

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:

Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di Laurea Magistrale in Storia dell'arte

**LA GALLERIA FARNESE.
UN'INTRODUZIONE ALLA PROGETTAZIONE
GRAFICA DEGLI AFFRESCHI**

Relatore:
Prof.ssa Vittoria Romani

Laureanda: Michela Cipriani
Matricola: 1243530

**Anno Accademico
2021-2022**

INDICE

INTRODUZIONE.....	1
I. UN'INTRODUZIONE ALLA DECORAZIONE DELLA GALLERIA FARNESE ...	3
II. I DISEGNI.....	17
2.1 Studi di progetto per il sistema architettonico.....	20
2.2 <i>Il Trionfo di Bacco e Arianna</i>	27
2.3 Studi per le scene con gli amori degli dèi	35
2.3.1 <i>Pan e Diana</i>	37
2.3.2 <i>Paride e Mercurio</i>	38
2.3.3 <i>Polifemo e Galatea e Polifemo e Aci</i>	39
2.3.4 <i>Giove e Giunone</i>	41
2.4 Le figure decorative.....	42
2.4.1 Gli ignudi.....	43
2.4.2 Gli atlanti e le erme.....	46
2.4.3 I satiri	49
2.4.4 Eros e Anteros.....	50
2.5 I disegni relativi agli affreschi sulle pareti	52
2.5.1 Pareti Nord/Sud: <i>Perseo e Andromeda e Perseo e Fineo</i>	53
2.5.2 Pareti Est/Ovest: scene mitologiche e virtù.	57
2.6 L'intervento di Agostino nella galleria	59
2.6.1 <i>Aurora e Cefalo</i>	61
2.6.2 <i>Venere condotta sul mare a una cerimonia nunziale</i>	63
III. I CARTONI.....	67
3.1 La tecnica e l'utilizzo dei cartoni preparatori nel Rinascimento.....	67
3.2 <i>Il Trionfo di Bacco</i>	70
3.3 <i>Aurora e Cefalo e Venere condotta sul mare a una cerimonia nunziale</i>	76
BIBLIOGRAFIA	83
TAVOLE.....	89

INTRODUZIONE

Il presente elaborato intende approfondire il processo di pianificazione grafica della decorazione di uno degli ambienti più importanti di palazzo Farnese a Roma, la galleria affrescata da Annibale Carracci e dai suoi collaboratori. Un lavoro eseguito a più mani con alla base una vastissima produzione di disegni e molteplici cambi di idea, che hanno permesso di raggiungere la perfezione oggi osservabile. Questo ambiente è stato nei secoli oggetto di numerosi studi che ne hanno riconosciuto l'importanza sia a livello storico che artistico e che hanno portato alla luce nuove ipotesi e interpretazioni.¹ Il fine di questo studio è quindi quello di catalogare e analizzare l'ampio *corpus* dei disegni oggi conosciuti e i relativi scritti, partendo dall'indagine accurata delle collezioni dei più importanti musei come il Metropolitan di New York, British Museum di Londra, il Louvre a Parigi, la Royal Library a Windsor Castle, l'Albertina di Vienna, per comprendere al meglio il modo di progettare che i Carracci adottarono al tempo.

La struttura del presente elaborato è suddivisa in tre sezioni principali. Nel primo capitolo si propone un riepilogo delle vicende storiche della famiglia Farnese e delle varie successioni dinastiche che hanno portato la figura di Odoardo Farnese a diventare cardinale nel 1591 e a scegliere il palazzo come residenza. A lui spetta il merito di aver dato avvio alla decorazione della galleria e di aver portato a Roma, per questo lavoro, i due fratelli bolognesi Annibale e Agostino Carracci: sarà principalmente il primo a prendere in carico e a portare avanti la commissione. La medesima sezione ha inoltre come scopo quello di analizzare due importanti questioni che sono state oggetto di approfonditi dibattiti e riconsiderazioni: la cronologia della realizzazione del ciclo decorativo e l'ideazione e interpretazione del programma iconografico. Il secondo capitolo è dedicato interamente ai disegni che i due fratelli bolognesi realizzano per la galleria, riconoscendo come punto di inizio della pianificazione grafica gli studi relativi alla struttura illusionistica della volta, per poi proseguire con un'analisi degli studi di

¹ I principali studi relativi alla galleria Farnese sia dal punto di vista storico che artistico sono: H. Tietze, 1906; Mahon, 1956; J.R. Martin, 1965; Dempsey, 1968; Posner, 1971; Briganti, 1987; De Grazia, 1988; Carignani, 2006, 2008.

composizione e di figura eseguiti per le singole scene situate sia sul soffitto che sulle pareti. Nella presentazione si è adottato un taglio per tipologie e funzioni. Particolare attenzione è rivolta inoltre alla figura di Agostino Carracci e alla rivalutazione del suo ruolo effettivo nella galleria.

Nella sezione conclusiva viene trattata la tecnica di produzione dei cartoni preparatori e l'utilizzo che ne veniva fatto nelle botteghe rinascimentali come introduzione alla successiva analisi dei tre cartoni superstiti che al tempo furono impiegati per il trasferimento dei disegni sulla volta della galleria. Si è deciso inoltre di inserire in questo paragrafo anche i dati tecnici relativi alla struttura dei citati cartoni e le novità emerse dal loro recente restauro.²

² Per la produzione e l'utilizzo dei cartoni e il loro restauro si vedano gli scritti di: Bambach Cappel, 1990; Finaldi, Harding, Wallis 1995; Prospero Valenti Rodinò 2011, 2014; Bertorello, Martellotti, 2011.

I. UN'INTRODUZIONE ALLA DECORAZIONE DELLA GALLERIA FARNESE

La galleria Farnese (Fig. 1), con i suoi venti metri di lunghezza e sei di larghezza, è uno degli ambienti principali dell'odierno palazzo Farnese a Roma, costruito verso il 1470 e il cui nome originale era palazzo Albergati.³ L'edificio fu acquistato nel 1494 da Alessandro Farnese (1468-1549) con l'intenzione di apportare delle importanti modifiche sia sul piano strutturale che decorativo. I lavori iniziarono nel 1513⁴ sotto la direzione dell'architetto Antonio da Sangallo il Giovane (1485-1546)⁵ e si intensificarono nel momento in cui Alessandro salì al soglio pontificio nel 1534 con il nome di Paolo III, poiché egli volle ingrandire ancor di più la residenza in modo tale da renderla più adeguata alla magnifica presenza papale.⁶ Antonio portò avanti il cantiere fino al 1546, anno della sua morte e dall'anno successivo l'incarico passò nelle sapienti mani del Buonarroti⁷, che concluse l'imponente facciata contestualmente alla costruzione della corte e delle ali laterali.⁸ Il palazzo fu infine ultimato dal Vignola (1507-1573)⁹ e da Giacomo della Porta (1532-1602)¹⁰ nel 1589.¹¹ La decorazione della nuova fabbrica fu avviata a partire dalla metà del Cinquecento, contemporaneamente ai lavori di ampliamento sopra menzionati, da Ranuccio Farnese (1530-1565), cardinale nel 1545, che inserì nelle sale più importanti del piano nobile degli elaborati camini intagliati e un sofisticato soffitto ligneo.¹² La sua

³ Frommel, 2010, p. 49.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Bruschi, 1983, consultabile in [https://www.treccani.it/enciclopedia/cordini-antonio-detto-antonio-da-sangallo-il-giovane_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/cordini-antonio-detto-antonio-da-sangallo-il-giovane_(Dizionario-Biografico)).

⁶ *Ivi*, p. 59.

⁷ Michelangelo Buonarroti dirigerà i lavori per il palazzo dal 1547 fino al 1549, anno della morte di Papa Paolo III.

⁸ Martin, 1965, p. 3.

⁹ Bottari, 1964, consultabile in [https://www.treccani.it/enciclopedia/barozzi-iacopo-detto-il-vignola_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/barozzi-iacopo-detto-il-vignola_(Dizionario-Biografico))

¹⁰ Brentano, 1989, consultabile in [https://www.treccani.it/enciclopedia/della-porta-giovanni-giacomo_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/della-porta-giovanni-giacomo_(Dizionario-Biografico)).

¹¹ Frommel, 2010, p. 60.

¹² Martin, 1965, p. 3.

committenza più importante nel palazzo fu però la decorazione del salotto, dipinto con un ciclo di affreschi realizzati da Francesco De Rossi (1510-1563)¹³, meglio conosciuto con il nome di Francesco Salviati, e portati a termine successivamente da Taddeo Zuccari¹⁴ (1529-1566)¹⁵. La figura di Ranuccio, seppur importante, fu messa in secondo piano da quella del fratello Alessandro (1520-1589), conosciuto anche come il “Grande Cardinale”, importante collezionista e mecenate, che fece del palazzo della Cancelleria la sua residenza e che morì proprio nell’anno in cui si conclusero i lavori per palazzo Farnese.¹⁶ Al momento della morte di Ottavio (1524-1586), secondo duca di Parma e fratello del Grande Cardinale, la carica passò nelle mani del figlio Alessandro (1545-1592), uomo potente e valoroso morto prematuramente per le ferite inflittele in battaglia. Egli lasciò due figli, Ranuccio (1569-1622) e Odoardo (1573-1626), che riuscirono a dividersi l’immensa eredità del padre senza incorrere in grandi difficoltà. Il primo ereditò il possesso di Parma mentre il secondo intraprese una brillante carriera ecclesiastica, divenendo cardinale nel 1591 alla giovane età di diciassette anni e scegliendo proprio Palazzo Farnese come residenza stabile.¹⁷ Stando all’importante testimonianza di Giovanni Battista Agucchi fu grazie a Ranuccio che Odoardo iniziò la collaborazione con i Carracci:

E perche quando essi andarono per la Lombardia, si fermarono alcun tempo in Parma per fare studio nella gran Cuppola del Correggio; & Agostino, & Annibale in particolare ebbero occasione di farvi dell’opere per quel Serenissimo con molto gusto di Sua Altezza ciò apertosi loro l’ardito di poter venire poi à Roma, appoggiati alla protezione del Sig. Cardinale Odoardo Farnese.¹⁸

Il cardinale probabilmente decise di commissionare ai Carracci questa enorme opera poiché egli, nato di Parma, preferiva dare privilegio alla scuola emiliana, facendola

¹³ Cheney, 1991, consultabile in [https://www.treccani.it/enciclopedia/de-rossi-francesco-detto-il-salviati_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/de-rossi-francesco-detto-il-salviati_(Dizionario-Biografico)).

¹⁴ *Ivi*, pp. 3-4.

¹⁵ Spagnolo, 2020, consultabile in [https://www.treccani.it/enciclopedia/taddeo-zuccari_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/taddeo-zuccari_(Dizionario-Biografico)).

¹⁶ *Ivi*, p. 4.

¹⁷ Chastel, 1987, p. 8.

¹⁸ Ginzburg Carignani, 2006, p. 294.

prevalere su quella romana¹⁹ ma anche perché la loro accademia²⁰ in quel periodo aveva raggiunto l'apice del successo. Molti infatti furono i lavori, eseguiti prima della galleria, che permisero ai tre bolognesi di affermarsi nel campo delle pitture murali e ne sono un esempio i cicli decorativi realizzati in alcuni importanti palazzi privati a Bologna come palazzo Fava (1583-1584), palazzo Magnani (1589-1590) e Palazzo Sampieri (1590-1594).²¹ Tramite una testimonianza del conte Malvasia²² sappiamo che Odoardo inviò una lettera a Ludovico (1555-1619)²³, cugino di Annibale e Agostino, in cui manifestava il desiderio di avere tutti e tre i Carracci sotto il suo servizio a Roma. Questo suo invito creò non pochi problemi all'interno dell'accademia perché Ludovico, sostenitore di un'arte che riprendesse dal vero e dalla natura, aveva sempre disprezzato Roma e le sue tradizioni artistiche fondate invece sull'imitazione dell'antico e di conseguenza si rifiutò di abbandonare Bologna.²⁴ Un'altra motivazione molto valida che lo spinse a declinare l'invito del cardinale fu la grande preoccupazione ch'egli aveva nei confronti della sopravvivenza dell'accademia, in grave pericolo se tutti e tre i Carracci avessero lasciato contemporaneamente Bologna.²⁵ Ludovico quindi decise di continuare a lavorare nella sua città ma comunicò a Odoardo che Annibale²⁶ e Agostino²⁷ sarebbero invece giunti a Roma a fare le sue veci.

I due fratelli arrivarono nella città eterna nel 1594²⁸ e il primo compito che Odoardo gli affida è la realizzazione, nella "sala grande" del palazzo, di un ciclo di affreschi con scene dei "Fasti"²⁹ che omaggiasse le gloriose imprese belliche del padre. In questa sala era

¹⁹ Dempsey, 1981, p. 270.

²⁰ Accademia fondata nel 1592 da Ludovico, Annibale e Agostino Carracci a Bologna, nota con il nome di "Accademia degli Incamminati" e la cui finalità era quella di promuovere negli allievi la riproduzione del vero.

²¹ *Ibidem*.

²² Malvasia, 1678, ed. 1841, p. 295.

²³ Posner, 1977, consultabile in [https://www.treccani.it/enciclopedia/ludovico-carracci_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/ludovico-carracci_(Dizionario-Biografico)).

²⁴ Dempsey, 1981, p. 270.

²⁵ *Ivi*, p. 271.

²⁶ Posner, 1977, consultabile in [https://www.treccani.it/enciclopedia/annibale-carracci_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/annibale-carracci_(Dizionario-Biografico)).

²⁷ Posner, 1977, consultabile in [https://www.treccani.it/enciclopedia/annibale-carracci_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/annibale-carracci_(Dizionario-Biografico)).

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ In questo caso il termine "Fasti" viene utilizzato nel suo senso figurato cioè per indicare delle memorie gloriose.

stata precedentemente collocata una statua commissionata nello stesso anno a Simone Moschino (1533-1610)³⁰, avente la medesima funzione di memoriale e rappresentante l'allegoria di un vincitore incoronato dalla Vittoria che schiaccia un vinto. Il progetto decorativo di questo ambiente, quindi, fu visto come uno strumento utile all'accrescimento della funzione di celebrazione che si era voluto dare alla "sala grande" già attraverso l'inserimento della scultura.³¹ A confermare l'avvio dei rapporti tra i Carracci e il Cardinale vi è una lettera, pubblicata da Hans Tietze nel 1906³², che Odoardo scrive il 21 febbraio 1595 al fratello Ranuccio, in cui si legge:

Serenissimo signore mio et fratello osservandissimo. Ho risoluto di far dipingere la sala grande di questo palazzo dell'impresse del signor duca nostro padre di gloriosa memoria dalli pittori Carraccioli Bolognesi, quali ho perciò condotti a miei servitii, et fatti venire a Roma alcuni mesi sono. Quest'opera ha bisogno di essere aiutata dal libro dei disegni delle impresse che il conte Cosimo Masi ha fatto venire di Fiandra per consegnarlo a vostra altezza secondo me scrisse alli mesi passati, che glielo dimandai. Anzi senza questo aiuto non veda si possa far cosa buona, supplico pertanto vostra altezza che si è aggiunto il detto libro con le robbe del conte Masi, che erano restate a dietro, mi faccia gratia di accordarmene per il tempo che sarà bisogno, perché con esso farò che li pittori cominceranno a metter mano all'opera, la quale dovendo essere così per servizio di vostra altezza come mio. ³³

Per permettere la concretizzazione di tale impresa, quindi, bisognava disporre del "libro dei disegni con le impresse"³⁴ di Alessandro che era stato inviato a Parma dal segretario del defunto duca, Cosimo Masi, che però non giunse mai a Roma. L'assenza del libro, che serviva come fonte di ispirazione per la progettazione del programma iconografico, fu una delle motivazioni che secondo John Rupert Martin portò alla mancata realizzazione del ciclo decorativo.³⁵ Probabilmente Annibale, giunto stabilmente a Roma senza Agostino nel novembre 1595,³⁶ decise di posticipare i lavori della sala grande per

³⁰ Lasagni, 1999, consultabile in <https://www.comune.parma.it/dizionarioparmigiani/ita/Seletti-Simonis.aspx?idMostra=38&idNode=303>.

³¹ Chastel, 1987, pp. 9-10.

³² Tietze, 1906, p. 54.

³³ Dempsey, 1981, p. 271.

³⁴ Libro in cui si narrava, seguendo un corretto ordine temporale, tutte le gesta del duca Alessandro Farnese (1545-1592).

³⁵ Martin, 1965, p. 17.

³⁶ In una lettera dell'8 luglio 1595, indirizzata alla confraternita di San Rocco, Annibale scrive di essere in difficoltà nel completare un dipinto che loro stessi gli avevano commissionato a causa delle pressioni che provenivano dal cardinale Odoardo Farnese, con cui aveva preso accordi. Annibale nella stessa lettera però

concentrarsi su un altro ambiente del palazzo, il camerino, per poi iniziare con la galleria due anni dopo. Quest'ultimo, essendo un ambiente più contenuto nelle dimensioni, si pensa possa essere stato una prova per valutare le capacità di Annibale prima ch'egli si prendesse carico di un ambiente molto più grande e importante.³⁷

La galleria Farnese, negli anni, è stata oggetto di approfonditi dibattiti e riconsiderazioni, soprattutto per quanto riguarda due principali questioni: la cronologia e l'interpretazione del programma iconografico. Nel primo caso si è cercato di stabilire un intervallo di tempo in cui Annibale e Agostino si occuparono effettivamente della decorazione, includendo nella ricerca anche degli studi sulla struttura della bottega e sulla distinzione delle mani dei vari collaboratori. Importanti a tale scopo sono state le analisi effettuate da Giuliano Briganti³⁸ sulla volta della galleria (Fig.2), dalle quali è emersa la presenza di ulteriori tre date oltre alla già conosciuta "MDC" (Fig.3), presente sul lato sud, al di sotto del quadro riportato con *Polifemo e Galatea*. Esse sono state rinvenute nel lato est della volta in prossimità della scena di *Venere condotta sul mare a una cerimonia nuziale* e sono: "1598" (Fig.4) schizzata sbrigativamente con della terra rossa, "1599" (Fig.5) in lapis e infine "1600 16 maggio" (Fig.6) tracciata a pennello come la prima ma con un colore più scuro.

La scoperta di queste date ha comportato una modifica degli estremi della canonica cronologia tradizionale che prevedeva l'inizio dei lavori nel 1597 e la loro conclusione nel 1600, anno delle nozze tra Ranuccio Farnese (1569-1622) e Margherita Aldobrandini (1588-1646)³⁹. L'avvio del cantiere quindi si pensa possa risalire al 1598, mentre il termine resta alla data già precedentemente confermata. Alcuni studiosi come Giuliano Briganti⁴⁰ e Roberto Zapperi⁴¹ hanno anche ipotizzato essere il 1601 l'anno in cui la volta fu portata a termine, stando a un *Avviso di Roma* risalente ai primi di giugno dello stesso

rassicura la confraternita affermando che il dipinto, in sua assenza, sarebbe stato concluso o da Ludovico o da Agostino. Da qui comprendiamo che nel 1595 Agostino aveva deciso di restare a Bologna invece di seguire il fratello a Roma. (Dempsey, 1981, p. 271).

³⁷ Chastel, 1987, p. 10.

³⁸ Briganti, 1987, p. 32.

³⁹ Si ha notizia certa del matrimonio nella voce: [https://www.treccani.it/enciclopedia/ranuccio-i-farnese-duca-di-parma-e-piacenza_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/ranuccio-i-farnese-duca-di-parma-e-piacenza_(Dizionario-Biografico))

⁴⁰ Briganti, 1987, p. 31.

⁴¹ Zapperi, 1994, p. 124.

anno, in cui si comunica lo scoprimento degli affreschi alla presenza del nipote del Papa, il cardinale Pietro Aldobrandini:

Alli giorni passati si scoperse la non men vaga che bella galleria del Ill.mo cardinal Farnese dipinta dal Carracci Bolognese [...] ⁴²

Questa cerimonia in verità, secondo uno studio più recente di Silvia Ginzburg, ebbe unicamente la funzione di ufficializzare la decorazione e non di sancirne il termine. ⁴³

Per quanto riguarda il 1599, Briganti ipotizza possa riferirsi all'anno in cui Agostino, arrivato a Roma dopo aver soggiornato per diverso tempo a Parma, intervenne nei lavori.⁴⁴ In una lettera datata al 23 gennaio 1599, redatta dall'antiquario e incisore Pietro Stefanoni e indirizzata al naturalista Ulisse Aldrovandi, si trova un disegno di un insetto eseguito da Agostino nel momento in cui egli si trovava già a Roma.⁴⁵ Probabilmente l'artista era giunto da poco nella città eterna, forse verso la fine del 1598, perché a questo stesso anno risale un ritratto che egli fece ad Anna Parolini Guicciardini, una donna appartenente alla famiglia dei "Guizzardini a san Felice" che risiedeva a Bologna; quindi, sarebbe stato impossibile per Agostino essere a Roma nel momento in cui iniziarono i lavori nella galleria.⁴⁶ Attraverso l'attento esame delle giornate di lavoro ⁴⁷ individuate da Carlo Giantomassi (Fig.7)⁴⁸, si è notato come il margine della giornata successiva si sovrapponga a quello della precedente, fornendo in questo modo un'evidente scansione cronologica delle varie scene. In considerazione di ciò si è potuto constatare come i quadri riportati con *venere condotta sul mare a una cerimonia nunziale* (Fig.8) e *Aurora e Cefalo* (Fig.9), unici due la cui paternità risale ad Agostino, siano stati realizzati quando già gran parte della decorazione che li circondava era stata ultimata, confermando quindi l'ipotesi che l'intervento dell'artista avvenne a lavori già abbastanza avanzati.

Il tempo in cui Agostino fu a Roma, al servizio del cardinale Odoardo Farnese, fu molto breve a causa dell'interruzione dei rapporti con il fratello. I motivi di questo

⁴² Zapperi, 1981. pp. 821-822.

⁴³ Ginzburg Carignani, 2008, p. 19.

⁴⁴ Briganti, 1987, p. 35.

⁴⁵ Zapperi, 1994, p. 122.

⁴⁶ Briganti, 1987, p. 35.

⁴⁷ Con il termine si intendono le porzioni di affresco portate a termine in una giornata di lavoro. Le giunzioni tra le varie "giornate" sono poi nascoste cercando di farle corrispondere ai bordi una figura.

⁴⁸ Giantomassi, 1987, p.n.n.

allontanamento li possiamo ritrovare nelle parole del conte Carlo Cesare Malvasia che, all'interno del primo volume della sua opera, la *Felsina Pittrice*, cita indirettamente una lettera che Annibale scrisse a cugino Ludovico in cui si legge:

La insoportabile sacenteiria di Agostino, che mai contento di quante io faceva, trovandovi sempre il pelo nell'uovo mi rompeva, e tolea giù di sesto, e conducendo continuamente poeti, novellisti, e cortigiani sul ponte, m'impediva, mi disturbava, era cagione che non faceva egli, ne lasciava fare à gl'altri. ⁴⁹

Furono quindi proprio le insistenti critiche di Agostino che infastidivano il fratello e le ricorrenti visite dei suoi amici e intellettuali che rallentavano i lavori a favore, nel 1599, il congedo dell'artista dalla galleria e un suo ritorno a Parma al servizio del duca Ranuccio, per il quale intraprese la decorazione di una delle volte di Palazzo Giardino. Il pittore non condusse mai a termine questo cantiere perché morì improvvisamente nel febbraio 1602. Si può aver conferma dell'anno in cui Agostino decide di abbandonare Roma grazie all'esistenza di una lettera, datata 20 agosto 1599, che uno degli allievi di Annibale, Giovanni Battista Bonconti, scrisse al padre:

Voglio che egli sappia che M. Annibale Carrazzi non altro ha dal cardinal Farnese che scudi dece di moneta il mese et parte pe lui et servitore et una stantietta alli tetti et lavora et tira la carretta tutto il di come un cavallo et fa loggie, camere et sale, quadri et ancone et lavori da mille scuti et steta et creppa et ha poco gusto ancora di tal servitù, ma questo di gratia non si dica ad alcuno. ⁵⁰

Il giovane apprendista fa menzione delle grandi fatiche a cui è sottoposto il maestro e degli esigui proventi che egli ottiene al servizio del Cardinale ma non fa in alcun modo cenno alla figura di Agostino, il quale a quella data probabilmente era già tornato a Bologna. Ulteriore testimonianza della sua precoce dipartita è possibile ritrovarla nello scritto di Hans Tietze in cui si cita un pagamento effettuato dal duca Ranuccio in favore dell'artista il 16 luglio 1599 per la realizzazione di un ritratto che venne eseguito appunto o Bologna o a Parma dove lo stesso duca risiedeva. ⁵¹

⁴⁹ Malvasia, 1678, p. 428.

⁵⁰ Ginzburg Carignani, 2008, p. 28, nota 97.

⁵¹ Zapperi, 1994, p. 122.

La terza e ultima data scoperta si collegherebbe a un'interruzione dei lavori avvenuta tra la fine del 1599 e la metà del 1600, le cui cause non sono ancora state ben definite. Il primo ad avanzare delle ipotesi a riguardo è proprio Giuliano Briganti, secondo il quale Annibale in questo lasso di tempo riprese il progetto della decorazione della sala grande, che ricordiamo essere la prima commissione affidatagli da Odoardo e il motivo per cui egli si trasferì stabilmente a Roma. La ripresa del cantiere, probabilmente, non dipese dall'arrivo del famoso "libro delle imprese", tanto richiesto e inutilmente atteso, ma dalla conclusione delle trattative per l'unione Farnese–Aldobrandini. Il cardinale, infatti, desiderava concludere la cerimonia nuziale con una visita del palazzo, ricevendo ufficialmente il Papa in una sala⁵² la cui decorazione non fosse tanto licenziosa quanto potevano invece essere le scene con gli "amori degli dèi" già quasi del tutto concluse a quella data.⁵³ Infatti, Clemente VIII era noto al tempo per le sue dure condanne e repressioni della nudità del corpo umano e di ogni forma di erotismo, anche figurato. Egli si batté strenuamente contro la prostituzione e soprattutto si preoccupò di controllare tutti i luoghi sacri, a volte anche di persona, per evitare che vi si esponessero opere lascive. Ogni nudità fu prontamente eliminata⁵⁴. La galleria Farnese, di conseguenza, per via dei temi rappresentati risulta essere, oltre che una provocazione, una sfida contro l'implacabile censura imposta rigidamente dal Papa. Nel 1599 quindi fu ordinata la rimozione dei ponteggi nella galleria e, una volta sgomberata completamente, vi si trasferirono all'interno tutti quegli arredi ingombranti che furono tolti dalle altre sale del palazzo dove invece i lavori di decorazione stavano proseguendo.⁵⁵ Dell'evento si ha traccia in un documento, datato al 3 febbraio del 1600, in cui sono censiti i vari lavori che furono eseguiti al tempo nel palazzo e in cui si legge:

Per haver portato nella galleria un cammino [...]; Per haver levata la tavola d'alabastro et portatola nella galleria scudi⁵⁶

La trasformazione della galleria in magazzino ebbe una breve durata poiché, a causa del rifiuto di Clemente VIII di visitare il palazzo, i palchi vennero ben presto rimontati. Alla

⁵² "Sala Grande".

⁵³ Briganti, 1987, p. 33.

⁵⁴ Zapperi, 1987, pp. 49-53.

⁵⁵ Zapperi, 1994, p. 122.

⁵⁶ *Ivi*, p. 123, nota 4.

luce di queste testimonianze si può quindi concludere che la data “1600 16 maggio” non possa che riferirsi al momento in cui si ripresero i lavori.⁵⁷

Un’ulteriore ipotesi riguardo l’attività di Annibale tra il 1599 e il 1600 è portata avanti da Silvia Ginzburg Carignani, secondo la quale l’artista spostò la sua attenzione non sulla sala grande ma sul camerino e nel caso in cui questa tesi risultasse attendibile, la datazione canonica della decorazione di questo ambiente subirebbe uno slittamento dal 1595-1596 al 1599.⁵⁸

Una quarta iscrizione riportante la data “30 aprile 1599” (Fig.10) fu scoperta dopo che Briganti pubblicò il risultato delle sue indagini. Questa si trova nella volta nord, sotto l’ignudo alla destra della scena di *Polifemo e Aci* (Fig.11) e si riferisce, come la seconda data di cui si è già fatto menzione, alla pausa dei lavori della galleria. Analizzando bene la posizione in cui essa si trova si può supporre che, alla ripresa del cantiere, mancavano da decorare la volta ovest, dove si trova il quadro riportato con *Venere condotta sul mare* e la volta sud con *Polifemo e Galatea* (Fig.12) che fu logicamente l’ultima a essere dipinta avendo al di sotto la data “MDC”, definita quella ufficiale.

Dall’analisi di tutti questi dati si può quindi confermare che la decorazione della volta della galleria fu portata a termine nell’anno 1600, nonostante vi siano alcune fonti che fanno riferimento a piccoli interventi, quali dei ritocchi a secco o delle dorature, effettuati nel 1602. Uno di questi documenti è un pagamento, datato al 18 luglio 1602, per lo smontaggio dei ponteggi. Si è valutata la possibilità che questo facesse riferimento alla conclusione della decorazione delle pareti dei lati corti⁵⁹ della galleria ma, essendo questa parte facilmente raggiungibile da terra senza l’ausilio di veri e propri ponteggi, sembra più plausibile un nesso con la volta più che con le pareti minori.⁶⁰

I lavori per queste ultime, stando alle testimonianze documentarie superstiti, probabilmente ebbero inizio e terminarono nel 1603. Il perché di così tanto distacco tra la conclusione della decorazione della volta e l’inizio delle pareti è stato ritrovato da Zapperi in un evento che mise in crisi il fragile rapporto tra Annibale e Odoardo.⁶¹ Il

⁵⁷ Briganti, 1987, pp. 33-34.

⁵⁸ Ginzburg Carignani, 2008, p. 19.

⁵⁹ Parete Nord e Sud.

⁶⁰ *Ivi*, p. 20.

⁶¹ Zapperi, 1994, pp. 124-127.

giorno 26 novembre del 1601 il cardinale Arnaud d'Ossat scrisse una lettera al re Enrico IV in cui notifica l'impegno di Papa Clemente VIII nel promuovere come futuro re d'Inghilterra o il duca di Parma o il cardinal Farnese, il quale, non essendo ancora maritato, poteva ben sperare in un matrimonio con Arabella Stuart, possibile erede dopo la morte di Elisabetta I. Risulta importante in questo contesto ricordare il grande disappunto che il rigido papa provò nei confronti delle scene licenziose rappresentate sulla volta della galleria per volere di Odoardo, il quale si pentì, una volta appresa la notizia della candidatura, di aver fatto rappresentare tali oscenità. In un clima così teso, la principale vittima delle preoccupazioni che affliggevano il cardinale fu Annibale, colpevole di aver acconsentito alla realizzazione del ciclo pittorico. La prima pena che gli venne inflitta fu un pagamento assai ridotto rispetto a quello che era stato previsto e successivamente arrivò la minaccia di una sua possibile sostituzione nel cantiere decorativo delle pareti. Un valido rimpiazzo, secondo Odoardo, poteva essere il cavalier d'Arpino (1568-1640)⁶², rinomato per le sue abilità nel dipingere i temi più vari, sapendo applicare un'amabile censura a tutto ciò che poteva essere considerato erotico e immorale. Una postilla del 1676 nelle *Considerazioni alla pittura* di Giulio Mancini (1559-1630)⁶³ ci dà conferma di questa richiesta di intervento:

E per verità ne riportò un miserabilissimo guiderdone, e ciò per la malignità del cav. d'Arpino che, essendo stato chiamato dal card. Farnese a terminare la detta galleria, la sbeffò e...per dispetto, e ciò solo per ricattarsi della disistima che Annibale mostrò di lui in occasione che d'Arpino lo condusse un giorno in carrozza a casa sua per fargli vedere alcune sue pitture; che avendo sentito Annibale che non faceva... di soperchiare, aperse lo sportello della carrozza e se ne andò senza dir nulla. Onde d'Arpino / mordendosi il dito disse: «Tu me la pagherai». Et infatti mantenne la parola quando gli venne la congiuntura che fu chiamato a ultimare la detta galleria.⁶⁴

La tentata sostituzione di Annibale con il cavalier d'Arpino andò probabilmente ad incrinare il rapporto tra i due artisti, tanto che quest'ultimo sfidò il Carracci a un duello

⁶² Per ulteriori approfondimenti sulla vita e le opere del cavalier D'Arpino si veda (Rottgen, 2002).

⁶³ De Renzi, 2007, consultabile in [https://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-mancini_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-mancini_(Dizionario-Biografico))

⁶⁴ Mancini, 1628, ed. 1956, p. 342.

con la spada ma Annibale, rifiutando di battersi fisicamente, spostò la lite sul piano artistico perché «pigliò il pennello, e disse io ti disfido».⁶⁵

A prescindere dalle liti e dalle naturali competizioni tra i due artisti, le trattative con il cavalier d'Arpino, per cause sconosciute, non ebbero esito positivo e una seconda opzione vede come protagonista Cherubino Alberti (1553-1615)⁶⁶, pittore già nelle grazie di Clemente VIII, ma anch'egli non fu effettivamente mai ingaggiato. Di lui si conservano però tre disegni che sicuramente possiamo ricondurre alla galleria Farnese.⁶⁷ Il sogno di Odoardo di diventare re svanì nel momento in cui le due principali potenze cattoliche, Francia e Spagna, si opposero alla sua candidatura e venne eletto re d'Inghilterra, il giorno 23 marzo 1603, Giacomo Stuart. Odoardo, già privato del trono, non volle in alcun modo rinunciare alla conclusione della decorazione della sua galleria e, in mancanza di un valido sostituto, decise di riconfermare il posto ad Annibale. A conferma di ciò vi sono dei documenti, datati al 10 maggio e 10 luglio 1603, riguardanti la scansione in giornate dei nuovi affreschi da realizzare e l'acquisto per alcuni colori, in cui è apposta la firma di Annibale.⁶⁸

Per dimostrare ulteriormente che la decorazione delle pareti avvenne in un secondo tempo rispetto alla volta, fu fatta anche un'approfondita indagine stilistica in cui si misero a confronto i diversi modi di dipingere adottati per le due rispettive parti della galleria.

Se si osservano attentamente gli affreschi della volta e le due scene rappresentate sulle pareti corte, *Perseo e Fineo* (Fig.13) e *Perseo e Andromeda* (Fig.14), si nota una virata da uno stile rispettivamente più dinamico, in cui le figure sono ritratte nelle pose più varie e i colori risultano sgargianti a uno stile più contenuto, con i personaggi limitati nei movimenti e colori più tenui.⁶⁹ Il modo di dipingere impiegato per la volta è da considerarsi come una combinazione di diverse tradizioni pittoriche, a partire da quella di Michelangelo per quanto riguarda la struttura della decorazione e per la presenza di ignudi ispirati a quelli della Cappella Sistina, passando per l'illusionismo architettonico

⁶⁵ Bellori, 1672, ed. 1931, p. 99.

⁶⁶ Barsali, 1960, consultabile in [https://www.treccani.it/enciclopedia/cherubino-alberti_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/cherubino-alberti_(Dizionario-Biografico)/)

⁶⁷ Zapperi, 1994, p. 126; Vitzthum, 1963, pp. 445-446.

⁶⁸ Uginet, 1980, pp. 105 e 107.

⁶⁹ Martin, 1965, p. 60.

di Pellegrino Tibaldi in Palazzo Poggi a Bologna e fino ad arrivare al modo di colorare e ai chiari scuri di Correggio, visti nella camera di San Paolo a Parma, che permettono alle pitture di sembrare vive. Anche la figura di Raffaello sarà molto presa in considerazione come modello soprattutto per quanto riguarda la decorazione delle pareti corte più che per quella della volta. Il cambiamento verso uno stile più statico, di cui si è già fatto cenno, è dato proprio da una maggiore attenzione alle opere più tarde del pittore urbinato e alle sue lezioni riguardanti l'importanza della creazione di uno stile unitario, da adottare all'interno della bottega, che andasse a limare quelli che erano i diversi connotati dei nuovi giovani allievi assunti. Tra il 1602 e il 1603 Annibale si troverà molto in difficoltà nel seguire tutte le varie commissioni affidategli a Roma: la cappella Herrera, la galleria Farnese, le lunette Aldobrandini e la cappella Cerasi e infine il San Gregorio per la chiesa di San Gregorio in Celio, oggi perduta e sarà costretto, avendo come unico aiuto la figura di Domenichino, dopo la morte del fratello Agostino, a ingrandire la propria bottega. Il nuovo modo di disegnare fu definito da Posner in poi come "late ideal style"⁷⁰ e nacque come la soluzione ottimale per il raggiungimento di una maggiore produttività poiché, essendo più rapido, asciutto e sintetico, concedeva ad Annibale la libertà di occuparsi unicamente della fase creativa per poi lasciare quella esecutiva anche nelle mani dei meno esperti.

