

A CURA DI  
DANIELE BENATI  
TOMMASO PASQUALI



LUDOVICO  
CARRACCI  
(1555-1619)

*Un maestro  
e la sua scuola*

**COLLANA DAR**  
**DIPARTIMENTO DELLE ARTI**

Giacomo Manzoli (*Direttore*)

*Comitato editoriale*  
Daniele Benati (*Coordinatore*)  
Fulvio Cammarano  
Michele Fadda  
Gerardo Guccini  
Claudio Marra  
Elisabetta Pasquini

**SEZIONI ARTI VISIVE**

*Comitato scientifico*  
Daniele Benati (*Coordinatore*)  
Francesco Benelli  
Fabio Benzi  
Olivier Bonfait  
Louise Bourdua  
Lucia Corrain  
Claudio Marra  
Vittoria Romani  
Jeffrey Schnapp  
Victor Stoichita

## **COLLANA DAR**

### **DIPARTIMENTO DELLE ARTI**

Il Dipartimento delle Arti dell'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, attivo dal mese di ottobre 2012, è sorto dall'aggregazione del Dipartimento delle Arti Visive e del Dipartimento di Musica e Spettacolo. In esso opera la maggior parte dei docenti dell'Università di Bologna impegnati sul fronte della didattica e della ricerca nell'ambito delle discipline artistiche, intese nella loro accezione più ampia: dalle arti visive al teatro e alla danza, dalla musica al cinema e ai nuovi media.

A seguito di tale aggregazione, al DAR afferiscono le biblioteche dei precedenti Dipartimenti, i laboratori di didattica e di ricerca applicata che servono complessivamente a 4 Corsi di Laurea (la laurea triennale DAMS e 3 lauree magistrali). Vi fanno capo anche un Dottorato di Ricerca in Arti Visive Performative Mediali e una Scuola di Specializzazione in Beni Storico-artistici.

Con la sua attività di ricerca, che coniuga la tradizione storico-erudita con più nuovi percorsi applicativi, il Dipartimento costituisce il complesso più numeroso e diversificato di competenze specialistiche attivo oggi in Italia.

In considerazione delle dimensioni e della complessità culturale il Dipartimento si è articolato in Sezioni allo scopo di comunicare con completezza ed efficacia la sue dimensioni e la sua complessità.

Le Sezioni sono:

- *Arte medievale e moderna*
- *Arte contemporanea e metodologie*
- *Cinema*
- *Musica*
- *Storico-sociale*
- *Teatro*

Il Dipartimento ha inoltre deciso di procedere ad una riorganizzazione unitaria di tutta la sua editoria scientifica attraverso la costituzione di una **Collana di Dipartimento** per opere monografiche e volumi miscelanei.

I testi della Collana sono sottoposti a double-blind peer review.

La Collana, unitaria nella numerazione e nella linea grafica, ha una distinzione interna che, attraverso il colore, consente di identificare con immediatezza le Sezioni.

#### **SEZIONI ARTI VISIVE:**

ARTE MEDIEVALE E MODERNA - ARTE CONTEMPORANEA E METODOLOGIE

*Temi trattati:*

Ricerca storico-artistica fra Medioevo e Età Moderna, con particolare riguardo per l'evoluzione stilistica nei vari campi (pittura, scultura, architettura, miniatura e arti applicate), la committenza e il collezionismo, l'iconografia e l'iconologia nei loro intrecci con la storia della cultura e del pensiero. Ricerca storico-artistica dal secolo XIX al presente, con particolare riguardo per lo studio dei fenomeni riguardanti la produzione e la ricezione dell'opera d'arte, nonché il dialogo della storia dell'arte con altre branche del sapere. Storia della critica e museologia; Psicologia e semiotica dell'arte; Etnosemiotica e Storia dell'urbanistica.

Ludovico Carracci  
(1555-1619)  
Un maestro e la sua scuola

a cura di  
DANIELE BENATI e TOMMASO PASQUALI

La pubblicazione di questo volume è stata resa possibile grazie al generoso contributo di Palazzo Bentivoglio e del Dipartimento delle Arti dell'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna



ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA  
DIPARTIMENTO DELLE ARTI

In collaborazione con la Pinacoteca Nazionale di Bologna

Fondazione Bologna University Press  
Via Saragozza 10 – 40123 Bologna  
tel. (+39) 051 232 882  
fax (+39) 051 221 019

[www.buonline.com](http://www.buonline.com)  
email: [info@buonline.com](mailto:info@buonline.com)

© 2023 Bologna University Press

Quest'opera è pubblicata sotto licenza CC BY 4.0

In copertina: Ludovico Carracci, *Martirio di san Pietro Toma* (part.), Bologna, Pinacoteca Nazionale.

ISBN: 979-12-5477-393-2  
ISBN online: 979-12-5477-394-9  
ISSN: 2611-4488

Impaginazione: DoppioClickArt - San Lazzaro di Savena (BO)

## Indice

<i>Presentazione</i>	VII
Daniele Benati, Tommaso Pasquali	
<i>Tavole</i>	XV
<b>IL MAESTRO</b>	
ALESSANDRO BROGI	
Il lungo percorso di Ludovico: due segnalazioni agli estremi del suo catalogo	3
SONIA CAVICCHIOLI	
Ludovico Carracci e Camillo Procaccini nel Duomo di Piacenza. Il ciclo mariano commissionato dal vescovo Rangoni (1605-1609)	23
BABETTE BOHN	
Nuove indagini su Ludovico Carracci disegnatore e maestro	41
ELENA ROSSONI	
Ludovico Carracci e l'incisione, rileggendo ancora Malvasia	59
BARBARA GHELFI	
Nuovi documenti per Ludovico e la sua scuola	79
RAFFAELLA MORSELLI	
Ruolo e affari da maestro: Ludovico Carracci e la Compagnia dei pittori	95

## **LA SCUOLA**

SAMUEL VITALI

Lo spazio e le persone: indagini sul rapporto tra bottega  
e accademia dei Carracci 119

DANIELE BENATI

Ludovico e la sua scuola nelle stanze di Enea in palazzo Fava 141

ANGELO MAZZA

La schiera degli "Incamminati" in San Paolo Maggiore a Bologna 167

CATHERINE LOISEL

L'impronta di Ludovico Carracci su Guido Reni disegnatore  
e qualche ipotesi sulle sue relazioni con Agostino e Annibale 197

GIACOMO ALBERTO CALOGERO

Ludovico e il Guercino: storia di un'affinità elettiva 225

## **LA FORTUNA**

TOMMASO PASQUALI

Episodi del revival ludovichiano di fine Seicento 251

IRENE GRAZIANI

La fortuna visiva di Ludovico nel Settecento bolognese 275

OLIVIER BONFAIT

La ricezione di Ludovico Carracci in Francia nel Sei e Settecento 297

VERA FORTUNATI

«La pittura come esistenza, come vita»:  
Ludovico Carracci secondo Francesco Arcangeli 315

DANIELE BENATI

## Ludovico e la sua scuola nelle stanze di Enea in palazzo Fava

Occuparsi dei fregi con *Storie dell'Eneide* in palazzo Fava significa affrontare tre ordini di problemi: il rapporto di Ludovico con i cugini, con gli allievi e con gli altri artisti coevi. Il primo riguarda la parte che Ludovico si va progressivamente ritagliando a capo della bottega familiare e dell'Accademia degli Incamminati, il secondo il suo ruolo di maestro e il terzo – quello con i pittori contemporanei, nella fattispecie Bartolomeo Cesi –, la posizione dei Carracci all'interno di un clima che è ancora di aperta rivalità. La rivalità, o per meglio dire la competizione, pertiene in realtà a tutti e tre gli ambiti, anche se viene giocata in modi diversi. In questa sede, è il secondo rapporto, quello con gli allievi, che mi preme mettere in luce, anche se non potrò non affrontare taluni degli altri aspetti.

Per quanto riguarda la situazione critica, lo studio delle sale di Enea in palazzo Fava ha scontato i problemi dovuti al loro stato di conservazione, assai precario prima che la Fondazione Carisbo non acquisisse la parte dell'edificio in cui si trovano e non ne promuovesse il restauro, condotto tra il 2008 e il 2009 dal Consorzio di Restauro e da Camillo Tarozzi con la supervisione dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze. A seguire i lavori per conto dell'allora Soprintendenza per i beni artistici, storici e etnoantropologici di Bologna era stato Franco Faranda, che nell'occasione effettuò una capillare documentazione fotografica e che ringrazio per avermela messa a disposizione.

In precedenza, le osservazioni di Alessandro Brogi e di Catherine Puglisi in merito ai fregi della prima e della seconda stanza, opera rispettivamente di Ludovico Carracci e di Francesco Albani<sup>1</sup>, avevano dovuto fare i conti con un grado di leggibilità molto modesto, solo in parte ovviato dalla campagna

---

<sup>1</sup> A. BROGI, *Ludovico Carracci*, Ozzano Emilia, Tipoarte, 2001, p. 162 n. 51; C. PUGLISI, *Francesco Albani*, New Haven-London, Yale University Press, 1999, pp. 2, 87-89 n. 1.



fotografica in bianco e nero effettuata dalla ditta Villani negli anni Cinquanta del secolo scorso. Per quanto riguarda invece le ultime due stanze, sussistevano le fotografie eseguite dalla ditta Felice Croci relativamente al ciclo condotto da Bartolomeo Cesi nella quarta – parzialmente utilizzate da Alberto Graziani per illustrare il proprio articolo del 1939<sup>2</sup> –, mentre le uniche immagini disponibili del fregio della terza erano fino a poco tempo fa quelle pubblicate da Lino Sighinolfi in un opuscolo del 1912 sui *Palazzi Fava di Via Manzoni*<sup>3</sup>.

Anche a seguito del restauro effettuato ormai dieci anni fa, è mancata una pubblicazione che presentasse i risultati ottenuti, visto che il volume scritto da Emiliani nel 2010 si limita all'esame della sola sala di Giasone<sup>4</sup>.

### *Il programma “ritrovato”*

Gli studi moderni hanno registrato altresì avanzamenti importanti soprattutto circa il rapporto tra gli affreschi e il testo letterario al quale s'ispirano, e dunque lo spazio in cui si esplica quella che i teorici secenteschi chiamavano l'*invenzione*. I contributi di Clare Robertson e, con risultati critici più convincenti, di Sonia Cavicchioli hanno mirato a chiarire il grado di libertà con cui gli autori del ciclo si muovono nei confronti del testo virgiliano<sup>5</sup>. A smentita di quanto sostenuto da Robertson circa il fatto che la responsabilità di progettare i soggetti dei singoli riquadri sia stata delegata agli artisti coinvolti, già Cavicchioli ha ribadito la necessità di ipotizzare l'esistenza a monte di una traccia che, per opera di un qualche erudito interpellato allo scopo, avesse provveduto non soltanto a suddividere la materia – i primi sei libri dell'*Eneide* – in quattro ambienti, ma anche a individuare gli episodi da mettere in figura in ciascun riquadro. È d'altra parte il programma a costituire la base d'intesa tra il committente e i pittori incaricati di eseguire una data opera: un'intesa tanto più necessaria in un'impresa che, come nel caso di un fregio narrativo di questo tipo, comporta molteplici implicazioni, di ordine non soltanto decorativo ma anche culturali e soprattutto di *status-symbol*.

<sup>2</sup> A. GRAZIANI, *Bartolomeo Cesi*, «La critica d'arte», XX-XXII (1939), pp. 63-64, figg. 12-14.

<sup>3</sup> L. SIGHINOLFI, *I Palazzi Fava di Via Manzoni. Nozze Herculani – Fava-Simonetti*, Bologna, Neri, 1912.

<sup>4</sup> A. EMILIANI, *Le storie di Giasone in Palazzo Fava a Bologna*, Bologna, Bononia University Press, 2010. Una prima illustrazione dei cicli qui presi in esame è in A. MAZZA (a cura di), *Palazzo Fava – Palazzo delle esposizioni. Gli affreschi*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli, 2019.

<sup>5</sup> C. ROBERTSON, *I Carracci e l'invenzione: osservazioni sull'origine dei cicli affrescati di Palazzo Fava*, «Accademia Clementina. Atti e Memorie», 32 (1993), pp. 271-314; S. CAVICCHIOLI, *L'odissea di Enea. I fregi virgiliani dei Carracci e degli allievi in palazzo Fava a Bologna*, in R. GUERRINI, M. SANFILIPPO, P. TORRITI (a cura di), *Ritratto e biografia. Arte e cultura dal Rinascimento al Barocco*, La Spezia, Agorà Edizioni, 2004, pp. 43-73; S. CAVICCHIOLI, *Le historiae affrescate dai Carracci in Palazzo Fava a Bologna, “seconda Roma” (1583-1593)*, in A. FENECH KROKE, A. LEMOINE (a cura di), *Frises peintes. Les décors des palais et villas au Cinquecento*, atti del convegno (Roma 2011), Paris, Somogy, 2016, pp. 233-255.

Va tuttavia rimarcato che, in questo caso, l'esistenza di un programma dettagliato non è una semplice ipotesi, giacché un suo sostanzioso segmento ci è fortunatamente pervenuto, anche se finora non è stato considerato tale. Esso è infatti costituito dalla «compitissima descrizione» degli episodi affrescati da Bartolomeo Cesi nella quarta stanza, contenuta in alcuni fogli che i nipoti del pittore, Bartolomeo *junior* e Nicolò, avevano rinvenuto tra le sue carte e sottoposto insieme ad altri documenti a Carlo Cesare Malvasia, il quale, ritenendola opera dello stesso Cesi e pensando di fare un'operazione «non discara agli artefici, per ogni simile occorrenza», la trascrisse integralmente nella sua *Felsina pittrice*<sup>6</sup>. Che non si tratti di una semplice descrizione di quanto l'artista aveva dipinto, bensì di vere e proprie disposizioni e dunque di un programma scritto da altri, si desume dal sistematico uso del futuro («Sarà un luogo a guisa di valle [...] dove si vedrà in mezzo a tutti Enea», «Si farà un altro luogo quasi simile», «Qui si vedrà l'oscura bocca dell'Inferno», ecc.). Correggendo di poco il tiro rispetto a quanto scriveva Malvasia, Cavicchioli ha parlato di «descrizione preliminare»; ma che Cesi non ne sia stato l'autore è poi provato dai numerosi casi in cui gli affreschi se ne discostano. Per limitarmi a uno dei più vistosi, citerò l'assenza, nell'episodio di *Enea e la Sibilla alle porte degli Inferi* [fig. 1], dei «due giovini orribili con serpi in capo in vece di capelli», di «Briareo di sembiante rabuffato con cento mani» e degli «altri mostri» che avrebbero dovuto affiancare Cerbero («il Can trifauce incatenato») e «l'Idra serpente con i sette capi», e che Cesi sostituisce con le fiamme che escono dalle rocce.

In proposito, Cavicchioli osserva che, rispetto alla «prolissa descrizione delle scene progettate», alcune di esse «al momento della realizzazione saranno inevitabilmente ridimensionate per adattarsi allo spazio disponibile»<sup>7</sup>. Dal canto mio, ritengo che tali aggiustamenti indichino viceversa la sostanziale estraneità di Cesi alla stesura del testo. Se pure esso fosse stato redatto con la sua calligrafia, così da indurre i nipoti a ritenerlo opera sua, si sarebbe in realtà trattato di una trascrizione. È evidente che, di fronte alla pretesa di mettere in figura scene così complesse, il pur «delizioso sentore di cultura ginnasiale» (Graziani) che informa questa fase dell'operato di Cesi dovette di fatto arrendersi, finendo col ricorrere a soluzioni più piane, che pure saranno parse soddisfacenti non solo al committente, ma forse anche allo stesso anonimo estensore del programma. In altri casi, l'adesione dell'artista al testo scritto è d'altra parte ammirevole. In calce ad ogni episodio il testo trascritto

<sup>6</sup> C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna, Erede di Domenico Barbieri, 1678, I, pp. 324-326. La paternità di Cesi è accolta dalla critica successiva: A. GRAZIANI, *Bartolomeo Cesi*, cit., p. 63; S. CAVICCHIOLI, *L'odissea di Enea* cit., pp. 56, 58, 60 nota 48, che sottolinea «l'attitudine un po' pedante dell'artista». Alle stesse conclusioni che qui si espongono è poi giunta anche F. CRISTALLI, «Potersi pregiare meglio d'ogn'altro d'esserne stato riconosciuto»: il fregio di Enea di Bartolomeo Cesi a Palazzo Fava a Bologna, «Predella», 51 (2022), pp. 119-146, in part. 127-128.

<sup>7</sup> S. CAVICCHIOLI, *L'odissea di Enea*, cit., p. 58.

da Malvasia riporta per di più i versi, liberamente tratti da Virgilio, che tuttora si leggono nei cartigli posti al di sotto di ciascun riquadro e la cui elaborazione, estremamente raffinata come ha dimostrato Cavicchioli, è davvero impensabile fosse affidata ai pittori<sup>8</sup>.

Se tale è il carattere della porzione di programma che, concepito nella sua interezza da un qualche letterato a noi ignoto, venne consegnato a Cesi soltanto per la parte che lo riguardava, è da supporre che anche gli altri artisti coinvolti nell'impresa abbiano lavorato sulla base di indicazioni altrettanto puntigliose. Proprio questo ci induce peraltro a riflettere sul margine di libertà che un tale programma, pur estremamente preciso, lasciava comunque alla fantasia degli artisti incaricati di metterlo in opera. Non si tratta solo di aggiustamenti sul tipo di quelli messi in atto nel citato episodio di *Enea e la Sibilla alle porte degli Inferi*, giacché i risultati conseguiti da Cesi sono di fatto assai diversi da quelli raggiunti da Ludovico Carracci e dai suoi allievi; e non solo dal punto di vista dello stile, ma anche delle scelte compositive. Com'è ovvio, l'esistenza di un programma letterario non costituisce cioè una limitazione delle capacità inventive dell'artista, bensì un ulteriore stimolo a maturarle e a difenderle.