Un coinvolgimento maggiore degli allievi, più che nel resto della galleria, lo si trova nella decorazione delle pareti lunghe, che si caratterizzano per la presenza, nel registro inferiore, di nicchie destinate ad accogliere delle statue e di quattro medaglioni raffiguranti le Virtù (*Fortezza* (Fig.15) e *Temperanza* (Fig.16) nella parete Est e *Giustizia* (Fig.17) e *Carità* (Fig.18) della parete Ovest). Nel registro superiore invece si trovano le raffigurazioni delle imprese della famiglia Farnese alternate a busti e scenette mitologiche.

L'ottima qualità delle pitture ci porta a supporre che le pareti lunghe furono decorate dal 1606 al 1608, in un lasso di tempo in cui i giovani apprendisti ebbero occasione di prendere dimestichezza con il genere delle piccole storie. Proprio nel 1606, infatti, due degli allievi di Annibale, Giovanni Lanfranco (1582-1647)⁷¹ e Sisto Badalocchio (1585-

⁷⁰ Posner, 1971, pp. 126-133

⁷¹ Schleier, 2004, consultabile in [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-lanfranco_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-lanfranco_(Dizionario-Biografico)).

1647)⁷², tradurranno in incisioni le scenette rappresentate nelle Logge di Raffaello e le useranno come modello per la futura realizzazione, nella galleria, dei ridotti quadri riportati a tema mitologico.

Tramite l'attenta osservazione degli affreschi la critica ha proposto di riconoscere le mani di quattro allievi: Domenichino (1581-1641)⁷³, pseudonimo di Domenico Zampieri, che si occupò delle storie con *Diana e Callisto* (Fig.19) e con *Dedalo e Icaro* (Fig.20), Giovanni Lanfranco per *Ercole che libera Prometeo* (Fig.21) e *Arione e il delfino* (Fig.22), Antonio Carracci (1583-1618)⁷⁴, figlio di Agostino, a cui sono attribuite la *Trasformazione di Callisto* (Fig.23) e il *Mercurio e Apollo* (Fig.24) e infine vi è la figura di Sisto Badalocchio per il *Minerva e Prometeo* (Fig.25) e *Ercole e il drago* (Fig.26), scene di minore qualità rispetto alle altre. Per quanto riguarda la realizzazione delle quattro virtù, poste agli estremi delle pareti, Hans Tietze propone un'attribuzione unica a Domenichino, ipotesi oggi unanimemente accettata.⁷⁵

Si è fin qui affrontata l'importante questione della cronologia, al fine di fare chiarezza sui periodi in cui Annibale lavora effettivamente al ciclo decorativo della Galleria e sulle varie presenze che lo affiancarono nell'impresa ma vi è un ulteriore argomento che merita di essere trattato: l'ideazione e l'interpretazione del programma iconografico.

Il significato dell'intero ciclo decorativo sembra essere collegato alla presenza, nei pennacchi della volta, di quattro piccole coppie di amorini. In merito alla questione si espresse per primo Giovan Pietro Bellori nell'opera *Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni* pubblicata 1672, in cui si legge:

Avanti descrivere le favole conviene che proponiamo gli Amori dipinti ne' quattro lati della Galeria finti reali sopra il cornicione, da cui dipende tutto il concetto ed allegoria dell'opera. Volle figurare il pittore con varii emblemi la guerra e la pace tra 'l celeste e l'volgare Amore instituiti da Platone⁷⁶

⁷² Gilbert, 1963, consultabile in [https://www.treccani.it/enciclopedia/sisto-badalocchio_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/sisto-badalocchio_(Dizionario-Biografico)).

⁷³ Matarazzo, 2020, consultabile in [https://www.treccani.it/enciclopedia/zampieri-domenico-detto-domenichino_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/zampieri-domenico-detto-domenichino_(Dizionario-Biografico)).

⁷⁴ Posner, 1977, consultabile in [https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-carracci_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-carracci_(Dizionario-Biografico)).

⁷⁵ Briganti, 1987, p. 4.

⁷⁶ Ginzburg Carignani, 2008, p. 21.

Bellori interpreta correttamente il programma iconografico della galleria trovandovi come base il rapporto di guerra e pace tra l'Amore celeste e l'Amore terreno ma, influenzato dalla teoria platonica delle due Veneri, tende erroneamente a far prevalere l'amore sacro su quello profano. Nella galleria, in verità, non vi è uno scontro tra i due Amori ma una loro unione in piena armonia e sarebbe sbagliato anche intendere gli affreschi come un epitalamio dedicato al matrimonio tra Ranuccio Farnese e Margherita Aldobrandini, dal momento che gli accordi per le nozze si concretizzeranno unicamente nel 1599 mentre la scelta dei soggetti da rappresentare sulla volta risale a due anni prima, nel corso del 1597. Sarà proprio a causa di questa incompatibilità tra la cronologia degli eventi che l'ipotesi di considerare gli affreschi come un omaggio all'unione delle due famiglie venne scartata.⁷⁷

Secondo quanto afferma Silvia Ginzburg, stando a nuovi documenti emersi, le prime trattative tra i Farnese e gli Aldobrandini, in verità, si avviarono già nel marzo 1598 ma dal momento che non si raggiunsero dei validi accordi, la questione fu rimandata all'anno seguente. In considerazione di ciò è probabile che Annibale iniziasse già dal 1598 a progettare il ciclo decorativo, partendo dal delineare unicamente la scansione della finta architettura, lasciando i dettagli iconografici incompiuti in attesa del concretizzarsi dei negoziati per il matrimonio.⁷⁸ L'unica scena ch'egli abbozzerà già durante la prima fase di progettazione sarà una parte del cosiddetto *Trionfo di Bacco*, che verrà poi ripreso e completato con la rappresentazione di un doppio trionfo: quello di Bacco a sinistra e quello di Sileno a destra. Entrambi saranno affiancati dalla presenza di una figura femminile, associata ad Arianna, che in realtà rappresenta le due facce dell'amore, quello celeste e quello terreno. Annibale in questa scena riesce quindi a riassumere quello che è il vero significato dell'intero ciclo, ossia la celebrazione dell'unione dell'amore sacro con quello profano, già anticipato dalla presenza delle figure di Eros e Anteros negli angoli della volta.

⁷⁷ Briganti, 1987, p. 39.

⁷⁸ Ginzburg Carignani, 2008, p. 17.

II. I DISEGNI

Il disegno è da sempre stato considerato il fondamento della creazione artistica⁷⁹ e tutti i pittori, inclusi Annibale e Agostino Carracci, ne faranno ampio uso come fonte primaria di elaborazione e pianificazione delle decorazioni.

Per quanto riguarda la progettazione del ciclo decorativo della galleria Farnese, sono giunti integri fino ad oggi circa 125 disegni preparatori e la loro storia collezionistica risulta essere molto interessante. Il noto amatore, collezionista e antiquario Francesco Angeloni (1587-1652) affermava di possedere tre album con circa seicento disegni⁸⁰ sia di progetto, realizzati a penna, e sia studi di figura eseguiti a carboncino su carta azzurra o grigia. Alla morte di Angeloni, questo nucleo di studi venne acquistato dal pittore francese Pierre Mignard (1612-1695), il quale segnò a penna tutti i fogli con una numerazione progressiva.⁸¹ Deceduto Mignard, la collezione passò nelle mani di Pierre Crozat (1661-1740)⁸² e nel 1741 Pierre-Jean Mariette (1694-1774), dopo aver redatto il catalogo di vendita della raccolta di Crozat, ne acquistò i pezzi che egli riteneva migliori, tra cui tutto il lotto di disegni realizzati da Annibale per palazzo Farnese.⁸³ Ad oggi i numeri segnati da Mignard permettono di ricostruire l'originario nucleo angeloniano che si disperse a partire dal 1775, un anno dopo la morte di Mariette, in varie collezioni private e musei⁸⁴, ad esempio il Museo del Louvre a Parigi e il Museo delle Belle Arti di Besançon.⁸⁵ Anche Domenichino, uno degli allievi maggiormente coinvolto da Annibale nella decorazione della galleria, possedeva nel XVII secolo un numero molto vasto di disegni del maestro, soprattutto inerenti alla grande commissione Farnese.⁸⁶ Alla morte di Domenichino quasi tutta la sua raccolta di disegni, che comprendeva sia opere personali che, come anticipato, svariati studi dei Carracci, fu ereditata dal suo allievo Francesco Raspantino e successivamente nel 1664 fu acquistata da un importante pittore

⁷⁹ Vasari, 1568, ed. 1966, p. 111; Cennini, 1398, ed. 2009, p. 64.

⁸⁰ Angeloni, 1641, p. 251.

⁸¹ Prospero Valenti Rodinò, 1992, p. 41.

⁸² *Ivi*, p. 128.

⁸³ Prospero Valenti Rodinò, 1992, p. 138; Mariette, 1741, p. 51.

⁸⁴ Prospero Valenti Rodinò, 1992, p. 139.

⁸⁵ Van Tuyll van Serooskerken, 2015, pp. 55-56

⁸⁶ *Ibidem*.

e collezionista, Carlo Maratti (1625-1713).⁸⁷ Nel XVII secolo i disegni spesso venivano utilizzati come merce di scambio per ottenerne altri di maggiore interesse o come metodo di pagamento o come omaggio. Questo ci permette di capire quanto facilmente i disegni di una stessa collezione potevano essere dispersi e conservati in luoghi diversi.⁸⁸ Il motivo per cui Maratti decise di vendere parte della sua preziosa collezione sembrerebbe essere il matrimonio della figlia e la conseguente necessità di denaro per sua dote. Questa scelta non fu condivisa da Papa Albani (1649-1721) che interruppe le trattative tra Maratti e il pittore tedesco d'origine ma attivo in Inghilterra John Closterman e inserì tutti i nuovi disegni ottenuti nella Biblioteca personale, dal momento che il suo scopo era quello di tutelare dalla esportazione, già troppo praticata a quel tempo, il colossale patrimonio artistico di Roma. Circa cinquant'anni dopo questa acquisizione, nel 1762, il cardinale Alessandro Albani (1692-1779) deciderà di vendere a James Adams, agente di re Giorgio III d'Inghilterra, i disegni che gelosamente il Papa aveva salvato e conservato. Sarà questo l'evento che porterà alla costituzione del fondo Carracci all'interno del castello di Windsor ed è qui che gran parte della collezione di Maratti è conservata.⁸⁹

Ulteriori due importanti collezionisti dei disegni preparatori realizzati dai Carracci furono Everhard Jabach (1618-1695) e Padre Sebastiano Resta (1635-1714). Il primo possedeva diversi disegni relativi alla galleria ma nel 1671, a causa di gravi problemi economici, fu costretto a vendere la sua collezione al Cabinet du Roi (creato e gestito da Jean-Baptiste Colbert, allora ministro di re Luigi XIV) e ancora oggi tutti i fogli inclusi in questa acquisizione sono conservati nel Département des arts graphiques del Louvre.⁹⁰ Padre Resta invece colleziona disegni con vari tipi di soggetti e soprattutto molti studi sono collegati al periodo bolognese dei tre fratelli. Per quanto riguarda la galleria Farnese, Resta era in possesso di tre disegni. Il primo è uno studio per un ignudo conservato oggi a Brema (Fig. 94), il secondo disegno si trova a Budapest e rappresenta una baccante nuda che suona il tamburello (Fig. 58), e infine il terzo è uno studio per *Pan e Diana* (Fig. 64),

⁸⁷ Prosperi Valenti Rodinò, 2014, p. 56.

⁸⁸ *Ivi*, p. 58.

⁸⁹ *Ivi*, p. 60.

⁹⁰ Prosperi Valenti Rodinò, 1992, pp. 95-96.

scena posta sulla sinistra del *Trionfo di Bacco* (di cui fa parte la figura della baccante precedentemente menzionata).⁹¹

Annibale Carracci nei disegni preparatori che realizza per la galleria Farnese fa uso di sole due tecniche e due tipi di carte colorate. La penna è la tecnica principalmente adoperata per i disegni di composizione e per quelli di schema generale. Questa scelta probabilmente fu fatta perché permetteva di realizzare i progetti con maggiore velocità rispetto al carboncino, un fattore essenziale durante il flusso di creazione e ideazione di un progetto.⁹² Una volta messa a punto la composizione, Annibale passa a studiare le singole figure che vuole inserire all'interno della composizione d'insieme, spesso utilizzando modelli che posavano dal vero nel suo studio.⁹³ In questo caso la tecnica utilizzata non è più quella della penna ma vengono impiegati spesso il carboncino, per delineare il soggetto e creare le ombre, e il gesso bianco per le lumeggiature. Anche il supporto cartaceo muta, da una carta color crema si passa a utilizzare una grigio-azzurra, probabilmente perché grazie al suo tono intermedio riesce a conferire maggior rilievo al disegno. Ad oggi l'acceso e brillante azzurro originario è quasi del tutto andato perduto a causa del passare del tempo e l'azione della luce ha comportato un importante ingiallimento e scolorimento della tinta.⁹⁴ Analizzando i vari disegni superstiti si è potuto notare come alcuni studi di figura siano stati realizzati non con il carboncino, come era solito per l'artista, ma con la matita rossa e ne sono un esempio lo studio per la figura di *Sileno portato da un fauno* conservato oggi nella Biblioteca Reale di Torino, la figura di un' *erma-atlante* custodita presso il Museo del Louvre a Parigi e infine lo studio per una delle scene rappresentate in uno dei quattro pennacchi della volta con la raffigurazione di *Due putti che ne sorreggono un terzo* che si trova a New York al Metropolitan Museum. Nel momento in cui si passa ad utilizzare la matita rossa anche la carta di supporto cambia, tornando al color crema come era stato scelto per i disegni di progetto generale. Si suppone che questa tipologia di tecnica fu scelta occasionalmente da Annibale per via del colore caldo che sembrava poter conferire vita ai suoi disegni e farli sembrare di carne.⁹⁵

⁹¹ Wood, 1996, pp. 14-18.

⁹² Van Tuyl van Serooskerken, 2015, p. 60.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ *Ivi*, p. 63.

Se per progettare il ciclo decorativo della volta Annibale produsse un vasto numero di disegni, lo stesso non accade per le pitture sulle pareti. Ricordiamo infatti come i lati corti furono realizzati a partire dal 1603, con grande partecipazione di aiuti, mentre i lati lunghi, la cui decorazione con scenette mitologiche si fa risalire al 1606-1608, furono interamente compiuti da allievi su progetti a penna del maestro. Secondo la critica, una delle maggiori cause per cui assistiamo a questo calo importante nell'elaborazione di disegni, oltre alla perdita di alcuni di essi avvenuta nel corso del tempo, è la forte depressione che colpì il pittore bolognese a partire dal 1605 e che lo renderà del tutto improduttivo.⁹⁶ A testimonianza di ciò vi è uno scambio di lettere avvenuto, in quello stesso anno, tra il duca di Modena Cesare d'Este e Odoardo Farnese, allo scopo di sollecitare Annibale perché concludesse alcune opere che gli erano state commissionate dal duca ed egli risponderà:

Quando Annibale Carracci sia rihavuto d'una infirmità mortale che ha havuto li giorni passati, et che lo tiene tuttavia interdeto dalla pittura, Vostra Altezza resterà servita.⁹⁷

2.1 Studi di progetto per il sistema architettonico

I primi disegni di Annibale sono quelli relativi alla progettazione del sistema decorativo e allo studio del soffitto, con lo scopo di definire una scansione ideale delle scene e del partito decorativo. Tramite l'osservazione di questi lavori si può individuare e seguire l'evoluzione del pensiero del maestro nei confronti della volta della galleria, che risulta essere suddivisa in due parti distinte. La prima, definita come fregio, è la zona curva subito adiacente alla cornice dove si possono osservare i quattro quadri riportati rappresentanti le scene con *Polifemo e Galatea* (Fig. 12), *Polifemo e Aci* (Fig. 11), *Venere condotta sul mare* (Fig. 8) e *Aurora e Cefalo* (Fig. 9), alternati a medaglioni bronzei e altre scene con gli *amori degli dèi*. La seconda parte invece è la zona centrale della volta ed è composta da tre quadri riportati raffiguranti il *Trionfo di Bacco e Arianna* (Fig. 27), *Pan e Diana* (Fig. 28), *Paride e Mercurio* (Fig. 29). Tra questi si frappongono due più piccole scene dipinte con *Ganimede e l'aquila* (Fig. 11) e *Apollo e Giacinto* (Fig. 12).⁹⁸ Si è già anticipato nel capitolo precedente come Annibale avesse dei modelli di

⁹⁶ Posner, 1971, pp. 146-149

⁹⁷ Terzaghi, 2007, p. 229.

⁹⁸ Martin, 1965, pp.70-72.

riferimento ben precisi nel momento in cui stava progettando la decorazione della galleria, in particolare Michelangelo Buonarroti e Correggio ma rilevante, per quanto riguarda la disposizione delle scene, è lo studio che egli fece delle storie di Ulisse realizzate da Pellegrino Tibaldi sulle volte di due sale in Palazzo Poggi a Bologna. Lo schema a croce che Annibale propone per i quadri riportati della volta riprende proprio l'impostazione di quest'ultimo ambiente come già il conte Malvasia indica nella vita di Tibaldi:

Mandarono [i Carracci] sempre i loro scolari a disegnare le figure del detto Salotto [Sala di Ulisse], e quelle della Cappella de' stessi Signori in S. Giacomo; ed è certo, che prima di porsi al lavoro della Galleria Farnese, fece Annibale trasmettersi uno schizzo di sì giudicioso, e ricco scomparto.⁹⁹

Ultima fonte di ispirazione saranno due decorazioni realizzate in precedenza da Annibale stesso, il fregio di palazzo Magnani (Fig. 30) e quello di palazzo Fava (Fig. 31), entrambi a Bologna. Da qui, infatti, vuole partire l'analisi dei primi disegni relativi alla progettazione del ciclo perché è proprio attraverso la ripresa di questi fregi che il pittore bolognese inizierà a ragionare sulla galleria.

Non vi sono purtroppo certezze per quanto riguarda la successione dei disegni ma secondo quanto ipotizzato da John Rupert Martin¹⁰⁰, nella sua monografia sulla galleria Farnese, e da Hans Tietze, uno dei primi abbozzi è conservato oggi al Museo del Louvre a Parigi (Fig. 32; Inv. 7419)¹⁰¹ e rappresenta due figure nude sedute che si danno le spalle. Tra loro vi è un'erma-atlante che sorregge l'architrave. È evidente qui il richiamo al gruppo di tre figure che a palazzo Magnani viene utilizzato come divisorio tra le diverse scene del fregio, nonostante la significativa variazione di inserire, in quest'ultimo caso, degli ignudi al posto dei putti bolognesi.¹⁰² Questa composizione verrà ripresa in un altro disegno che si trova all'École des Beaux-Arts di Parigi (Fig. 33; Inv. 2287)¹⁰³ in cui ritroviamo i due ignudi seduti raffigurati però come dei prigionieri con le braccia incatenate dietro la schiena e tra di loro non vi è più un'erma-atlante ma una statua che dovrebbe rappresentare l'Ercole Farnese. È probabile che questo richiamo alla statuaria

⁹⁹ Malvasia, 1678, p. 193.

¹⁰⁰ Martin, 1965, p. 191.

¹⁰¹ *Studio per un atlante e due ignudi*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, penna e inchiostro bruno e acquerello bruno, 145x200 mm.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ *Due schiavi incatenati sotto la statua di Ercole Farnese*, Parigi, École des Beaux-Arts, penna e inchiostro bruno, acquerello, 270x242 mm.

antica servisse per creare sintonia e continuità tra il soffitto e le pareti lunghe, che ricordiamo essere caratterizzate da nicchie con all'interno candide statue.¹⁰⁴ Facendo riferimento alla decorazione odierna del fregio si capisce subito che questa soluzione verrà ben presto scartata.

Tra i vari disegni di progetto conservati al Louvre ve n'è uno in particolare (Fig. 34; Inv. 7418)¹⁰⁵ che spicca sia per l'inconsueta forma della composizione che per il supporto utilizzato, una carta grigio-azzurra che solitamente, almeno per questo ambiente, Annibale sembra utilizzare unicamente per lo studio di figure. Ci troviamo di fronte a una composizione triangolare al cui centro vi è un quadro riportato e tutto intorno figure abbozzate velocemente a penna e con una corporatura lievemente allungata. Nella parte inferiore, al centro, si trovano due sfingi e due putti che sorreggono uno stemma, su quella superiore sono posizionate due figure femminili e sui lati due tende raccolte delimitano gli estremi della composizione.¹⁰⁶ Per via di questa forma così particolare questo disegno potrebbe solo riferirsi alla parte della volta che sormonta i lati corti delle pareti, ma questa scelta compositiva sarebbe andata troppo in contrasto con la successiva decisione di realizzare un fregio che corresse lungo tutta la parte inferiore della volta. Questo probabilmente fu il motivo per cui tale soluzione venne respinta. Uno studio conservato a Copenaghen (Fig. 35)¹⁰⁷, realizzato ancora una volta a penna, propone una struttura della composizione molto simile a quella del disegno precedentemente menzionato. Nel quadro riportato centrale è possibile scorgere alcune figure rapidamente delineate di cui solo due sono più marcate e visibili, una seduta e una che vi si inginocchia al cospetto. Una scena di adorazione o di supplica non rientra in alcun modo nel tema degli amori degli dèi che verrà poi sviluppato e ciò potrebbe avvalorare l'ipotesi, già precedentemente avanzata, per cui Annibale avesse iniziato a progettare già prima ancora che l'effettivo programma iconografico fosse stabilito.¹⁰⁸

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ *Studio di decorazione per la volta con personaggi che circondano un pannello*, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, penna e inchiostro bruno, biacca su carta azzurra con lavaggio bruno, 377x352 mm.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Studio per la decorazione del soffitto*, Copenhagen, Statens Museum for Kunst.

¹⁰⁸ Feigenbaum, in *The drawings* [...], 2000, p. 149, cat. 39.

Un grande passo in avanti si vede in un foglio (Figg. 36-37; Inv. 7422)¹⁰⁹ appartenente alla collezione del Louvre dove, nella parte superiore sinistra del *recto*, vi è un bozzetto a penna che rappresenta uno schema molto semplificato della scansione della volta in quadri riportati di forma rettangolare e ovale. Questo primo schizzo viene affiancato da un secondo che mostra sia una porzione di fregio con una primitiva idea di suddivisione e sia la parete sottostante. Gran parte del foglio è occupata da una sorta di ingrandimento degli angoli della volta che già erano presenti nel piccolo schema. Per questa porzione di soffitto era stata prevista una decorazione illusionistica rappresentante una balaustra dalla quale si affacciavano delle figure, forse ignudi, e questo angolo sfondato viene incorniciato da due erme di grandezze diverse che potrebbero essere un'anticipazione delle erme definitive che si uniranno in un abbraccio creando un collegamento tra le pareti lunghe e quelle corte. Al *verso* dello stesso foglio si trovano invece piccoli studi di dettaglio per la modanatura dell'architettura e un putto alato.¹¹⁰ L'idea della balaustra e delle figure che sporgono Annibale la riprenderà una seconda volta in uno studio conservato al Louvre (Fig. 38; Inv. 7420)¹¹¹.

L'evoluzione di questo sistema illusionistico è possibile ritrovarla in un altro foglio del Louvre (Fig. 39; Inv. 8048)¹¹² dove si coniugano i due motivi finora esposti: le grandi aperture negli angoli del soffitto e la sua suddivisione in vari quadri riportati. Ancora una volta sono presenti i giovani ignudi che però rispetto al disegno precedente non sono più vincolati dalla balaustra ma vengono spostati al di fuori e adagiati sopra i capitelli dei pilastri, quasi come ne fossero un prolungamento. Le scene principali a questo punto non sono ancora state definite poiché Annibale sembra unicamente concentrarsi sulla parte architettonica e sui soggetti che ne fanno parte, ma un leggero accenno di quello che sarà poi il soggetto che occuperà il centro della volta lo si trova nel piccolo riquadro centrale in basso. Qui è possibile intravedere la figura di Bacco trionfante sul suo carro ma non vi

¹⁰⁹ *Studi per il soffitto*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, penna e inchiostro bruno, acquerello bruno, 215x239 mm.

¹¹⁰ Martin, 1965, p. 192.

¹¹¹ *Ignudi su una cornice*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, penna e inchiostro bruno, acquerello bruno, 163x249 mm.

¹¹² *Progetto per la decorazione della volta*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, penna e inchiostro bruno, acquerello bruno e grigio, 287x241 mm.

sono in alcun modo riferimenti alle figure di Sileno e Arianna che verranno invece poi inserite nel progetto definitivo.¹¹³

Finora si è osservato come gran parte dei disegni di Annibale relativi alla progettazione del sistema decorativo della galleria Farnese siano conservati al Museo del Louvre ma ulteriori importanti esempi appartengono alla collezione britannica di Windsor Castle. Uno di questi (Fig. 40; Inv. 2131)¹¹⁴ si caratterizza per la presenza di diversi pensieri sovrapposti che rendono difficoltosa la lettura ma, nonostante ciò, la critica è riuscita a individuare tre diversi progetti.¹¹⁵ Il primo, che occupa la parte centrale a sinistra, ripropone il solito schema di suddivisione del fregio in cui sono presenti dei riquadri, successivamente ovalizzati, affiancati da figure erette su piedistalli. In questo piccolo abbozzo si vede già quell'idea di struttura che poi verrà adottata in fase conclusiva e, sulla destra, è inserito per la prima volta un accenno a quelli che saranno i medaglioni bronzei.¹¹⁶ L'assenza degli ignudi è probabilmente dovuta al fatto che essi sono stati già ampiamente studiati da Annibale in diversi disegni precedenti e quindi qui il maestro si vuole concentrare sulla disposizione delle altre figure. Il secondo progetto è una rappresentazione ingrandita dell'erma¹¹⁷ e dell'atlante¹¹⁸ che si trovano ai lati del pannello quadrato centrale. Quest'ultima figura ha la testa reclinata verso sinistra e allunga una delle due braccia sulla parte superiore del quadro, arrivando a congiungersi con la ghirlanda che vi scorre al di sopra. Due ulteriori studi per questo soggetto occupano la parte destra del foglio e non sono stati realizzati a carboncino, come gran parte degli altri studi, ma a penna e inchiostro bruno. La stessa tecnica è stata impiegata anche per il terzo e ultimo disegno che si trova invece nella parte centrale, ancora una volta uno studio per la figura dell'atlante che in questo caso non distende più il braccio verso la cornice

¹¹³ *Ivi*, p. 193.

¹¹⁴ *Studi per atlanti e altre decorazioni*, Windsor Castle, The Royal Library, carboncino, penna e inchiostro bruno, 282x343 mm.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 194.

¹¹⁶ *Ivi*, pp. 194-195.

¹¹⁷ Una qualsiasi scultura su pilastro dove sono rappresentati unicamente la testa e parte del busto. Le origini risalgono all'antica Grecia e a quell'epoca l'erma era una piccola colonna quadrangolare sormontata da una testa scolpita a tutto tondo, con un'altezza che raramente superava il metro e mezzo. Solitamente queste sculture rappresentavano il volto del dio greco Hermes, da cui deriva il nome. Solo successivamente questo genere di statuaria verrà adottata dai Romani e ripresa anche nel Rinascimento.

¹¹⁸ È una scultura a tutto tondo o ad altorilievo, rappresentante una figura maschile, che veniva impiegata in architettura o per sostenere trabeazioni e cornici o come elemento unicamente decorativo. Furono i Greci a denominare questa figura come "atlante", ispirandosi al Titano che mitologicamente aveva il compito di sostenere il mondo.

ma ha entrambe le braccia piegate e posizionate dietro alla testa e soprattutto perde la sua struttura umana dal momento che viene trasformato in un'erma.¹¹⁹ Oltre a questi tre disegni per cui si è riuscito a stabilire un nesso con la galleria, ve ne sono altri che invece sembrano essere del tutto scollegati e prendono posto nella parte inferiore del foglio. Tra tutti, solo le due composizioni geometriche per noi assumono un grande rilievo perché secondo quanto avanzato da Denis Mahon potrebbero essere attribuite alla figura di Innocenzo Tacconi, uno degli allievi di Annibale, data la presenza di una scritta sulla coscia dell'atlante centrale in cui si legge *Innocencio fe.*¹²⁰ In virtù del fatto che queste geometrie prospettiche furono realizzate a penna come alcuni studi di figura e come la firma, ci si chiede se anche Tacconi avesse collaborato alla progettazione del sistema decorativo insieme al maestro.¹²¹

Uno tra i disegni di progetto più avanzati è conservato al Louvre (Fig. 41; Inv 7416)¹²² e come il precedente si caratterizza per la presenza di diversi studi, che si sovrappongono l'uno sull'altro, realizzati con due tecniche diverse, la matita rossa e la penna. In basso a sinistra si individua nuovamente un ragionamento sulla partizione del fregio, caratterizzato da un'alternanza di medaglioni e quadri affiancati da figure in posizione eretta a malapena sbozzate, mentre a destra vi è una veduta prospettica di uno degli angoli della galleria.¹²³ Qui Annibale si sofferma a riflettere su come raccordare la decorazione nel passaggio dalle pareti lunghe a quelle corte e si individua anche la prima idea di quella che sarà l'effettiva soluzione decorativa. Sulla parte della balaustra che fa da angolo è possibile scorgere la figura di un amorino che sorregge uno scudo su cui sono rappresentati tre gigli e una pergamena ed è realizzato a penna al di sopra di un secondo studio a matita rossa, dove la stessa azione era invece compiuta da una coppia di putti. Martin ipotizza che originariamente Annibale avesse previsto di posizionare in questa sezione triangolare della volta le imprese del cardinale Odoardo Farnese e che in seguito invece cambiò idea sostituendole con le coppie di amorini e spostandole sulle pareti lunghe dove effettivamente possiamo osservarle oggi.¹²⁴ Spostandoci di poco a sinistra

¹¹⁹ Mahon in *Mostra dei Carracci*, 1956, pp. 111-112.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ Martin, 1965, p. 195.

¹²² *Progetto di insieme per la galleria Farnese*, Parigi, Musée du Louvre. Département des arts graphiques, matita rossa, penna e inchiostro bruno, macchie di colore giallo, 386x267 mm.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ *Ivi*, p. 196.

rispetto a queste due ultime figure troviamo un ignudo seduto su un pilastro e sormontato da un'erma molto più definita di quella che invece si trova a destra sopra gli amorini. Pur sembrando due figure indipendenti tra loro in verità le due erme saranno un'anticipazione dei due atlanti che si abbracciano nell'angolo della volta e che garantiranno quella continuità della decorazione tanto ricercata da Annibale.¹²⁵

Il disegno più importante del foglio occupa la parte centrale ed è una prima rappresentazione di ciò che il maestro dipingerà poi nella parte a nord della volta: *Polifemo e Aci* e *Ganimede e l'aquila*. Non vi è alcuna raffigurazione della prima coppia all'interno del grande quadro riportato disegnato e a cui dovrebbe appartenere ma riusciamo comunque a capire che si tratta di questa scena per via della presenza, al di sopra di quest'ultimo, di un secondo quadro più piccolo con appunto la rappresentazione del *Ratto di Ganimede*, di cui invece si hanno ben tre studi diversi. Nel foglio appare anche per la prima volta la figura di un satiro appollaiato sopra il bordo di una cornice che non corrisponde però a quello effettivo al di sopra della scena con *Polifemo e Galatea* ma assomiglia invece di più al satiro che si trova nell'angolo superiore destro del quadro riportato sulla volta sud, quindi all'estremità opposta della galleria.¹²⁶ Gli studi presenti su questo documento sembrerebbero essere importanti unicamente per l'indagine sul processo di progettazione grafica della volta ma, se si osserva con attenzione, è possibile trovare informazioni anche per quanto riguarda la decorazione parietale dei lati minori della galleria. Infatti, al di sotto del grande quadro riportato e dell'ignudo sulla balaustra si intravede una parziale rappresentazione della parete corta a nord la cui decorazione riprende esattamente quella pensata per lati lunghi (una fila di colonne di tipo corinzio alternate a nicchie circolari con all'interno dei busti). Questo ci fa capire che Annibale, per questa parte di galleria, originariamente non aveva previsto i due grandi quadri con le scene di *Perseo e Fineo* e *Perseo e Andromeda* che invece poi realizzerà.¹²⁷

Il pittore bolognese si avvicina a una simile soluzione in un disegno (Fig. 42; Inv. 436)¹²⁸ conservato a Chatsworth, nella raccolta del duca di Devonshire. Qui la nostra attenzione

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ *Ivi*, p. 197.

¹²⁸ *Donna seduta in una stanza*, Chatsworth, The Duke of Devonshire collections, penna e inchiostro bruno, carboncino, 220x170 mm.

viene subito catturata da una donna, di ignota identità, che è seduta al centro di una stanza e che a un primo sguardo potrebbe sembrare il soggetto principale del documento.

In verità ciò che a noi interessa di questo foglio non è tanto la figura femminile ma quello che vi è dietro. Per la prima volta vediamo rappresentato quello che sarà, in parte, l'assetto odierno delle pareti corte: due porte con al di sopra una fila di lesene e al culmine della parete un grande quadro fiancheggiato da due figure in piedi e altri elementi ornamentali. Anche la parete destra della finta stanza risulta essere particolarmente importante perché, essendo caratterizzata dalla presenza di busti all'interno di cavità rotonde e nicchie con statue, ricorda quasi del tutto la decorazione murale definitiva e di conseguenza ci dà conferma della connessione tra questo disegno e la galleria, nonostante non siano rappresentate la caratteristica volta e la fiancata sinistra con le finestre.¹²⁹

Purtroppo, ad oggi, non sono ancora stati trovati fogli con l'elaborazione di un progetto completo e definitivo sia per l'intero soffitto che per le pareti ed è probabile che Annibale non ne abbia realizzato alcuno.

2.2 *Il Trionfo di Bacco e Arianna*

Il *Trionfo di Bacco e Arianna* è la prima scena che Annibale abbozza quando ancora la sua attenzione è rivolta alla progettazione della struttura architettonica illusionistica della volta. In un foglio in particolare, conservato al Louvre (Fig. 39), si registra l'inizio del processo creativo per questo soggetto. In uno dei pannelli del fregio si intravede una sorta di corteo lievemente sbizzato in cui Bacco è seduto su un carro trainato da animali e preceduto da figure poco definite. Secondo quanto ipotizzato da Martin, la soluzione parziale della scena sarebbe dovuta al fatto che nel riquadro successivo Annibale avesse probabilmente pensato di inserire un proseguimento del corteo bacchico.¹³⁰ Questa teoria potrebbe essere confermata dall'esistenza di un foglio conservato a Windsor (Fig. 43; Inv. 2155)¹³¹ su cui è stata delineata, molto velocemente e a penna, una scena che potremmo identificare come il *Ritrovamento di Arianna*. La figura massiccia all'estrema sinistra della composizione è Sileno che viene trasportato sulla groppa di un asino ed è affiancato

¹²⁹ Ivi, pp. 197-198.

¹³⁰ Martin, 1965, p. 200.

¹³¹ *Ritrovamento di Arianna*, Windsor Castle, The Royal Library, penna e inchiostro bruno, 168x223 mm.

da una menade danzante che, occupando il centro del foglio, sembra avere la funzione di raccordare le due metà della scena.¹³² Proseguendo verso destra si nota una figura eretta cui la critica addebita il ritrovamento di Arianna, dal momento che ha lo sguardo rivolto verso Sileno e un braccio teso verso la donna che è rappresentata sdraiata a terra, nuda e dormiente.

Nella collezione del Louvre è conservato un altro foglio molto importante (Fig. 44; Inv. 7185)¹³³ in cui è abbozzata la parte del corteo che precede il dio. Mancano dunque le tre figure principali (Bacco, Arianna e Sileno). L'esistenza di questo disegno ha consentito agli studi critici di ipotizzare che originariamente Annibale avesse come idea quella di suddividere il *Trionfo* in tre scene separate e che solo successivamente invece avesse deciso di unificare in un unico grande corteo.¹³⁴ Questa soluzione venne adottata per far fronte alle difficoltà che Annibale avrebbe riscontrato nel momento della scomposizione; oltretutto, la presenza dei medaglioni nel fregio avrebbe allontanato e reso troppo indipendenti tra loro le tre parti del corteo.¹³⁵

Annibale non arriverà con facilità alla soluzione definitiva per il Bacchanale ma sperimenterà molto, realizzando diversi disegni sia per le singole figure che per la composizione generale.