### ***La ripartizione e i tempi dei lavori***

Stabilita dunque l'esistenza di un programma unitario, ci si potrebbe chiedere per quali motivi Filippo Fava ne abbia affidato a più pittori la messa in figura. Si tratta di un aspetto sul quale le fonti non ci ragguagliano in modo soddisfacente. Stando al racconto di Malvasia, sarebbero state le critiche mosse da Cesi alle *Storie di Giasone* affrescate dai tre Carracci nel salone d'onore a convincere il conte ad affidare un nuovo ciclo con *Storie di Enea* al più anziano tra loro, il quale, «per abbattere le opposizioni e chiuder la bocca a' maledici», vi avrebbe adottato uno stile più confacente; ma poi, «essendo Ludovico la stessa bontà e cortesia, e amando teneramente i cugini», vi avrebbe fatto lavorare «di soppiatto» anche Annibale<sup>9</sup>. Se già questa giustificazione appare piuttosto fantasiosa, nessuna ipotesi è stata formulata in merito alle ragioni che avrebbero spinto il conte ad affidare i fregi delle rimanenti stanze ad altri pittori ancora. Lo stesso Malvasia, che scriveva quando gli affreschi si potevano studiare con comodo grazie alla liberalità di Alessandro Fava, aveva peraltro chiara la ripartizione dei lavori: dopo la prima stanza, sostanzialmente opera di Ludovico, «lo fregio della stanza che siegue» era stato di-

<sup>8</sup> Di questo parere era invece C. ROBERTSON, *I Carracci e l'invenzione*, cit., p. 290; EAD., *The invention of Annibale Carracci*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2008, p. 82. Accurate osservazioni sul carattere delle iscrizioni, nella maggior parte dei casi ottenute riadattando vari passi dell'*Eneide*, e dunque tali da postulare «una conoscenza capillare del testo virgiliano» che certo non potevano avere i vari pittori coinvolti nell'impresa, sono offerte da S. CAVICCHIOLI, *L'odissea di Enea*, cit., pp. 56-57, con trascrizione completa alle pp. 65-69.

<sup>9</sup> C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., I, p. 373.

pinto da Francesco «Albani prima che si alienasse dal suo primo e principale maestro Lodovico, col consiglio ed aiuto dello stesso», «lo fregio della sala a questa contigua» era stato affrescato «da qualche giovane della stanza co i disegni di Lodovico; e l'ultima finalmente contenente in 10 spartimenti gl'altri fatti di quell'Eroe, dipinte dal Cesi, più de' Carracci allora stimato»<sup>10</sup>. Col ché, stando appunto a Malvasia, sembrerebbe che Cesi l'avesse avuta in qualche modo vinta e, dopo aver criticato l'operato dei Carracci nel salone d'onore, avesse ottenuto di affrescare lui stesso un'intera stanza.

Quanto ai tempi di esecuzione dei fregi nei quattro ambienti, siamo quantomeno in possesso di un termine *post quem*, costituito dai lavori di Ludovico (e di Annibale) nel primo, e, per gli altri due, di un termine *ante*, fornito dalla precisa indicazione contenuta nell'elenco delle opere eseguite da Cesi che i suoi nipoti stesero sulla base delle carte rimaste in famiglia e fornirono a Malvasia affinché se ne servisse per la stesura della biografia del nonno. Il prezioso elenco, solo in parte trascritto da Malvasia, si conserva ancora tra le «carte spettanti alla *Felsina pittrice*» pervenute attraverso il lascito Hercolani alla Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio<sup>11</sup>. Qui alla data 1598 si trovano annotati gli affreschi nel voltone accanto al palazzo pubblico di Imola eseguiti da Cesi in occasione del passaggio per quella città di papa Clemente VIII Aldobrandini e subito dopo – la precisazione non è di secondaria importanza ai fini di quanto si dirà – «il freggio in Casa de' Sig.ri Fava».

### **Ludovico e Annibale Carracci**

Per quanto riguarda il primo termine, relativo cioè all'esecuzione del fregio con *Storie dal II e III libro dell'Eneide* nel primo ambiente, mi sembrano tuttora convincenti le argomentazioni di Brogi, il quale, pur senza escludere in partenza una data 1587-88 proposta da parte della critica, finiva col dar ragione a quanti – da Volpe ad Arcangeli alla Loisel<sup>12</sup> – ne avevano invece fissato il compimento sul 1593<sup>13</sup>. Si tratta di una data stabilita principalmente in base alla presenza di Annibale, che nel 1595 si trasferirà a Roma e il cui percorso

<sup>10</sup> [C.C. MALVASIA], *Le pitture di Bologna [...] dell'Ascoso Accademico Gelato*, Bologna, Giacomo Monti, 1686, pp. 49-50.

<sup>11</sup> *Scritti originali del Conte Carlo Cesare Malvasia spettanti alla sua "Felsina pittrice"*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. B. 16, I, cc. 210-212. Già segnalata da A. ARFELLI, *Introduzione*, in C.C. MALVASIA, *Vite di Pittori Bolognesi (Appunti inediti)*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961, p. XXXVIII, la nota redatta dai nipoti è stata poi pubblicata da D. BENATI, *Apporti al catalogo di Bartolomeo Cesi. Gli appunti per Carlo Cesare Malvasia*, in M. CENSI (a cura di), *Restauri e scoperte tra Ferrara e Bologna. Dipinti sacri dal XV al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Cento), Milano, Skira, 1998, pp. 161-166. Tra tali carte non si rintraccia tuttavia il segmento di programma di cui sopra si è detto, così come non vi si trovano altri documenti utilizzati nella confezione della biografia di Cesi, che Malvasia aveva probabilmente dovuto restituire ai suoi informatori.

<sup>12</sup> C. VOLPE, *Guido Reni e un'impresa degli Incamminati*, «Paragone», V (1954), n. 57, p. 4; F. ARCANGELI, *Sugli inizi dei Carracci*, «Paragone», VII (1956), n. 79, p. 19; C. LOISEL, *Gli affreschi dei Carracci. Studi e disegni preparatori*, catalogo della mostra (Bologna), Bologna, Rolo Banca, 2000, pp. 96-108.

<sup>13</sup> A. BROGI, *Ludovico Carracci*, cit., 2001, pp. 162-165 n. 51.

ci appare più chiaro rispetto a quello di Ludovico, sempre mutevole quanto internamente coerente. Le soluzioni di aggraziato e «precoce barocchetto classicista» (Arcangeli) che connotano il riquadro con le *Arpie che insozzano il banchetto* [fig. 2] trovano di fatto un termine di confronto assai preciso nella *Didone sul rogo* affrescata da Annibale su un camino di palazzo Francia-Zambeccari nel 1592<sup>14</sup> [fig. 3].

Quanto a Ludovico, al quale si deve la preponderanza dei lavori nella prima stanza, il tono spiccatamente “romanzesco” conferito al racconto virgiliano segna il margine di autonomia poetica che egli si aggiudica rispetto al programma che gli era stato fornito, circa il cui carattere pedissequamente enunciativo siamo certificati dalla parte del testo relativo alle figurazioni che saranno poi eseguite da Cesi. Rispetto a quella minuziosa e un po’ asettica elencazione di occorrenze erudite, Ludovico conferisce alla storia un tono concitato e drammatico, da cogliere nel passo risoluto dei personaggi e nella violenza emotiva dei gesti, oltre che nel fiammeggiare dei colori che il restauro ha potuto almeno parzialmente riportare alla luce [fig. 4]. Se la forza delle invenzioni era intuibile anche nello stato precedente, ben più difficile era cogliere la qualità cromatica del contrasto tra la grande massa gialla del cavallo e l’intonazione violetta che la luce calda del tramonto conferisce ai personaggi che gli si affollano intorno [fig. 5]; o il carattere visionario – davvero a un passo da William Blake – delle vampe che avvolgono Enea e Venere, apparsagli per dissuaderlo dal proseguire la battaglia ormai perduta [fig. 6]; o ancora lo sfolgorio dell’incantato notturno in cui si svolge la *Fuga di Enea da Troia*, con la stella inviata da Venere a indicargli il cammino trasformata in una sorta di bolide infuocato che, lasciando una scia luminosa, va a spegnersi nel folto del bosco [fig. 7, tav. VIII].

Davvero sembra che soltanto ora Ludovico metta a fuoco le potenzialità narrative della composizione a fregio, al fine di raccordare tra loro i singoli episodi con uno straordinario effetto di “legato” che mancava nelle *Storie di Giasone*, al confronto assai più frammentarie. E si comprende perché sia stato questo ciclo, e non appunto quello di Giasone, a meritare la traduzione a stampa realizzata nel 1663 da Giuseppe Maria Mitelli su disegni di Flaminio Torri<sup>15</sup>. In proposito, così come per l’affresco con *Alessandro e Taide che incen-*

<sup>14</sup> D. POSNER, *Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, London, Phaidon, 1971, II, p. 29 n. 68, che pubblica la foto del secondo strappo dell’affresco. Il primo strappo, ovviamente più ricco di materia pittorica, si trova in un diverso ambiente del palazzo Francia-Zambeccari ed è stato reperito e reso noto da N. CLERICI BAGOZZI, *Bologna, piazza Calderini, palazzo Zambeccari (già Lucchini, poi Angelelli): le decorazioni tra il XVI e il XVII secolo*, «Strenna storica bolognese», 61 (2011), pp. 111-126.