Nelle *Vite* Bellori afferma di essere in possesso di un foglio con la prima idea finita che Annibale realizza per il *Trionfo* e che mostra «Bacco ubbriaco e sostenuto da fauni su'l carro frà Baccanti, che egli mutò formandolo in maestà, ed attribuendo più convenevolmente l'ebrietà a Sileno».¹³⁶ Martin a riguardo riprenderà e accetterà l'ipotesi avanzata da Tietze¹³⁷, il quale identificava il disegno del Bellori con un grande studio rifinito conservato oggi all'Albertina di Vienna¹³⁸ (Fig. 45; Inv. 23370)¹³⁹. Qui, infatti, sono visibili tutti quei tratti che l'erudito aveva con cura descritto. Tramite un'attenta

¹³² Feigenbaum, in *The drawings* [...], 2000, p. 161, cat. 43.

¹³³ *Corteo Bacchico*, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, penna e inchiostro bruno, 191x253 mm.

¹³⁴ Martin, 1965, p. 201.

¹³⁵ Martin, 1965, p. 201.

¹³⁶ Bellori, 1672, p. 51.

¹³⁷ Tietze, 1906, p. 108.

¹³⁸ Martin, 1965, p. 201.

¹³⁹ *Il corteo di bacco e Arianna*, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, penna e inchiostro bruno, acquerello bruno su carboncino e rialzi in biacca su carta preparata giallo-bruna, 238x429 mm.

osservazione la critica ha notato una notevole somiglianza tra questo progetto e il disegno con il *Trionfo di bacco* che Perino del Vaga realizza per la cassetta Farnese (1543-1561), oggi conservata al Museo di Capodimonte a Napoli. (Fig. 46; Inv. 593)¹⁴⁰. Gli elementi che Annibale riprenderà saranno veramente molti: Bacco ubriaco sorretto da due satiri, il carro del dio trainato da due leoni guidati da putti, Sileno ebbro trasportato in groppa a un asino e sostenuto da due servitori e anche la baccante con il cesto che lo affianca. Poche invece saranno le differenze e quella più importante la troviamo nella posizione di Arianna che viene spostata in primo piano a sinistra, lasciando un importante vuoto sulla parte destra del disegno che Annibale non riuscirà a colmare perché qualsiasi oggetto o figura, scelto in sostituzione della donna, si sarebbe trovato sulla traiettoria di passaggio del carro di Bacco.¹⁴¹ Il grado di finitura del disegno (Fig. 45) e la cura delle lueggiate ha portato la critica ad ipotizzare che fungesse da modello sottoposto a Fulvio Orsini (1529-1600)¹⁴², tramite del cardinale Odoardo, per l'approvazione del soggetto.¹⁴³ È nota, infatti, la grande partecipazione che Fulvio Orsini ebbe nella progettazione del ciclo decorativo¹⁴⁴, avendo lavorato al servizio della famiglia Farnese a partire dal 1558 e svolgendo le funzioni di antiquario, bibliotecario e iconografo. Sulla base dello studio di alcune delle scene con gli *Amori degli dèi* la critica ha dedotto che la semplice consultazione dei manuali di mitologia, presenti all'epoca nelle botteghe e consultati dagli artisti, non sarebbe bastata per ideare una simile composizione ma sarebbe stata necessaria una lettura approfondita dei testi antichi, in linea con le conoscenze di Orsini.¹⁴⁵

Annibale studiò con particolare attenzione soprattutto la parte del corteo con carro di Bacco e il gruppo di figure che lo circondano. Il primo disegno relativo a questa sezione è conservato al Louvre (Fig. 47; Inv. 7183)¹⁴⁶ e qui Annibale intende risolvere i problemi compositivi che erano emersi nel precedente studio, prendendo nuovamente come

¹⁴⁰ Perino, del Vaga, *Trionfo di Bacco*, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, penna e inchiostro bruno, acquerello bruno, bianca su carta beige, 200x265 mm.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 202.

¹⁴² Matteini, 2013, consultabile in [https://www.treccani.it/enciclopedia/fulvio-orsini_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/fulvio-orsini_(Dizionario-Biografico)).

¹⁴³ Martin, 1965, p. 210.

¹⁴⁴ Chastel, 1987, p. 14; Martin, 1965, p. 52; Dempsey, 1968, p. 366.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ *Studio per il gruppo di Bacco e Arianna*, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, penna e inchiostro bruno e acquerello bruno, 275x264 mm.

modello il *Trionfo* di Perino e modificando la traiettoria del carro. Vengono poi ripensati la figura di Bacco, che non viene più rappresentato ebbro ma con un atteggiamento più maestoso e idoneo a un dio, e quella di Arianna che viene, in questo caso, del tutto esclusa dalla composizione. Questa assenza è dovuta, secondo Martin, all'intervento di Orsini, il quale riteneva opportuno elevare la figura della donna invece che abbandonarla sul margine della scena.¹⁴⁷ Annibale seguendo il consiglio dell'umanista decise di progettare un nuovo disegno (Fig. 48; Inv. 2144)¹⁴⁸, oggi conservato a Vienna, dove Arianna fu collocata su un secondo carro di fianco a quello di Bacco. In questa composizione il pittore riuscì anche a colmare lo spazio nell'angolo in basso a sinistra che aveva lasciato vuoto nei disegni precedenti, inserendo un fauno semi sdraiato che con il braccio sinistro si solleva da terra e con il destro abbraccia una capra. Grazie alla presenza di questa figura posizionata all'estremità opposta della Venere, Annibale riuscirà finalmente a bilanciare la composizione. Arianna è rappresentata seduta su un carro, trainato da due capre guidate da putti, coronata da Amore e preceduta da una menade danzante che suona il tamburello. Questa figura, in un disegno successivo conservato all'Albertina (Fig. 48; Inv. 2145)¹⁴⁹, verrà sostituita da un fauno che balla e tiene un bastone con la mano destra, soluzione già anticipata in uno dei primi disegni di composizione (Fig. 44; Inv. 7185) che si manterrà anche nell'affresco, pur subendo delle lievi modifiche nel momento in cui Annibale la studierà singolarmente (Fig. 50; Inv. 7187)¹⁵⁰. Se per Arianna si è giunti ad avere la posa definitiva, lo stesso non accade per Bacco. Infatti, il dio è rappresentato nuovamente sorretto da servitori come nel disegno dell'Albertina (Fig. 45; Inv. 23370), forse per evitare che sia Bacco che Arianna assumessero la stessa identica posizione. Secondo Tietze, l'atteggiamento definitivo del dio si rintraccia in un foglio (Fig. 51; Inv. 2148)¹⁵¹, conservato ancora una volta a Vienna, in cui lo si vede seduto in posizione eretta, con una

¹⁴⁷ Martin, 1965, p. 203.

¹⁴⁸ *Processione trionfale di Bacco e Arianna*, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, penna su carta preparata grigia, 205x262 mm.

¹⁴⁹ *Studio di dettaglio per il carro di Arianna*, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, penna su carta preparata grigia, 179x168 mm.

¹⁵⁰ *Fauno danzante con in mano un bastone*, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, carboncino e gesso bianco su carta azzurra scolorita, 424x362 mm.

¹⁵¹ *Studio per la figura di Bacco*, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, penna e inchiostro bruno, 120x146 mm.

gamba piegata verso il petto e una allungata e con il braccio sinistro che solleva un grappolo di uva.¹⁵²

Due disegni di composizione relativi al corteo bacchico sono stati particolarmente indagati dai critici nell'ultimo secolo. Il primo si trova al Louvre (Fig. 52; Inv. 7184)¹⁵³ e la menzione più antica risale al 1722 nell'opera pubblicata da Jonathan Richardson e il figlio Jonathan Richardson Junior in cui si legge:

The Bacchanale of Farnese, but much alter'd. Bacchus upon an Elephant, and Ariadne standing at a distance on a Chariot: Several of the Figures the fame as in this Story in the Farnese.¹⁵⁴

È possibile suddividere la composizione in tre parti: a sinistra si trova Arianna in piedi sul suo carro, al centro vi è Bacco su un elefante e a destra il gruppo di Sileno. La particolare disposizione delle prime due parti riprende molto quella di un sarcofago antico rappresentante il *Trionfo di Dionisio* (Fig. 53) e proveniente dalla tomba della Gens Calpurnia¹⁵⁵, in cui la figura in piedi sul carro a sinistra è usata come ispirazione per Venere, mentre il prigioniero sulla groppa dell'elefante è usato per Bacco.¹⁵⁶ Tietze considera Annibale come l'autore di questo disegno¹⁵⁷ mentre la storica dell'arte Roseline Bacou rifiuta questa tesi, affermando che lo stile del disegno non corrisponde a quello del maestro bolognese.¹⁵⁸ Nonostante l'evidente diversità tra questo disegno e l'affresco si notano delle figure in comune: il satiro danzante con il bastone al centro della composizione, la menade con il tamburello e anche il gruppo di Sileno. Bacou, di conseguenza, ipotizza che il disegno in questione possa essere il tentativo di un allievo di unificare alcune figure del bacchanale con gli elementi del rilievo antico.

¹⁵² Tietze, 1906, p. 117.

¹⁵³ *Il corteo di Bacco e Arianna*, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, penna e inchiostro bruno, acquerello grigio, 191x253 mm.

¹⁵⁴ Richardson, 1722, p. 19.

¹⁵⁵ Lehman-Hartleben, Olsen, 1942, p. 5.

¹⁵⁶ Martin, 1965, p. 207.

¹⁵⁷ Tietze, 1906, p. 113.

¹⁵⁸ Bacou, 1968, p. 40.

Il secondo foglio di composizione (Fig. 54; Inv. 305A) si trova a Windsor Castle e come nel caso precedente una parziale descrizione è fornita da Richardson Junior¹⁵⁹:

The Design for the Triumph of Bacchus, sketch'd, and shadow'd with Bl.Ch.¹⁶⁰ and the Outline mark'd with a large Pen; five Foot long.¹⁶¹

Questo disegno apparteneva, ancora alla fine del Seicento, alla famiglia Bonfiglioli di Bologna¹⁶² e solo successivamente, come parte della loro raccolta di disegni, passa nella collezione reale di Windsor.¹⁶³ Per molti anni si è creduto che questo studio fosse andato perduto, fu lo storico dell'arte Rudolf Wittkower a rintracciarlo a Windsor e lo descrive come:

The grandest surviving example of final design into which all the preliminary studies of single figures were incorporated and which was used as a guide for work on the cartoon.¹⁶⁴

Il disegno individuato da Wittkower corrisponde sia per tecnica (carboncino e penna con inchiostro bruno) e sia per le dimensioni a quello che aveva visto circa due secoli prima Richardson.¹⁶⁵ Per via dell'accuratezza e completezza della composizione, questo studio è stato fin da subito considerato come una copia dell'affresco ma in seguito, osservando con attenzione, sono state notate delle piccole differenze con quest'ultimo. Un esempio lo ritroviamo nella posa del satiro posto nell'angolo inferiore sinistro che, in questo studio, tiene la capra per uno dei corni mentre nell'affresco la stringe con il braccio destro all'altezza del collo. Questa soluzione compositiva non è da considerarsi come un errore eseguito dal copista, dal momento che era stata già pensata da Annibale in uno studio di figura conservato a Besançon (Fig. 55; Inv. D. 1452)¹⁶⁶ dove il satiro è rappresentato in

¹⁵⁹ Richardson vide i fogli nelle collezioni in cui erano conservati al tempo. Il primo (Fig. 51) nella collezione reale di Parigi e il secondo (Fig. 53) a Bologna nella collezione dei Bonfiglioli.

¹⁶⁰ "Bl. Ch." è l'abbreviazione usata per "Black Chalk", ossia il carboncino.

¹⁶¹ Richardson, 1722, p. 32.

¹⁶² Prospero Valenti Rodinò, 1992, pp. 70 e 114-115.

¹⁶³ Martin, 1965, p. 208.

¹⁶⁴ Wittkower, 1952, pp. 170-171.

¹⁶⁵ Richardson Junior descrive un'opera di cinque piedi, quindi circa un metro e mezzo di lunghezza. Ad oggi il foglio presenta delle misure diverse a causa di una recisione delle estremità del disegno. Martin ipotizzò che Richardson, a suo tempo, avesse incluso nella misurazione anche la cornice in cui era inserito il disegno. (Martin, 1965, p. 208)

¹⁶⁶ *Satiro sdraiato*, Besançon, Musée des Beaux-Arts, carboncino e gesso bianco su carta azzurra, 393x505 mm.

entrambi gli atteggiamenti.¹⁶⁷ Poiché solitamente una copia segue un dipinto anche nei dettagli, si arriva ad escludere la possibilità che questo disegno sia una riproduzione successiva alla realizzazione dell'affresco, in quanto si riscontrano invece delle discrepanze. Richardson aveva indicato questo studio come definitivo e immediatamente precedente al cartone ma un'evidente prova dell'inesattezza di questa affermazione la si trova nella posizione delle gambe di Sileno.¹⁶⁸ Annibale studiò questa figura singolarmente in un foglio conservato oggi nella Biblioteca Reale di Torino (Fig. 56; Inv. 16060)¹⁶⁹, rappresentandola in un atteggiamento quasi assonnato e con la gamba che si allunga in diagonale, sorretta da uno dei suoi servitori. Nell'affresco queste due caratteristiche vengono a mancare; gli occhi sono spalancati e fissi verso Venere e la gamba invece assume una posizione più verticale, la stessa del cartone preparatorio.¹⁷⁰ Probabilmente Annibale ha cambiato idea sulla posizione dell'arto mentre stava lavorando al cartone e di conseguenza il disegno di cui parla Richardson, essendo a suo dire quello definitivo, dovrebbe avere le stesse caratteristiche compositive disegno di Torino, ma così non è. Questa piccola differenza, secondo Martin, conferma che il disegno sia stato realizzato successivamente rispetto al cartone, forse con l'intento di voler preservare un documento tanto importante e facilmente deperibile a causa dei metodi di trasferimento sull'affresco.¹⁷¹

Dopo aver messo a punto la composizione, Annibale si dedica al perfezionamento delle singole figure. Oltre ai due satiri e a Sileno, di cui si è fatto precedentemente menzione, vi sono altri studi per alcuni dei personaggi che popolano la scena. Un foglio conservato a Besançon (Figg. 57-58; Inv. D.1501)¹⁷² presenta al *recto* uno studio per la testa della capra tenuta dal satiro e al *verso* invece un progetto preliminare per la testa di Bacco. Anche Arianna verrà ripresa singolarmente in un disegno che si trova ora nella collezione Gernsheim di Firenze (Fig. 59)¹⁷³; Annibale mantiene la posa stabilita nei precedenti

¹⁶⁷ Martin, 1965, p. 209.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ *Sileno trasportato da un fauno*, Torino, Biblioteca Reale, matita rossa, 3298x232 mm.

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 206.

¹⁷¹ *Ivi*, p. 209.

¹⁷² *Testa di capra e Testa di Bacco*, Besançon Musée des Beaux-Arts, carboncino e gesso bianco su carta azzurra, 415/419x268/278 mm.

¹⁷³ *Studio per Arianna*, Firenze, Collezione W. Gernsheim, carboncino e gesso bianco su carta grigio blu, 338/393x270/274 mm.

progetti (Figg. 47-48), concentrandosi maggiormente sui chiaroscuri. La posizione della testa non è ancora quella definitiva perché Arianna qui volge il capo e lo sguardo verso l'alto mentre nell'affresco gli occhi sono rivolti fuori dal quadro, verso lo spettatore. Il gruppo a sinistra del corteo bacchico si chiude con la figura del satiro danzante con il bastone (Fig. 50; Inv.7187) mentre quello a destra si apre con una menade danzante che suona il tamburello. Per questa figura Annibale realizza uno studio che oggi si conserva a Budapest nella collezione del Szépművészeti Múzeum (Fig. 60; Inv. 1812)¹⁷⁴ quasi perfettamente corrispondente con l'affresco. Studi critici hanno avanzato l'ipotesi che il maestro avesse prodotto un altro disegno dove il volto della figura fosse più definito e il corpo, anziché nudo, coperto da un drappeggio svolazzante.¹⁷⁵ Altri studi per le figure di questo gruppo si trovano al Louvre e riguardano il fauno che suona un corno mentre sorregge Sileno (Fig. 61; Inv. 7316)¹⁷⁶, la baccante con il cesto sulla testa (Fig. 62; Inv. RF 610)¹⁷⁷ e infine la Venere terrestre sdraiata a terra nell'angolo inferiore destro della composizione (Fig. 63; Inv. 7372)¹⁷⁸. Il progetto per la prima figura non differisce da quello definitivo; la posizione leggermente più avanzata delle gambe, lievemente accennata, non verrà adottata da Annibale e la parte del braccio sinistro è tronca all'altezza della spalla perché sarà nascosta dietro il robusto corpo di Sileno. È proprio l'attenzione ai dettagli, come le lueggiate e l'anatomia dei muscoli, a rendere questo disegno così interessante, nonché a promuovere la sua prolungata esposizione nelle sale del museo parigino, causando una visibile scoloritura della carta, dall'azzurro acceso originale al grigio.¹⁷⁹ La seconda figura (Fig. 62) è una di quelle che Annibale riprende dal *Trionfo* di Perino (Fig. 46), apportando delle piccole modifiche. Per la cassetta Farnese Perino aveva progettato la figura di profilo e oppressa dal peso del cesto mentre Annibale le fa ruotare il volto verso lo spettatore. La baccante prima di questo studio più rifinito appare già, lievemente sbazzata, sia in uno dei primi studi di composizione (Fig.

¹⁷⁴ *Una baccante con un tamburello*, Budapest, Szépművészeti Múzeum, carboncino e gesso bianco su carta azzurra, 478x279 mm.

¹⁷⁵ Feigenbaum, in *The drawings* [...], 2000, p. 169, cat. 47.

¹⁷⁶ *Fauno che suona il corno*, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, carboncino e gesso bianco su carta azzurra scolorita, 542x280 mm.

¹⁷⁷ *Una baccante*, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, carboncino e gesso bianco su carta azzurra, 427x285 mm.

¹⁷⁸ *Studio per la Venere terrestre (uomo sdraiato che guarda in alto)*, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, carboncino e gesso bianco su carta azzurra, 233x304 mm.

¹⁷⁹ Feigenbaum, in *The drawings* [...], 2000, p. 162, cat. 44.

44) con una posa frontale, sia nel foglio dell'Albertina (Fig. 45).¹⁸⁰ In quest'ultimo caso l'atteggiamento sarà già quello che verrà definito meglio nel successivo studio di figura. Annibale era solito utilizzare modelli maschili per la ripresa dal vero e questa abitudine lo porta, a volte, a progettare alcune parti del corpo eccessivamente muscolose anche in casi in cui non è previsto. Un esempio eclatante è possibile riscontrarlo nel braccio destro che sorregge il cesto sopra la testa della baccante che, per via della sua robustezza, entra in contrasto con le linee sinuose del corpo.¹⁸¹ Per terza figura (Fig. 63), la Venere terrestre, Annibale realizza un primo disegno studiando dal vivo un nudo maschile; la posa è la stessa dell'affresco e la muscolatura in tensione è studiata nei minimi dettagli.¹⁸² Questo soggetto verrà ripreso e tradotto al femminile in un disegno successivo conservato oggi agli Uffizi (Fig. 64; Inv. 815E).¹⁸³ Nulla cambierà nella posizione ma il panneggio, che nel disegno precedente era stato solo abbozzato genericamente, sarà studiato con maggior precisione e prenderà la piega definitiva.¹⁸⁴ Un ultimo studio collegabile con il corteo bacchico è conservato a Budapest e rappresenta l'amorino alla sinistra della Venere terrestre. (Fig. 65; Inv. 2094).¹⁸⁵

2.3 Studi per le scene con gli amori degli dèi

Per arrivare a capire quali siano le connessioni tra i diversi elementi decorativi della volta bisogna partire dalle figure di Eros e Anteros ripetute, in atteggiamenti diversi, su tutti e quattro i pennacchi della volta. I due putti infatti rappresentano i diversi momenti delle relazioni amorose: la *Lotta dell'Amore celeste e dell'Amore sotto la corona di alloro* simboleggia l'affermazione dell'amore celeste, *l'Amore celeste che cerca di spegnere la torcia dell'Amore terreno ma questo si difende* è l'affermazione dell'amore terreno, *l'abbraccio tra l'Amore celeste e l'Amore terreno* allude all'unione dei due amori e infine *Anteros che toglie la palma a Eros* rappresenta la vittoria dell'amore corrisposto su quello non corrisposto.¹⁸⁶ Quindi Anteros in questo ciclo decorativo non va inteso come amore

¹⁸⁰ Feigenbaum, in *The drawings [...]*, 2000, p. 165, cat. 45.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² Tietze, 1906, p. 118.

¹⁸³ *Studio per la Venere terrestre*, Firenze, Uffizi, carboncino e gesso bianco su carta grigia, 313x 486/487 mm.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵ *Cupido*, Budapest, Szépművészeti Múzeum, carboncino e gesso bianco su carta azzurra, 246x199 mm.

¹⁸⁶ Ginzburg Carignani, 2006, p. 456.

lussurioso.¹⁸⁷ A queste quattro diverse tipologie di amore Annibale fa corrispondere le scene con gli amori degli dèi rappresentate sulla volta all'interno sia dei pannelli che dei quadri riportati. Secondo quanto afferma Bellori nelle *Vite*, in riferimento all'argomento delle immagini, le quattro coppie di putti che lottano si collegherebbero anche alle Virtù dipinte alle estremità delle pareti lunghe:

Di più come fondamento de gli affetti moderati aggiunse quattro virtù, Giustizia, Temperanza, Fortezza e Carità: figurine dipinte di sotto, e così con le favole alludono insieme al celeste ed al profano Amore.¹⁸⁸

La prima coppia di amorini si lega alla virtù della Forza e ad essa possiamo ricondurre le scene degli amori tra *Apollo e Marsia*, *Pan e Apollo*, *Cupido e Pan*, *Europa e il toro*, *Borea e Orizia* e infine *Ganimede e l'aquila*. Queste sei storie sono soggette a due tipi diversi di relazione amore-forza: nel primo tipo l'amore celeste si impone con prepotenza sull'amore profano ed è questo il caso in cui si inseriscono le prime tre coppie; le restanti invece si collegano al secondo tipo, in cui a prevalere sono l'amore terreno e i forti sentimenti incontrollabili che a volte portano ad agire con impeto e violenza, fino ad arrivare al rapimento.¹⁸⁹ La seconda coppia di putti si lega alla Carità e alle storie con *Orfeo e Euridice*, *Apollo e Giacinto*, *Diana e Endimione*, *Ero e Leandro*. Qui troviamo amori tragici, dove a causa dell'istinto sensuale uno dei protagonisti perde il suo compagno.¹⁹⁰ La terza coppia, che rappresenta l'unione moderata e armonica tra i due amori, è connessa alla virtù della Temperanza e a questa si legano le scene con *Giove e Giunone*, *Venere e Anchise*, *Ercole e Iole*, *Giasone e il vello d'oro*. L'ultima coppia invece rimanda alla Giustizia e all'amore non corrisposto, come quello tra *Aurora e Cefalo*, *Salmaci ed Ermafrodito*, *Polifemo e Galatea* e *Pan e Siringa*.¹⁹¹

Sicuramente Annibale, anche se in minor quantità rispetto al *Trionfo di Bacco*, produsse vari disegni per le scene con gli amori degli dèi, ma fino ad oggi sono stati scoperti i progetti solo per alcune delle coppie: *Pan e Diana*, *Paride e Mercurio*, *Polifemo e Galatea*, *Polifemo e Aci* e *Giove e Giunone*.

¹⁸⁷ Ginzburg Carignani, 2008, p. 23; Martin, 1965, p. 87.

¹⁸⁸ Bellori, 1976, p. 60.

¹⁸⁹ Ginzburg Carignani, 2008, p. 23.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ *Ibidem*.

2.3.1 *Pan e Diana*

Il tema della scena con *Pan e Diana* è tratto dalle *Georgiche* di Publio Virgilio Marone¹⁹² e il primo disegno che Annibale realizza si trova oggi conservato nella collezione di Chatsworth (Fig. 66; Inv. 414)¹⁹³. In questo studio spiccano subito due cose: la compiutezza sia della composizione che delle lumeggiature e l'impostazione orizzontale della scena. L'aspetto così rifinito induce la critica a pensare che, similmente a come era avvenuto per il foglio dell'Albertina (Fig. 45), questo fosse il disegno che Annibale sottopose a Fulvio Orsini per l'approvazione.¹⁹⁴ Probabilmente sarà proprio l'erudito a consigliare ad Annibale di invertire l'asse della scena e quindi di progettare in verticale anziché in orizzontale in modo tale che questa, trovandosi insieme a quella di *Paride e Mercurio* ai lati del Trionfo, fosse osservata dalla sua stessa prospettiva.¹⁹⁵

Il disegno di Chatsworth, nonostante mostri le caratteristiche di una soluzione definitiva, presenta alcune differenze rispetto all'affresco. Pan, infatti, in questo caso è rappresentato seduto, invece che in piedi, e Diana, disposta più orizzontalmente rispetto alla soluzione finale, con un braccio sta già ricevendo il vello dal dio. Una soluzione più simile a quella tradotta in pittura la si trova in un disegno a penna e acquerello a Windsor (Fig. 67; Inv. 1858)¹⁹⁶. In questo caso Annibale coglie il consiglio di Orsini e struttura la composizione in senso verticale, con la necessaria conseguenza di dover anche modificare gli atteggiamenti dei due soggetti principali. Pan, quindi, è rappresentato in posizione eretta, con un piede si appoggia sul dorso dell'animale e con entrambe le mani porge la lana a Diana che ancora non ha assunto la sua posa definitiva. Due elementi presenti in questo disegno mancheranno nell'affresco: il cervo alle spalle della dea e la lancia tenuta con la mano sinistra che verrà sostituita con un arco in un disegno successivo (Fig. 68; Inv.

¹⁹² Feigenbaum, in *The drawings [...]*, 2000, p. 173, cat.48; "munere sic niueo lanae, si credere dignum est, Pan deus Arcadiae captam te, Luna, fefellit in nemora alta uocans;" (Libro III, vv. 391-393) (Con un candido dono di lana, Pan, il dio dell'Arcadia, ti ha incantato, Luna, e poi ti ha ingannato, chiamandoti nel profondo dei boschi).

¹⁹³ *Pan e Diana*, Chatsworth, Devonshire Collection, carboncino e gesso bianco su carta preparata grigia, 286x400 mm.

¹⁹⁴ Martin, 1965, p. 210.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ *Studio per Pan e Diana*, Windsor Castle, The Royal Library, carboncino e gesso bianco su carta grigio-azzurra, 375x227 mm.

7360)¹⁹⁷, oggi nella collezione del Louvre. Nel bozzetto parigino Diana porta con sé, dietro le spalle, una faretra con delle frecce che a malapena viene accennata e che in seguito verrà omessa, probabilmente per dare spazio al drappeggio svolazzante. Inoltre, per la prima volta, la dea non allunga il braccio verso Pan ma lo tiene più vicino al corpo, un atteggiamento che dimostra tutto il suo stupore nei confronti del gesto di offerta del satiro.¹⁹⁸ Al verso di questo foglio (Fig. 69; Inv. 7360)¹⁹⁹ si trova un veloce studio per la figura di Pan, che ancora una volta è rappresentato in piedi ma, a differenza dei due disegni precedenti, utilizza solo il braccio destro per donare il vello a Diana. Il piede, inoltre, non poggia più sulla capra che lo affianca ma su una roccia. Ora che entrambe le pose delle figure sono state decise, ad Annibale non resta che realizzare un disegno finito che servirà da guida per l'affresco. Di questa tipologia si conserva unicamente, in un foglio del Louvre (Fig. 70; Inv. 7190)²⁰⁰, il progetto definitivo per Pan, la cui parte superiore del busto, stando all'accuratezza della torsione e dei muscoli, è stata sicuramente tratta da un modello osservato dal vero. La mano destra, che tiene la lana, è l'unica parte che manca al satiro e Martin ipotizza che l'assenza sia dovuta a una imbracatura a cui il modello si aggrappava per mantenere questa posa contorta abbastanza complicata.²⁰¹

2.3.2 *Paride e Mercurio*

Di questa scena sono giunti integri tre studi di figura, uno per ogni protagonista, mentre non è mai stato ritrovato alcun disegno che rappresentasse l'intera composizione. Il primo di questi studi è conservato a Parigi nella collezione del Louvre (Fig. 71; Inv. 7318)²⁰² e raffigura Paride in un atteggiamento che sarà praticamente lo stesso adottato per l'affresco. Egli, infatti, è rappresentato seduto mentre tende il braccio destro verso Mercurio che gli consegna la mela della discordia. La mano sinistra viene studiata

¹⁹⁷ *Studio per Diana*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, carboncino e gesso bianco su carta azzurra, 410x278 mm.

¹⁹⁸ *Ivi*, pp. 210-211.

¹⁹⁹ *Studio per Pan e aquila con ali spiegate*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, carboncino e gesso bianco su carta azzurra, 410x278 mm.

²⁰⁰ *Pan che porge il vello a Diana*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, carboncino e gesso bianco su carta azzurra, 542x314 mm.

²⁰¹ *Ivi*, p. 211.

²⁰² *Paride*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, carboncino e gesso bianco su carta azzurra, 505x363 mm.

separatamente rispetto al resto del corpo perché è probabile che in origine Paride dovesse impugnare una fionda; solo successivamente Annibale pensa di inserire il bastone, una soluzione che diventerà poi quella definitiva.²⁰³ L'unica differenza tra questo disegno e l'affresco si trova nella posizione delle gambe. Nel primo, il piede sinistro viene tagliato da una linea diagonale che indica uno dei lati della cornice ottagonale in cui il pittore bolognese ha deciso di inserire la scena e il piede destro è posizionato molto vicino al suolo. Nel secondo invece Annibale decide di far in modo che gran parte del piede sinistro è appoggiato su una pietra.²⁰⁴

Sia il secondo che il terzo disegno si trovano a Besançon e rappresentano rispettivamente Mercurio (Fig. 72; Inv. D.1492)²⁰⁵ e il cane che occupa la parte sinistra inferiore del foglio (Fig. 73; Inv. D. 1538 *verso*).²⁰⁶ Rispetto alla figura di Paride, Annibale deve aver avuto maggiori difficoltà nel definire la posa di Mercurio, a causa della visuale in scorcio e gran parte dei pentimenti, anche se delineati molto leggermente, sono evidenti nelle braccia e nelle gambe.²⁰⁷ Per quanto riguarda invece la figura del cane, non vi sono grandi differenze tra il disegno e l'affresco anche se parte del muso dell'animale è andata perduta a causa di una rimozione di parte del foglio.²⁰⁸

2.3.3 *Polifemo e Galatea e Polifemo e Aci*

Nonostante solitamente Annibale partisse dagli studi di composizione per poi concentrarsi sul perfezionamento delle singole figure, nel caso della scena con *Polifemo e Galatea* possediamo un bozzetto conservato al Louvre (Fig. 74; Inv. 7196)²⁰⁹, dove viene analizzata solo la figura di Polifemo.²¹⁰ Qui Annibale arriva già a definire gran parte della posa che il ciclope adotterà nell'affresco; solo le braccia subiranno delle modifiche. Il braccio destro non sosterrà più il bastone da pastore ma verrà abbassato e congiunto

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ Feigenbaum, in *The drawings* [...], 2000, p. 182, cat. 53.

²⁰⁵ *Mercurio*, Besançon, Musée des Beaux-Arts, carboncino e gesso bianco su carta azzurra, 415x307 mm.

²⁰⁶ *Studio per il cane*, Besançon, Musée des Beaux-Arts, carboncino e gesso bianco su carta azzurra, 216x307 mm.

²⁰⁷ Martin, 1965, p. 212.

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ *Polifemo*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, penna e inchiostro bruno su carta crema, 258x185 mm.

²¹⁰ *Ivi*, p. 215.

con il sinistro per tenere lo *syrinx*, meglio noto come il flauto di Pan, che servirà al ciclope per sedurre Galatea e il bastone troverà in questa fase una posizione definitiva nell'incavo del braccio sinistro. Un secondo disegno, sempre al Louvre (Fig. 75; Inv. 7319)²¹¹, sviluppa meglio questa nuova idea soprattutto sul piano delle lueggiate ma si nota ancora molta incertezza per quanto riguarda la posizione degli arti superiori, che verrà modificata varie volte. Annibale decide di non includere la mano destra nella composizione ma di studiarla, maggiorata nelle dimensioni, nella parte destra del foglio, come avvenne nel caso di Paride (Fig. 71). Questa scelta è probabile che sia stata fatta per poter ragionare sulla progettazione della testa di Polifemo senza elementi di disturbo.²¹² Una volta definita la posa finale del ciclope, Annibale passa a studiare l'intera composizione in un foglio, oggi al Louvre (Fig. 76; Inv. 7197)²¹³, dove inserisce anche il gruppo composto da Galatea e da una nereide.²¹⁴ Queste due ultime figure sono state progettate singolarmente in due fogli conservati rispettivamente a Besançon (Fig. 77; Inv. D.2293)²¹⁵ e a Windsor (Fig. 78; Inv. 2106)²¹⁶ e in entrambi i casi si tratta di soggetti meno rifiniti rispetto al secondo disegno realizzato per Polifemo.²¹⁷

La sopravvivenza di questi cinque studi ha consentito alla critica di delineare quello che stato il percorso di creazione della scena con *Polifemo e Galatea*, ma lo stesso non è stato possibile per la coppia *Polifemo e Aci*, che trova posto sull'estremità opposta della volta. Per questo soggetto, infatti, si conserva un unico disegno nelle collezioni di Windsor Castle (Fig. 79; Inv. 1944)²¹⁸ che rappresenta Polifemo nell'atto furioso di scagliare una roccia contro Aci. L'atteggiamento composto e innamorato che il ciclope assume nei confronti di Galatea si trasforma in ira incontrollabile nel momento in cui il suo amore viene disprezzato e non corrisposto da Aci.²¹⁹ La torsione del busto e la posizione delle

²¹¹ *Polifemo che suona*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, carboncino e gesso bianco su carta azzurra ingiallita, 521x384 mm.

²¹² Martin, 1965, p. 215.

²¹³ *Polifemo e Galatea*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, carboncino e gesso bianco su carta azzurra ingiallita, 404x285 mm.

²¹⁴ Nella mitologia greca le nereidi erano delle ninfe marine figlie di Nereo e l'oceanina Doride ed erano considerate delle creature benevole e immortali.

²¹⁵ *Galatea*, Besançon, Musée des Beaux-Arts, carboncino e gesso bianco su carta azzurra, 369x254 mm.

²¹⁶ *Nereide*, Windsor Castle, The Royal Library, carboncino e gesso bianco su carta grigio azzurra, 339x232 mm.

²¹⁷ *Ivi*, p. 216.

²¹⁸ *Polifemo che lancia la roccia ad Aci*, Windsor Castle, The Royal Library, carboncino su carta grigio azzurra, 611/613x355 mm.

²¹⁹ Feigenbaum, in *The drawings* [...], 2000, p. 181, cat. 52.

gambe rispecchiano esattamente l'affresco finale, l'unica modifica che Annibale apporterà sarà alla corporatura che diventerà più massiccia e muscolosa rispetto al disegno.²²⁰

2.3.4 Giove e Giunone

Il primo studio ad essere stato realizzato per questa coppia riguarda la figura di Giunone e si trova a Londra al Courtauld Institute of Art (Fig. 80; Inv. 1275).²²¹ La dea è rappresentata in piedi, con parte del busto scoperta; un drappo è sostenuto da entrambe le mani e scende pesante sul fianco destro. Per questo disegno e per un secondo conservato nella collezione Ellesmere (Fig. 81; No. 50)²²², in cui si delinea per la prima volta la scena nel suo insieme, Annibale si ispira alle pitture di Raffaello. Nel primo caso per Giunone fa riferimento agli affreschi sul soffitto della Farnesina e in particolare alla figura Psiche che viene accolta alla presenza degli dèi; nel secondo caso invece trarrà ispirazione dalla figura di Diogene sdraiato sui gradini della Scuola di Atene per delineare la postura di Giove.²²³ Nel disegno di Ellesmere Giunone non ha più un atteggiamento quasi statuario ma presenta un accenno di movimento verso Giove.

Una posa simile si ritrova in un foglio di Besançon (Fig. 82, Inv. D.1491)²²⁴ dove al *recto*, nella parte a sinistra, vi è uno studio della dea a figura intera e a destra un ingrandimento del volto, girato nella direzione opposta. Al *verso* (Fig. 83; Inv. D.1491)²²⁵ sono analizzati i dettagli degli arti inferiori di Giove che assumeranno forma definitiva solo in un disegno del Louvre (Fig. 84; Inv. 7403).²²⁶ Qui, infatti, Annibale decide che il dio non dovrà più assumere una posa semi sdraiata, con le gambe allungate sul letto, ma verrà pensato

²²⁰ Martin, 1965, p. 216.

²²¹ *Giunone*, Londra, Courtauld Institute of Art, Witt Collection, penna e inchiostro Bruno e acquerello, 193x134 mm.

²²² *Giove e Giunone*, Mertoun, St. Boswell's, Roxburghshire, Collection the Earl of Ellesmere, penna e inchiostro nero, acquerello grigio, 314x313 mm.

²²³ *Ivi*, p. 219.

²²⁴ *Studio per la figura e il volto di Giunone*, Besançon, Musée des Beaux-Arts, carboncino, 437x278/280 mm.

²²⁵ *Studio per la gamba destra di Giove*, Besançon, Musée des Beaux-Arts, carboncino, 437x278/280 mm.

²²⁶ *Studio per le gambe di Giove*, Parigi, musée du Louvre, Département des Arts graphiques, carboncino e gesso bianco su carta azzurra, 521x384 mm.

seduto con i piedi che toccano terra. In questo modo le due figure si controbilanciano perfettamente creando una composizione più stabile, proprio come nell'affresco.²²⁷

2.4 Le figure decorative

Oltre alla presenza delle scene principali racchiuse nei quadri riportati, la volta si popola anche di diverse tipologie di figure di ignudi, atlanti, satiri e gli amorini. Le modalità con cui Annibale arriva a progettare questi soggetti vengono messe in luce da Martin²²⁸ tramite le parole di Malvasia. Il conte, infatti, nella sua opera inserisce diversi aneddoti, alcune volte di discutibile veridicità, e in uno di questi racconta di quando Innocenzo Tacconi (1575-1625) e Francesco Albani (1578-1660), riferendosi agli atlanti e agli ignudi, affermarono che solo attraverso un miracolo si sarebbero potute realizzare figure così realistiche. Annibale a questo punto, irritato da tanto stupore, spiega che non vi sono miracoli dietro delle perfette pitture ma unicamente tanta pratica ed esercizio:

prima si pensa all'attitudine dalle altre affatto diversa, che sia bella, propria al sito, grata, ed intelligibile: se ne metton giù più schizzi, e spogliando il modello, si disegna quella gamba, quel braccio, cosa per cosa, in quella attitudine, e veduta; poi tutta si pone insieme, e portandola sul cartone, quello non s'ombreggia e lumeggia, se posto in alto il modello nello stesso sito, e al medesimo lume, non si compisce; e poi non han da far bene? e poi vi paion miracoli?²²⁹

Martin, nonostante ritenesse che questo discorso in verità Annibale non lo avesse davvero mai tenuto, confermò che il metodo adottato dal maestro per la riproduzione dal vero era esattamente quello che Malvasia aveva descritto.²³⁰ Annibale variava molto spesso le pose dei suoi modelli ed era molto attento alla provenienza della luce e al modo in cui doveva essere vista la figura. Infatti, per gli atlanti, gli ignudi e i satiri che alloggiavano sulla volta, Annibale pone i modelli su un rialzo per simulare la veduta da sotto in su.²³¹

²²⁷ *Ibidem.*

²²⁸ Martin, 1965, p. 220.

²²⁹ Malvasia, 1678, p. 484.

²³⁰ Martin, 1965, p. 221.

²³¹ *Ibidem.*

Per queste figure esistono in totale poco più di trenta disegni realizzati maggiormente su carta grigio-azzurra con il carboncino; solo pochi esempi invece sono studi a matita rossa su carta color crema.

2.4.1 Gli ignudi

Questa tipologia di figura decorativa appare già nei primi disegni di progetto per la struttura architettonica illusionistica (Figg. 32, 36, 37, 40) ed è evidente la somiglianza di alcuni degli ignudi realizzati da Annibale con quelli che Michelangelo eseguì per il soffitto della cappella Sistina. Già Bellori indicò Annibale come uno dei primi che distolse l'attenzione dal Giudizio finale per concentrarsi maggiormente sulla volta:

Mostrò egli il modo di far profitto da Michel Angelo, non da altri conseguito ed oggi affatto abbandonato; perché lasciando la maniera e l'anatomia del Giudizio, si rivolse e riguardò li bellissimo ignudi de' parimenti nella volta di sopra, e con egual lode egli espose nella Galeria.²³²

Un disegno realizzato da Annibale, dove è evidente la ripresa delle figure eseguite dal Buonarroti, è conservato al Louvre (Fig. 85; Inv. 7325)²³³ e rappresenta l'ignudo che si trova alla destra del medaglione bronzeo con *Apollo e Marsia* (Fig. 86). Il giovane del disegno differisce per alcuni aspetti da quello che poi verrà affrescato. La differenza più evidente sta nella posizione del braccio sinistro che Annibale inizialmente pensa più distante dal corpo e con il gomito che punta quasi del tutto verso lo spettatore, conferendo una certa profondità al disegno.²³⁴ Un secondo schizzo si trova nella parte in alto a destra dello stesso foglio ed è uno studio di dettaglio per il braccio sinistro che viene ripensato con il gomito più basso, avvicinato al torace. Quest'ultima soluzione sarà quella che Annibale deciderà di adottare nell'affresco e che andrà a render meno evidente il senso di profondità caratteristico del primo studio. Anche la posizione della gamba destra, che nel disegno si allunga in diagonale, nell'affresco invece si piega e si avvicina a quella sinistra, andando a comprimere ancora di più il giovane ignudo.²³⁵ Studi critici hanno notato una differenza anche nella caratterizzazione del volto che viene incorniciato da

²³² Bellori, 1672, pp.79-80.

²³³ *Ignudo seduto che guarda in alto*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, carboncino e gesso bianco su carta azzurra, 494x383 mm.

²³⁴ Ginzburg Carignani, 2006, p. 325.

²³⁵ Martin, 1965, p. 222.

folti riccioli e che perde la sua individualità in favore di una idealizzazione dei lineamenti.²³⁶ Il modello di riferimento per quest'ultime modifiche si pensa possa derivare dall'antico: la testa di Alessandro morente conservata a quel tempo nella collezione medicea di Firenze, di cui Annibale avrebbe eseguito anche uno studio.²³⁷

Ancora al Louvre si conserva un foglio (Fig. 87; Inv. 7322)²³⁸ dove il maestro bolognese studia l'ignudo a sinistra del medaglione con *Apollo e Marsia* (Fig. 89). Anche in questo caso Feigenbaum riscontra delle somiglianze con i giovani nudi di Michelangelo, in particolare con quello sopra la figura di Ezechiele (Fig. 90).²³⁹ Le maggiori differenze tra i due soggetti si trovano nella posizione degli arti inferiori, uno dei quali viene piegato da Annibale in modo tale che il ginocchio sfiori il suolo, e nel braccio sinistro che invece di passare davanti alle gambe, accentuando così la torsione del busto, si allunga in diagonale per afferrare con la mano uno dei frutti della ghirlanda. Quest'ultimo movimento non verrà riprodotto in pittura ma lasciato sott'inteso perché la mano sinistra, non essendo visibile, bisogna immaginarla come nascosta dietro mascherone.²⁴⁰ Sul *verso* dello stesso foglio (Fig. 88; Inv. 7322)²⁴¹ è uno studio meno rifinito che Mahon ritiene essere il primo pensiero per l'ignudo rappresentato sul *recto*.²⁴² Nonostante la differenza nella rotazione del volto e nella posizione più rialzata della gamba sinistra, la posa assunta dall'ignudo sul *recto* e sul *verso* è pressoché la stessa e questa somiglianza porterà Martin a condividere l'ipotesi precedentemente avanzata da Mahon.²⁴³

Al Louvre è conservato uno studio per l'ignudo seduto sulla destra del medaglione con *Orfeo ed Euridice* (Fig. 91; Inv. 7369).²⁴⁴ Annibale qui si concentra sulla parte superiore del busto e nonostante non siano stati trovati disegni relativi alla parte inferiore, Martin ipotizza che il maestro l'abbia studiata separatamente come era solito fare.²⁴⁵ L'affresco

²³⁶ Feigenbaum, in *The drawings* [...], 2000, p. 197, cat. 60.

²³⁷ Ginzburg Carignani, 2006, p. 325.

²³⁸ *Ignudo seduto di profilo con ghirlanda di frutta*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, carboncino e gesso bianco su carta azzurra, 412x410 mm.

²³⁹ Feigenbaum, in *The drawings* [...], 2000, p. 194, cat. 59.

²⁴⁰ Martin, 1965, p. 221.

²⁴¹ *Ignudo seduto*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, carboncino e gesso bianco su carta azzurra, 412x410 mm.

²⁴² Mahon, in *Mostra dei Carracci*, 1956, p. 133.

²⁴³ Martin, 1965, p. 222.

²⁴⁴ *Studio per ignudo seduto*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, carboncino e gesso bianco su carta azzurra, 254x222 mm.

²⁴⁵ Martin, 1965, p. 222.

(Fig. 92) riprende perfettamente il disegno preparatorio sia nella posa che nelle lueggiature.

I due giovani nudi che siedono a sinistra e a destra del medaglione con *Ero e Leandro* (Fig. 93) vengono studiati individualmente in due fogli conservati nel museo di Besançon. Per quanto riguarda il primo ignudo (Fig. 94; Inv. D.1538 *recto*),²⁴⁶ Annibale si concentra sulla posizione delle gambe e nonostante l'evidente somiglianza tra l'affresco e il disegno, quest'ultimo non sembrerebbe essere quello definitivo poiché l'illuminazione proviene dall'alto invece che dal basso. Il secondo giovane, contrariamente al primo, viene studiato a figura intera (Fig. 95; Inv. D.1490)²⁴⁷ e anche in questo caso l'affresco non differisce, se non per qualche dettaglio, dal disegno. La rotazione della testa, nell'assetto definitivo è rappresentata di profilo, e la muscolatura rispetto al disegno è più massiccia ed enfatizzata.

Ulteriori due studi vengono realizzati da Annibale per l'ignudo alla destra del medaglione con *Salmaci ed Ermafrodito* (Fig. 98). Il primo studio (Fig. 96; Inv. 51/220)²⁴⁸ è conservato a Brema ed è uno schizzo molto veloce a penna che servì al maestro per inventare la posa del giovane, ripresa da quella del profeta Giona nella volta sistina (Fig. 99).²⁴⁹ Successivamente questo soggetto verrà studiato più nel dettaglio nel secondo disegno (Fig. 97; Inv. P10-1972)²⁵⁰ che appartiene alla National Gallery of Victoria di Melbourne ed è realizzato a carboncino. La particolarità di questo foglio è la presenza della quadrettatura che veniva utilizzata per riportare il disegno alle misure del cartone e di conseguenza la critica ha identificato questo studio come quello definitivo per figura in questione.²⁵¹

L'ultimo disegno inerente agli ignudi si trova al Louvre (Fig. 100; Inv. 7323)²⁵² e riguarda il giovane seduto alla destra del quadro riportato con *Polifemo e Aci* (Fig. 101). Tra il

²⁴⁶ *Studio per le gambe di un ignudo*, Besançon, Musée des Beaux-Arts, carboncino e gesso bianco su carta azzurra, 216/221x307 mm.

²⁴⁷ *Ignudo seduto*, Besançon, Musée des Beaux-Arts, carboncino e gesso bianco su carta azzurra, 355/357x456/457 mm.

²⁴⁸ *Ignudo seduto*, Bremen, Kunsthalle, penna e inchiostro bruno, 92x92 mm.

²⁴⁹ Martin, 1965, p. 223.

²⁵⁰ *Ignudo seduto*, Melbourne, National Gallery of Victoria, carboncino e gesso bianco su carta grigio-azzurra, quadrettatura con carboncino, 377x326/328 mm.

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² *Ignudo seduto*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, carboncino e gesso bianco su carta azzurra, 425x367 mm.

disegno preparatorio e l'affresco vi sono principalmente due differenze: la prima riguarda la testa che, in pittura, viene ruotata di profilo mentre il volto perde il sorriso in favore di un'espressione più seria; la seconda invece si riferisce alla mano destra che, invece di cadere morbida sul lato della coscia, afferra la fascia a cui è attaccata la ghirlanda. Queste modiche rendono ancora più evidente la somiglianza con l'ignudo michelangiolesco da cui prende ispirazione Annibale, lo stesso che utilizza per il giovane seduto a sinistra di *Apollo e Marsia* (Fig. 89).²⁵³

2.4.2 Gli atlanti e le erme

Per quanto riguarda gli atlanti, rappresentati sulla volta a figura intera, sono sopravvissuti unicamente quattro disegni relativi a tre di essi: quello a destra di *Giove e Giunone*, quello a sinistra di *Diana ed Endimione* e infine per l'atlante a sinistra di *Venere e Anchise*. Per la prima figura (Fig. 102) esiste unicamente uno studio di dettaglio, conservato a Besançon (Fig. 103; Inv. D.1493)²⁵⁴, relativo agli arti inferiori dell'atlante ma, secondo Martin, Annibale studiò anche la parte superiore del corpo separatamente in un secondo foglio. Per il secondo atlante (Fig. 104), a differenza del primo, esiste un disegno a figura intera al Louvre (Fig. 105; Inv. 7317)²⁵⁵, molto rifinito sia per quanto riguarda la muscolatura sia per le lumeggiature che si può considerare come uno studio definitivo poiché l'affresco corrisponde perfettamente.²⁵⁶ Per la terza ed ultima figura (Fig. 106) esistono due disegni, conservati entrambi a Besançon. Il primo (Fig. 107; Inv. D.1451)²⁵⁷ mostra il soggetto per intero e con una posa del tutto simile all'affresco; il secondo studio (Fig. 108; Inv. D.2297)²⁵⁸ è realizzato su un foglio già precedentemente utilizzato per un'erma e, nonostante il disordine generato dalla sovrapposizione delle due figure, capovolgendo di 180 gradi il disegno, è possibile distinguere la figura dell'atlante in questione. Studi critici, considerando la resa più precisa della muscolatura e del

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ *Studio per le gambe di un atlante*, Besançon, Musée des Beaux-Arts, carboncino e gesso bianco su carta grigio azzurra, 399x 145/147 mm.

²⁵⁵ *Studio per atlante*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, carboncino e gesso bianco su carta azzurra, 526x291 mm.

²⁵⁶ Martin, 1965, p. 224.

²⁵⁷ *Atlante*, Besançon, Musée des Beaux-Arts, carboncino e gesso bianco su carta preparata con acquerello verde scuro, 527/532x257/260 mm.

²⁵⁸ *Erma e Atlante*, Besançon, Musée des Beaux-Arts, carboncino e gesso bianco su carta grigio azzurra, 397x208/214 mm.

panneggio, giudicano questo disegno come uno studio integrativo di quello precedentemente citato.²⁵⁹

Annibale realizza un abbondante numero di disegni anche per le erme e per le coppie di atlanti che si abbracciano negli angoli della volta. In relazione alla prima categoria, a Windsor si conserva uno studio (Fig. 109; Inv. 2366)²⁶⁰ per l'erma a sinistra del medaglione bronzeo con *Europa e il toro* (Fig. 111), caratterizzata per aver il braccio destro troncato all'altezza della spalla. In questo disegno non è ancora evidente la rottura ma ve ne è un accenno sotto al gomito del braccio sinistro. Un'evoluzione di questa figura si trova in un disegno di Torino (Fig. 110; Inv. 16076).²⁶¹ L'erma è rappresentata con entrambe le braccia alzate e congiunte dietro la testa ma il braccio destro è ancora pensato come intero.²⁶² Qui l'interesse principale di Annibale è quello di studiare il comportamento della luce sulle superfici marmoree con il fine di simulare la luminosità delle statue antiche.²⁶³

Esistono due studi per l'erma a sinistra di *Salmaci ed Ermafrodito* (Fig. 114). Il primo si trova a Torino (Fig. 112; Inv. 16071)²⁶⁴ e corrisponde sia per la posa che per la muscolatura alla figura finita ma differisce nel volto; il secondo studio invece si trova a Windsor (Fig. 113; Inv. 2085)²⁶⁵ e la sua somiglianza con l'affresco è tale da creare dubbi sulla sua originalità.²⁶⁶ Agli Uffizi vi è uno studio (Fig. 115; Inv. 12425 F.)²⁶⁷ per l'erma con la clava che si trova a sinistra della scena con *Cupido e Pan* (Fig. 116). La figura realizzata in pittura rispetta il disegno preparatorio per quanto riguarda la posizione ma la muscolatura viene accentuata.

L'ultima categoria da analizzare è quella dei disegni relativi alle coppie di erme-atlanti che si abbracciano ai quattro angoli della volta. Per la coppia a sinistra di *Polifemo e*

²⁵⁹ *Ibidem*.

²⁶⁰ *Erma-atlante*, Windsor Castle, The Royal Library, carboncino e gesso bianco su carta grigio azzurra, 367x477/481 mm.

²⁶¹ *Erma-atlante*, Torino, Biblioteca Reale, carboncino e gesso bianco su carta azzurra, 472x363 mm.

²⁶² *Ivi*, p. 225.

²⁶³ Feigenbaum, in *The drawings* [...], 2000, p. 190, cat. 57.

²⁶⁴ *Erma-Atlante*, Torino, Biblioteca Reale, carboncino e gesso bianco su carta azzurra, 416/417x237 mm.

²⁶⁵ *Erma-atlante*, Windsor Castle, The Royal Library, carboncino e gesso bianco su carta grigio azzurra, 353x230 mm.

²⁶⁶ Martin, 1965, p. 225.

²⁶⁷ *Erma-atlante*, Firenze, Uffizi, carboncino e gesso bianco su carta preparata con acquerello grigio-verde, 234/237x268/270 mm.

Galatea (Fig. 117) esistono due disegni, uno al Louvre e uno a Besançon. Il disegno del Louvre (Fig. 118; Inv. 7354)²⁶⁸ si riferisce alla figura a sinistra ed è uno studio eseguito dal vero. Nonostante la primaria caratteristica delle erme sia la fusione degli arti inferiori in un pilastro unico e liscio, qui Annibale studia parzialmente anche la posa della gamba sinistra. Quest'ultima nel dipinto non verrà del tutto eliminata ma sarà in parte conservata.²⁶⁹ Nel disegno è presente anche una parte del braccio del compagno che si congiunge con la figura all'altezza della spalla ed è parzialmente coperto da un drappo. Questo panno Annibale lo inserisce unicamente nel progetto di questa coppia di atlanti perché il suo scopo era quello di mascherare l'errore di calcolo che egli fece nei confronti del punto di intersezione. Infatti, durante l'esecuzione dell'affresco, il maestro si rese conto che l'incontro tra le due figure non sarebbe avvenuto all'altezza della spalla, come aveva progettato nel disegno preparatorio, ma più in basso.²⁷⁰ Il disegno a Besançon (Fig. 119; Inv. D.2297)²⁷¹ riguarda invece il compagno di destra, rappresentato con il volto rivolto verso lo spettatore, il braccio sinistro teso e la mano destra tiene un drappo che copre la parte inferiore del corpo.

La coppia di atlanti a destra di *Polifemo e Galatea* (Fig. 120) è studiata da Annibale in un unico disegno conservato a Torino nella Biblioteca Reale (Fig. 121; Inv. 16075)²⁷². Qui il maestro rappresenta le due figure molto più separate tra loro rispetto all'affresco e studia delle posizioni alternative per le braccia e le mani proprio perché è ancora incerto sulla reale distanza che le separa sulla volta.²⁷³

Un disegno conservato a Windsor (Fig. 122; Inv. 2087)²⁷⁴ è stato identificato da Wittkower²⁷⁵ come relativo alla coppia di atlanti nell'angolo della volta a sinistra di *Polifemo e Aci* (Fig. 123). In questo studio Annibale fissa la posa definitiva che le due

²⁶⁸ *Erma-atlante*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, carboncino e gesso bianco su carta azzurra, 397x203 mm.

²⁶⁹ Martin, 1965, p. 226.

²⁷⁰ *Ibidem*.

²⁷¹ *Studio per Atlante*, Besançon, Musée des Beaux-Arts, carboncino e gesso bianco su carta grigio azzurra, 396/399x193mm.

²⁷² *Coppia di Atlanti*, Torino, Biblioteca Reale, carboncino e gesso bianco su carta azzurra, 398x204 mm.

²⁷³ Feigenbaum, in *The drawings* [...], 2000, p. 186, cat. 55.

²⁷⁴ *Coppia di atlanti*, Windsor Castle, The Royal Library, carboncino e gesso bianco su carta grigio azzurra, 218x332 mm

²⁷⁵ Wittkower, 1952, p. 139.

figure assumeranno nell'affresco e la soluzione dell'abbraccio verrà utilizzata, seppur con delle piccole varianti, per tutte e quattro le coppie.

Per le erme-atlanti a destra di *Polifemo e Aci* (Fig. 124), come per quelle a sinistra di *Polifemo e Galatea*, sono stati realizzati due disegni separati. Il primo è conservato a Besançon (Fig. 125; Inv. D.2296)²⁷⁶ e riguarda la figura barbata sulla sinistra. Il corpo è ben definito nella muscolatura e sopra la spalla destra si poggia la mano appartenente al compagno. Questa nell'affresco non sarà così tanto sporgente come nel progetto ma resteranno visibili unicamente le punte delle dita. Il secondo disegno appartiene alla collezione del Louvre (Fig. 126; Inv. 7363)²⁷⁷ e si caratterizza per essere uno dei pochi studi che Annibale realizza a matita rossa. Nonostante il supporto sia di un color crema molto tenue, il maestro riuscirà a far emergere con chiarezza la luminosità delle parti del corpo colpite dalla luce.²⁷⁸ L'anatomia del volto è ben definita a differenza di quella del corpo e il braccio sinistro della figura si intreccia con quello destro del compagno all'altezza delle spalle. L'affresco rispetta quasi del tutto il disegno preparatorio ma due piccole modifiche si trovano nel viso e nel drappo; il primo sarà reso più paffuto in pittura e il secondo verrà prolungato in avanti per coprire anche la parte destra del petto.²⁷⁹

2.4.3 I satiri

Quattro satiri sono rappresentati sulla volta della galleria e si trovano seduti ai due estremi delle cornici dei quadri riportati con *Polifemo e Galatea* (Fig. 12) e *Polifemo e Aci* (Fig. 11). Si conoscono quattro studi riguardanti questa tipologia di figura decorativa, uno per ogni satiro; tre disegni sono conservati a Parigi nel Museo del Louvre mentre il quarto si trova a Rotterdam nel Museo Boymans. Il primo studio parigino (Fig. 127; Inv. 7188)²⁸⁰ rappresenta il satiro seduto all'estremità sinistra di *Polifemo e Galatea* (Fig. 128). Qui Annibale si concentra principalmente nella progettazione della parte superiore del corpo mentre quella inferiore è a malapena accennata. Il busto e la muscolatura sono ben definiti

²⁷⁶ *Erma-Atlante*, Besançon, Musée des Beaux-Arts, carboncino e gesso bianco su carta grigio azzurra, 397x208/214 mm.

²⁷⁷ *Erma-Atlante*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, matita rossa, 345x198 mm.

²⁷⁸ Feigenbaum, in *The drawings* [...], 2000, p. 193, cat.58.

²⁷⁹ *Ibidem*.

²⁸⁰ *Satiro seduto*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, carboncino e gesso bianco su carta azzurra, 372x379 mm.

e questo porta la critica a pensare che si tratti di uno studio eseguito dal vero.²⁸¹ Il secondo disegno del Louvre (Fig. 129; Inv. 7189)²⁸² riguarda il satiro all'estremità opposta di quello appena menzionato e l'affresco rispecchia del tutto il disegno preparatorio (Fig. 130). Gli studi per le due figure sul lato nord della volta, sopra *Polifemo e Aci*, sono caratterizzati da un atteggiamento più movimentato rispetto a quello statico dei satiri nella parte sud.²⁸³ Il primo studio si trova ancora una volta al Louvre (Fig. 131; Inv. 7191)²⁸⁴ e rappresenta il satiro appollaiato sulla destra della cornice (Fig. 132). Anche in questo caso, come per primo studio parigino (Fig. 127), Annibale si concentra sulla parte superiore del busto, lasciando incompleta quella inferiore e studia diverse pose per la mano sinistra. Per il quarto e ultimo satiro seduto nell'angolo a sinistra (Fig. 134) si conserva un disegno a Rotterdam (Fig. 133; Inv. Koenings I. 183).²⁸⁵ Lo studio, vista la somiglianza con l'affresco è considerato come quello definitivo per questa figura ma, a differenza dei tre disegni precedenti, è molto meno rifinito.

2.4.4 Eros e Anteros

Nonostante questa coppia di amorini compaia tardi nei disegni che Annibale realizza per la volta, già ai tempi di Bellori²⁸⁶ se ne riconosce l'importanza come fondamento dell'intero apparato iconografico. Un primo disegno conservato al Louvre (Fig. 135; Inv. 7305)²⁸⁷ rappresenta *Anteros che toglie la palma ad Eros* (Figg. 136 e 124) e quindi la vincita dell'amore corrisposto su quello non corrisposto. La corretta interpretazione di Anteros come amore corrisposto è essenziale per la comprensione del rapporto tra i vari elementi decorativi della volta.²⁸⁸ La posizione dei due putti, come notato da Martin, è

²⁸¹ *Ivi*, p. 228.

²⁸² *Satiro seduto di profilo*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, carboncino e gesso bianco su carta azzurra, 365x244 mm.

²⁸³ *Ibidem*.

²⁸⁴ *Satiro seduto*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, carboncino e gesso bianco su carta azzurra, 352x223 mm.

²⁸⁵ *Satiro*, Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen, carboncino e gesso bianco su carta grigio-azzurra, 336x221 mm.

²⁸⁶ “Avanti descrivere le favole conviene che proponiamo gli Amori dipinti ne' quattro lati della Galleria finti reali sopra il cornicione, da cui dipende tutto il concetto ed allegoria dell'opera. Volle figurare il pittore con varii emblemi la guerra e la pace tra 'l celeste e 'l vulgare Amore instituiti da Platone” (Bellori, 1672, ed. 1976, p. 60)

²⁸⁷ *Anteros toglie la palma a Eros*, Parigi, musée du Louvre, Département des Arts graphiques, carboncino su carta azzurra 249x289 mm.

²⁸⁸ Briganti, 1988, p. 71.

molto simile a quella di un disegno precedente realizzato a matita rossa, conservato al Metropolitan Museum di New York (Fig. 137; Inv. 62.120.2)²⁸⁹ e rappresentante due putti che ne trasportano un terzo recante la palma. La riduzione da tre a due amorini si pensa sia dovuta allo spazio troppo ridotto dei pennacchi e alla volontà di Annibale di dare maggiore importanza al significato principale della scena: il contrasto tra l'amore celeste e quello terreno.²⁹⁰ Le differenze tra il disegno del Louvre (Fig. 135) e l'affresco non sono molte ma si nota, in quest'ultimo, un distanziamento tra le parti inferiori dei due amorini e un avvicinamento invece di quelle superiori. Inoltre, un gesto del tutto mancante nel disegno preparatorio ma presente in pittura, è quello compiuto dal putto di sinistra che con il braccio destro afferra con vigore l'arto opposto del suo compagno.²⁹¹

Un secondo disegno si trova nella collezione di Ellesmere (Fig. 138; No. 47)²⁹² e rappresenta la *Lotta tra l'Amore celeste e l'Amore terreno sotto la corona d'alloro* (Figg. 139 e 117). Nonostante Annibale non abbia completato lo studio, l'atteggiamento qui assunto dai due putti sarà quello che verrà poi trasferito in pittura.²⁹³

Per la scena con l'*Amore celeste che cerca di spegnere la torcia dell'Amore terreno* (Fig. 142 e 120), esistono due disegni: uno conservato a Besançon (Fig. 140; Inv. D. 2648)²⁹⁴ e uno a Windsor (Fig. 141; Inv. 2067).²⁹⁵ Il primo rappresenta entrambe le figure in lotta tra di loro e, nonostante la composizione sembri corrispondere del tutto all'affresco, qualche ripensamento lo troviamo nella posizione delle braccia dell'amorino di destra. La posa definitiva degli arti Annibale la fissa nel secondo disegno conservato a Windsor, in cui il putto è studiato singolarmente.

Altri due studi sono stati individuati per l'ultima scena in cui è rappresentato l'*Abbraccio tra l'Amore celeste e l'Amore terreno* (Fig. 145 e 123). Il primo studio si trova a Windsor

²⁸⁹ *Due putti che ne sollevano un terzo*, New York, The Metropolitan Museum of Art, matita rossa su carta crema, 222x159 mm.

²⁹⁰ Martin, 1965, p. 229.

²⁹¹ Ginzburg Carignani, 2006, p. 338.

²⁹² *Lotta tra l'amore celeste e l'amore terreno sotto la corona*, Mertount, St. Boswell's, Roxburghshire, Collection the Earl of Ellesmere, penna e inchiostro nero, acquerello, 274/276x169 mm.

²⁹³ Martin, 1965, p. 229.

²⁹⁴ *Due cupidi che lottano per la torcia*, Besançon, Musée des Beaux-Arts, carboncino e gesso bianco su carta bruno chiara, 340/342x264 mm.

²⁹⁵ *Cupido con la torcia*, Windsor Castle, The Royal Library, carboncino e gesso bianco su carta grigio azzurra, 336x228 mm.

(Fig. 143; Inv. 2089)²⁹⁶ e riguarda l'amorino di sinistra. Qui Annibale fissa il movimento generale del putto ma successivamente deciderà di modificare la posizione del braccio destro.²⁹⁷ Questa variante è presente nel secondo disegno conservato al Louvre (Fig. 144; Inv. 7395)²⁹⁸ in cui sono studiati entrambi i cupidi e il loro atteggiamento è molto simile all'affresco ma non del tutto corrispondente poiché Annibale, forse per adattare al meglio il gruppo nello spazio che aveva a disposizione, fu costretto a distanziare i due amorini.²⁹⁹ Secondo Wittkower³⁰⁰, il maestro bolognese progettò questa coppia basandosi su una illustrazione rappresentante *Eros e Anteros* nel trattato di Vincenzo Cartari (1531-1569) intitolato *Le immagini degli dèi antichi* (Fig. 146).³⁰¹

2.5 I disegni relativi agli affreschi sulle pareti

Ad oggi sono stati ritrovati diciannove disegni relativi ai soggetti rappresentati negli affreschi sulle pareti e la maggior parte di questi appartenevano originariamente alla collezione di Domenichino, oggi conservata nella biblioteca reale di Windsor.³⁰² A causa dell'infermità mentale e della depressione che colpirono Annibale nel 1605 circa³⁰³, gli affreschi in questione furono realizzati dalle sapienti mani dei suoi allievi, in particolare da Domenichino. Questo dato ha portato Tietze ad ipotizzare che anche i disegni inerenti alle scene dipinte fossero realizzati da quest'ultimo³⁰⁴ ma, verso la metà del Novecento, la sua tesi fu ripresa e smentita sia da Wittkower³⁰⁵ che Mahon³⁰⁶, i quali attribuiscono la piena paternità dei disegni ad Annibale.

²⁹⁶ *Cupido*, Windsor Castle, The Royal Library, carboncino e gesso bianco su carta grigio azzurra, 365x250 mm.

²⁹⁷ Wittkower, 1952, p. 139.

²⁹⁸ *L'abbraccio tra l'Amore celeste e l'Amore terreno*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, carboncino e gesso bianco su carta azzurra, 388x269 mm.

²⁹⁹ Martin, 1965, p. 230.

³⁰⁰ Wittkower, 1952, p. 139.

³⁰¹ Cartari, 1571, p. 504.

³⁰² Martin, 1965, p. 230.

³⁰³ Posner, 1971, p. 146.

³⁰⁴ Tietze, 1906, pp. 149-150.

³⁰⁵ Wittkower, 1952, pp. 137-138.

³⁰⁶ Mahon, in *Mostra dei Carracci*, 1956, p.139.

2.5.1 Pareti Nord/Sud: *Perseo e Andromeda* e *Perseo e Fineo*

La scena di *Perseo che libera Andromeda* affrescata nella parete minore a sud della galleria, come gran parte delle coppie di dèi che Annibale rappresenta sulla volta, è tratta dalle *Metamorfosi* di Ovidio³⁰⁷. Qui però il maestro bolognese decise riprodurre una variante rispetto a quella ovidiana perché Perseo non uccide il mostro marino con la spada, come aveva scritto il poeta romano, ma lo pietrifica mostrandogli la testa di Medusa appena mozzata.³⁰⁸ Per questa modifica Annibale fece probabilmente riferimento ai *Dialoghi Marini* di Luciano di Samosata, nello specifico al quattordicesimo dialogo, in cui un tritone racconta dell'evento a delle nereidi.³⁰⁹ Nell'affresco, infatti, il colore della bestia è più tenue e ingrigito rispetto a tutti gli altri, simbolo della sua trasformazione in pietra.³¹⁰

Per quanto riguarda i disegni relativi a questa scena, ad oggi, ne sono stati identificati unicamente due ed entrambi sono connessi alla figura di Andromeda e realizzati a penna. Il primo è conservato a Windsor (Fig. 147; Inv. 2003)³¹¹ ed è molto simile alla versione finale. Le uniche differenze, a livello di posa, sono nella posizione della testa e delle braccia ma anche la lumeggiatura non è eseguita in modo corretto, a conferma del fatto che questo studio non sia quello definitivo. La fonte di luce infatti nel disegno proviene, come da tradizione, da sinistra ma nella galleria l'affresco invece è illuminato da destra. Tutti questi errori verranno corretti nello studio conclusivo conservato al Louvre (Fig. 148; Inv. 7303)³¹² dove Annibale riuscirà anche a rendere perfettamente l'agonia e il dolore nel volto della giovane che sta per essere sacrificata al mostro marino. Una

³⁰⁷ Sermonti, 2014, IV, vv. 665-752.

³⁰⁸ Scott, 1988, p. 252.

³⁰⁹ “Allora lui [Perseo], presala [Medusa] con la sinistra per i capelli, con l'occhio fisso alla sua immagine, tenendo nella destra la scimitarra, le taglio la testa e, prima che si svegliassero le sorelle, se ne volo via. Quando poi tu sopra la costa, qui, dell'Etiopia è ormai volava basso, vede Andromeda che giace incatenata su di una roccia sporgente, bellissima, dèi del cielo!, con le chiome disciolte e mezza nuda ben al di sotto dei seni. Dapprima, commiserando la sua sorte, le domandava la ragione della condanna, ma a poco a poco preso d'amore - era destino che la fanciulla si salvasse decise d'aiutarla. E quando il mostro avanzò, orrendo, per inghiottire Andromeda, il giovane, levatosi in aria con la scimitarra in pugno, con una mano cala fendenti e con l'altra, mostrando la Gorgone, lo impietriva. E quello morì e insieme restò irrigidito nella maggior parte del corpo, la parte che vide Medusa.” (Luciano, II sec. d.C., ed. 1986, pp. 172-175).

³¹⁰ Scott, 1988, p. 252.

³¹¹ *Andromeda*, Windsor Castle, The Royal Library, penna su carta grigio-blu, 337x199 mm.

³¹² *Andromeda*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, penna e inchiostro bruno, 146x97 mm.

particolarità è la presenza di un folto cespuglio che copre parte della gamba destra ma che non risulta presente nell'affresco. Secondo Martin il ricco fogliame servì ad Annibale come escamotage per coprire qualche errore di progettazione.³¹³

Anche nella la scena con *Perseo e Fineo*, che si trova all'estremità opposta di quella appena citata, Perseo sta utilizzando la testa della Gorgone per pietrificare e vincere il nemico, che in questo caso è Fineo, un pretendente di Andromeda. La trasformazione della carne in pietra, come nella scena precedentemente menzionata, è perfettamente resa nell'affresco e Bellori, nelle *Vite*, sarà uno dei primi che ne fornirà un'accurata descrizione.³¹⁴ Osservando bene le pose e gli atteggiamenti dei personaggi principali nel dipinto, la critica è riuscita ad individuare gli antichi modelli sia scultorei che pittorici da cui Annibale prese ispirazione. Si noti per esempio come la posa assunta da Fineo sia la risultante dell'unione tra il *Torso del Belvedere* (Fig. 149) e il *Gladiatore Borghese* (Fig. 150) e di come il guerriero che lo tiene per i capelli invece sia ripreso dalla figura centrale nella *Battaglia di Ostia* (Fig. 151) realizzata da Raffaello nella Stanza dell'Incendio di Borgo nei Muse Vaticani.³¹⁵ Per quanto riguarda invece Perseo è evidente la ripresa della rigida posa caratteristica dell'*Apollo del Belvedere* (Fig. 152).