<sup>15</sup> *L’Enea vagante pitture dei Caracci intagliate, e dedicate al serenissimo principe Leopoldo Medici da Giuseppe Maria Mitelli bolognese*, Roma, de’ Rossi, 1663. In proposito: E. BOREA, G. MARIANI, (a cura di), *Annibale Carracci e i suoi incisori*, catalogo della mostra (Roma), Roma, École française de Rome, 1986, pp. 2-12; E. BOREA, *Lo specchio dell’arte italiana: stampe in cinque secoli*, Pisa, Edizioni della Normale, 2009, I, p. 353.

diano Persepoli datato 1592 su un camino di palazzo Francia-Zambeccari, non parlerei tuttavia con Brogi di un «primo brevissimo momento di temporaneo assestamento classicista», giacché dell'antico Ludovico ricupera il tono eroico ma non certo il dettato ed è evidente che, nel suo caso, la costruzione di un proprio vocabolario espressivo mette costantemente in discussione quelle etichette di "classicismo" e persino di "naturalismo" che si possono spendere con maggiore facilità per Annibale e per Agostino. Al punto che, in un passo giustamente assai citato della prolusione ai corsi bolognesi del 1934, Roberto Longhi si sentiva semmai autorizzato a utilizzare il termine di "barocco", sia pure aggiustandolo con una serie di correttivi che evidenziano la peculiarità dell'operazione condotta dal caposcuola bolognese<sup>16</sup>.

Poiché è credibile che i lavori in palazzo Fava abbiano seguito l'ordine del racconto, è probabile che entro il 1598, data in cui Cesi dichiara di aver lavorato nella quarta stanza, vadano scalate anche la seconda e la terza, dove si registra un fatto del tutto singolare e cioè che Ludovico, giunto alla splendida maturità dei suoi quarantadue-quarantatré anni, lascia il campo libero ai propri allievi. Si tratta di un passaggio importante, che non è possibile giustificare solo in base alle altre numerose commissioni di cui era caricato in questi anni. Ora che fin dal 1595 Annibale è partito per Roma, dove entro il 1598 lo raggiungerà Agostino, Ludovico sa che la gestione della bottega spetta a lui, e con essa la necessità di creare le opportunità che consentano agli allievi di mettersi in luce. Anche se in proposito non disponiamo di alcuna notizia, c'è da supporre che in questa occasione Ludovico si sia speso non poco per far accettare al conte Fava un azzardo non dissimile da quello in cui era incorso quattordici anni prima, allorché aveva affidato la decorazione del salone d'onore ai tre giovani Carracci, allora perfetti sconosciuti. È credibile altresì che, per tranquillizzarlo, egli si sia fatto garante degli allievi, impegnandosi a seguire il loro lavoro.

### **Francesco Albani**

In proposito, Malvasia scrive che nella seconda stanza Francesco Albani aveva operato «col consiglio ed aiuto» del maestro e che gli affreschi della terza erano stati fatti «co i disegni di Lodovico»<sup>17</sup>. Su questo aspetto bisogna soffermarsi un attimo. Sono noti i casi in cui Ludovico fornisce ad alcuni allievi disegni sulla base dei quali operare<sup>18</sup>; ma si tratta di una pratica saltuaria,

<sup>16</sup> R. LONGHI, *Momenti della pittura bolognese*, «L'Archiginnasio», XXX (1935), n. 1-3; ried. in R. LONGHI, *Lavori in Valpadana (Edizione delle opere complete, VI)*, Firenze, Sansoni, 1973, pp. 189-205, in part. p. 200.

<sup>17</sup> C.C. MALVASIA, *Le pitture di Bologna*, cit., pp. 49-50.

<sup>18</sup> Citerei ad esempio il foglio n. 7917 del Louvre, con una *Sacra Famiglia e santi* tenuta a modello dal giovane Guido Reni per la *Madonna col Bambino e i santi Caterina e Giacinto* già in casa Fioravanti: C. LOISEL, *Musée du Louvre. Inventaire général des dessins italiens*, VII. *Ludovico, Agostino, Annibale Carracci*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2004, p. 218, n. 438 (come di Annibale Carracci).

che non mi pare convenire al carattere di questa impresa. Come avverrà tra il 1604 e il 1605 per la decorazione del chiostro ottagonale di San Michele in Bosco<sup>19</sup>, egli sembra in realtà preferire una forma di controllo assai meno prevaricante: il modello al quale il suo insegnamento fa riferimento è quello cioè della “gara”, cioè di una libera competizione suscitata tra gli allievi in modo che, mettendo in pratica quanto avevano appreso lavorando al suo fianco, ciascuno possa dare il meglio di sé attraverso il reciproco confronto. Un tale atteggiamento, di controllo e insieme di sprone, è assai diverso da quello che aveva provocato la fuga dei migliori allievi dalla bottega di Denys Calvaert, lui sì solito a far copiare loro le proprie invenzioni. Ed è appunto in questo modo che Ludovico sembra essersi comportato in palazzo Fava, che a quanto risulta è la prima impresa in cui mette avanti i propri scolari.

Il caso di Albani è esemplare. Già Volpe aveva notato come nella seconda stanza il giovane pittore, portato per sua natura ad apprezzare il classicismo di Annibale, sforzi le proprie propensioni ed esibisca una magniloquenza di gesti e un turgore formale di matrice chiaramente ludovichiana<sup>20</sup>. A Ludovico rinvia anche la complessità dei panneggi, solcati da pieghe profonde che amplificano le figure, conferendo loro un’eccezionale potenza plastica e drammatica. È proprio in relazione a questo aspetto che, in un articolo del 1956, Renato Roli aveva pensato di poter riferire la scena con cui si apre il ciclo, raffigurante *Giunone che chiede a Eolo di scatenare la tempesta* [fig. 8], a Giacomo Cavedoni, un artista che nel corso della sua sfortunata carriera si manterrà sempre fedele alla lezione di Ludovico<sup>21</sup>. In realtà l’affresco appare del tutto coerente con gli altri riquadri e dunque tale ipotesi, che pure aveva una sua intelligenza, è stata lasciata cadere. Ma certo, se si pensa all’Albani più riconoscibile, alla pittura morbida e teneramente sensuale della sua maturità, un simile risultato può apparire addirittura sgomentante. Evidentemente qui egli tiene presente il Ludovico più enfatico dei primi anni Novanta: in tal senso può ad esempio risultare chiarificatore un confronto tra la figura di Eolo, con la sua poderosa muscolatura sottoposta a una forzata torsione, e il *San Girolamo* dipinto dal maestro intorno al 1594-95 per la chiesa di San Martino. Così come in tutto ludovichiano è il gusto che porta il pittore a contrapporre alla scultorea monumentalità del dio la grazia cedevole e incipientemente classicheggiante di Giunone.

Per il quadro di Reni: S.D. PEPPER, in *Guido Reni 1575-1642*, catalogo della mostra (Bologna-Los Angeles-Fort Worth), Bologna, Nuova Alfa, 1988, p. 18 n. 5.

<sup>19</sup> M.S. CAMPANINI, *Il chiostro dei Carracci a San Michele in Bosco*, Bologna, Nuova Alfa, 1994; C. DEMPSEY, *Malvasia’s Il Claustro di S. Michele in Bosco (Bologna, 1694)*, in G.M. ANSELMI, A. DE BENEDETTIS, N. TERPSTRA (eds.), *Bologna. Cultural crossroads from the Medieval to the Baroque*, Bologna, Bononia University Press, 2013, pp. 107-112.

<sup>20</sup> C. VOLPE, *Francesco Albani*, in C. GNUDI (a cura di), *L’ideale classico in Italia e la pittura di paesaggio*, catalogo della mostra (Bologna), Bologna, Alfa, 1962, p. 126.

<sup>21</sup> R. ROLI, *Per un “incamminato”: Giacomo Cavedoni (1577-1660)*, «Paragone», VII (1956), n. 77, pp. 34-50.

Nell'episodio con *Nettuno che sorge dal mare a placare la tempesta*, sembra che l'intenzione di Albani sia quella di mostrarsi ancora più ludovichiano dello stesso Ludovico: lo sforzo con cui il dio emerge dalle acque, come se stesse uscendo a fatica da una botola, dà luogo a una torsione che Albani stenta a padroneggiare e che gli riesce fin troppo caricata. Non diversamente Ludovico aveva "esorbitato" nella gigantesca *Trasfigurazione* ora in Pinacoteca, un quadro a proposito del quale Malvasia, sempre parziale nei confronti del maggiore dei Carracci, si sentirà in dovere di avvertire che, per apprezzarlo bene, era meglio guardarlo da lontano<sup>22</sup>. Altrove, ad esempio nel *Nettuno sul cocchio marino* che interviene con i suoi tritoni a disincagliare le navi [fig. 9], si avverte un riferimento a Raffaello: il Raffaello della *Galatea* alla Farnesina, che Albani doveva aver conosciuto attraverso l'incisione di Marcantonio Raimondi fin da quando frequentava lo studio di Calvaert, ricco appunto di stampe.