Ad oggi, essendo stati individuati per questa scena un numero maggiore di disegni rispetto a quella di Perseo e Andromeda, è stato possibile seguire le varie fasi di progettazione della stessa. Il primo studio ad essere realizzato è uno bozzetto preliminare eseguito a carboncino, l'unico che rappresenta composizione per intero (Fig. 153; Inv. 2039).³¹⁶ Qui la struttura della scena è molto simile a quella definitiva e, nonostante gran parte dei soggetti sia sommariamente abbozzato, si individuano facilmente i personaggi principali. Sulla sinistra del foglio vi è Fineo in ginocchio, tenuto per i capelli da una seconda figura e dietro di loro i tre compagni di Perseo si volgono verso il muro, coprendosi il volto con le mani per evitare lo sguardo pietrificante della Gorgone. A destra Tescelo pietrificato è colto nell'attimo in cui con il braccio sinistro alzato cerca di proteggersi da Medusa e con il braccio destro, teso all'indietro, sta per scagliare la lancia. La figura dall'aria

³¹³ Martin, 1965, p. 233.

³¹⁴ “Questa figura [Fino] tutta ignuda è differente dall'altre nella sua trasformazione, vedendosi con tutto il petto di bianco marmo e 'l resto del corpo in varia mistione tra 'l sangue vitale e la riggidezza della pietra, contaminate le coscie da pallida incarnazione.” (Bellori, 1672, Ed.1976, p. 74)

³¹⁵ Martin, 1965, p. 130.

³¹⁶ *Perseo e Fineo*, Windsor Castle, The Royal Library, carboncino e gesso bianco su carta azzurra, 261x413 mm.

terrorizzata che compare nel disegno dietro a Tescelo, di cui resta anche uno studio più dettagliato nella collezione di Windsor (Fig. 154; Inv. 2106)³¹⁷ non verrà inserita nell'affresco.³¹⁸ A occupare la posizione centrale vi è un Perseo dalla corporatura molto più esile rispetto a quella definitiva ma con una posa invece identica a quella assunta in pittura.³¹⁹

Per la figura di Tescelo Annibale realizza due disegni, uno conservato a Windsor, come tutti i restanti studi di figura inerenti a questa scena, e l'altro invece a Besançon. Nel primo (Fig. 155; Inv. 1973)³²⁰ la posa della figura è molto vicina a quella finale poiché il braccio sinistro è stato ripensato più basso e come protezione viene inserito uno scudo. Alcuni pentimenti sono evidenti nella posizione della testa, originariamente dritta e poi reclinata all'indietro per meglio simulare lo slancio necessario per tirare la lancia.³²¹ Secondo Martin quest'ultima è un'aggiunta successiva poiché eseguita con un inchiostro diverso e più scuro rispetto a quello originale.³²² Nel secondo studio relativo a Tescelo (Fig. 156; Inv. D.2298)³²³ Annibale si concentra sul chiaro scuro e sulla muscolatura, lasciando incompleto in panneggio e non inserendo ancora l'elmo e le armi. L'atteggiamento della figura del disegno preparatorio riprende quasi del tutto l'affresco; solo la posizione del braccio sinistro e dello scudo invece non corrisponde poiché probabilmente Annibale deciderà di adottare la soluzione del disegno a penna di Windsor.

Sia per Fineo (Fig. 157; Inv. 1948)³²⁴ che per Perseo (Fig. 158; Inv. 2357)³²⁵. ad oggi è stato ritrovato un solo studio per ogni figura eseguito dal vero. L'atteggiamento di entrambi non cambia dal disegno alla pittura, solo Perseo ancora non dimostra la drammaticità e la muscolosità che invece lo caratterizzeranno nell'affresco.³²⁶

³¹⁷ *Uomo con la mano destra alzata*, Windsor Castle, The Royal Library, carboncino e gesso bianco su carta grigio-azzurra, 339x232 mm.

³¹⁸ Wittkower, 1952, p. 137.

³¹⁹ *Ibidem*.

³²⁰ *Tescelo*, Windsor Castle, The Royal Library, penna e inchiostro bruno, 198x135 mm.

³²¹ *Ibidem*.

³²² Martin, 1965, p. 232.

³²³ *Tescelo*, Besançon, Musée des Beaux-Arts, carboncino e gesso bianco su carta azzurra, 510x391 mm.

³²⁴ *Fineo*, Windsor Castle, The Royal Library, carboncino e gesso bianco su carta azzurra, 465x296 mm.

³²⁵ *Perseo*, Windsor Castle, The Royal Library, carboncino e gesso bianco su carta azzurra, 588x395 mm.

³²⁶ *Ibidem*.

Uno studio rappresentante un guerriero nudo sdraiato a terra è conservato oggi a Melbourne alla National Gallery of Victoria (Fig. 159; Inv. 592-4)³²⁷. Questo disegno apparteneva alla collezione di Howard Spensley e inizialmente era stato attribuito al pittore italiano Federico Barocci (1535-1612). La corretta attribuzione ad Annibale Carracci si deve ad Arthur Popham (1889-1970), uno storico dell'arte britannico. Egli mise in relazione questo studio con la galleria farnese e in particolare con la scena di *Perseo e Fineo*. La figura del guerriero sdraiato a terra, infatti, si trova all'estrema destra della composizione, oscurata dalle gambe dei due compagni di Fineo pietrificati dallo sguardo della Gorgone.³²⁸ Una delle gambe del guerriero di destra è facilmente individuabile nello studio australiano e la posa del soggetto sarebbe quasi del tutto identica nell'affresco, se non fosse che in pittura la figura tiene con la mano sinistra un pugnale mentre nel disegno l'arma è mancante. Al suo posto ipotizzo la presenza di uno scudo legato all'avambraccio con due cinghie, idea poi scartata nel progetto definitivo.

Gli ultimi due studi realizzati da Annibale per il combattimento tra Perseo e Fineo riguardano i compagni dell'eroe che si coprono il volto con le mani. Nel primo disegno (Fig. 160; Inv. 2072)³²⁹ sono rappresentati i primi due uomini a sinistra, verso la parete di fondo, mentre nel secondo (Fig. 161; Inv. 2073)³³⁰ è delineato il compagno più a destra del gruppo. Per quest'ultimo la posa resta invariata nel dipinto a differenza delle altre due figure che poco vi corrispondono.³³¹

Proprio in questi due disegni emerge chiaramente il cambiamento dello stile di Annibale; si perde quel senso di dinamicità e brillantezza caratteristico della volta in favore di una maggiore austerità. L'espressione è ridotta all'essenziale, il tratto è fermo, sicuro e una sola linea netta fa da contorno alle figure. I disegni tipici di questa fase si allontanano dal colorismo di Correggio, mantenendo però il suo tipico chiaro scuro, per avvicinarsi maggiormente a Raffaello e al disegno romano.³³² A tal proposito è importante ricordare

³²⁷ *Guerriero nudo sdraiato a terra*, Melbourne, National Gallery of Victoria, gesso nero su carta azzurra, 260x464 mm.

³²⁸ Dean, 1986, p. 147.

³²⁹ *Studio per i compagni di Perseo*, Windsor Castle, The Royal Library, carboncino e gesso bianco su carta azzurra, 335x237 mm.

³³⁰ *Un compagno di Perseo*, Windsor Castle, The Royal Library, carboncino e gesso bianco su carta grigio-azzurra, 375x227 mm.

³³¹ Wittkower, 1952, p. 137.

³³² Ginzburg Carignani, 2006, p. 342.

che questo cambiamento non fu causato da un'adesione al classicismo con conseguente rifiuto del naturalismo, tipico dei Carracci, ma da un improvviso aumento di commissioni e l'arrivo di nuovi allievi. Il disegno preparatorio è realizzato dal maestro in modo nuovo e veloce perché ha unicamente la funzione di trasmettere l'idea generale della composizione che verrà successivamente reinterpretata dai giovani che, pur uniformandosi a uno stile comune a tutta la bottega, manterranno la propria individualità.³³³ La differenza di stile tra la volta e le pareti è particolarmente evidente tanto che Posner considera entrambe le scene con le storie di Perseo come esageratamente classiche.³³⁴

2.5.2 Pareti Est/Ovest: scene mitologiche e virtù.

Se la maggior parte dei disegni relativi agli affreschi con le storie di Perseo provenivano dalla collezione di Domenichino, quelli connessi alle piccole scene mitologiche dipinte sulle pareti lunghe appartenevano, insieme a tanti altri, a Everhard Jabach (1618-1695). Oggi, l'intera collezione dei disegni del banchiere tedesco è conservata al Louvre, compresi i sei disegni identificati per le scenette.³³⁵ Solo per tre affreschi non sono stati ritrovati disegni preparatori e sono: *Diana e Callisto* (Fig. 19), *Dedalo e Icaro* (Fig. 20) e la *Trasformazione di Callisto* (Fig. 23). Lo studio più grande e più dettagliato (Fig. 162; Inv. 7178)³³⁶ è quello realizzato per la scena con *Mercurio e Apollo* (Fig. 24) in cui Mercurio consegna la lira ad Apollo mentre è ancora in volo. Questa soluzione verrà scartata in favore di una seconda idea, poi quella definitiva, contenuta in un disegno a Windsor (Fig. 163; Inv. 2285)³³⁷. Un terzo disegno relativo a questa scena è stato trovato al Louvre (Fig. 164; Inv. 8005)³³⁸ e ricalca fedelmente lo studio di Windsor. Wittkower osservando bene entrambi i fogli è riuscito a determinare che l'originale, eseguito da Annibale, fosse quello appartenente alla collezione reale inglese.³³⁹ Le differenze tra i

³³³ *Ibidem*.

³³⁴ Posner, 1971, 123-138.

³³⁵ Martin, 1965, p. 234; Prosperi Valenti Rodinò, 1992, pp. 92-95.

³³⁶ *Mercurio e Apollo*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, penna e inchiostro bruno, 285x357 mm.

³³⁷ *Mercurio e Apollo*, Windsor Castle, The Royal Library, penna e inchiostro bruno, 167x242 mm.

³³⁸ *Mercurio consegna la lira ad Apollo*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, penna e inchiostro bruno, 164x235 mm.

³³⁹ Wittkower, 1952, p. 140.

due studi sono assolutamente impercettibili; unicamente nelle ali dell'elmo di Mercurio e nel braccio sinistro di Apollo è stato individuato il tratto vigoroso e brusco di Annibale. Il disegno preparatorio per *Arione e il delfino* (Fig. 165; Inv. 7207)³⁴⁰ è l'unico della serie a differenziarsi quasi completamente dal successivo dipinto. Nello studio, infatti, Arione porta con sé una viola invece che una lira e la presenza alle sue spalle di un edificio e di alberi indica che si trova molto vicino alla terra ferma invece che in mare aperto, come riporta il mito che lo vede protagonista.³⁴¹ L'affresco con *Minerva e Prometeo* (Fig. 25), rispetto al caso precedente, concorda molto con lo studio relativo (Fig. 166; Inv. 7208)³⁴². Le uniche differenze riguardano la nudità di Prometeo, evitata in pittura tramite l'aggiunta di una veste lunga fino al ginocchio, e il braccio destro della statua che nel disegno è rappresentato alzato come se stesse comunicando con gli altri due soggetti. Una certa somiglianza tra affresco e disegno si nota anche per le scene di *Ercole e il drago* (Fig. 26) e *Prometeo liberato da Ercole* (Fig. 21). Nel primo caso (Fig. 167; Inv. 7194)³⁴³ a cambiare è solo il drago mentre nel secondo caso (Fig. 168; Inv. 7195)³⁴⁴ l'atteggiamento delle figure resta uguale e verranno spostate la clava, le mele d'oro e la faretra di Ercole. Un ultimo disegno conservato ancora una volta al Louvre rappresenta *Giove che insegue una ninfa* (Fig. 169; Inv. 7177)³⁴⁵ e nonostante sia molto simile per tecnica e dimensioni ai disegni precedentemente menzionati, questo soggetto non compare nella galleria. Probabilmente fu un progetto ideato per il ciclo ma successivamente scartato.

Per le quattro virtù poste agli estremi delle pareti lunghe si conservano oggi a Windsor due disegni realizzati a penna da Annibale. Il primo (Fig. 170; Inv. 1822)³⁴⁶ rappresenta una figura femminile seduta di profilo e con in mano un cartiglio. Nonostante somigli in parte alla *Fortezza* (Fig. 15) questo disegno preparatorio non corrisponde esattamente a nessuna delle virtù. Il secondo studio (Fig. 171; Inv. 2146)³⁴⁷ è una rielaborazione, sempre a penna, del primo. Stando agli attributi presenti nel disegno (una bilancia e il fascio

³⁴⁰ *Arione e il delfino*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, penna e inchiostro bruno, 169x230 mm.

³⁴¹ Martin, 1965, p. 235.

³⁴² *Minerva e Prometeo*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, penna, 179x218 mm

³⁴³ *Ercole e il drago*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, penna, 174x231 mm

³⁴⁴ *Prometeo liberato da Ercole*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, penna, 161x233 mm.

³⁴⁵ *Giove che insegue una ninfa*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, penna, 180x222 mm.

³⁴⁶ *Studio per una delle virtù*, Windsor Castle, The Royal Library, penna, 109x81 mm.

³⁴⁷ *Giustizia*, Windsor Castle, The Royal Library, penna, 197x180 mm.

littorio ³⁴⁸) la critica ha identificato la donna come la *Giustizia* ³⁴⁹ ma la rispettiva virtù dipinta nella galleria non corrisponde al disegno. Sarà invece ancora una volta la *Fortezza* ad assumere la stessa posa ma con attributi diversi (il fascio è sostituito da una colonna e la bilancia da un leone). Un terzo disegno, conservato nella collezione di Windsor e relativo nuovamente alla *Giustizia*, è stato individuato e classificato da Wittkower ³⁵⁰ come una copia eseguita, basandosi sull'affresco, da un allievo con uno stile simile a quello di Domenichino (Fig. 172; Inv. 2037).³⁵¹ Martin invece rifiuta l'ipotesi avanzata da Wittkower e considera il disegno come un originale di Domenichino poiché è troppo diverso dall'affresco per essere una copia.³⁵²

2.6 L'intervento di Agostino nella galleria

Agostino Carracci raggiunse Annibale a Roma probabilmente verso la fine del 1598³⁵³, quando i lavori erano già iniziati, e rimase fino al 1600, anno in cui decise di ripartire per Parma per lavorare al servizio del duca Ranuccio Farnese. Il pittore rimarrà a Parma fino alla morte che sopraggiunse improvvisamente nel 1602 e che non gli permise di portare a termine la commissione su cui stava lavorando.³⁵⁴ Nel caso della galleria Farnese Agostino è da sempre stato considerato come la spalla di Annibale; Diane De Grazia nel 1988 cercò di riportare alla luce l'importanza di Agostino sia come possibile inventore del genere della caricatura (solitamente attribuita ad Annibale) che come probabile collaboratore nella pianificazione del programma iconografico della galleria.³⁵⁵

Una figura di spicco, sicuramente complice nella progettazione del ciclo decorativo, è Fulvio Orsini³⁵⁶ ma prestando attenzione alle parole di Bellori sembrerebbe che altre due

³⁴⁸ Il fascio littorio era, nell' Antica Roma, un'arma composta da un fascio di bastoni di legno legati con strisce di cuoio intorno a un'ascia. L'arma era portata dai littori ossia uomini con il compito di proteggere i magistrati.

³⁴⁹ Martin, 1965, p. 236.

³⁵⁰ Wittkower, 1952, p. 162.

³⁵¹ Domenichino, *Giustizia*, Windsor Castle, the Royal Library, carboncino e gesso bianco su carta preparata viola, 278x182 mm

³⁵² Martin, 1965, p. 237.

³⁵³ Briganti, 1987, p.35

³⁵⁴ Dal 1600 al 1602, anno della sua morte, Agostino si occupò della decorazione della volta di una stanza attigua alla camera da letto principale nel piano nobile di Palazzo Giardino a Parma. (Anderson, 1970, p. 41).

³⁵⁵ De Grazia, 1988, 97-113.

³⁵⁶ Dempsey, 1968, p. 366; Martin, 1965, p. 52; Posner, 1971, p. 168.

figure collaborassero all'ideazione degli affreschi, Agostino e il teorico bolognese Giovanni Battista Agucchi (1570-1632), autore di un trattato sulla pittura.

Preparossi in tanto alla Galeria; e perche avanti di compirla, s'infrapose il camerino da esso dipinto nel medesimo palazzo, di questo prima faremo memoria; in modo che descriuendo l'immagini particolarmente, verremo insieme, ad esporre la moralità dell'argomento, che è degnissimo, & in cui, oltre l'eruditione di Agostino, si tiene, ch'egli fosse aiutato dal suo amico Monsignor Gio: Battista Agucchi celebre in ogni studio di lettere.³⁵⁷

Essendo che la figura di Agucchi viene menzionata solo da Bellori e non da altri biografi, studiosi come Hans Tietze³⁵⁸ rifiutano la possibilità ch'egli realmente avesse collaborato all'ideazione dell'iconografia della galleria mentre per quanto riguarda Agostino, il primo a suggerirlo come possibile complice nella pianificazione fu Maurizio Calvesi nel catalogo della mostra dei disegni dei Carracci, pubblicato nel 1956.³⁵⁹ Agostino, infatti, era un uomo di grande cultura, socio dell'Accademia letteraria dei Gelati, conoscitore del latino, musico e studioso di matematica, astrologia e filosofia.³⁶⁰ Già Lucio Faberio nell'orazione funebre di Agostino ricordava come egli «si discorreva sopra l'istorie, favole e invenzioni poetiche».³⁶¹ Ad oggi però le parole del Bellori risultano ancora enigmatiche poiché non è chiaro se Agostino intervenne nel camerino o nella galleria e in mancanza di fonti certe non si può assegnare al più anziano dei Carracci la reale pianificazione del soggetto, anche se pienamente in grado vista la sua erudizione.³⁶²

Se poche certezze si hanno sul ruolo ideativo che Agostino ebbe nella galleria, per il contributo dal punto di vista esecutivo invece la critica è d'accordo nell'attribuire ad Agostino la realizzazione dei due grandi affreschi con *Aurora e Cefalo* (Fig. 9) e *Venere condotta sul mare a una cerimonia nuziale* (Fig. 8). Analizzando la maniera di dipingere sia di Annibale che di Agostino, Silvia Ginzburg ha proposto l'attribuzione a quest'ultimo anche di alcune figure decorative che circondano la scena con *Aurora e Cefalo*³⁶³ e una possibile conferma di questa ipotesi si trova in ciò che Giulio Mancini (1559-1630) scrisse

³⁵⁷ Bellori, 1672, p. 32.

³⁵⁸ Tietze, 1906, p. 90.

³⁵⁹ Mahon, in *Mostra dei Carracci*, 1956, p. 89.

³⁶⁰ De Grazia, 1988, p. 112.

³⁶¹ Malvasia, 1678, p. 307.

³⁶² De Grazia, 1988, p. 113.

³⁶³ Ginzburg Carignani, 2008, p. 24.

di Agostino nelle *Considerazioni sulla pittura*. Egli in qualità principalmente di medico più che di collezionista e scrittore, volle giustificare la poca partecipazione di Agostino nella realizzazione degli affreschi con i suoi problemi di salute, in particolare di asma:

Standovi [nella Galleria] il signor Agostino, ancorché non potesse molt'operar a fresco per la sua difficoltà di respirare, nondimeno quel poco che operava era di profondissimo sapere, come si vede in alcune cose condotte da esso in quella galleria, che sono sopra le finestre verso fiume.³⁶⁴

Dal momento quindi che Mancini fa riferimento ad «alcune cose» dipinte da Agostino nella parte della galleria «verso il fiume», ossia la parte della galleria ad est dove si trova la scena con *Aurora e Cefalo*, allora potrebbe davvero essere possibile che l'intervento del più anziano dei Carracci non si limiti ai due grandi quadri riportati come Silvia Ginzburg ha ipotizzato.³⁶⁵

2.6.1 *Aurora e Cefalo*

Il soggetto del dipinto viene ripreso da Agostino dalle *Metamorfosi* di Ovidio, in particolare si riferisce al rapimento di Cefalo, marito di Procri, da parte di Aurora raccontato nel VII libro.³⁶⁶ Esistono solo tre disegni preparatori relativi al quadro riportato con la scena di *Aurora e Cefalo*, uno si trova a New York in una collezione privata e gli altri due sono conservati al Museo del Louvre a Parigi. Il primo (Fig. 173)³⁶⁷ è uno studio di composizione relativo alla parte sinistra del dipinto in cui si distinguono chiaramente i soggetti principali. Aurora e Cefalo sono rappresentati sul carro della dea trainato da due cavalli lievemente abbozzati e sotto di loro vi è una figura dormiente che la critica ha identificato come Titone, il vecchio marito di Aurora. Nella parte inferiore destra del dipinto Agostino delinea un paesaggio e una figura con entrambe le braccia alzate, forse Procri che rincorre il marito appena rapito. La posa assunta da Cefalo, a parte alcune evidenti differenze, ricorda molto quella di Adamo nella *Creazione di Adamo* che Michelangelo realizza nella cappella Sistina³⁶⁸. La figura di Titone, che nell'affresco si trova spostata a destra della composizione, viene studiata da Agostino in due disegni. Il

³⁶⁴ Mancini, 1628, ed. 1956, p. 217.

³⁶⁵ Ginzburg Carignani, 2008, p. 29.

³⁶⁶ Sermonti, 2014, VII, vv. 691-709.

³⁶⁷ Agostino Carracci, *Aurora e Cefalo*, New York, collezione privata, carboncino e gesso bianco su carta grigio-azzurra, 282x430 mm.

³⁶⁸ Royal Academy of art, 1987, p. 92.

primo è conservato a Cambridge nel Fogg Art Museum (Fig. 174; Inv. 1975.91)³⁶⁹ ed è uno studio realizzato a matita rossa in cui la posa di Titone non si allontana molto da quella finale ma l'orientamento non è corretto dal momento che la figura è rivolta verso sinistra. L'atteggiamento definitivo viene fissato da Agostino nel disegno del Louvre (Fig. 175. Inv. 7339)³⁷⁰ e in questo caso la posa del soggetto corrisponde quasi del tutto all'affresco tranne per due piccole differenze: la testa nel disegno è più reclinata verso il torace mentre in pittura è lievemente rialzata e consente una maggiore esposizione del viso; la seconda modifica invece riguarda il braccio destro che nell'affresco si sposta e si avvicina molto di più alla mano sinistra. In basso a sinistra nello stesso foglio si trova un piccolo studio realizzato a penna che rappresenta nel dettaglio il volto di Titone nel suo atteggiamento finale.³⁷¹

Un ultimo disegno riconducibile a questa scena è conservato al Louvre ed è uno studio per la figura di Aurora (Fig. 176; Inv. 7185)³⁷² che Agostino realizza sul *verso* di un foglio precedentemente utilizzato da Annibale per studiare il corteo bacchico (Fig. 44). Qui l'atteggiamento di Aurora è quello definitivo mentre il panneggio verrà modificato in pittura. Per quanto riguarda l'attribuzione di questo disegno ad Agostino la critica non è stata unanime anzi è stata messa anche in discussione la paternità di Annibale per il corteo sul *recto*. Catherine Loisel Legrand nel 1994³⁷³ si espresse a favore della presenza di una doppia mano sullo stesso foglio mentre Diane De Grazia nel 1998 riprendendo le conclusioni a cui era giunta già nel 1988³⁷⁴, attribuisce la paternità ad Annibale sia per lo studio sul *recto* che per quello sul *verso*. In questa complessa discussione per l'attribuzione dei disegni preparatori si inserisce anche Nicholas Turner che, nel 1996, non solo indica Agostino come l'autore di tutti gli studi preparativi alle scene con *Venere condotta sul mare e Aurora e Cefalo* ma anche del *Trionfo di Bacco* sul *recto* del foglio

³⁶⁹ Agostino Carracci, *Titone*, Cambridge, Fogg Art Museum, matita rossa, 380x320 mm.

³⁷⁰ Agostino Carracci, *Titone*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, carboncino e gesso bianco, inchiostro bruno su carta azzurra, 272x429 mm.

³⁷¹ Martin, 1965, pp. 212-213.

³⁷² Agostino Carracci, *Studio per Aurora*, Parigi, Musée du Louvre. Département des arts graphiques, penna e inchiostro bruno, matita rossa, 191x253 mm.

³⁷³ Loisel Legrand, 1994, p. 9.

³⁷⁴ De Grazia, 1988, p. 109.

parigino.³⁷⁵ Ad oggi è ancora tanta l'incertezza sulla reale attribuzione dei due studi ma il Louvre li considera come realizzati da Agostino.

2.6.2 *Venere condotta sul mare a una cerimonia nuziale*

Il soggetto principale di questa scena è stato fin dall'inizio identificato come una Galatea. Già Lucio Faberio, nell'elogio dedicato ad Agostino nel giorno del suo funerale parla di «la Diana, e la Galatea, due quadri a fresco ch' egli dipinse nella galleria dell'illustris. Cardinal Farnese, dove il suo fratello Annibale, che tutto il resto v'ha dipinto»³⁷⁶ Anche Giovanni Baglione (1573-1643) nelle *Vite* del 1642³⁷⁷ e Giovanni Pietro Bellori (1613-1696) nelle *Vite* del 1672³⁷⁸ si riferiscono alla giovane del dipinto come a una Galatea. A partire dal Novecento vengono formulate nuove ipotesi sull'identificazione del soggetto. Tietze nel 1906 dopo aver fornito una descrizione della scena si schiera contro l'interpretazione di Baglione e Bellori e spiega cosa per lui Agostino avesse voluto rappresentare, ponendo il soggetto in questione in rapporto con le altre due grandi scene al centro_e all'estremo opposto della volta, il *Trionfo di Bacco* e *Aurora e Cefalo*. La conclusione di Tietze è che nei tre quadri riportati sia rappresentato il trionfo dell'amore in tre diversi elementi: aria (*Aurora e Cefalo*), terra (il *Trionfo di Bacco*) e acqua (il *Corteo marino*). Quindi Tietze non fornisce una identificazione precisa dei soggetti che popolano la scena ma fa riferimento a un generico corteo marino con nereidi, tritoni, delfini e mostri marini.³⁷⁹ Nel 1965 si inserisce nel dibattito anche John Rupert Martin³⁸⁰, secondo il quale il dipinto rappresenta *Glauco e Scilla* accompagnati da altre figure marine, un'ovvia ripresa anche in questo caso delle *Metamorfosi* di Ovidio.³⁸¹ Questa interpretazione viene rifiutata da Miles Chappell nel 1976³⁸² perché la giovane nel dipinto non è né in un atteggiamento di fuga, né tantomeno sembra turbata dall'abbraccio del

³⁷⁵ Turner, 1996, pp. 144-145.

³⁷⁶ Malvasia, 1678, p. 431.

³⁷⁷ Lavorò anch'egli nel bel Palagio de' Signori Farnesi insieme co'l suo fratello Annibale. E nella Galleria in una delle facciate grandi nel mezzo è di Agostino la favola della Ninfa Galatea, che scorre il mae; e nell'altra facciata opposta parimente nel mezzo v'è di suo dipinta la favola della vaga Aurora, che abbraccia il suo amato Cefalo. (Baglione, 1642, p. 105)

³⁷⁸ "Questa favola [Aurora e Cefalo] con l'altra incontro di Galatea è di mano di Agostino". (Bellori, 1672, p. 57).

³⁷⁹ Tietze, 1906, pp. 75-77.

³⁸⁰ Martin, 1965, pp. 105-109.

³⁸¹ Sermonetti, 2014, XIII, vv. 898-968.

³⁸² Chappell, 1976, pp. 43-45.

tritone come invece dovrebbe essere se la scena davvero rappresentasse la coppia ovidiana. Nelle *Metamorfosi* Scilla scappa e rifiuta l'amore del tritone Glauco, che prova ad inseguire la donna amata ma senza riuscire a catturarla. Sembra quindi evidente come la presenza di queste discrepanze tra dipinto e poema renda difficile ~~veritiera~~ l'identificazione di Martin. Chappel troverà inaccettabile anche l'interpretazione proposta da Dempsey nel 1966³⁸³. Egli considerava i due soggetti come Peleo e Teti, in particolare la processione nunziale che accompagna Teti fino da Peleo, suo futuro marito, ripresa dall'*Argonautica* di Gaio Valerio Flacco.³⁸⁴ Anche in questo caso, come per Glauco e Scilla, vi sono delle discordanze tra immagine e testo di riferimento. Teti è descritta in groppa a un delfino, con un velo che le copre gli occhi e il volto e un'aria di rimpianto, tutte caratteristiche mancanti nel dipinto di Agostino. Nonostante l'interpretazione di Dempsey non risulti corretta, la sua intuizione del tema del matrimonio³⁸⁵ è quella che più si avvicina alla verità.³⁸⁶ A questo punto Chappell propone l'identificazione con una Venere marina, riprendendo ciò che Bellori scrisse nella sua prima descrizione della galleria Farnese, scritta nel 1657 e pubblicata per la prima volta da Malvasia nel 1678:

Galatea oppure sia Venere portata sopra il mare da Cimotoe Dio marino, viene accompagnata dalle Grazie sopra i Delfini e dagli Amori volenti con la face e con gli strali.³⁸⁷

In quest'ultima attribuzione Bellori fa riferimento alla storia di Cimotoe e il tritone raccontata da Claudiano (c. 370-410) nell' *Epitalamium de nuptiis honorii Augusti*. Venere deve celebrare il matrimonio tra Onorio e Maria a Milano nel 298 d.C. e chiede aiuto a un tritone per essere trasportata fino a destinazione; in cambio gli avrebbe offerto in sposa la ninfa marina Cimotoe. Probabilmente Bellori leggendo il racconto si confuse e assegnò erroneamente il nome di Cimotoe al dio invece che alla nereide.³⁸⁸ Un altro dettaglio presente nel dipinto che confermerebbe Venere come soggetto principale della scena è il drappo colorato che si agita sopra la sua testa. Questo è un attributo tradizionale

³⁸³ Dempsey, 1966, pp. 67-70.

³⁸⁴ Flacco, I sec. d.C., ed. 1999, pp. 136-139.

³⁸⁵ Nella scena sono presenti tre amorini accompagnati da attributi specifici che rimanderebbero al tema dell'amore e del matrimonio: una torcia fiammeggiante è simbolo sia del potere di Venere di accendere il desiderio sia della fiaccola coniugale; l'arco e la freccia sono simbolo dell'amore che sta per nascere; il fascio allude all'unità. (Dempsey, 1966, pp. 67-68)

³⁸⁶ Chappell, 1976, p. 46.

³⁸⁷ Malvasia, 1678, p. 439.

³⁸⁸ Chappell, 1976, pp. 47-50.

di Venere e rappresenta un velo che può essere usato, in caso di necessità, come una vela. Allo stesso tempo il drappo si caratterizza per un colore arancione-rosso come il *flammeum* romano, un velo da sposa che veniva utilizzato nell'antica Roma.³⁸⁹ Di particolare interesse è la nereide a sinistra della composizione che indica una ninfa marina in ombra dietro Venere, con il volto triste e rivolto verso il basso. Questa figura è probabilmente proprio Cimotoe, promessa sposa di Tritone.

Il motivo per cui Agostino avrebbe scelto un simile soggetto potrebbe essere quindi il legame tra il matrimonio di Onorio e Maria celebrato da Venere e le future nozze del cardinale Alessandro Farnese con Margherita Aldobrandini. L'identificazione della scena avvalorata da Chappell è ancora oggi comunemente accettata. Un esempio sono gli scritti sulla galleria Farnese pubblicati da Silvia Ginzburg Carignani in cui la studiosa si riferisce a questo dipinto come *Venere condotta sul mare a una cerimonia nuziale*.

I disegni preparatori superstiti per la scena, come anche per quella precedentemente menzionata, sono esigui. Un foglio conservato a Besançon (Figg. 177-178; Inv. D. 2294)³⁹⁰ presenta degli studi sia al *recto* che al *verso* ed entrambi sono collegabili alla galleria. Al *recto* è rappresentato il putto che tiene in mano la torcia nell'angolo destro della composizione e il suo atteggiamento si avvicina molto a quello definitivo; al *verso* si trova uno studio per la testa, schizzata velocemente, e per parte della spalla di Tritone, più curata nelle lueggiate. Nel disegno per la figura di Venere sono riportati solo i contorni.

Il disegno più interessante a livello di progettazione si riferisce al tritone che si trova all'estrema destra della composizione. Esistono due disegni che lo rappresentano, uno conservato al Metropolitan Museum di New York (Fig. 179; Inv. 1970.15)³⁹¹ e l'altro al J. P. Getty Museum di Los Angeles (Fig. 180; Inv. 84.GB.48).³⁹² Il primo disegno (Fig. 179) fu quello che Agostino realizzò per la composizione e che trasportò quasi del tutto identico sul cartone; l'unica differenza sta nella posizione del braccio destro che si apre

³⁸⁹ *Ivi*, p. 55.

³⁹⁰ Agostino Carracci, *Studio per la testa di Glauco e Studio per un cupido volante con la torcia*, Besançon, Musée des Beaux-Arts, carboncino e gesso bianco su carta azzurra, 242x359 mm.

³⁹¹ *Tritone che suona un corno a forma di conchiglia*, New York, The Metropolitan Museum of Art, carboncino su carta grigio-blu; tracce di contorni di inquadratura a penna e inchiostro nero e gesso nero, 388x243 mm.

³⁹² *Tritone che suona un corno a forma di conchiglia*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, carboncino e gesso bianco su carta blu, 406x241 mm.

in un gesto di slancio nel cartone mentre nel disegno entrambe le braccia sono vicine al corpo e tengono il corno. Confrontando l'affresco con il cartone si potrà notare che il tritone appare in un atteggiamento del tutto diverso da quello che Agostino aveva fissato. In accordo con la tesi avanzata da Mahon nel 1953³⁹³, sia Martin che Diane De Grazia considerano l'intervento di Annibale come la causa di questo cambiamento. È probabile che egli, non soddisfatto della soluzione di Agostino, si fece avanti proponendo un modello totalmente diverso.³⁹⁴ Nel disegno che Annibale realizza, conservato al J. P. Getty Museum di Los Angeles (Fig. 180), si vede un tritone caratterizzato dalla possente muscolatura scultorea e da una accentuata torsione del busto, con il viso in *profil perdu* e che con il braccio destro tiene nuovamente il corno, come la prima soluzione di Agostino. Annibale in questo caso non propone una soluzione originale ma prende ispirazione da Raffaello, in particolare si rifà al tritone che stringe tra le braccia una ninfa nel *Trionfo di Galatea* nella Villa Farnesina a Roma.³⁹⁵

³⁹³ Mahon, 1953, p. 337.

³⁹⁴ Martin, 1965, p. 214; De Grazia, 1988, p. 109.

³⁹⁵ Martin, 1965, p. 214.

III. I CARTONI

3.1 La tecnica e l'utilizzo dei cartoni preparatori nel Rinascimento

Il cartone preparatorio è un disegno dettagliato di una composizione eseguito in scala 1:1 in modo tale da avere le stesse dimensioni dello spazio in cui verrà realizzato il dipinto. Il termine cartone non si riferisce allo spessore della carta utilizzata, come il linguaggio comune ci indurrebbe a pensare, ma alla grandezza del supporto. Sul problema dell'errata interpretazione del termine si esprime Shigeru Tsuji nel 1983.³⁹⁶ Lo studioso sottolinea come nel Cinquecento e Seicento tutti gli artisti intendevano i cartoni come un insieme di fogli incollati tra loro con il fine di creare un foglio di maggiori dimensioni senza però mai far riferimento allo spessore della carta. Giorgio Vasari (1511-1574) fu il primo che nell'introduzione alla seconda edizione delle *Vite* parlò del metodo di produzione dei cartoni, fornendone allo stesso tempo una definizione:

Questi cartoni si fanno così. impastansi fogli con colla di farina et aqua cotta al fuoco, fogli dico che siano squadrate, e si tirano al muro con l'incollarli a torno duo dita verso il muro con la medesima pasta, e si bagnano spruzzandovi dentro per tutto aqua fresca, e così molli si tirano, acciò nel seccarsi vengano a distendere il molle delle grinze.³⁹⁷

Successivamente sia Giovanni Battista Armenini (1530-1609)³⁹⁸ che Filippo Baldinucci (1624-1696)³⁹⁹ concorderanno con le parole del Vasari.

Anche nel *Vocabolario degli Accademici della Crusca* compare il termine cartone e viene definito, nella seconda edizione (1623), come «un composto di carte impastate insieme»⁴⁰⁰ e come «composto di cenci macerati ridotto in foglio grosso, che serve vari usi»

³⁹⁶ Tsuji, 1983, pp. 155-60.