Anche nell'episodio con i *Troiani che si riposano sulla spiaggia della Libia* [fig. 10, tav. IX], dove la scena si fa meno concitata, il giovane Albani non rinuncia a questo tipo di immaginario fortemente condizionato dal modello del maestro: lo si vede bene nel personaggio seduto al centro, intento a distendere una tovaglia sul prato, eppure potentemente contratto, come se stesse compiendo chissà quale immane sforzo. Si tratta di quegli effetti di realtà per così dire "aumentata", di cui Ludovico si compiace nella sua opera, nell'intento di conferire alla raffigurazione la massima evidenza espressiva. Altri passi della stessa scena lasciano tuttavia emergere la già spiccata predilezione di Albani per Annibale e per il tesoro pittorico che questi aveva tratto dallo studio dei veneziani. Il vaso collocato in primo piano accanto al vecchio citato propone una raffinata modulazione cromatica e un effetto luminescente quasi fosse in onice o alabastro, e il paesaggio mostra una mollezza tale da presentire gli esiti che il pittore conseguirà a Roma. Quanto al giovane Acate, che sopraggiunge con le guance dolcemente arrossate recando in grembo dei pani, il gesto di placido abbandono con cui appoggia indietro la testa sul collo richiama da vicino la Maddalena nella pala firmata e datata 1599 già nella chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano ed ora in Pinacoteca.

Come ha osservato Catherine Puglisi, il fatto che Albani abbia apposto la data su questa piccola pala va forse inteso in riferimento a un avvenimento per lui particolarmente importante<sup>23</sup>. È infatti nel 1599 che Albani, ormai ventunenne, si emancipa da Ludovico e viene accolto nella neonata Compagnia dei pittori. Con questo siamo giunti a discutere la cronologia del suo intervento in palazzo Fava, che porrei entro l'anno precedente, quando anche Cesi lavora nella quarta stanza. In proposito Puglisi pensava a una data

<sup>22</sup> C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., I, p. 447 («ancorché d'appresso atterrisca, eccedendo di tanto il naturale, a suo luogo però ed in sua distanza così ben torna»).

<sup>23</sup> C. PUGLISI, *Francesco Albani*, cit., p. 93 n. 4.



ancora precedente, tra il 1595 e il 1596. Non credo però che un'impresa così rilevante potesse essere affidata a un giovane di soli diciassette-diciotto anni: Albani era nato nel 1578 e, anche ipotizzando che Ludovico Carracci avesse potuto garantire per lui, ben difficilmente il conte Filippo Fava avrebbe accettato di affidare la decorazione di un'intera stanza del suo palazzo a un ragazzo tanto giovane, sia pure promettente.

A questo punto occorre far riferimento anche all'amicizia con Guido Reni, di tre anni più anziano rispetto ad Albani. Stando al racconto di Malvasia, era stato Reni ad abbandonare per primo la bottega di Calvaert, intorno al 1594-95, e poco tempo dopo Albani aveva seguito il suo esempio. I due giovani avevano così rinnovato la loro amicizia e si erano trovati a condividere l'ammirazione di Ludovico, che aveva ben presto manifestato nei loro confronti una particolare benevolenza. Se già intorno al 1595 Guido, ormai ventenne, aveva cominciato a condurre opere in proprio, giovandosi anche di una committenza disposta a sostenerlo, Albani doveva aver tardato qualche anno a mettersi in luce. Il 1598 è d'altra parte un anno cruciale, che vede Reni operare uno sgarbo nei confronti del maestro e quindi attirarsi la riprovazione sua nonché dell'intero gruppo di giovani pittori che si riconoscevano nel suo magistero. Come si sa, in previsione del passaggio di Clemente VIII da Bologna, dilazionato poi al 27 novembre, fin dall'estate si era cominciato ad approntare gli apparati festivi che avrebbero dovuto accoglierlo, culminanti nella decorazione degli edifici prospicienti piazza Maggiore. Nella corsa ad assicurarsi le facciate dei palazzi più in vista, Reni era riuscito a farsi affidare quella del palazzo del Legato<sup>24</sup>, mentre Ludovico e gli altri suoi allievi avevano dovuto accontentarsi di dipingere in luoghi assai meno rappresentativi. Ne sarebbero nati forti malumori, tanto che Guido, mosso anche da una sorta di dolorosa consapevolezza della solitudine al quale lo obbligava la sua eccellenza, avrebbe deciso di non rimandare ulteriormente l'uscita dalla scuola per aprire una bottega in proprio<sup>25</sup>.

Nel complesso gioco di rapporti che ha luogo non solo tra maestro e allievi ma anche tra gli stessi allievi, è Albani a sentirsi spinto, per reazione alla rottura operata dall'amico nei confronti del maestro, a prendere le difese di quest'ultimo e dunque a rinforzare la componente ludovichiana del suo linguaggio. Il risultato di questo complesso nodo di relazioni si coglie appunto nel fregio di palazzo Fava, che egli potrebbe aver ottenuto di eseguire per conto proprio non soltanto per le sue già manifeste qualità, ma anche come

<sup>24</sup> Ancora a Reni sarebbe stato affidato l'incarico di approntare le incisioni che illustrano la *Descrizione de gli apparati fatti in Bologna per la venuta di N. S. Papa Clemente VIII con gli disegni degli archi, statue et pitture dedicata a gli ill.mi sig. del Reggimento di Bologna*, Bologna, Vittorio Benacci, 1598.

<sup>25</sup> C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., II, p. 226, cita in proposito una lettera scritta dallo stesso Reni a Ciambelano in cui si sarebbe accennato a «una qualche invidietta nei più deboli, che male lo vedevano nella scuola di Ludovico, onde fu espediente il partirsi Guido, e aprire stanza in Bologna e starsene da se».

una sorta di premio per la fedeltà mostrata nei confronti di Ludovico. Se, come credo, una tale lettura è giusta, ne consegue che l'esecuzione del fregio non può aver avuto inizio che tra la fine dell'estate e l'inizio dell'autunno del 1598. Contemporaneamente anche Bartolomeo Cesi doveva aver avuto l'incarico di lavorare nella quarta stanza e altri allievi di Ludovico di attendere alla terza.

### *Il fregio della terza stanza*

Per quanto riguarda la paternità di quest'ultimo fregio, che tratta episodi narrati nel VI libro dell'*Eneide*, Malvasia si limitava a parlare di un «qualche giovane della stanza» ludovichiana, senza azzardare alcun nome. In tempi moderni il ciclo ha attirato l'attenzione di Francesco Arcangeli che, a chiusura del suo bellissimo saggio del 1958, si riprometteva di tornare più diffusamente sul problema in un'altra occasione, in realtà mai presentatasi, per argomentarne un'attribuzione al giovane Reni<sup>26</sup>. In seguito, Ernst van Schaak ha suggerito il nome di Lucio Massari<sup>27</sup> e io stesso vi ho ipotizzato un intervento congiunto di Francesco Brizio e Leonello Spada<sup>28</sup>. Ora che, grazie al restauro, il grado di leggibilità degli affreschi è molto migliorato e possiamo disporre di buone fotografie, la soluzione del problema non appare più facile.

Il fregio si connota per una freschezza esecutiva notevole e, a conferma della contemporaneità con quello della stanza precedente, per un modo di impaginare le scene del tutto simile. Per motivi diversi, i nomi di Guido Reni e di Lucio Massari vanno però scartati. La fisionomia di Massari ci è ben chiara a partire almeno dalla *Crocifissione* affrescata entro il 1600 nell'oratorio della Madonna dell'Orazione in San Colombano; e non mi pare che nessuno dei riquadri ospitati nel fregio della terza stanza lasci presagire gli austeri esiti che qualificano già a quelle date la sua pittura. Quanto a Reni, è ben difficile immaginarlo al lavoro in un'impresa collettiva insieme agli allievi del maestro col quale aveva ormai interrotto i rapporti<sup>29</sup>. Alcune delle scene che Arcangeli riteneva sue in San Colombano vanno di fatto restituite allo stesso Albani, che, a conferma della posizione di primo piano raggiunta tra gli allievi di Ludovico, si assicura, oltre al *Pentimento di san Pietro* e ad alcuni tra gli episodi più belli del ciclo (la *Flagellazione*, la *Coronazione di spine* e la

<sup>26</sup> F. ARCANGELI, *Una 'gloriosa gara'*, «Arte antica e moderna», 1 (1958), n. 3-4, pp. 236-254, 354-372, in part. p. 369. E inoltre: A. OTTANI, *Gli affreschi dei Carracci in Palazzo Fava*, Bologna, Pàtron, 1966, pp. 23-24 nota 54.

<sup>27</sup> E. VAN SCHAACK, *Francesco Albani, 1578-1660*, tesi Ph.D., New York, Columbia University, 1969, p. 81. Dello stesso avviso è C. PUGLISI, *Early works by Francesco Albani*, «Paragon», XXXII (1981), n. 381, p. 45 nota 32.

<sup>28</sup> D. BENATI, «*Con pari tenerezza e miglior disegno*»: Albani (e Reni) prima di Roma, «Arte Cristiana», 79 (1991), nn. 742-743, p. 34 nota 1.

<sup>29</sup> È quanto nota già S.D. PEPPER, in *Guido Reni 1575-1642*, cit., pp. 6-7.