³⁹⁷ Vasari, 1568, ed. 1966, p. 119.

³⁹⁸ Ma si fanno i cartoni secondo il comune uso, che prima si misura l'altezza e la larghezza di quel luogo, dove si ha da far l'opera; e di poi si piglia la debita carta, secondo quello spazio, si squadra con attaccarla con colla di pasta bollita, sicchè si compie la grandezza del predetto spazio, e poi asciutta che si vede, si rincolla due dita attorno, ed attaccasi sopra del muro pulito, dove collo spruzzarvi dell'acqua dentro, tirandosi e stendendo tuttavia attorno, si provvede che poi nello asciugarsi rimanga polita e ben distesa ed indi sopra di essa vi si misura, e se li batte la grata sottilmente col numero de' quadri, che prima egli avea fatto sopra il disegno piccolo, che vorrà imitare su quella, e quivi si comincia a riportare con molta avvertenza e destrezza tutto ciò, che in quel primo disegno si vede essere. (Armenini, 1587, ed. 1823, pp. 112)

³⁹⁹ Più fogli squadrate, appiccate insieme, e fattone un sol foglio. Servono a' Pittori per disegnarvi l'opere che voglion fare. [...] (Baldinucci, 1681, p. 30)

⁴⁰⁰ *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, 1623, p. 160.

nell'edizione del 1746.⁴⁰¹ Da quest'ultima definizione poco chiara si genererà quell'equivoco terminologico che giungerà fino all'età contemporanea.

Secondo Tsuji è dunque sbagliato associare i cartoni a grandi spessori anche perché basandosi sulla sua esperienza personale ha potuto constatare che tutti i cartoni con cui è entrato in contatto erano composti da carte di normale spessore (circa 0,2 mm) e grandezza (circa 40x30 cm).⁴⁰²

Chiarito il problema di terminologia, possiamo ora soffermarci sull'uso che veniva fatto dei cartoni nelle botteghe del Rinascimento. Per quanto riguarda i dipinti murali prima dell'avvento dei cartoni si realizzava direttamente sull'arriccio la cosiddetta *sinopia*⁴⁰³, ossia un abbozzo della scena da dipingere. Genericamente l'uso della sinopia era connesso alla necessità dell'artista di studiare la composizione e le figure nel loro spazio reale prima di proseguire con la stesura dell'intonaco e dei colori.⁴⁰⁴ Questa tecnica verrà gradualmente sostituita a partire dalla metà del XV secolo dall'impiego di cartoni.⁴⁰⁵

Solitamente il cartone preparatorio, essendo il disegno ultimo usato come modello, era preceduto dalla realizzazione di diversi modelli⁴⁰⁶ e, una volta messa a punto l'intera composizione in ogni dettaglio, sul disegno di piccole dimensioni veniva eseguita la quadrettatura, essenziale per riportare il disegno alle misure del cartone. Armenini sottolinea l'importanza della realizzazione dei cartoni prima dell'esecuzione di un qualsiasi dipinto di grandi dimensioni poiché «a seguir i termini di quello, si cammina in sicurissima strada con un perfettissimo esempio ed un modello di tutto quello che si ha da fare»⁴⁰⁷ e addirittura li considera come «l'istessa opera, fuorchè le tinte».⁴⁰⁸

Una volta eseguito il disegno dettagliato sul cartone i metodi per trasferirlo sull'intonaco erano due: lo spolvero e l'incisione indiretta. Il primo consiste nel forare i contorni della composizione e, una volta adagiato il cartone sul muro, si batte sopra con un panno intriso

⁴⁰¹ *Vocabolario degli accademici della Crusca*, 1746, p. 358.

⁴⁰² Tsuji, 1983, p. 157.

⁴⁰³ Questa tipologia di disegno prende il nome dalla terra rossa con cui veniva realizzato che proveniva da Sinope, città sul Mar Nero.

⁴⁰⁴ Rinaldi, 2014, pp. 14-15.

⁴⁰⁵ Bambach Cappel, 1990, p. 85.

⁴⁰⁶ Armenini, 1587, ed. 1823, p. 112; Baldinucci, 1681, p. 30.

⁴⁰⁷ Armenini, 1587, ed. 1823, p. 111.

⁴⁰⁸ *Ivi*, pp. 111-112.

di pigmento scuro, che passando attraverso i fori, si fissa sull'intonaco umido delineando il disegno desiderato.⁴⁰⁹ Il secondo metodo si diffonde a partire dagli anni Sessanta e Settanta del Quattrocento quando alcuni artisti lo affiancarono allo spolvero per velocizzare i lavori. La tecnica dell'incisione indiretta conosciuta anche come "calco" consiste nel ripassare i contorni del disegno realizzato sul cartone precedentemente posizionato sul muro. In questo modo, una volta rimosso il cartone, resta sull'intonaco la traccia del disegno che fungerà da guida.⁴¹⁰ Già nel XIII secolo si faceva uso del calco ma a differenza del Quattrocento, l'incisione era diretta, ossia eseguita direttamente su intonaco senza l'impiego dei cartoni.⁴¹¹

Risulta evidente che entrambi i metodi impiegati per il trasferimento del disegno siano molto dannosi per i cartoni. La loro facile deteriorabilità, accentuata dal contatto con la causticità della calce fresca⁴¹², era uno dei principali motivi per cui i primi cartoni erano essenzialmente operativi, poco rifiniti e privi di chiaro scuro.⁴¹³ Cartoni più curati nei dettagli e nelle lumeggiature iniziano a comparire verso la fine del Quattrocento e insieme a loro nasce anche il desiderio di conservare nelle botteghe questi esempi di "ben finito cartone"⁴¹⁴ con il fine di essere materiale di studio per gli allievi e un repertorio di soluzioni formali da cui prendere ispirazione.⁴¹⁵ La soluzione per poter mantenere pressoché intatti i cartoni originali fu l'impiego dei cosiddetti "cartoni sostitutivi"⁴¹⁶, una pratica ben descritta dalle parole dell'Armenini:

Ma a salvarli poi illesi [i cartoni originali], dovendosi dopo questo calcar i contorni di quelli su l'opere, che si lavorano, il miglior modo si è forarli con un ago, mettendoci un altro carton sotto [cartone sostitutivo], il qual rimanendo come quello di sopra bucato, serve poi per spolverare di volta in volta per dove di vuole dipingere.⁴¹⁷

⁴⁰⁹ Bambach Cappel, 2015, p. 18.

⁴¹⁰ *Ivi*, pp. 19-20.

⁴¹¹ *Ivi*, p. 30, nota 38.

⁴¹² Rinaldi, 2014, p. 99.

⁴¹³ Bambach Cappel, 1990, p. 85.

⁴¹⁴ Il termine viene utilizzato per la prima volta dall'Armenini (Armenini, 1587, ed. 1823, p. 111) e si intende quel cartone che conteneva tutte le informazioni necessarie alla realizzazione dell'opera: la disposizione delle figure, i movimenti, il paesaggio, le lumeggiature, le espressioni. Il risultato era un cartone così tanto curato nei dettagli da non essere impiegato nel trasporto del disegno per modello di riferimento per i futuri allievi.

⁴¹⁵ Prospero Valenti Rodinò, 2011, p. 126.

⁴¹⁶ Bambach Cappel, 1990, pp. 86.

⁴¹⁷ Armenini, 1587, ed. 1823, p. 115.

Il cartone sostitutivo era quindi un insieme di fogli incollati tra loro fino al raggiungimento della grandezza del cartone originale, il quale vi si poneva sopra e si bucherellava con uno spillo lungo i contorni del disegno. In questo modo si otteneva sul cartone sostitutivo lo stesso disegno, già dotato di fori e pronto per essere utilizzato per il trasporto con la tecnica dello spolvero.⁴¹⁸

I cartoni sostitutivi furono utilizzati anche dai Carracci in modo tale da preservare il cartone originale e per poterlo sfruttare sia come materiale di studio per gli allievi che come esempio da imitare. Annibale Carracci spesso eseguiva i cartoni per consegnarli nelle mani esperte dei suoi allievi, affidando loro l'incarico della realizzazione del dipinto. Stando alla testimonianza di Bellori⁴¹⁹, un valido esempio di questa pratica sono la *Vergine con l'Unicorno*⁴²⁰ (Fig. 181) realizzato da Domenichino nella galleria Farnese dal cartone di Annibale e gli affreschi della cappella Herrera in San Giacomo degli Spagnoli a Roma eseguiti da Francesco Albani.⁴²¹

3.2 Il *Trionfo di Bacco*

Il grande cartone (Fig. 182; Inv. N.I-DIS)⁴²² rappresentate il gruppo con Sileno all'estrema destra del corteo bacchico dipinto al centro della volta è dal 1915 proprietà della Galleria Nazionale delle Marche di Urbino. La vicenda collezionistica di questo importante cartone è stata messa ben in chiaro dalla studiosa Simonetta Prosperi Valenti Rodinò all'interno del saggio *Disegni di bottega, fodere del cartone di Urbino*⁴²³, pubblicato nel 2011 e successivamente nel 2014 in un articolo specifico su Carlo Maratti

⁴¹⁸ Bambach Cappel, 1990, p. 87-88.

⁴¹⁹ «Non intraprendeva egli i lavori lasciandoli a' suoi allievi; ricercato però dal signor Enrico d'Herrera per la cappella dedicata a San Diego nella Chiesa di San Giacomo de gli Spagnuoli, la prese a fare, confidato nel suo discepolo Francesco Albano; in modo che egli [Annibale] facesse i disegni ed i cartoni, e l'Albano li colorisse a fresco.» (Bellori, 1672, ed. 1976, p. 79)

⁴²⁰ «Annibale scorgendo Domenico tuttavia più intento e vigoroso nell'arte, si rivolse ad amalo efficacemente, e l'adoperò nella galleria Farnese, dandogli a colorire la vergine dell'Alicorno, la quale egli imitò dal cartone del maestro con tanta facilità quanta Annibale stesso non avrebbe usata maggiore.» (Bellori, 1672, ed. 1976, p. 295); «dipintavi la Vergine, che abbraccia l'Alicorno, impresa della Serenissima Casa Farnese, ed è colorita per mano del Domenichino dal cartone di Annibale.» (Bellori, 1672, ed. 1976, p. 312)

⁴²¹ Ad oggi non vi sono documenti specifici che testimoniano la sopravvivenza di questi cartoni, né tanto meno la loro dispersione.

⁴²² *Cartone preparatorio per il Trionfo di Bacco*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, carboncino e gesso bianco su carta grigio-azzurra, 3460x3325 mm.

⁴²³ Prosperi Valenti Rodinò, 2011, pp. 128-130.

e la sua attività di collezionista.⁴²⁴ Alla morte di Annibale Domenichino raccoglie diversi suoi studi e cartoni insieme a quelli che il maestro realizza per varie commissioni, tra cui la galleria Farnese. Centoventicinque erano i cartoni presenti nella raccolta di Domenichino, il fondo più grade mai esistito, e alla sua morte anche i cartoni, come i disegni, passarono nelle mani dell'allievo Francesco Raspantino⁴²⁵ che li conservò fino al 1664, anno in cui morì e in cui tutta la raccolta venne acquistata da Carlo Maratti.⁴²⁶ Di questo evento si conserva l'inventario stilato al momento della successione, un documento raro pubblicato per la prima volta da Antonino Bertolotti nel 1885⁴²⁷, in cui si registra la presenza del cartone nella collezione.⁴²⁸ Ulteriore testimonianza sono le parole del Bellori il quale ebbe la possibilità di vedere personalmente la raccolta di Maratti e descrisse alcuni dei cartoni presenti, soffermandosi proprio sul baccanale:

Con i disegni accompagna molto numero di cartoni del Domenichino fatti per studio delle sue opere in Roma ed in Napoli [...] Fra i più rari di Annibale Carracci conserva il piccolo cartone della tavola di San Gregorio dipinta in Roma nella chiesa del Santo, l'altro cartone è il baccanale della Galleria Farnese, cioè il Sileno con i Baccanti, studio mirabile per la forza del più sublime disegno.⁴²⁹

Nel 1703 tutta la collezione, compresi i cartoni, venne acquistata da papa Clemente XI Albani⁴³⁰ e successivamente, nel 1762, parte della raccolta passò nelle mani di re Giorgio III d'Inghilterra e sarà proprio in questo momento che le strade dei disegni e dei cartoni si separeranno poiché quest'ultimi, sia quelli di Annibale che quelli di Domenichino, non furono ceduti agli inglesi ma furono tratti in Italia nella residenza romana degli Albani. Alla fine del Settecento con l'invasione francese in Italia molte opere d'arte furono requisite per essere esportate in Francia e un importante saccheggio fu proprio quello che avvenne nella collezione di papa Albani, all'epoca capo del partito antifrancese.⁴³¹ Il cartone con il baccanale realizzato da Annibale riuscì a salvarsi dall'esportazione perché probabilmente a quella data non si trovava a Roma e infatti, un inventario della raccolta romana dell'Albani datato al 1790 non fa menzione del

⁴²⁴ Prosperi Valenti Rodinò, 2014, pp. 55-72.

⁴²⁵ Bellori, 1672, ed. 1976, p. 636.

⁴²⁶ Prosperi Valenti Rodinò, 2011, p. 128.

⁴²⁷ Bertolotti, 1885, pp. 168-176;

⁴²⁸ «Un Chartone della Baccanaria di Farnese» (*Ivi* p. 175.)

⁴²⁹ Bellori, 1672, ed. 1976, p. 636.

⁴³⁰ Prosperi Valenti Rodinò, 2014, p. 60.

⁴³¹ Prosperi Valenti Rodinò, 2011, p. 129.

cartone.⁴³² È quindi probabile che alla fine del Settecento il cartone sia stato spostato nel palazzo di famiglia ad Urbino. Nel 1915 fu acquistato dallo Stato italiano per essere conservato definitivamente nella Galleria Nazionale nelle Marche.⁴³³

Un importante restauro eseguito sul cartone nel 2001 ha portato alla luce molti dati sia sulla struttura che sull'utilizzo che ne fu fatto Seicento.⁴³⁴ Il supporto è composto da circa 60 fogli di carta originariamente azzurra e ora imbrunita a causa del tempo e dell'azione della luce. Attraverso l'utilizzo di un microscopio ottico è stato determinato che i fogli utilizzati per il supporto sono stati ottenuti dalla macerazione di due diverse fibre di lino: una blu e una color avana. Con l'aiuto della stessa tecnologia i restauratori sono riusciti ad individuare solo su due fogli una filigrana raffigurante una sorta di scudo con una "M" al centro sormontata da una stella. Questo ritrovamento è stato importante per determinare la provenienza dei fogli utilizzati da Annibale. Infatti, una simile filigrana era utilizzata solo in delle specifiche cartiere, quelle di Fabriano.⁴³⁵

Il cartone presenta, sul *recto*, gore e colature di pigmento causate dall'umidità ma i maggiori danni dal punto di vista strutturale si concentrano ai margini, soprattutto su quello a sinistra dove è presente una lacuna di notevoli dimensioni (2090 mm sul lato sinistro e 970 mm su quello in basso). I numerosi fogli che compongono il cartone non hanno tutti le stesse misure: nella parte centrale misurano 430x550 mm, a destra sono sempre rettangolari ma di minori dimensioni e con la stessa altezza a differenza invece del margine inferiore dove le carte hanno tutte misure differenti tra loro. Si ipotizza un riuso di scarti in modo da non sprecare il prezioso materiale cartaceo.⁴³⁶ Per quanto riguarda il metodo di assemblaggio dei fogli nella parte centrale, i restauratori hanno notato che è stata seguita una precisa sequenza: la prima operazione è stata quella di unire i fogli singoli formando delle coppie che successivamente sono state incollate tra loro

⁴³² *Ibidem*.

⁴³³ *Ivi*, p. 130.

⁴³⁴ Il restauro è stato sponsorizzato dalla National Gallery of Art di Washington e diretto da Maria Giannatiempo (Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Urbino) la quale ha anche finanziato le indagini scientifiche. Ad eseguire il restauro è stata la C.B.C (Conservazione Beni Culturali), in particolare Carla Bertorello, Rosanna Coppola, Matilde Migliorini, Giovanna Martellotti e Marinella Miano. Per la foderatura è stata richiesta la consulenza della restauratrice Nathalie Ravanel. (Bertorello, Martellotti, 2011, p. 121, nota 1).

⁴³⁵ Bertorello, Martellotti, 2011, p. 111.

⁴³⁶ *Ivi*, pp. 107 e 109.

lungo bordo verticale generando delle quartine che a loro volta sono state unite fino a raggiungere l'ampiezza desiderata.⁴³⁷

Il cartone di Urbino è stato utilizzato, come da tradizione, in scala reale e sovrapponendolo all'affresco è possibile notare come il margine sinistro coincida esattamente con il centro della composizione. È probabile quindi che il grande cartone di circa sette metri complessivi, per comodità di utilizzo, fosse stato suddiviso in due metà quasi del tutto identiche prima del trasporto del disegno sull'intonaco.⁴³⁸ Il riporto è stato eseguito mediante la tecnica dello spolvero, essendo ancora ben visibili i fori lungo i contorni del disegno ma in questa fase non venne utilizzato il cartone originale realizzato da Annibale, bensì un cartone sostitutivo. I forellini presenti sul cartone di Urbino, quindi, sono stati realizzati per riportare il disegno sul secondo cartone. Il principale motivo per cui a partire dal Cinquecento non si utilizzano più nel trasporto i cartoni originali è di tipo conservativo. Infatti, la carta stando a contatto con la calce inevitabilmente subisce dei danni, come detto, ma soprattutto la tecnica dell'affresco, imponendo la lavorazione in giornate, obbliga gli artisti a ritagliare i grandi cartoni in sezioni più piccole rischiando inevitabilmente di tagliare in corrispondenza di qualche soggetto, soprattutto in presenza di composizioni così complesse e sature di figure come nel caso del cartone di Urbino.⁴³⁹

I fori realizzati sul cartone (Fig. 183) sono stati osservati con maggiore chiarezza dopo la rimozione della foderatura che copriva tutto il *verso* e che fu eseguita forse quando quest'ultimo si trovava nella collezione di Maratti o ancor dopo sotto papa Albani. L'unica certezza è che si tratti di un restauro antico, forse del XVII secolo, poiché a quella data risalgono le foderature dei due cartoni conservati alla National Gallery di Londra eseguite con una tecnica molto simile a quella del cartone di Urbino.⁴⁴⁰ Per la realizzazione di una tela da rifodero adatta alle grandi dimensioni del cartone si unirono cinque teli di lino sottile ad armatura piana e con una densità pari a 11x11 fili/cm².⁴⁴¹ La

⁴³⁷ *Ivi*, p. 108.

⁴³⁸ Il disegno è stato realizzato con carboncino (per delineare le figure e le ombreggiature) e gesso bianco (per le parti in luce). Accurate indagini scientifiche hanno dimostrato la presenza sui fogli di nero carbone e gesso unito con calcite e caolino, permettendo quindi di confermare l'impiego sia del carboncino che del gesso bianco. Nel complesso il disegno vanta un buono stato di conservazione, solo in alcune zone il carboncino risulta leggermente striato come se vi si fosse passati sopra con un pennello (*Ivi*, pp. 106-107 e 111)

⁴³⁹ *Ivi*, pp. 113-114.

⁴⁴⁰ *Ivi*, p. 121, nota 4.

⁴⁴¹ *Ivi*, p. 105.

rimozione della tela è stata eseguita necessariamente a secco, quindi senza l'impiego di acqua, e ha rivelato la presenza di un numero molto elevato di rattoppi (Fig. 184) realizzati con carte di sei tipologie diverse: una blu (simile al cartone), una verde-azzurra e quattro diversi tipi di carta bianco-avorio. Prassi abituale nelle botteghe a partire dal XVI secolo era quella di utilizzare i disegni realizzati da allievi, considerati di poco valore, come rinforzo di grandi cartoni che si volevano preservare nel tempo. Molti dei fogli usati come rinforzo sono stati accuratamente recuperati dai restauratori e alcuni di essi presentano degli studi realizzati a matita o carboncino. I vari fogli da rifodero, stando alla disposizione e alle sovrapposizioni, sono stati applicanti in cinque momenti diversi. Quelli più a contatto con il cartone sono quattro fogli di colore verde-azzurro e tutti quanti presentano interessanti studi. Il primo presenta al *recto* una testa ispirata all'antico (Fig. 185; Inv. 3119)⁴⁴², in particolare alla testa di Alessandro morente e al *verso* uno studio per la parte inferiore di una figura coperta da un pannello (Fig. 186; Inv. 3119)⁴⁴³ che per molti aspetti assomiglia a quello di Azor nella prima lunetta della parete destra della cappella Sistina. In questo foglio è chiaro quindi che l'ispirazione proviene da modelli della tradizione come l'antico e Michelangelo.⁴⁴⁴ Il secondo foglio mostra due diversi studi di testa senile che al *recto* si caratterizza per la presenza di un copri capo di tipo rinascimentale (Fig. 187; Inv. 323)⁴⁴⁵ mentre al *verso* per una barba lunga e folta e occhi vuoti (Fig. 188; Inv. 323)⁴⁴⁶. A partire dal terzo foglio si iniziano a vedere delle somiglianze con alcuni soggetti dipinti da Annibale, somiglianze che risulteranno maggiormente evidenti nel quarto e ultimo foglio di carta azzurra. Sul *recto* del terzo foglio, infatti, vi è uno studio di nudo maschile (Fig. 189; Inv. 321)⁴⁴⁷ che molto riprende la figura di Paride nella scena con *Paride e Mercurio* (Fig. 29) mentre sul quarto foglio si trova sul *verso* un abbozzo per la testa di un putto (Fig. 191; Inv. 326)⁴⁴⁸ che diventa molto più rifinito al *recto* (Fig. 190; Inv. 326)⁴⁴⁹. Il rimando all'amorino che cavalca un caprone al centro del dipinto con il *Trionfo di bacco* risulta evidente anche se tra il disegno

⁴⁴² *Studio di testa di giovane o femminile*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

⁴⁴³ *Due studi della parte inferiore di una figura panneggiata*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

⁴⁴⁴ Prospero Valenti Rodinò, 2011, p. 133.

⁴⁴⁵ *Testa di uomo con cappello*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

⁴⁴⁶ *Testa virile con barba*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

⁴⁴⁷ *Figura maschile a mezzo busto*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

⁴⁴⁸ *Abbozzo di volto*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

⁴⁴⁹ *Studio di volto di putto*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

e l'affresco vi sono delle piccole differenze come la posizione del braccio dell'amorino e l'inclinazione della testa.⁴⁵⁰

A una seconda fase di applicazione appartengono due fogli di carta originariamente bianco-avorio in cui il modello seguito per la realizzazione dei disegni non è più Annibale bensì Domenichino. Il primo foglio infatti raffigura al *recto* un giovane uomo a mezzo busto con parte della testa mancante per colpa di una lacuna (Fig. 192; Inv. 328)⁴⁵¹ mentre il secondo, sempre al *recto*, presenta uno studio di due teste femminili con la testa e lo sguardo rivolto verso l'alto (Fig. 193; Inv. 317)⁴⁵². Queste ultime sembrerebbero riprendere i volti delle ninfe nella *Caccia di Diana* oppure al volto di San Giovanni nella pala rappresentante la *Madonna col Bambino e i santi Petronio e Giovanni Evangelista*, entrambi realizzati da Domenichino.⁴⁵³ In un disegno in particolare si registra la chiara ripresa a modelli dipinti da Domenichino. Si sta facendo riferimento a uno studio per un giovane ignudo composto da tre strisce di foglio separate all'origine e accuratamente rimontate per dar forma alla figura (Fig. 194)⁴⁵⁴. In questo caso il soggetto copiato è l'ignudo in finto bronzo realizzato da Domenichino⁴⁵⁵ a sinistra sotto la scena con *Perseo e Andromeda*.⁴⁵⁶

A questi disegni si accompagnano altri lacerti di carta con studi meno interessanti dal punto di vista qualitativo e che rappresentano classici studi di esercizio eseguiti nelle botteghe come, ad esempio, studi di mani (Fig. 195; Inv. 316)⁴⁵⁷, teste piedi o mezzi busti maschili (Fig. 196; Inv. 327)⁴⁵⁸ (Fig. 197; Inv. 327)⁴⁵⁹.

Gli autori di questi disegni scartati e usati come rifodero ad oggi restano ignoti e per la questione della datazione dei rattoppi, in base ai risultati sia delle analisi scientifiche effettuate durante il restauro che di quelle storico artistiche relative ai disegni recuperati,

⁴⁵⁰ *Ivi*, pp. 134-137.

⁴⁵¹ *Mezzo busto di donna con panneggio*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

⁴⁵² *Due volti rivolti verso l'alto*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

⁴⁵³ *Ivi*, p. 137.

⁴⁵⁴ *Figura di nudo virile seduto con pugno chiuso*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

⁴⁵⁵ L'intervento degli allievi di Annibale e in particolare di Domenichino nelle pareti lunghe e corte della galleria è testimoniato da ampia trattatistica (Tietze, 1906, Martin, 1965; Posner, 1971, Ginzburg Carignani, 2006,2008).

⁴⁵⁶ *Ibidem*.

⁴⁵⁷ *Studio di due mani aperte*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

⁴⁵⁸ *Mezzo busto virile di profilo volto verso destra*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

⁴⁵⁹ *Mezzo busto virile in torsione che guarda avanti*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

è stato ipotizzato un periodo che va dal 1600 al 1630 per entrambi gli interventi di cui si è fatto menzione.⁴⁶⁰

3.3 Aurora e Cefalo e Venere condotta sul mare a una cerimonia nunziale

La vicenda collezionistica dei due cartoni realizzati da Agostino per le scene di *Aurora e Cefalo* (Fig. 198; Inv. NG147)⁴⁶¹ e *Venere condotta sul mare a una cerimonia nunziale* (Fig. 199; Inv. NG148)⁴⁶², come quella relativa al cartone con il corteo bacchico di Annibale, è assai articolata ma ben ricostruita da Véronique Gerard Powell all'intero del saggio *Jean-Baptiste Lebrun and the Carracci cartoons: from Modena to London* pubblicato nel 2016.⁴⁶³ Il primo possessore dei cartoni di cui resta oggi testimonianza scritta fu Luigi Maria Coccapani (1774-1834), membro della famiglia Coccapani di Modena. La presenza di due pezzi di tale pregio nel palazzo della famiglia modenese potrebbe essere spiegata dal rapporto di parentela che essa aveva con il vescovo di Reggio, il monsignor Paolo Coccapani (1584-1650), che fu il più importante collezionista a Modena nel primo Seicento specializzato nei disegni realizzati dai Carracci.⁴⁶⁴ La fonte che ha permesso di confermare Luigi come il proprietario dei grandi fogli è una ricevuta di vendita degli stessi a Jean- Baptiste Lebrun (1748-1813) datata al 1808 in cui si legge:

Regno d'Italia, Modena 30 novembre 1808

Ricevo io sottoscritto dal Signore Antonio Boccolari per conto del Sign.re Lebrun di Parigi cento luigi d'oro per prezzo convenuto di due grandi cartoni, ossia disegni giudicati dei Carracci dallo stesso Sign.re Lebrun già osservati, ed oggi rilasciati al detto Sign.re Boccolari; dico Luigi No. 100.

L.M Coccapani⁴⁶⁵

Lebrun era un importante pittore, collezionista e mercante d'arte francese che tra il 1807 e il 1808 durante il suo *Grand Tour* ebbe occasione di visitare la Spagna, il sud della

⁴⁶⁰ *Ivi*, pp 138-141.

⁴⁶¹ Agostino Carracci, *Aurora e Cefalo*, Londra, The National Gallery, carbone e gesso bianco su carta e acquerello grigio applicato successivamente su tutto, 2025x3988 mm.

⁴⁶² Agostino Carracci, *Venere condotta sul mare a una cerimonia nunziale*, Londra, The National Gallery, carbone e gesso bianco su carta e acquerello grigio applicato successivamente su tutto, 2031x4102 mm.

⁴⁶³ Powell, 2016, pp. 540-546.

⁴⁶⁴ *Ivi*, p. 542.

⁴⁶⁵ *Ivi*, p. 546, appendice 3.

Francia e come ultima meta l'Italia. La tattica che Lebrun utilizzava per poter avere accesso alle collezioni private dei paesi stranieri in cui entrava era quella di presentarsi come il curatore del Museo di Parigi, quindi come un membro delle locali accademie. In Spagna questa strategia non funzionò mentre in Italia, nello specifico a Modena, riuscì ad entrare in contatto con Antonio Boccolari, restauratore, membro di spicco dell'Accademia Atestina di Belle Arti e futuro intermediario tra Lebrun e Coccapani per l'acquisto dei cartoni.⁴⁶⁶ Con molta probabilità Lebrun vide i cartoni durante lo spostamento verso Firenze ma non fu in quel momento che egli pensò di effettuare l'acquisto. Sulla via del ritorno in Francia il collezionista non ripassò per Mantova ma andò direttamente verso Milano passando per Bologna, Ferrara e Venezia e solo poco prima di giungere a Milano scrisse una lettera a Boccolari in cui chiedeva informazioni sui cartoni. Boccolari rispose il 20 novembre 1808 affermando di aver parlato con il proprietario dei cartoni (Luigi Maria Coccapani) e di essere riuscito a far scendere il prezzo a cento luigi⁴⁶⁷ ma che doveva ricevere una conferma celere perché vi era anche un secondo probabile acquirente, un certo Professor Antonio Scarpa da Pavia (1752-1832).⁴⁶⁸ Il 26 novembre Lebrun dà la conferma a Boccolari di voler acquistare i cartoni e il 30 dello stesso mese il restauratore paga la cifra concordata a Luigi Coccapani, come stabilito anche dalla ricevuta d'acquisto precedentemente menzionata. I cartoni raggiunsero la dimora di Lebrun in Francia non prima del 1809 perché non vengono menzionati nella lista degli acquisti che arrivarono prima del primo gennaio dello stesso anno ma appaiono le loro incisioni nel *Recueil de gravures au trait*, un catalogo delle opere che Lebrun acquistò durante il suo Grand tour, pubblicato appunto nel 1809.⁴⁶⁹

Nel 1810 il collezionista francese decide di vedere molte delle opere che aveva acquistato negli anni ma di trattenere con sé i cartoni, dal momento che il loro nome non risulta nel catalogo redatto in occasione della vendita. Molte opere vennero acquistate nello stesso anno da William Harris, un ex incisore di gemme da poco inseritosi nel mercato di opere d'arte e solo nel 1811 Lebrun propone all'inglese di aggiungere alla lista di acquisti anche

⁴⁶⁶ Boccolari era per Lebrun il perfetto intermediario perché, essendo stato uno dei principali commissari spediti in Italia per requisire e esportare diverse opere italiane in Francia, riusciva a parlare fluentemente il francese (*Ivi*, p. 540.)

⁴⁶⁷ Moneta francese introdotta per la prima volta da Luigi XIII nel 1640.

⁴⁶⁸ *Ibidem*.

⁴⁶⁹ Powell, 2016, pp. 540, nota 1 e 543.

i due cartoni di Agostino definendoli «superbes, propres pour la galerie d'un souverain et utiles pour l'étude de l'art»⁴⁷⁰ e chiedendo 400 sterline.⁴⁷¹ La vendita andò a buon fine e i cartoni arrivarono a Londra, dopo svariate difficoltà, a febbraio del 1812. Harris appena visti i due grandi fogli rimase però molto deluso e il motivo di questa insoddisfazione lo si trova in una lettera che John Woollett, commerciante che si occupava sia delle formalità doganali britanniche che delle transazioni finanziarie per conto di Harris, scrive a Lebrun. Woollett dichiara che Harris non si aspettava di ricevere dei cartoni realizzati interamente e unicamente a carboncino ma desiderava dei fogli colorati come lo erano i cartoni relativi agli arazzi della cappella Sistina, unica tipologia di cartone a lui nota. Lebrun andò su tutte le furie leggendo tali scuse poiché egli non aveva mai comunicato che i cartoni erano colorati ma soprattutto dice che una qualsiasi persona con un minimo di cultura artista avrebbe saputo che i Carracci non hanno mai colorato i loro cartoni.⁴⁷²

Al 20 ottobre 1813 Lebrun non aveva ancora ricevuto la somma di denaro pattuita e propone a Harris un abbassamento del prezzo nella speranza di ricevere al più presto il pagamento. Il commerciante inglese a questo punto come risarcimento per il mancato pagamento propone a Lebrun o la restituzione di un'opera di Claude Lorrain che aveva acquistato sempre dal collezionista francese oppure la restituzione dei due cartoni insieme a un Correggio e al dipinto di Lorrain. Lebrun scelse la prima opzione e di conseguenza quando egli morì il 7 agosto 1813 i cartoni erano ancora nelle mani di Harris.⁴⁷³

Gli ultimi passaggi di mano sono meno travagliati ma anche meno documentati. Alla morte di Harris nel 1815 i cartoni diventano proprietà prima di Thomas Lawrence (1769-1830)⁴⁷⁴ e poi di Samuel Woodburn (1783-1853)⁴⁷⁵ che acquistò tutta la collezione del pittore per poi rivendere i cartoni nel 1836 a Lord Francis Egerton. Solo un anno dopo, nel 1837, il futuro conte di Ellesmere, cedette i due grandi fogli alla National Gallery di Londra, luogo in cui ancora oggi è possibile apprezzarli.⁴⁷⁶

⁴⁷⁰ *Ivi*, p. 544, nota 30.

⁴⁷¹ *Ivi*, pp. 543-544.

⁴⁷² *Ivi*, p. 545.

⁴⁷³ *Ibidem*.

⁴⁷⁴ Sir Thomas Lawrence è stato un pittore inglese noto per la bravura nel realizzare ritratti. La sua fama crebbe molto nel tempo tanto che re Giorgio III (1738-1830) gli conferì, nel 1792, la carica di primo pittore di corte.

⁴⁷⁵ Samuel Woodburn è stato un collezionista e rivenditore di dipinti e disegni londinese.

⁴⁷⁶ Finaldi, Harding, Wallis, 1995, p. 37; Powell, 2016, p. 546.

Nel 1995, circa sei anni prima del cartone di Urbino, fu completato il restauro di entrambi i cartoni londinesi in modo da arrestare il deterioramento e migliorare le condizioni strutturali e la leggibilità.⁴⁷⁷ I due grandi cartoni, avendo la stessa dimensione dei dipinti, sono stati realizzati con l'unione di un grande numero di fogli di carta azzurra. Attraverso le analisi microscopiche della carta è stato possibile sia individuare la filigrana⁴⁷⁸, che determinare i materiali utilizzati durante la macerazione.⁴⁷⁹ Al momento dell'arrivo dei cartoni nei laboratori di restauro la carta, originariamente azzurra, si presentava di un colore tendente al bruno e con evidenti danni causati dal tempo e dall'inquinamento. Soprattutto nel cartone con *Venere condotta sul mare a una cerimonia nuziale* una forte colorazione rosso bruna sul *recto* ne comprometteva la leggibilità (Fig. 200). Ad entrambi i cartoni era stata incollata una tela sul *verso* con una miscela di colla animale e pasta di amido di mais e successivamente furono aggiunte altre strisce di tela perimetrali per rinforzare i margini. La colla con il passare del tempo è migrata notevolmente verso il *recto* causando delle importanti macchie e anche un aspetto ondulato della carta (Fig. 201). Oltre a danni a livello di pigmentazione sono state scoperte anche diverse abrasioni, rotture, fratture e un generoso strato di acquerello grigio steso su tutto il cartone probabilmente a disegno concluso. Il carboncino utilizzato per la realizzazione degli studi risulta ben saldo su tutto il supporto grazie alla penetrazione nella carta e all'effetto bloccante dell'adesivo utilizzato per fissare le tele.⁴⁸⁰

Per quanto riguarda il metodo di trasporto del disegno sul muro sono stati usati sia lo spolvero che l'incisione indiretta.⁴⁸¹ Il cartone con *Venere condotta sul mare a una cerimonia nuziale* presenta, come il cartone di Urbino, una bucherellatura lungo tutti i contorni del disegno, a dimostrazione di un trasferimento eseguito mediante la tecnica dello spolvero. La mancanza di tagli, per dividere il grande cartone (2031x4102 mm) in parti più piccole e facilitare il trasferimento del disegno, testimonia l'impiego di cartoni sostitutivi. La stessa cura non si ebbe per il foglio con *Aurora e Cefalo* (2025x3988 mm) perché venne direttamente utilizzato il cartone originale durante il trasporto tramite

⁴⁷⁷ Contribuirono con i finanziamenti M. Daniel Wildenstein, la Florence Gould Foundation di New York e l' American Friends of the National Gallery di Londra.