*Deposizione nel sepolcro*)<sup>30</sup>, anche la pala con l'*Apparizione di Cristo risorto alla Madre*. Sarà solo nella pala della *Madonna del rosario*, eseguita entro l'agosto 1601 per la cappella Guidotti in San Domenico<sup>31</sup>, che Reni tornerà a lavorare a fianco dei condiscipoli: ma in quel caso si tratterà di un'occasione diversa, visto che vi prenderanno parte tutti gli artisti iscritti alla da poco costituita Compagnia dei pittori; e dunque, accanto a Ludovico e ai suoi allievi ormai emancipati (Albani, Brizio, Cavedoni, Garbieri, Massari), vi figurano anche Denys Calvaert, Bartolomeo Cesi e Gabriele Ferrantini<sup>32</sup>.

L'avvicinamento a Ludovico da parte di Reni non prevede del resto esiti così letterali come quelli mostrati nel fregio. Anche laddove egli si accosta al maestro, ad esempio nell'*Orfeo ed Euridice* destinato a un camino di casa Lambertini, che il racconto di Malvasia consente di collocare non più tardi del 1595<sup>33</sup>, la sua è un'adesione tutt'altro che sentita e connotata anzi da un già ben avvertibile filtro idealizzante che rimanda in parte all'educazione presso Calvaert ma soprattutto allo studio della *Santa Cecilia* di Raffaello. Un referente, quest'ultimo, destinato a costituire la base del suo linguaggio lungo tutta la sua carriera e che già nei dipinti anteriori al passaggio a Roma produce esiti di accattivante candore morale e insieme di squisita eleganza: dalla paletta con l'*Assunta e due santi* che io stesso ho pubblicato anni fa<sup>34</sup> alle allegorie della *Giustizia* e della *Fortezza* eseguite nel 1598 nell'appartamento del Gonfaloniere in Palazzo Pubblico<sup>35</sup>, alla più matura *Pala di San Bernardo* della Pinacoteca di Bologna e all'*Assunzione della Vergine* della Collegiata di Pieve di Cento (1600)<sup>36</sup>.

<sup>30</sup> D. BENATI, "Con pari tenerezza e miglior disegno", cit., pp. 28-32.

<sup>31</sup> A.L. REDIGONDA, *Il compimento dei "Misteri del Rosario" e l'affermazione malvasiana su Bartolomeo Cesi*, «Arte antica e moderna», 10 (1960), pp. 201-203; V. ALCE, *La Cappella del Rosario in San Domenico*, «Il Carrobbio», 2 (1977), p. 10.

<sup>32</sup> L'ipotesi circa una connessione tra l'autonomia della Compagnia dei pittori, finalmente raggiunta nel 1599, e la partecipazione alla confezione della pala del Rosario di tutti gli artisti che ne facevano parte (D. BENATI, "Con pari tenerezza e miglior disegno", cit., p. 104) è autorizzata dal passo in cui Malvasia (*Le pitture di Bologna*, cit., p. 232) dice quest'ultima eseguita «a concorrenza da' primi Maestri, ch'allora a Bologna avessero il grido». Sull'argomento è tornata di recente C. PASCALE GUIDOTTI MAGNANI, *I Guidotti tra arte e società a Bologna (XVI-XVIII secolo)*, tesi di Dottorato, tutor L. Borean, Università degli Studi di Udine, 2018, pp. 107-124.

<sup>33</sup> D. BENATI, *Guido Reni*, in ID. (a cura di), *Antichi maestri italiani. Dipinti e disegni dal XVI al XIX secolo*, catalogo della mostra (Bologna), Bologna, Fondantico, 2015, pp. 40-44 n. 8; L. PERICOLO, in E. CROPPER, L. PERICOLO (eds.), *Malvasia's Felsina pittrice*, 9/1, *Life of Guido Reni*, London-Turnhout, Harvey Miller, 2019, p. 235 nota 69.

<sup>34</sup> D. BENATI, *Per Guido Reni "incamminato", tra i Carracci e Caravaggio*, «Nuovi studi», 9/10 (2004/05), 11, pp. 231-247: 231-234, fig. 187.

<sup>35</sup> G. CAMMAROTA, *Due affreschi inediti di Guido Reni nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, in C. GIUDICI (a cura di), *C'era due volte. Fondo fotografico e patrimonio artistico*, Bologna, Minerva, 2004, pp. 25-27; ID., in J. BENTINI et alii (a cura di), *Pinacoteca Nazionale di Bologna*, 3. *Guido Reni e il Seicento*, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 46-48 n. 39a-b.

<sup>36</sup> Commissionata nel 1599, la pala risulta posta in loco entro il 15 agosto dell'anno successivo: D.S. PEPPER, *Guido Reni's early style. His activity in Bologna, 1595-1601*, «The Burlington Magazine», CXI

Tornando al fregio della terza stanza e scartati dunque i nomi di Masari e di Reni, mi chiedo se possano mantenere qualche verosimiglianza quelli di Brizio e Spada che nel 1991 avevo proposto per così dire “al buio”, stanti le pessime condizioni in cui versava allora il fregio. Se nell’insieme esso appare omogeneo, che vi operino due pittori mi pare tuttora evidente. Al primo assegnerei il riquadro con cui si avvia la sequenza al di sopra della porta (*Il banchetto in onore di Enea*) [fig. 11], il terzo (*Venere finge di dare il proprio consenso al piano di Giunone*) [fig. 12], il quarto (*Enea e Didone si preparano alla caccia*), il settimo (*La partenza dei Troiani*), il decimo (*La gara delle navi*), nonché l’affresco con il *Suicidio di Didone* già sul camino. Si tratta di un pittore il cui intervento si qualifica per un colorito brillante e per forme espanse, oltre che per il carattere esuberante della narrazione. Il modo con cui le figure si dispongono in profondità, dando luogo a complesse traiettorie, sembra di fatto coniugare la cultura di Ludovico con un retaggio manierista ancora abbastanza forte. Al caposcuola rimandano in particolare le muscolature dilatate e le complesse torsioni; ma, se si guarda un episodio come quello con *Venere che finge di dare il proprio consenso al piano di Giunone*, si noterà che la conduzione delle figure femminili, pur memore della donna che festeggia in primo piano l’ingresso del cavallo a Troia<sup>37</sup>, sottintende una qualche reminiscenza del linguaggio tardo-manierista di Orazio Samacchini.

A un diverso pittore mi sembrano invece spettare i riquadri secondo (*Didone offre sacrifici agli dèi*) [fig. 13], quinto (*Enea e Didone si rifugiano nella caverna durante la tempesta*), sesto (*Enea ordina ai suoi di prepararsi per la partenza*), ottavo (*L’incontro dei Troiani con Aceste*) e nono (*Il sacrificio di Enea sulla tomba di Anchise e il prodigio del serpente*). Diversamente dal primo, a suo modo più estroso, il secondo pittore appare del tutto appiattito sulla lezione di Ludovico, anche se la secca grafia e l’andamento paratattico con cui organizza il racconto finisce col restituirci una versione impoverita dell’eloquio ben altrimenti enfatico e accalorato di Albani.

Al di là delle interferenze, peraltro plausibili, dell’uno all’interno di un riquadro condotto in massima parte dall’altro – esemplare è il caso del nono episodio, con il *Sacrificio di Enea*, in cui le due figure accovacciate a sinistra sembrano spettare al primo pittore –, si tratta di personalità ben distinte e in possesso di tratti peculiari. Risulta però difficile identificarle con sicurezza in taluni degli allievi di Ludovico, di cui conosciamo la fisionomia soltanto a partire da date assai più avanzate. Si tratta di una difficoltà che riguarda anche la successiva impresa in cui sono coinvolti gli esponenti di punta

(1969), pp. 472-483, in part. 492 nota 55; ID., *Guido Reni. L’opera completa*, Torino, De Agostini, 1988, p. 216 n. 10.

<sup>37</sup> Secondo MALVASIA (*Felsina pittrice*, cit., I, p. 374), seguito ancora da CAVICCHIOLI (*L’odissea di Enea* cit., p. 53 nota 26), si tratterebbe di Cassandra, ma l’entusiasmo con cui agita il tamburello mi pare escluderlo.

della scuola, ovvero la già citata decorazione dell'oratorio superiore di San Colombano, dove dei nomi richiamati da Arcangeli nel 1958 rimangono in campo quelli di Francesco Albani, Lucio Massari e Lorenzo Garbieri, mentre più incerta mi appare ora quello di Francesco Brizio per la *Salita al Calvario*<sup>38</sup>, che tra tutti gli affreschi dell'oratorio è quello che meglio si avvicina al primo pittore all'opera nella terza stanza di palazzo Fava. Il turgore plastico delle figure e la concitazione con cui si articola il racconto mi sembrano infatti il logico sviluppo di quanto già si osserva nel *Banchetto in onore di Enea*, assai prossimo anche nell'utilizzo di una gamma cromatica irrealistica e squillante.

Già nel 1601, allorché dipinge la *Visitazione* per la pala del Rosario in San Domenico<sup>39</sup>, Brizio esibisce quell'ossequio ai modi di Ludovico che si manterrà costante nella sua successiva attività e che indurrà Bumaldo a riservargli il primo posto nell'elenco dei suoi allievi<sup>40</sup>. Se lo si volesse vedere all'opera nella terza stanza, sarebbe dunque preferibile riconoscerlo con il secondo dei due giovani che vi si affiancarono. Per quanto riguarda il primo, il problema della sua identità può risolversi solo su via indiziaria. Mi sembra però che la maggiore confidenza con la tecnica dell'affresco, all'origine della migliore tenuta conservativa delle parti da lui eseguite, e soprattutto l'accento spavaldo che promana dalle raffigurazioni che gli spettano all'in-

<sup>38</sup> Nel riferirgliela, ARCANGELI (*Una "gloriosa gara" cit.*, p. 246, fig. 86) puntava sul confronto con il *Coro di angeli musicanti* affrescato da Brizio nel 1602 nella cappella Dondini in San Giacomo e con il *Martirio di sant'Andrea* ora sulla controfacciata di San Paolo Maggiore, quest'ultima in realtà opera di Albani (D. BENATI, "Con pari tenerezza e miglior disegno", cit., pp. 33-34; C. PUGLISI, *Francesco Albani*, cit., p. 93 n. 3[A]). Da ultimo, l'attribuzione a Brizio dell'affresco nell'oratorio di San Colombano è ritenuta «pienamente accettabile, e convincente» da F. FRISONI, *L'Andata al Calvario di Francesco Brizio*, in J. BENTINI (a cura di), *Una gloriosa gara nelle pagine di Francesco Arcangeli. L'oratorio di San Colombano*, Bologna, Minerva, 2002, p. 149.

<sup>39</sup> A lungo riferita a Ludovico, la sua restituzione a Brizio si deve a un'indicazione di Fiorella Frisoni: D. BENATI, *La pittura nella prima metà del Seicento in Emilia e in Romagna*, in M. GREGORI, E. SCHLEIER (a cura di), *La pittura in Italia. Il Seicento*, Milano, Electa, 1989, p. 218; A. BROGI, *Disegni di Ludovico Carracci: alcune precisazioni*, «Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d'arte antica», 1 (1990), p. 39, fig. 13, che pone in stretta relazione con il dipinto il magnifico disegno di Ludovico Carracci conservato nel Musée des Beaux-Arts di Rennes (inv. 794.1.3114). Nonostante le indubbe concordanze compositive, non mi sembra però che tale disegno, diverso nel formato e ben altrimenti ambizioso, possa aver costituito un soccorso grafico fornito all'allievo dal maestro, che dovette eseguirlo in un'altra e più prestigiosa circostanza di cui non abbiamo notizia. Insieme a un secondo di collezione privata con una soluzione diversa per lo stesso tema, anche Babette BOHN (*Ludovico Carracci and the Art of Drawing*, London, Harvey Miller, 2004, pp. 286-289) considera il foglio di Rennes preparatorio per il quadretto dell'altare del Rosario, di cui accetta peraltro la paternità ludovichiana: ipotesi che non giustificerebbe però la resa qualitativa assai più deludente di quest'ultimo. È viceversa possibile che a Brizio spetti un terzo disegno (Windsor Castle, The Royal Library, n. 782.1220B), che nella stessa sede la studiosa giudica una copia.

<sup>40</sup> G.A. BUMALDO [O. MONTALBANI], *Minervalia Bonon. Civium anademata, seu Bibliotheca Bononiensis*, Bologna, Typis Haeredis Victorii Benatii, 1641, p. 262. Il giudizio è discusso da C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice* cit., I, p. 541. Nato nel 1574, Francesco Brizio fu uno degli allievi più anziani dei Carracci; ma, stando al racconto di Malvasia, si sarebbe accostato assai tardi alla pittura. Dopo aver praticato fino a vent'anni il mestiere di calzolaio, si sarebbe dapprima accostato a Passerotti, per essere poi avviato all'incisione da Agostino e quindi alla pittura da Ludovico.

terno del fregio possano contribuire a rischiarare, almeno in via di ipotesi, la preistoria di Leonello Spada. Avviato all'affresco dapprima da Cesare Baglione, al quale spetta la decorazione con piccoli paesaggi e motivi di grottesca riscoperta di recente nell'atrio dello stesso palazzo Fava, e poi da Girolamo Curti detto il Dentone, nel 1598 questi era ormai ventiduenne, essendo di due anni maggiore di Albani. Il fatto che nel 1596 avesse preso moglie e che in quello stesso 1598 venisse battezzata la sua prima figlia, Violante<sup>41</sup>, sta forse a significare che si fosse ormai lasciato alle spalle il periodo di trascurata *bohème* durante il quale, secondo il romanzesco racconto di Malvasia, aveva lavorato sotto i suoi primi maestri. Se si potesse accertare che a queste date il suo passaggio nella bottega di Ludovico era già avvenuto, non saprei di fatto indicare un candidato migliore per il tono narrativo franco e quasi sfrontato che informa il *Banchetto in onore di Enea*, con cui si avvia il fregio virgiliano nella terza stanza.

Di Spada non conosciamo attestazioni precedenti la *Memoria di Venceslao Lazzari* affrescata nel 1601 sul primo pianerottolo dello scalone degli Artisti dell'Archiginnasio, consistente in un'inquadratura illusionistica a monocromo con inserti figurati di cui è stato colto il già forte ascendente carraccesco<sup>42</sup>. Alla sua conclamata abilità nel dipingere finte sculture, «così tonde e rilevate, che paiono distacche»<sup>43</sup>, potrebbe di fatto rimandare l'apparato illusionistico, plasticamente assai aggressivo, che interviene a separare le scene figurate nel fregio della terza stanza di palazzo Fava. Quanto al gusto per forti contrapposti di matrice manierista che informa i riquadri attribuibili al primo pittore, qualcosa di assai simile doveva poi ritrovarsi, a giudicare dall'incisione che ne sopravvive<sup>44</sup>, nel quadretto con *Cefalo e Aurora* col quale nel 1603 Spada partecipò agli apparati allestiti in onore di Agostino Carracci, morto l'anno precedente a Parma. Sviluppato in modo più personale, tale carattere tornerà poi nel *Riposo nella fuga in Egitto* nella chiesa di San Colombano, di datazione certo alquanto posteriore rispetto alla decorazione dell'oratorio superiore<sup>45</sup>, e ancora negli affreschi eseguiti dall'équipe

<sup>41</sup> E. MONDUCCI, *Regesto e documenti*, in E. MONDUCCI *et alii* (a cura di), *Leonello Spada (1576-1622)*, Reggio Emilia, Merigo Art Books, 2002, pp. 236 nn. 63, 65.

<sup>42</sup> A. MAZZA, *Leonello Spada e la memoria di Venceslao Lazzari all'Archiginnasio*, «L'Archiginnasio», CIII (2008), pp. 289-340, in part. p. 303, dove si nota un riflesso della «vena grottesca degli ornati di Agostino Carracci» nei due mascheroni di profilo in basso e, nelle mal leggibili figure laterali, l'utilizzo di una «impostazione robustamente scorciata dal basso» che rinvia ai telamoni del fregio con *Storie di Giasone* in palazzo Fava.

<sup>43</sup> C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., II, p. 104.

<sup>44</sup> B. MORELLO, *Il funerale d'Agostin Carracci fatto in Bologna sua patria dagl'Incaminati Accademici del Disegno*, Bologna, Vittorio Benazzi, 1603, pp. 15-16, fig. 5.

<sup>45</sup> F. FRISONI, *Leonello Spada*, «Paragone», XXVI (1975), n. 299, p. 57. Assai meno credibilmente la datazione dell'affresco è collocata intorno al 1600, e dunque ad apertura del catalogo di Spada, insieme a una ingiudicabile *Fuga in Egitto* su lastra di pietra paesina che reca nel retro il nome del pittore, da E. NEGRO, N. ROIO, in E. MONDUCCI *et alii* (a cura di), *Leonello Spada (1576-1622)*, cit., pp. 79-80 n. 2.

ludovichiana nel chiostro ottagonale di San Michele in Bosco, nonché nei fregi con *Storie romane* di palazzo Bonfiglioli, frutto della collaborazione con Lucio Massari e Francesco Brizio<sup>46</sup>.

Che si tratti o meno del giovane Spada, il coinvolgimento di una simile personalità nel fregio della terza stanza mi sembra in definitiva testimoniare il carattere libero e non normativo dell'insegnamento di Ludovico, portato dalla sua indole di vero maestro a costituire una "scuola" che tragga vantaggio dalle peculiarità dei singoli allievi.

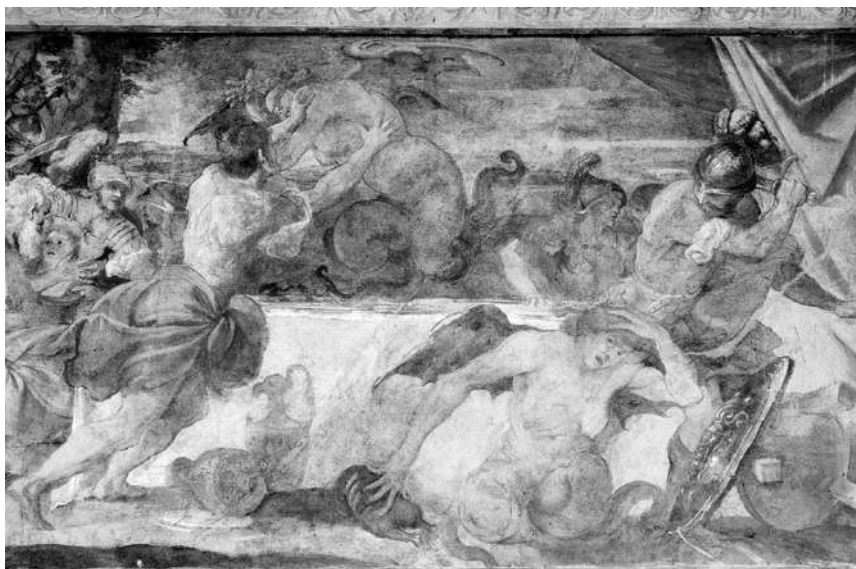
---

<sup>46</sup> Da ultimo, per la ripartizione dei lavori: D. BENATI, *Nuove presenze in palazzo Bonfiglioli: Cavedoni, Massari e Valesio nell'ingresso e sulla scala*, in D. LENZI (a cura di), *Arti a confronto. Studi in onore di Anna Maria Matteucci*, Bologna, Compositori, 2004, pp. 183-189.