⁴⁷⁸ La filigrana ritrovata è la stessa dei fogli che compongono il cartone di Urbino: uno scudo con una "M" e una stella, simbolo delle cartiere di Fabriano.

⁴⁷⁹ Stracci di lino bianco sporco e blu.

⁴⁸⁰ Finaldi, Harding, Wallis, 1995, pp. 37-41

⁴⁸¹ Giantomassi, 1987, p. 237.

incisione indiretta e a differenza dei due precedenti fu anche tagliato in tante piccole sezioni.⁴⁸²

Se il compito del cartone è quello di facilitare il trasferimento sul muro del disegno definitivo e completo in tutti i suoi dettagli, allora affiancando il grande foglio all'affresco non si dovrebbero riscontrare grandi differenze. Ciò però non avviene in questi due casi.

Il cartone con *Aurora e Cefalo* differisce dall'affresco in alcuni particolari: nel disegno, il putto che sparge i petali e che occupa il centro della composizione è seduto su una nuvola mentre in pittura è rappresentato in volo; allo stesso tempo la decorazione del carro di Aurora viene modificata e semplificata nell'affresco.⁴⁸³ La differenza maggiore si riscontra però nella figura di Titone perché la posizione della testa non corrisponde all'affresco ma al disegno preparatorio del Louvre (Fig. 175). Secondo Mahon⁴⁸⁴ il cambiamento è stato effettuato all'ultimo momento e di conseguenza il piccolo studio di dettaglio realizzato a penna per la testa di Titone deve essere necessariamente stato eseguito dopo il cartone.

Anche nel caso del cartone con *Venere condotta sul mare* molte figure non corrispondono all'affresco. La nereide dietro Venere, ad esempio, nel cartone ha il volto e lo sguardo rivolto verso l'altro, tutto il contrario rispetto all'affresco; la figura alle spalle del tritone viene del tutto omessa in pittura e invece viene aggiunto un panno che copre la nudità di Venere, non nascosta nel cartone. La nereide rappresentata all'estrema sinistra della composizione probabilmente in origine era stata pensata completamente nuda e solo successivamente Agostino decise di coprire la parte inferiore del corpo con un drappo. Questa ipotesi nasce per via della presenza di un foglio tagliato irregolarmente e incollato sopra la nereide e su cui è stato disegnato il tessuto (Fig. 202). Per quanto riguarda la posa delle due figure principali al centro della composizione, questa non cambia nel passaggio dal disegno alla pittura. L'idea che Agostino aveva abbozzato nello studio di Besançon viene ripresa e sviluppata. Nel cartone sulla spalla destra del tritone si nota la presenza della mano sinistra della giovane che però non appare nel disegno preparatorio (Fig. 178)

⁴⁸² Finaldi, Harding, Wallis, 1995, p. 36.

⁴⁸³ Martin, 1965, p. 213; Finaldi, Harding, Wallis, 1995, p. 37.

⁴⁸⁴ Mahon, in *Mostra dei Carracci*, 1956, p. 54.

e di conseguenza si esclude che possa essere l'idea originale e si considera come una soluzione alternativa che però venne scartata.⁴⁸⁵

⁴⁸⁵ Martin, 1965, p. 213.

BIBLIOGRAFIA

I sec. d.C.

- V. Flacco, *Le Argonautiche*, a cura di F. Caviglia, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1999.

II sec. d.C.

- Luciano, *Dialoghi marini, Dialoghi degli Dei, Dialoghi delle Cortigiane*, a cura di A. Lami, F. Maltomini, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1986.

XIV-XV sec.

- C. Cennini, *Il libro dell'arte*, a cura di F. Frezzato, Vicenza, Neri Pozza Editore, ed. 2009.

1568

- G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, 6 voll. di testo, Firenze, Sansoni, 1966-1987, I, 1966.

1587

- G. B. Armenini, *Dei veri precetti della pittura*, Pisa, Niccolò Capurro, 1823.

1623

- *Vocabolario degli accademici della crusca [...]*, Venezia, I. Sarzina, 1623.

1628

- G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, a cura di A. Marucchi, L. Salerno, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956.

1641

- F. Angeloni, *La Historia augusta da Giulio Cesare infino a Costantino il Magno*, Roma, 1641.

1642

- G. Baglione, *Le vite de' pittori scultori et architetti [...]*, Roma, 1642.

1672

- G. P. Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni [...]*, Roma, 1672.

- G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni [...]*, Roma, Stab. arti grafiche E. Calzone, 1931.
- G. P. Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, Torino, Einaudi, 1976.

1678

- C. C. Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi [...]*, Bologna, 1678.
- C. C. Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi [...]*, a cura di G. Zanotti, Bologna, Tipografia Guidi all'Ancora, 1841.

1681

- F. Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno [...]*, Firenze, 1681.

1722

- J. Richardson, *An Account of Some of the Statues, Bas-Reliefs, Drawings and Pictures in Italy [...]*, Londra, J. Knapton at the Crown in St. Paul's Church-Yard, 1722.

1741

- P. J. Mariette, *Description sommaire des desseins des grands maistres d'Italie [...]*, Parigi, 1741.

1746

- *Vocabolario degli accademici della crusca [...]*, Napoli, G. Ponzelli, G. di Simone, 1746.

1885

- A. Bertolotti, *Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri del già Stato Pontificio in Roma nei secoli XV, XVI, XVII [...]*, Bologna, Regia Tipografia, 1885.

1906

- H. Tietze, *Annibale Carraccis Galerie im Palazzo Farnese und seine römische Werkstätte* in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiser-hauses», 26, 1906, pp. 49-182.

1942

- K. Lehman-Hartleben, E. C. Olsen, *Dionysiac Sarcophagi in Baltimore*, Baltimore, The institute of fine arts (New York University)-The Trustees of Walters Art Gallery, 1942.

1953

- D. Mahon, *Eclecticism and the Carracci: Further Reflections on the Validity of a Label*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XVI, 1953, 3/4, pp. 303-341.

1956

- *Mostra dei Carracci. Disegni*, catalogo critico a cura di D. Mahon (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 1 settembre-31 ottobre 1956), Bologna, Edizioni Alfa, 1956.

1963

- W. Vitzthum, *A Drawing for the Walls of the Farnese Gallery and a comment on Annibale Carracci's "Sala grande"*, in «The Burlington Magazine», CV, 1963, 727, pp. 444-447.

1965

- J. R. Martin, *The Farnese Gallery*, Princeton (New Jersey), Princeton University press, 1965.

1970

- J. Anderson, *The "Sala di Agostino Carracci" in the Palazzo Giardino*, in «The Art Bulletin», LII, 1970, 1, pp. 41-48.

1980

- F. C. Uginet, *Le palais Farnese à travers les documents financiers (1535-1612)*, Roma, École Française de Rome, 1980.

1981

- C. Dempsey, *Annibal Carrache au palais Farnèse*, in *Le palais Farnese*, Roma, École Française de Rome, 1981, pp. 269-311.
- R. Zapperi, *Per la datazione degli affreschi della Galleria Farnese*, in «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge-Temps modernes», XCIII, 1981, 2, pp. 821-822.

1983

- S. Tsuji, *Il cartone non era spesso: il vero significato del cartone da pittura* in H. W. Van Os, J. R. Van Asperen de Boer, *La pittura nel XIV e XV secolo. Il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte*, Alfa, Bologna, 1983, pp. 155-160.

1986

- S. Dean, *Master Drawings from the collection of the National Gallery of Victoria*, Melbourne, National Gallery of Victoria, 1986.

1987

- G. Briganti, *Nuove indagini sulla Galleria Farnese*, in G. Briganti, C. Giantomassi, A. Chastel, R. Zapperi, *Gli amori degli dèi: nuove indagini sulla Galleria Farnese*, Roma, Ed. dell'Elefante, 1987, pp. 25-47.
- A. Chastel, *La Galleria Farnese*, in G. Briganti, C. Giantomassi, A. Chastel, R. Zapperi, *Gli amori degli dèi: nuove indagini sulla Galleria Farnese*, Roma, Ed. dell'Elefante, 1987, pp. 7-24.
- C. Giantomassi, *Nota tecnica*, in G. Briganti, C. Giantomassi, A. Chastel, R. Zapperi, *Gli amori degli dèi: nuove indagini sulla Galleria Farnese*, Roma, Ed. dell'Elefante, 1987, pp. 237-238.
- R. Zapperi, *L'ignudo e il vestito*, in G. Briganti, C. Giantomassi, A. Chastel, R. Zapperi, *Gli amori degli dèi: nuove indagini sulla Galleria Farnese*, Roma, Ed. dell'Elefante, 1987, pp. 49-68.
- J. Turner, *Master drawing: the Woodner collection*, Londra, Royal Academy of art, 1987.

1988

- D. De Grazia, *L'altro Carracci della galleria Farnese: Agostino come inventore*, in *Les Carrache et les décors profanes. Actes du colloque de Rome (2-4 octobre 1986)*, Roma, École Française de Rome, 1988, pp. 97-113.
- J. B. Scott, *The Meaning of Perseus and Andromeda in the Farnese Gallery and on the Rubens House*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LI, 1988, pp. 250-260.

1990

- C. Bambach Cappel, *Problemi di tecnica nei cartoni di Michelangelo per la Cappella Sistina*, in *Michelangelo e la Cappella Sistina. Atti del convegno internazionale di Studi*, Roma, Istituto Geografico De Agostini, 1990, pp. 83-102.

1992

- *Il disegno. I grandi collezionisti*, a cura di G. C. Sciolla, con scritti di S. Prospero Valenti Rodinò, Torino, Istituto bancario di Torino, 1992.

1994

- C. Loisel Legrand, *Le dessin à Bologne 1580-1620. La réforme des trois Carrache*, Parigi, Réunion des Musées nationaux, 1994.
- R. Zapperi, *Eros e Controriforma: preistoria della galleria Farnese*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994.

1995

- G. Finaldi, E. Harding, J. Wallis, *The Conservation of the Carracci cartoons in the National Gallery*, in «National Gallery Technical Bulletin», Londra, National Gallery Publication, XVI, 1995, pp. 30-46.

1996

- N. Turner, *Carracci cartoons restored*, in «The Burlington Magazine», CXXXVIII, 1996, 1115, pp. 144-145.
- J. Wood, *Padre Resta as a Collector of Carracci Drawings*, in «Master Drawings», XXXIV, 1996, 1, pp. 3-71.

2000

- G. Feigenbaum, *Annibale in the Farnese Palace: A Classical Education in The drawings of Annibale Carracci*, catalogo della mostra a cura di D. Benati, D. De Grazia, (Washington, National Gallery of Art, 26 settembre 1999-9 gennaio 2000), Washington, National Gallery of Art, 2000, pp. 108-199.

2002

- H. Rottgen, *Il cavalier Giuseppe Cesari D'Arpino: un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Roma, Ugo Bozzi, 2002.

2006

- S. Ginzburg Carignani, *Al servizio del cardinale Odoardo Farnese*, in *Annibale Carracci*, catalogo della mostra a cura di D. Benati, E. Riccomini, (Bologna, 22 settembre 2006-7 gennaio 2007, Roma, 25 gennaio-6 maggio 2007), Milano, Electa, 2006, pp. 294-297.

2007

- M. C. Terzaghi, *Caravaggio, Annibale Carracci, Guido Reni tra le ricevute del banco Herrera & Costa*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2007.

2008

- S. Ginzburg Carignani, *La galleria Farnese: gli affreschi dei Carracci*, Milano, Electa, 2008.

2010

- C. L. Frommel, *La fabbrica*, in *Palazzo Farnese: dalle collezioni rinascimentali ad ambasciata di Francia*, a cura di F. Buranelli, Firenze, Giunti, 2010, pp. 49-61.

2011

- C. Bertorello, G. Martellotti, *Il restauro del cartone per la Galleria Farnese: risultati e nuove acquisizioni* in S. Ebert-Schifferer, S. G. Carigliani, *Nuova luce su Annibale Carracci*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2011, pp. 105-123.
- A. Boesten-Stengel, *Interventi reciproci o rivalità nel progettare? La diversa partecipazione di Annibale Carracci e di Agostino Carracci alla Galleria Farnese secondo i disegni* in S. Ebert-Schifferer, S. G. Carigliani, *Nuova luce su Annibale Carracci*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2011, pp. 89-103.
- S. Prospero Valenti Rodinò, *Disegni di bottega, fodere del cartone di Urbino*, in S. Ebert-Schifferer, S. G. Carigliani, *Nuova luce su Annibale Carracci*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2011, pp. 125-145.

2014

- S. Prospero Valenti Rodinò, *Maratti collezionista di disegni*, in «Studi di Memofonte», 12/2014, pp. 55-72.
- S. Rinaldi, *Storia tecnica dell'arte. Materiali e metodi della pittura e della scultura (secc. V-XIX)*, Roma, Carocci editore, 2014.
- V. Sermonti, *Le metamorfosi di Ovidio*, Milano, Rizzoli, 2014.

2015

- C. Bambach Cappel, *Disegno, pittura e l'ideale del "ben finito cartone"*, in *Il primato del disegno. I disegni dei grandi maestri a confronto con i dipinti della Pinacoteca di Brera. Dai primitivi a Modigliani*, a cura di S. Bandera, Milano, Skira, 2015, pp. 17-32.
- C. van Tuyll van Serooskerken, *I disegni preparatori. Annibale, un mirabile disegnatore*, in *La Galleria dei Carracci: storia e restauro* a cura di E. Cajano ed E. Settimi, Dijon, Editions Faton, 2015, pp. 54-71.

2016

- V. G. Powell, *Jean-Baptiste Lebrun and the Carracci cartoons: from Modena to London*, in «The Burlington Magazine», CLVIII, 2016, 1360, pp. 540-546.

TAVOLE



*Veduta della Galleria dipinta da Annibale Carracci e suoi Scolari
esistente nel Palazzo Farnese in Roma*

(Fig. 1) La galleria Farnese.
(Incisione di Giovanni Volpato)



(Fig. 2) Sistema decorativo della volta.



(Fig. 3) La scritta “MDC”
sotto *Polifemo e Galatea*.



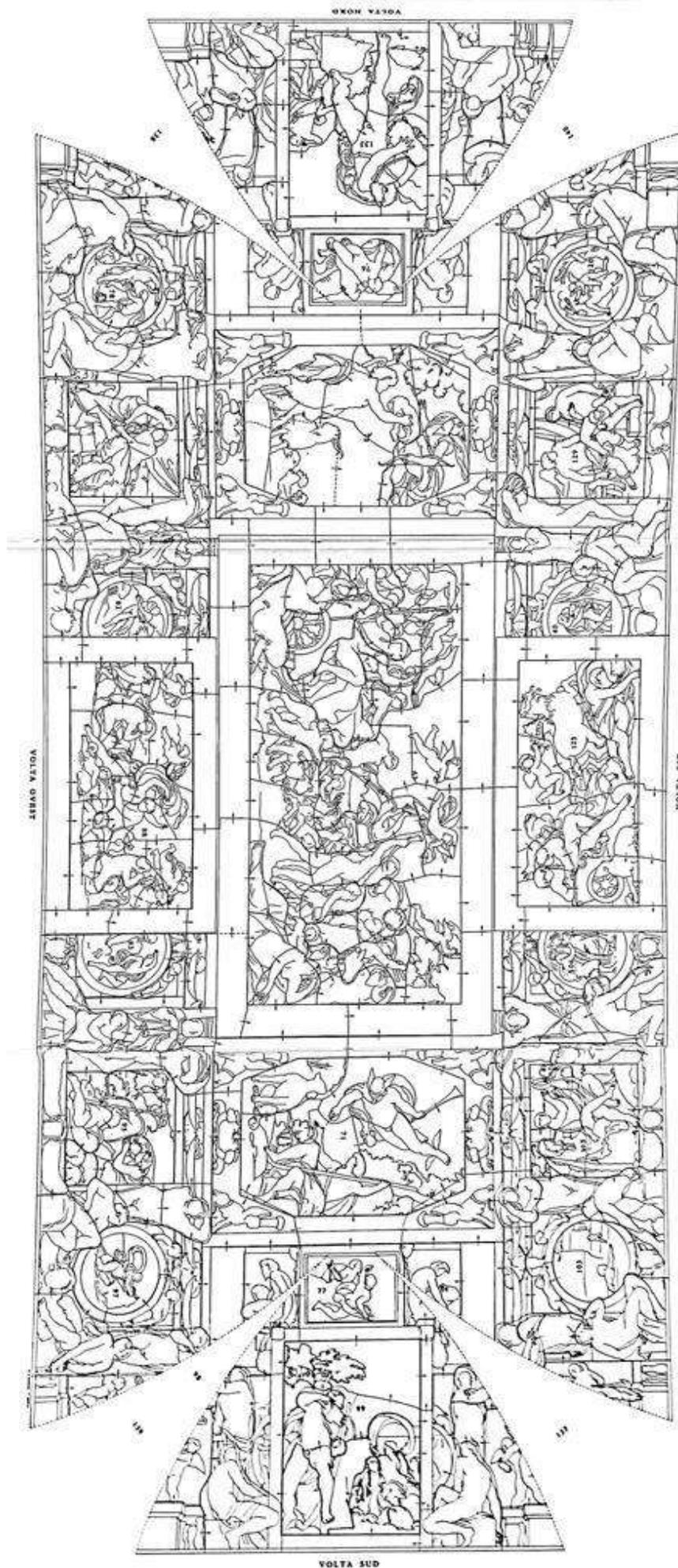
(Fig. 4) “1598” sotto
Glauco e Scilla.



(Fig. 5) “30 aprile 1599” sotto
l’ignudo a destra di *Polifemo e Aci*.



(Fig. 6) “1600 16 maggio” sotto
Glauco e Scilla.



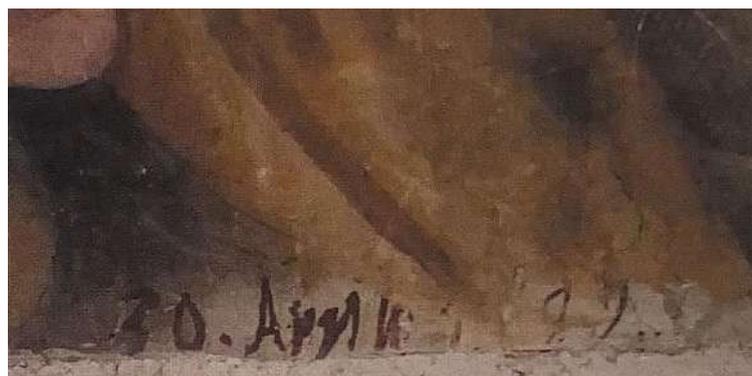
(Fig. 7) Carta delle giornate. (Giantomassi, 1987)



(Fig. 8) *Venere condotta sul mare a una cerimonia nuziale.*



(Fig. 9) *Aurora e Cefalo.*



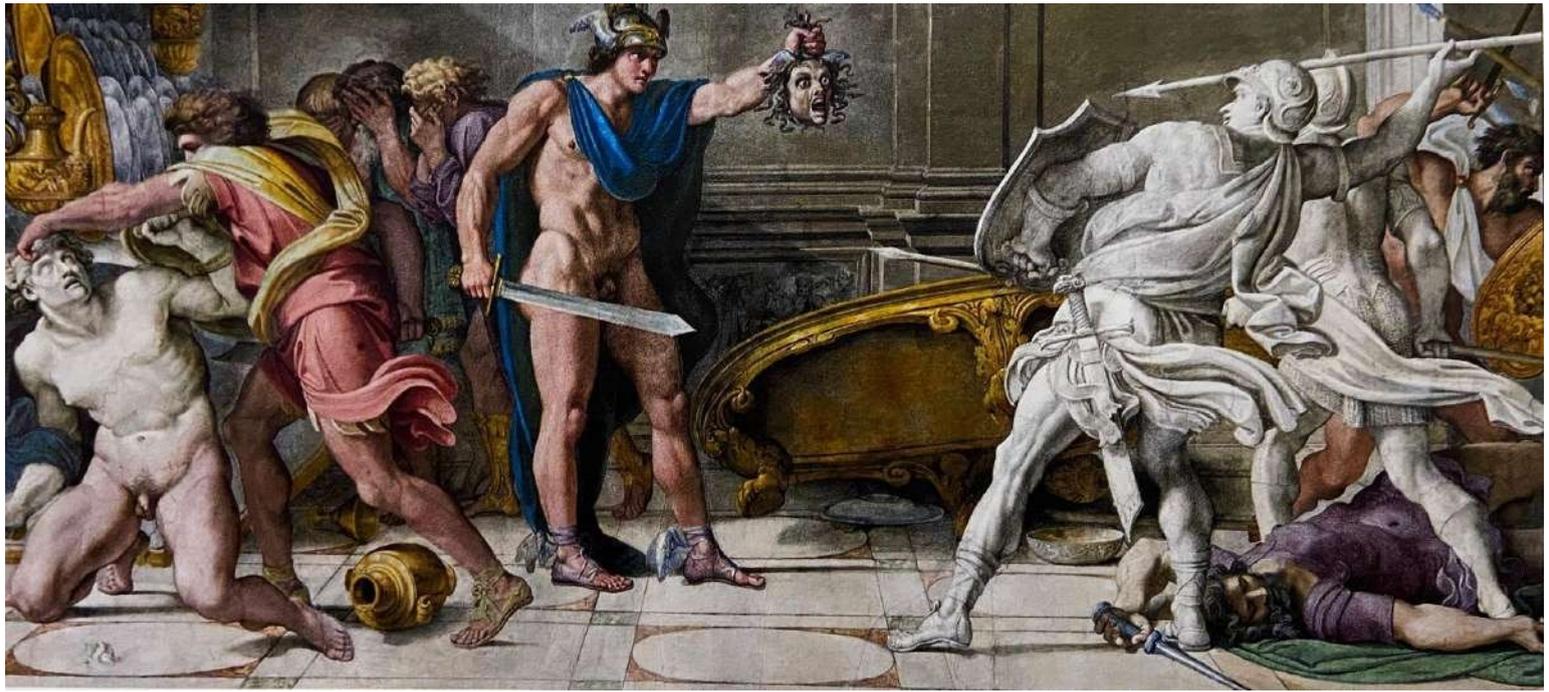
(Fig. 10) "30 aprile 1599" sotto l'ignudo a destra di *Polifemo e Aci.*



(Fig. 11) *Polifemo e Aci*, al di sopra *Ganimede e l'aquila*.



(Fig. 12) *Polifemo e Galatea*, al di sopra *Apollo e Giacinto*.



(Fig. 13) *Perseo e Fineo.*



(Fig. 14) *Perseo e Andromeda.*



(Fig. 15) *Fortezza.*



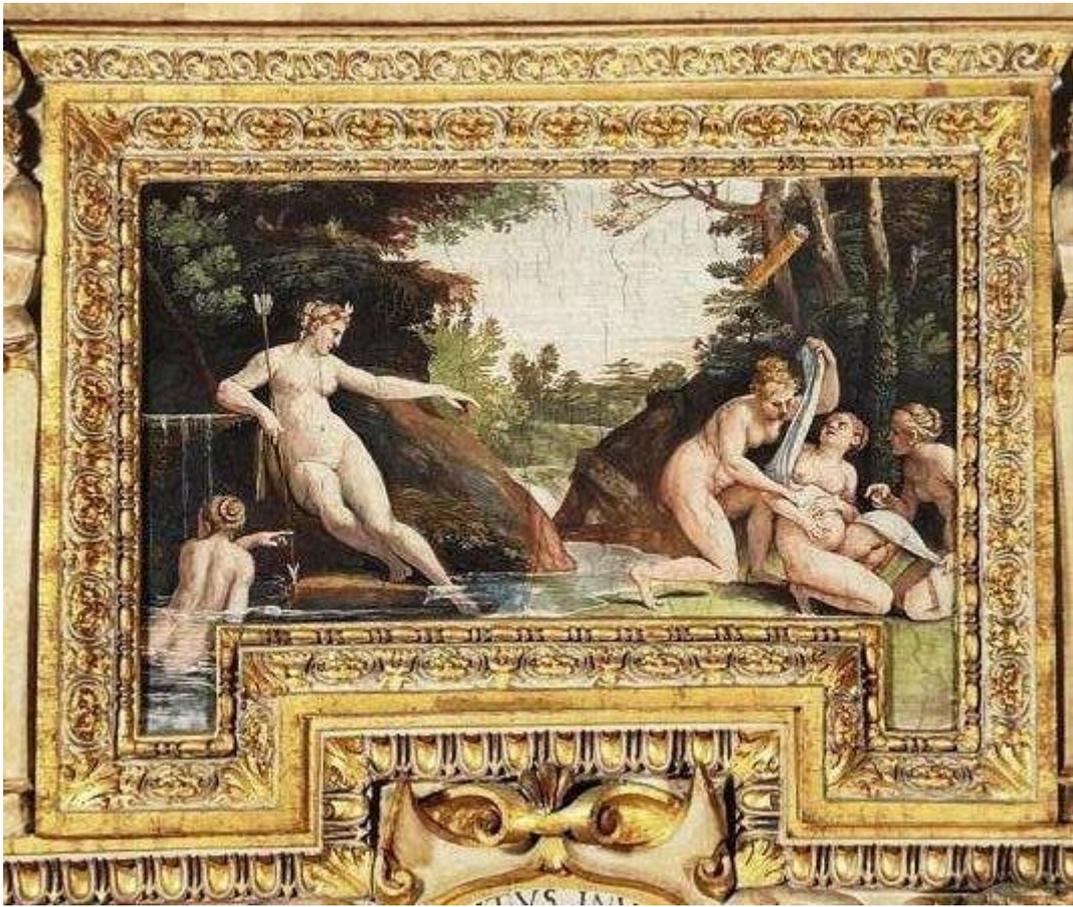
(Fig. 16) *Temperanza.*



(Fig. 17) *Giustizia.*



(Fig. 18) *Carità.*



(Fig. 19) *Diana e Callisto.*



(Fig. 20) *Dedalo e Icaro.*



(Fig. 21) *Ercole libera Prometeo.*



(Fig. 22) *Arione e il delfino.*



(Fig. 23) *La trasformazione di Callisto.*



(Fig. 24) *Mercurio e Apollo.*



(Fig. 25) *Minerva e Prometeo.*



(Fig. 26) *Ercole e il drago.*



(Fig. 27) *Trionfo di Bacco.*



(Fig. 28) *Pan e Diana.*



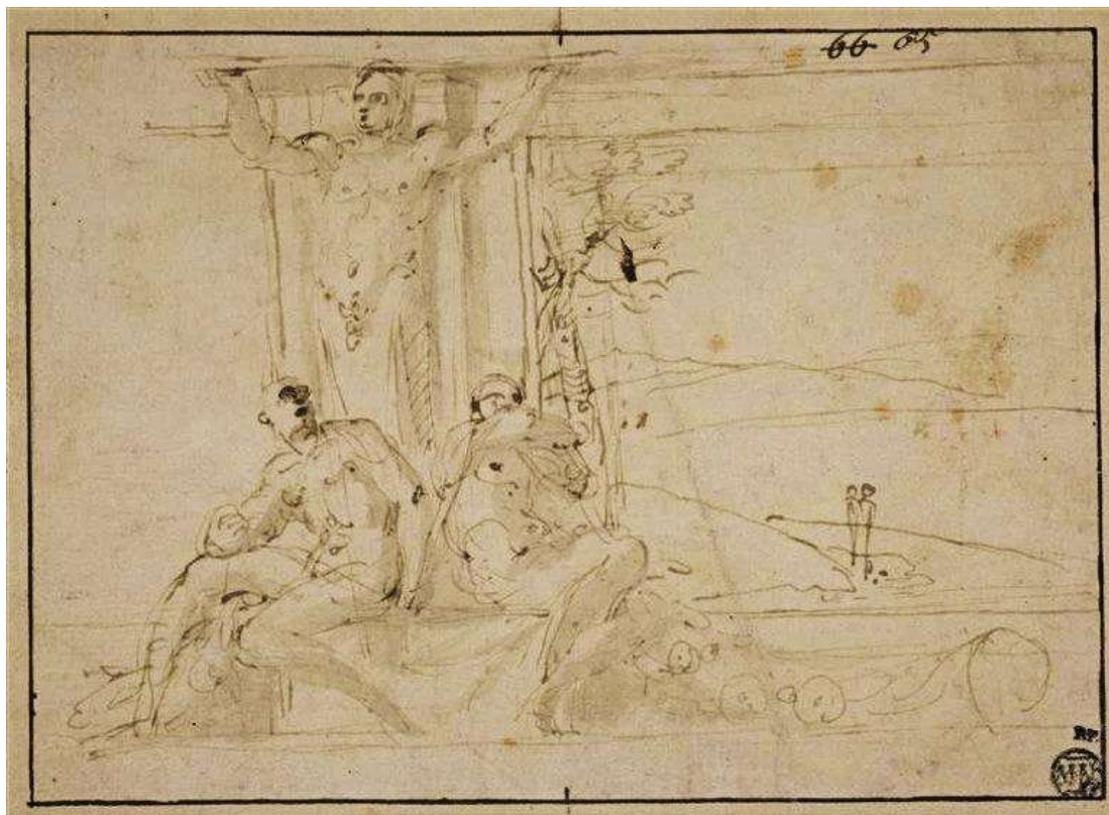
(Fig. 29) *Paride e Mercurio.*



(Fig. 30) Ludovico. Agostino e Annibale Carracci, *Episodi della fondazione di Roma*, fregio di palazzo Magnani a Bologna (© Guido Barbi Passione Fotografica).



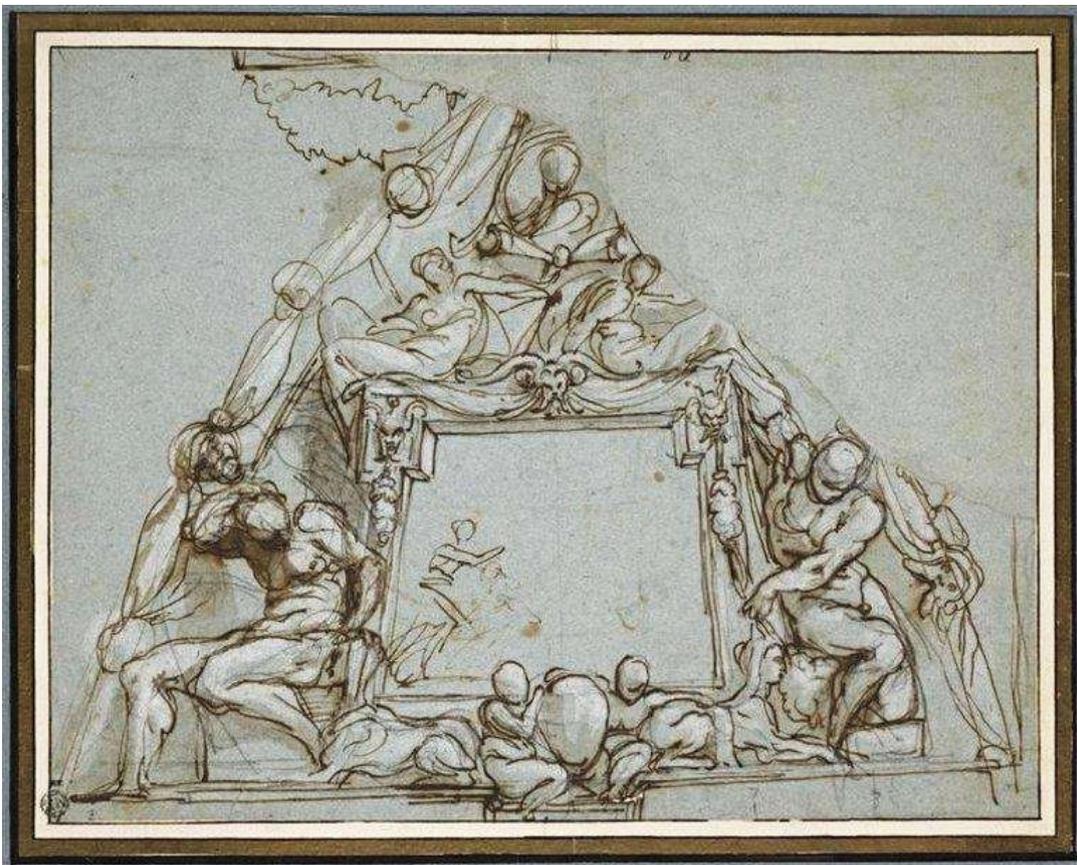
(Fig. 31) Ludovico. Agostino e Annibale Carracci, *Mito eroico di Giasone e Medea*, fregio di palazzo Fava a Bologna.



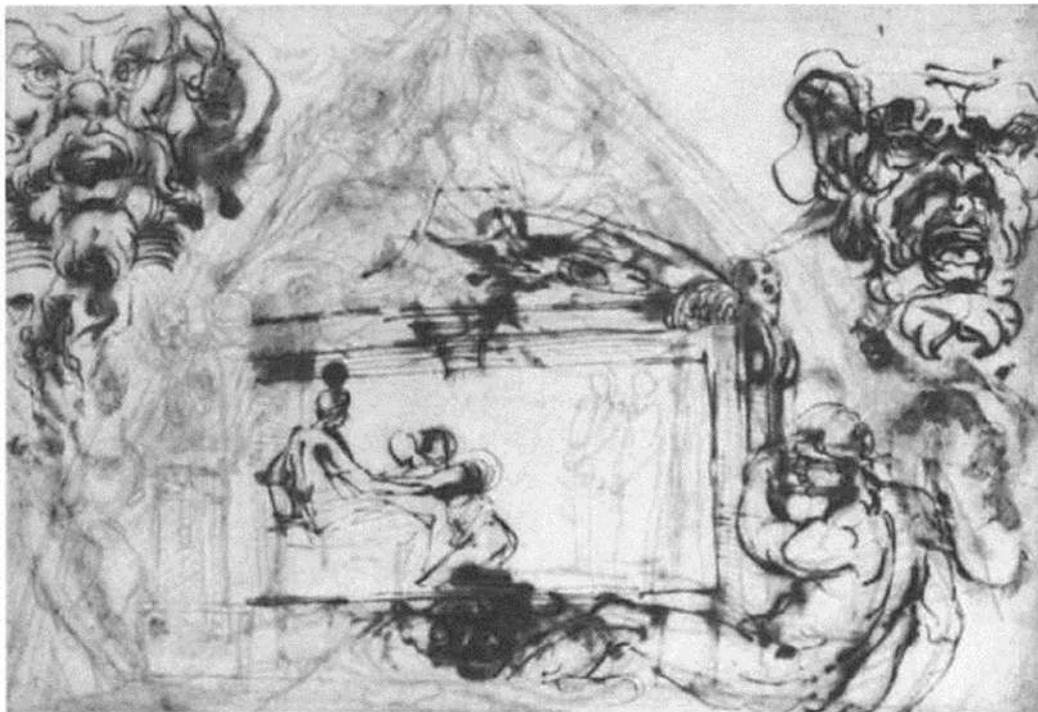
(Fig. 32) *Studio per un atlante e due ignudi*, Parigi, Louvre, Inv. 7419.