1. Bartolomeo Cesi, *Enea e la Sibilla alle porte degli Inferi*, Bologna, palazzo Fava, quarta stanza dell'Eneide





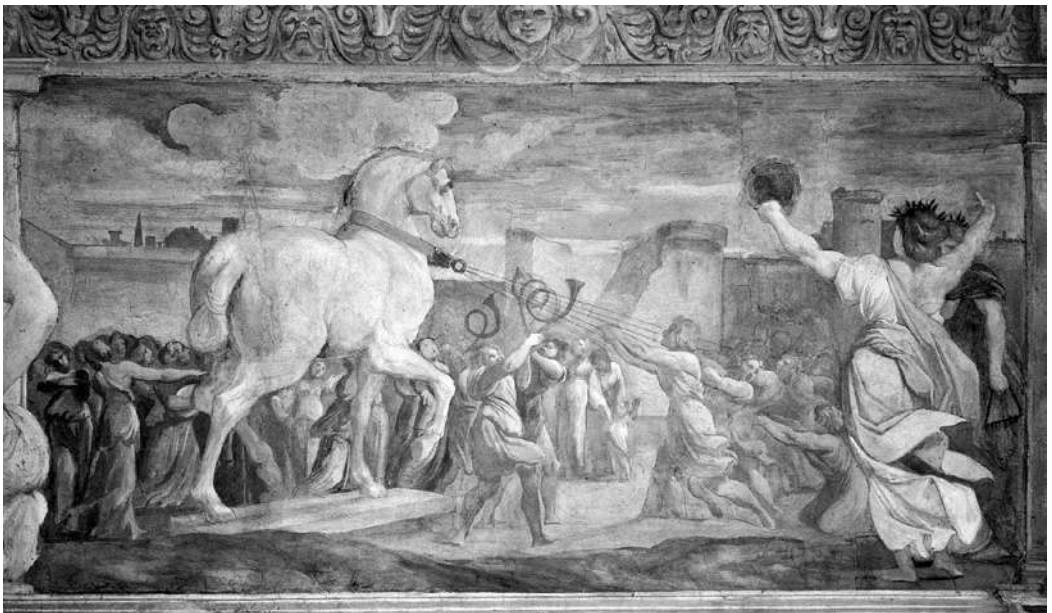
2. Annibale Carracci, *Le arpie insozzano il banchetto*, Bologna, palazzo Fava, prima stanza dell'Eneide



3. Annibale Carracci, *Didone sul rogo*, San Martino in Soverzano (BO), collezione M. Poletti (già Bologna, palazzo Francia-Zambeccari)



4. Ludovico Carracci, *Sinone trascinato alla presenza di Priamo*, Bologna, palazzo Fava, prima stanza dell'Eneide



5. Ludovico Carracci, *L'ingresso del cavallo di legno in città*, Bologna, palazzo Fava, prima stanza dell'Eneide



6. Ludovico Carracci, *Venere persuade Enea ad abbandonare la lotta*, Bologna, palazzo Fava, prima stanza dell'Eneide



7. Ludovico Carracci, *La fuga di Enea da Troia*, Bologna, palazzo Fava, prima stanza dell'Eneide



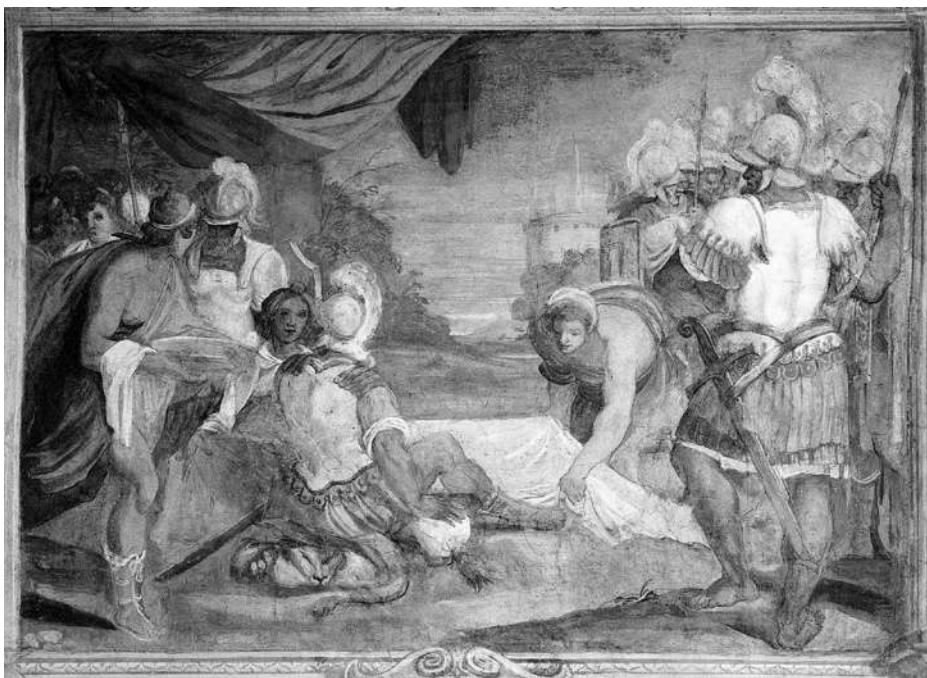
8. Francesco Albani, *Giunone chiede a Eolo di scatenare la tempesta*, Bologna, palazzo Fava, seconda stanza dell'Eneide



9. Francesco Albani, *Nettuno sul cocchio marino*, Bologna, palazzo Fava, seconda stanza dell'Eneide



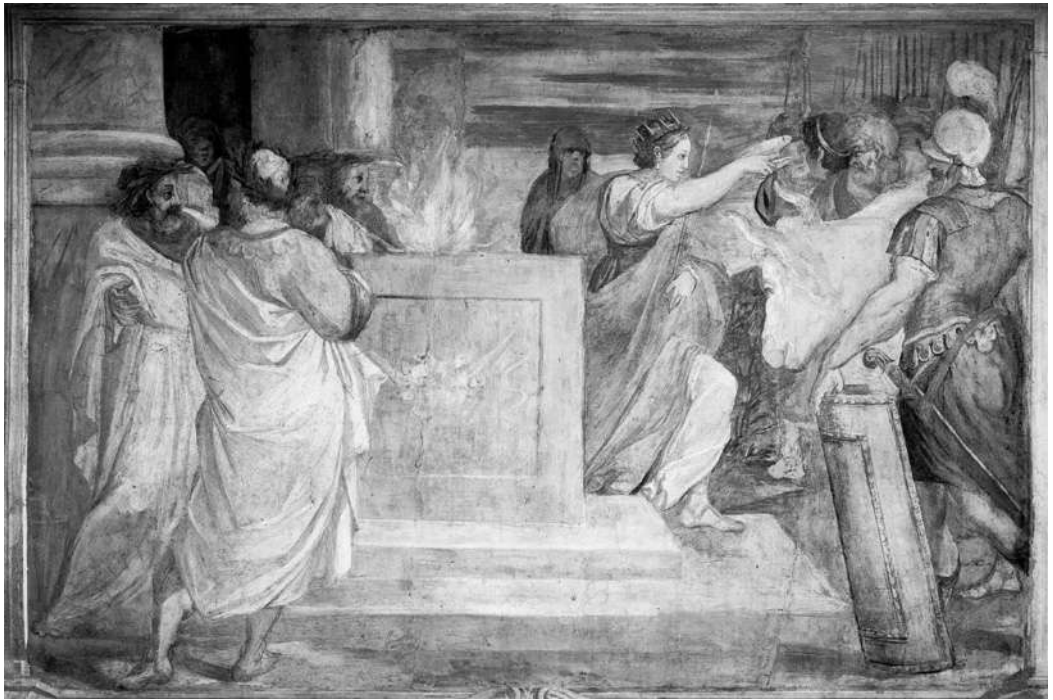
10. Francesco Albani, *I Troiani si riposano sulla spiaggia della Libia*, Bologna, palazzo Fava, seconda stanza dell'Eneide



11. Leonello Spada (?), *Il banchetto in onore di Enea*, Bologna, palazzo Fava, terza stanza dell'Eneide



12. Leonello Spada (?), *Venere finge di dare il proprio consenso al piano di Giunone*, Bologna, palazzo Fava, terza stanza dell'Eneide



13. Francesco Brizio (?), *Didone offre sacrifici agli dèi*, Bologna, palazzo Fava, terza stanza dell'Eneide