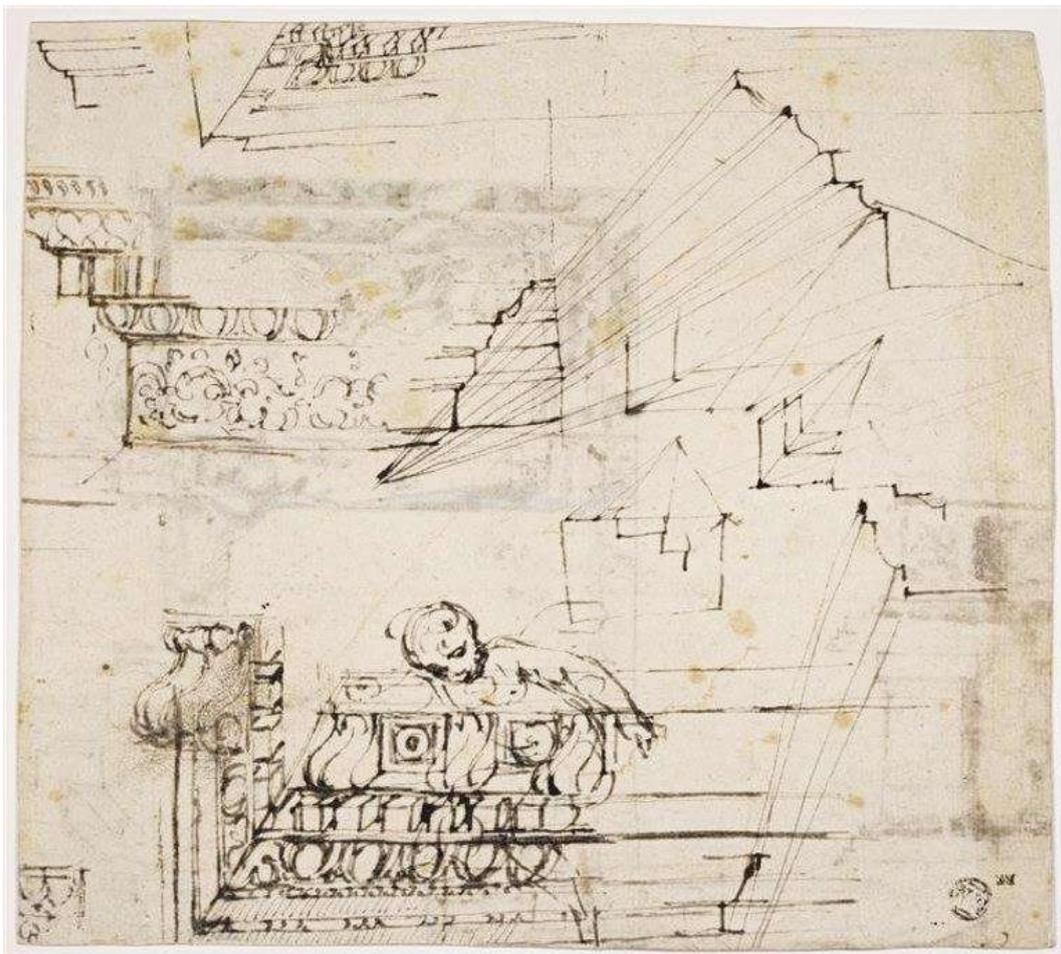
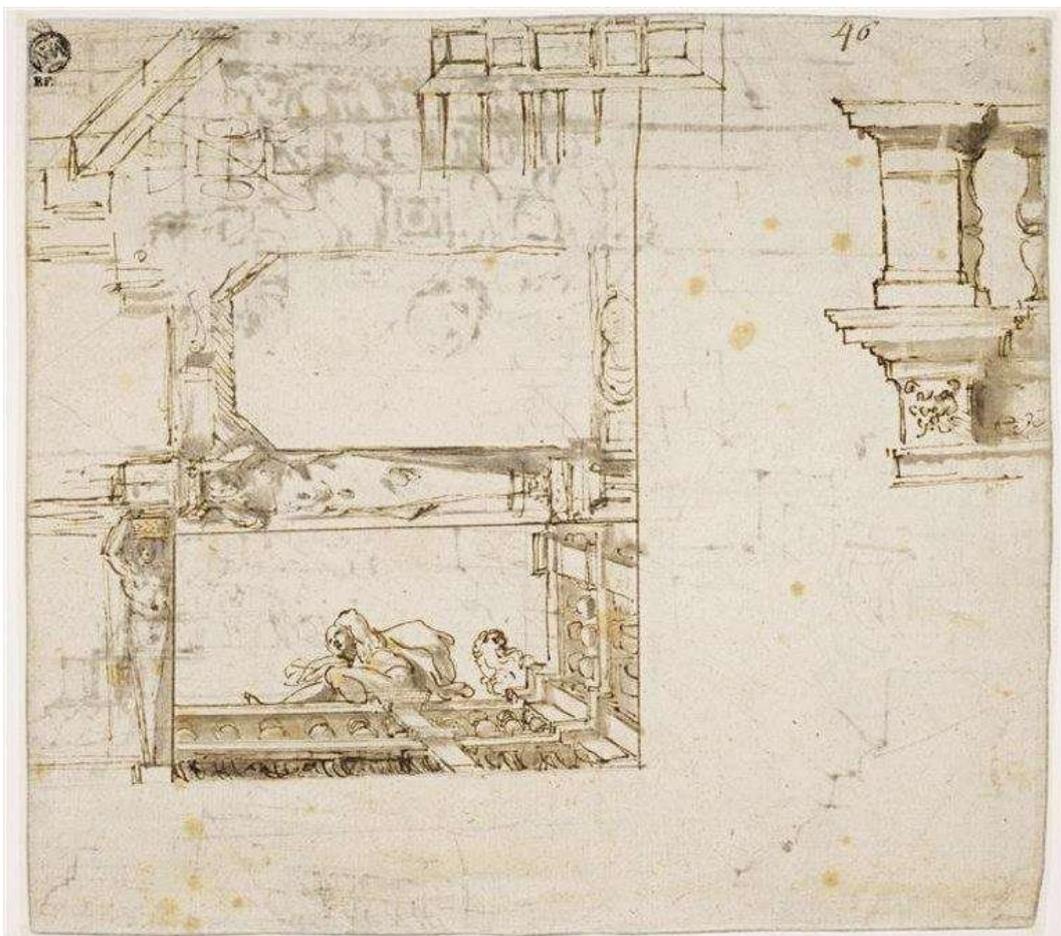
(Fig. 33) *Due schiavi incatenati sotto la statua di Ercole Farnese*, Parigi, Ecole des Beaux-Arts, Inv. Fonds Masson 2287.



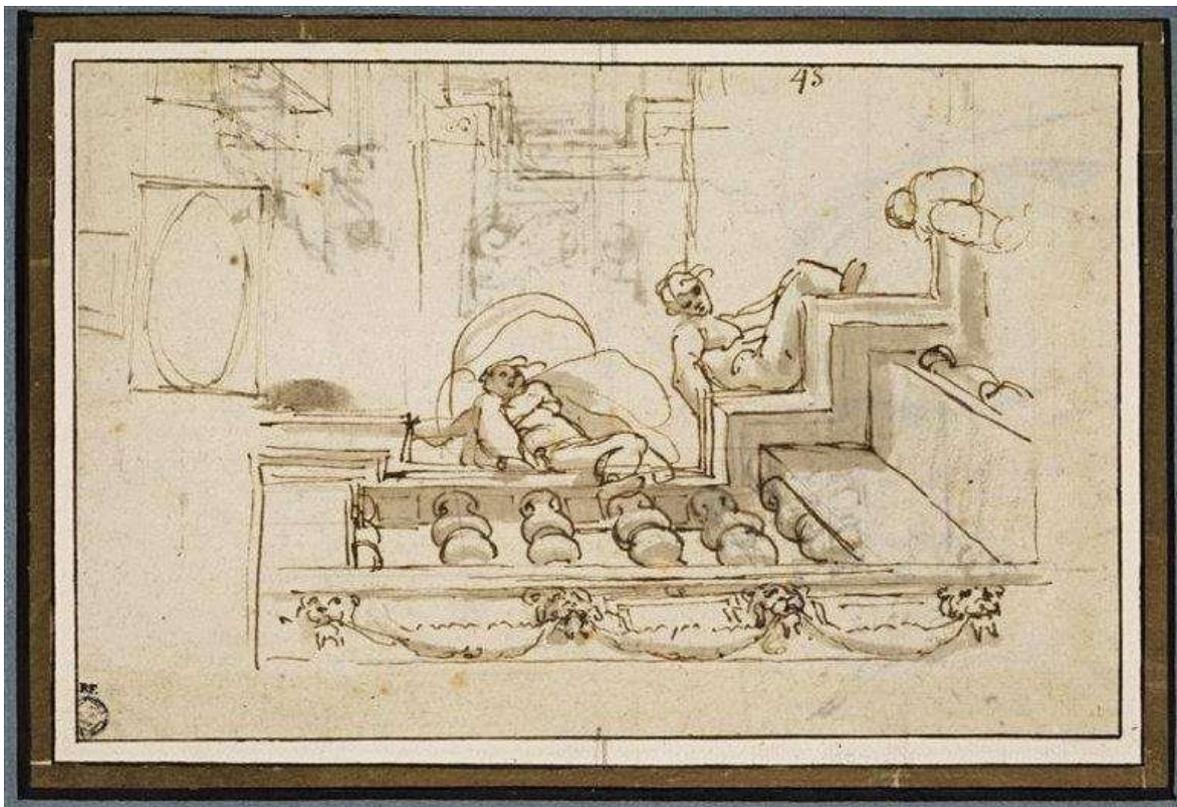
(Fig. 34) *Studio di decorazione per la volta con personaggi che circondano un pannello*, Parigi, Louvre, Inv. 7418.



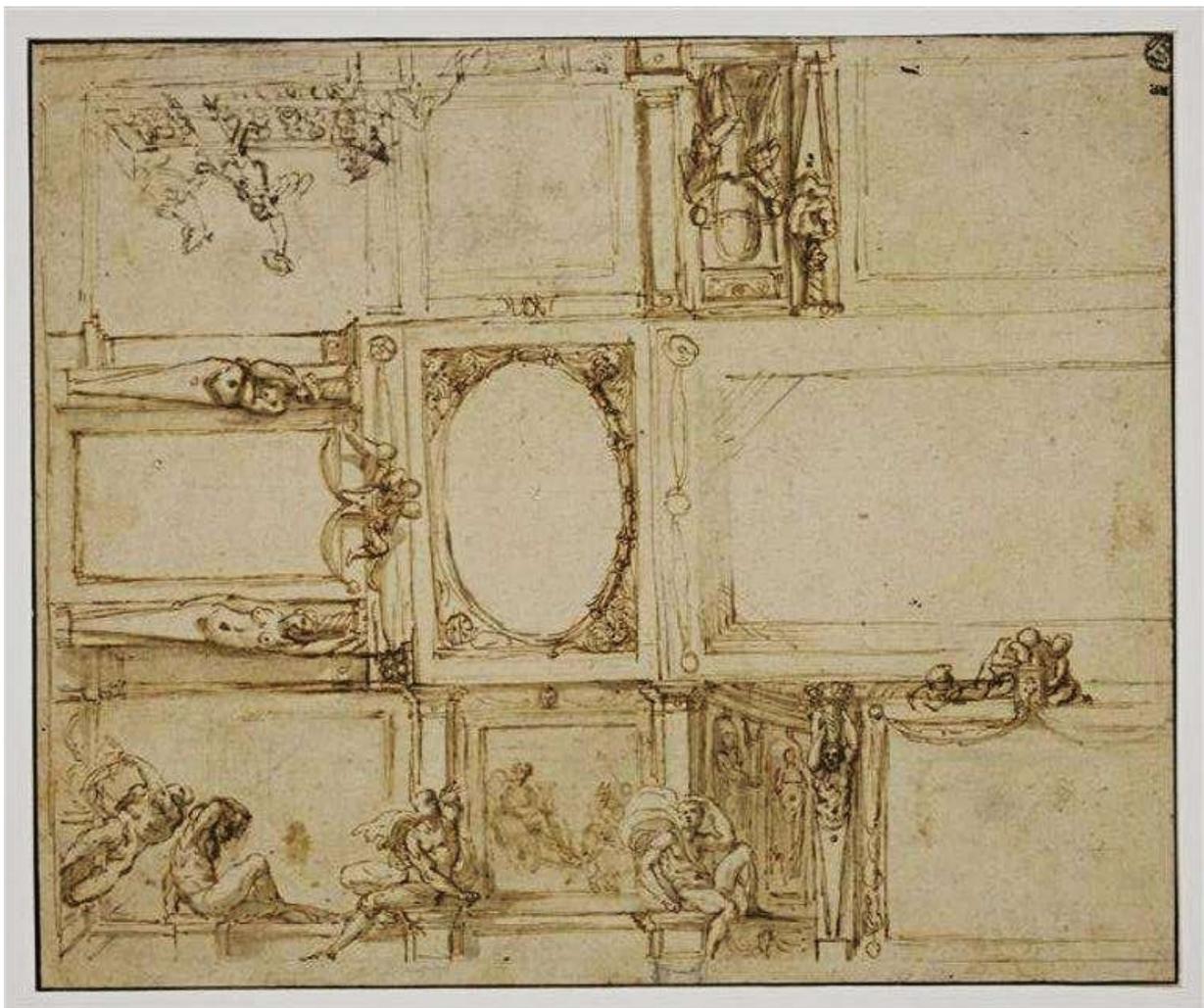
(Fig. 35) *Studio per la decorazione del soffitto*, Copenhagen, Statens Museum for Kunst.



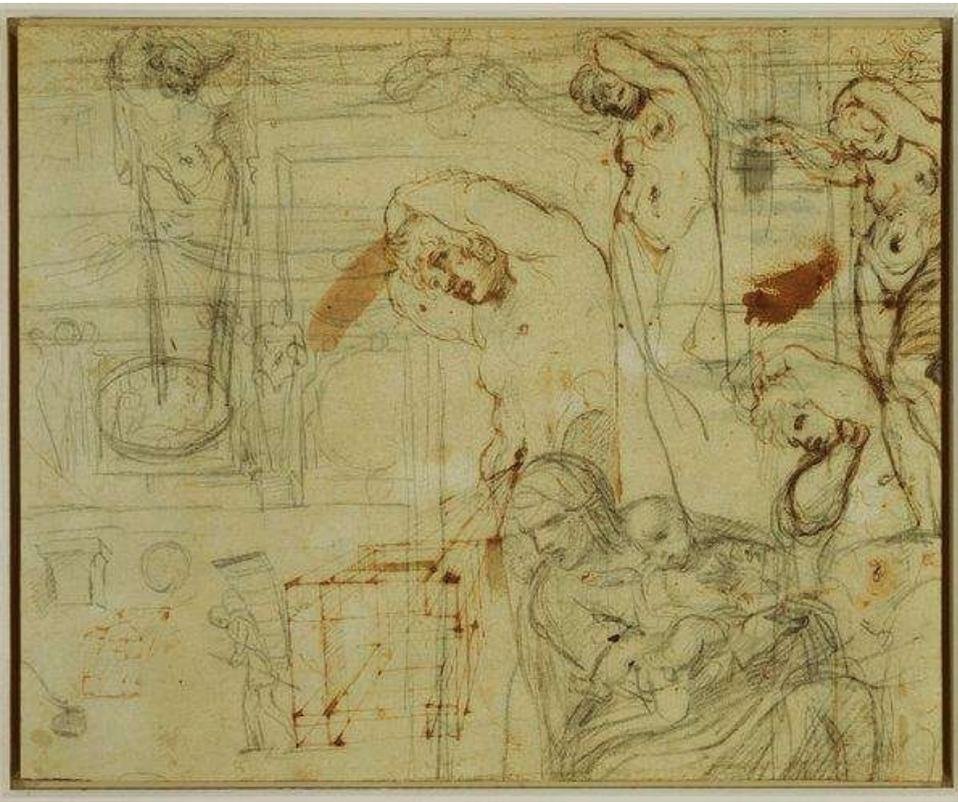
(Figg. 36-37) *Studi per il soffitto*, Parigi, Louvre, Inv. 7422
recto e verso.



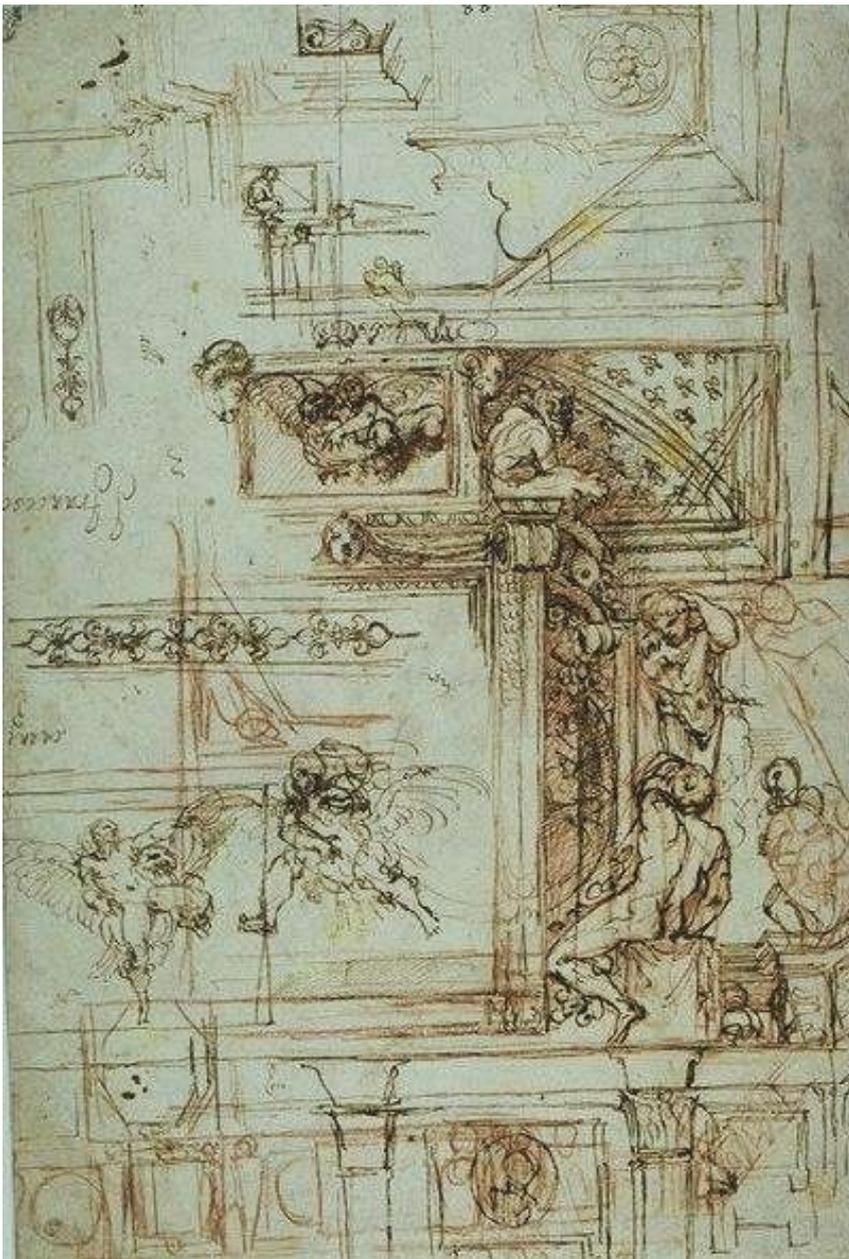
(Fig. 38) *Ignudi su una cornice*, Parigi, Louvre, Inv. 7420.



(Fig. 39) *Progetto per la decorazione della volta*, Parigi, Louvre, Inv. 8048.



(Fig. 40) *Studi per atlanti e altre decorazioni*, Windsor Castle, Royal Library, Inv. 2131.



(Fig. 41) *Progetto di decorazione*, Parigi, Louvre, Inv. 7416.



(Fig. 42) *Una donna seduta in una stanza*, Chatsworth, Devonshire collections, Inv. 436.



(Fig. 43) *Ritrovamento di Arianna*, Windsor Castle, Royal Library, Inv. 2155.



(Fig. 44) *Corteo Bacchico*, Parigi, Louvre, Inv. 7185 recto.



(Fig. 45) *Il corteo di bacco e Arianna*, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, Inv. 23370.



(Fig. 46) Perino del Vaga, *Studio per il Trionfo di bacco*, Parigi, Louvre, Inv. 593.



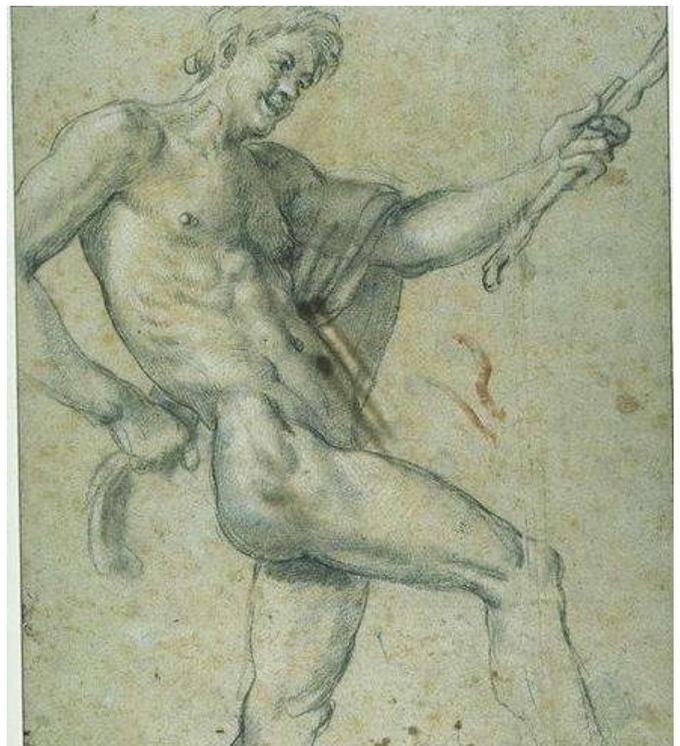
(Fig. 47) *Studio per il gruppo di Bacco e Arianna*, Parigi, Louvre, Inv. 7183.



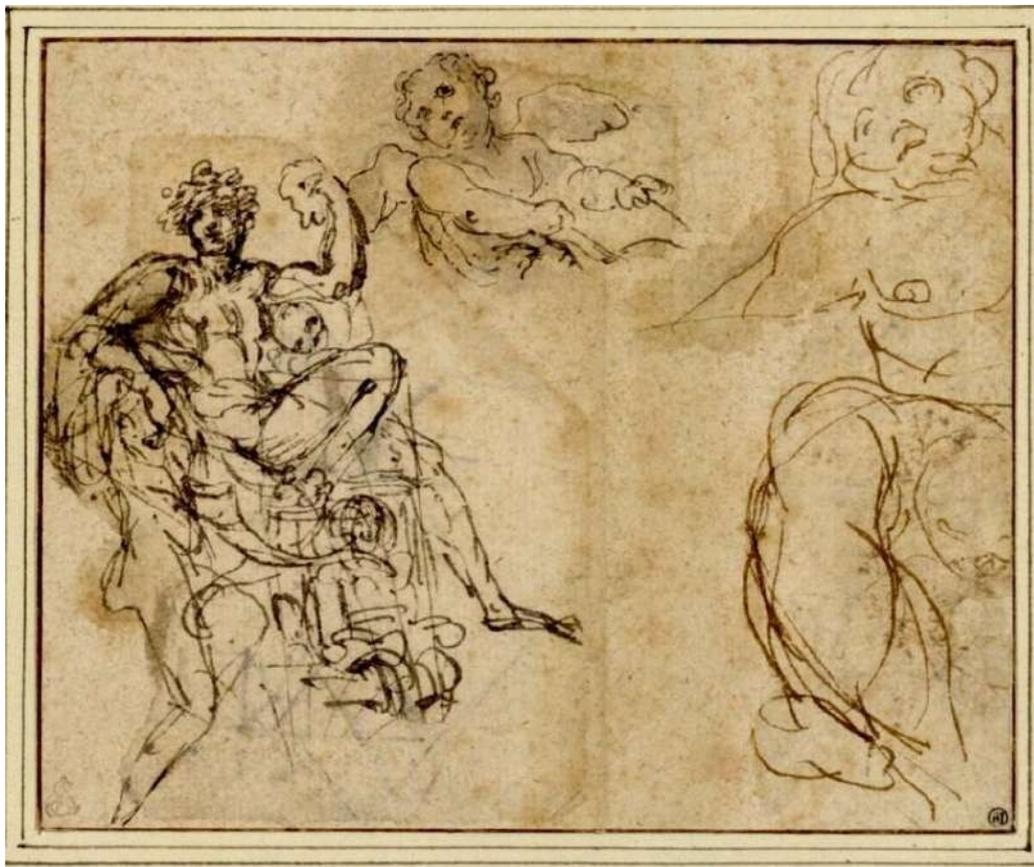
(Fig. 48) *Processione trionfale di bacco e Arianna*, Vienna, Graphische Sammlung Albertina , Inv. 2144.



(Fig. 49) *Carro di Arianna*, Vienna, Graphische Sammlung Albertina , Inv. 2145.



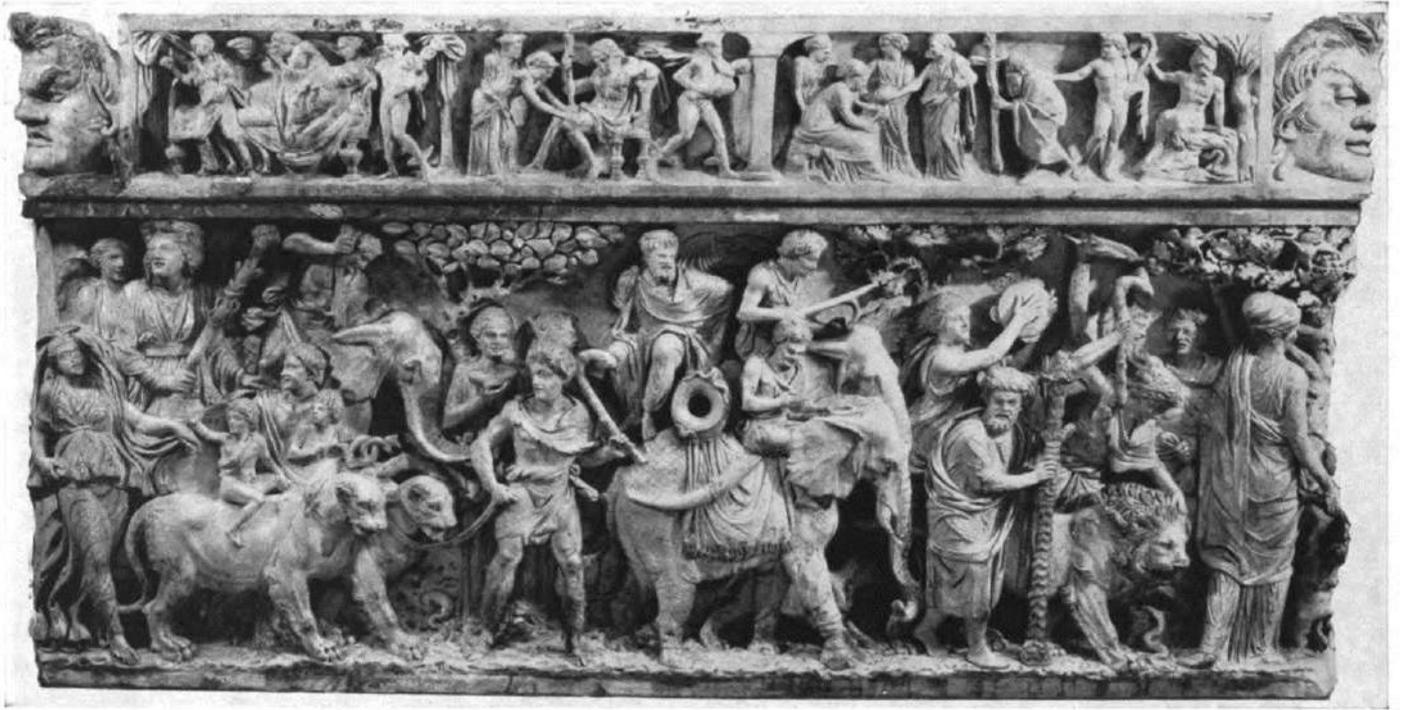
(Fig. 50) *Fauno danzate con bastone*, Parigi, Louvre, Inv. 7187.



(Fig. 51) *Studio per la figura di Bacco*, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, Inv. 2148.



(Fig. 52) Copia di uno studente, *Il corteo di bacco e Arianna*, Parigi, Louvre, Inv. 7184.



(Fig. 53) *Sarcofago con il Trionfo di Dioniso*,
Walters art Gallery.



(Fig. 54) *Bacchanale*, Windsor Castle, Royal
Library, Cat. 305A.



(Fig. 55) *Satiro sdraiato*, Besançon, Musée des Beaux-Arts, Inv. D. 1452.



(Fig. 56) *Sileno trasportato da un fauno*, Torino, Biblioteca reale, Inv. 16060.



(Figg. 57-58) *Testa di capra e Testa di Bacco* Besançon, Musée des Beaux-Arts, Inv. D. 1452 *recto e verso*.



(Fig. 59) *Arianna*, Firenze, Collezione W. Gernsheim.



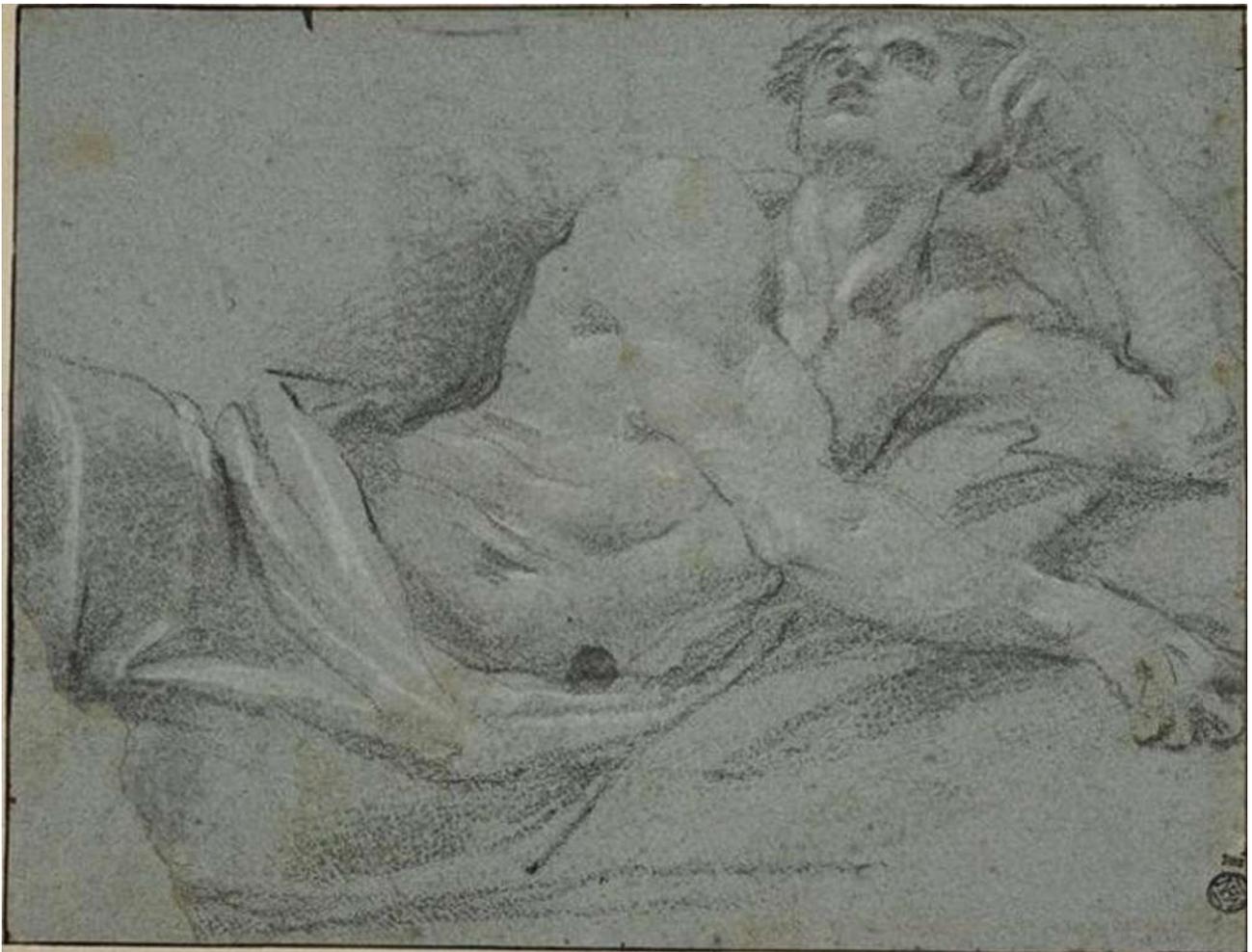
(Fig. 60) *Baccante con un tamburello*, Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. 1812.



(Fig. 61) *Fauno che suona un corno*, Parigi, Louvre, Inv. 7316.



(Fig. 62) *Una baccante*, Parigi, Louvre, Inv. RF 610.



(Fig. 63) *Studio per la venere terrestre*, Parigi, Louvre, Inv. 7372.



(Fig. 64) *Studio per la venere terrestre*, Firenze Uffizi, Inv. 815.



(Fig. 65) *Cupido*, Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. 2094.



(Fig. 66) *Pan e Diana*, Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. 414.



(Fig. 67) *Studio per Pan e Diana*, Windsor Castle, The Royal Library, Inv. 1858.



(Fig. 68) *Studio per Diana*, Parigi, Louvre, Inv. 7360 recto.



(Fig. 69) *Studio per Pan e aquila con ali spiegate*, Parigi, Louvre, Inv. 7360 verso.



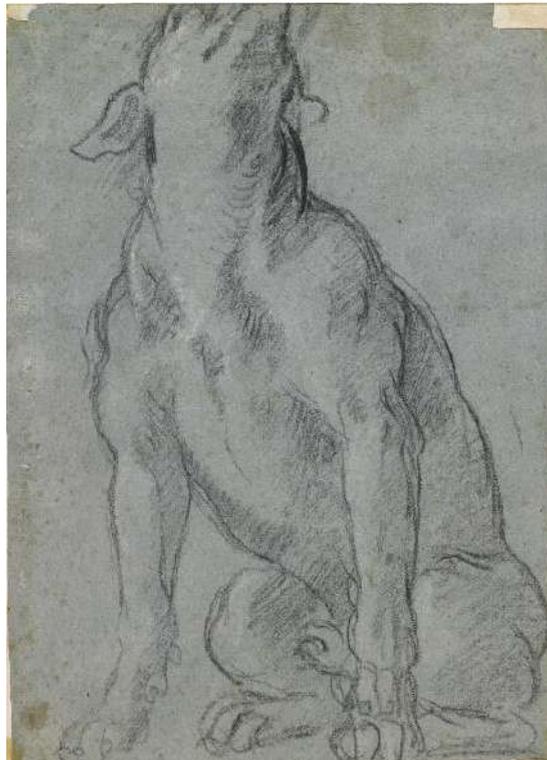
(Fig. 70) *Pan che porge il vello a Diana*, Parigi, Louvre, Inv. 7190.



(Fig. 71) *Paride*, Parigi, Louvre,
Inv. 7318.



(Fig. 72) *Mercurio, Studio per il cane*,
Besançon, Musée des Beaux-Arts, Inv.
D. 1492.



(Fig. 73) *Studio per il cane*, Besançon,
Musée des Beaux-Arts, Inv. D. 1538 verso.



(Fig. 74) *Polifemo*, Parigi, Louvre, Inv. 7196.



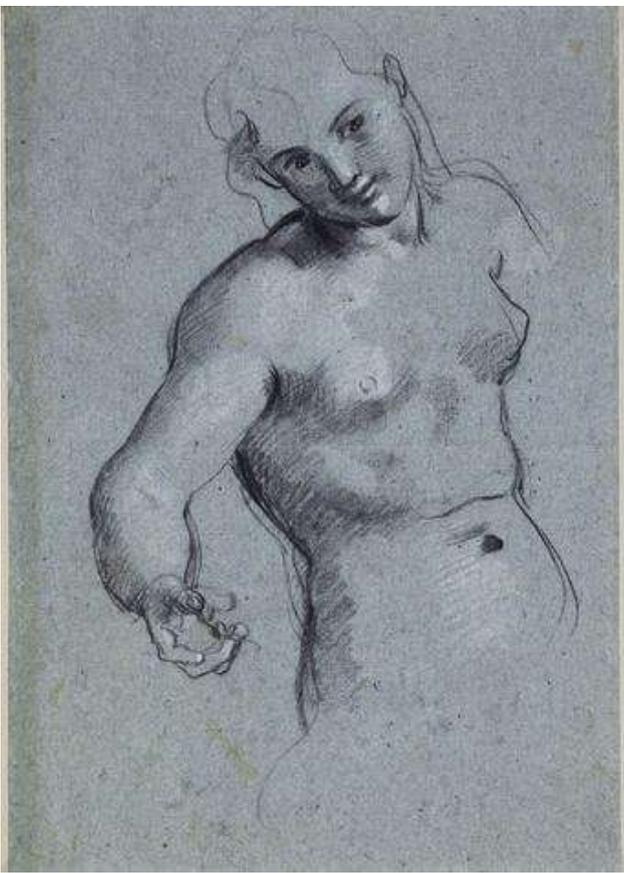
(Fig. 75) *Polifemo che suona*, Parigi, Louvre, Inv. 7319.



(Fig. 76) *Polifemo*, Parigi, Louvre, Inv. 7197



(Fig. 77) *Galatea*, Besançon, Musée des Beaux-Arts, Inv. D. 2293.



(Fig. 78) *Nereide*, Windsor Castle, The Royal Library, Inv. 2106.



(Fig. 79) *Polifemo che lancia la roccia ad Aci*, Windsor Castle, The Royal Library, Inv. 1944.



(Fig. 80) *Giunone*, Londra, Courtauld Institute of Art, No. 1275.



(Fig. 81) *Giove e Giunone*, Mertout, St. Boswell's, Roxburghshire, Collection the Earl of Ellesmere, No. 50.



(Fig. 82) *Giunone*, Besançon, Musée des Beaux-Arts, Inv. D. 1491 *recto*.



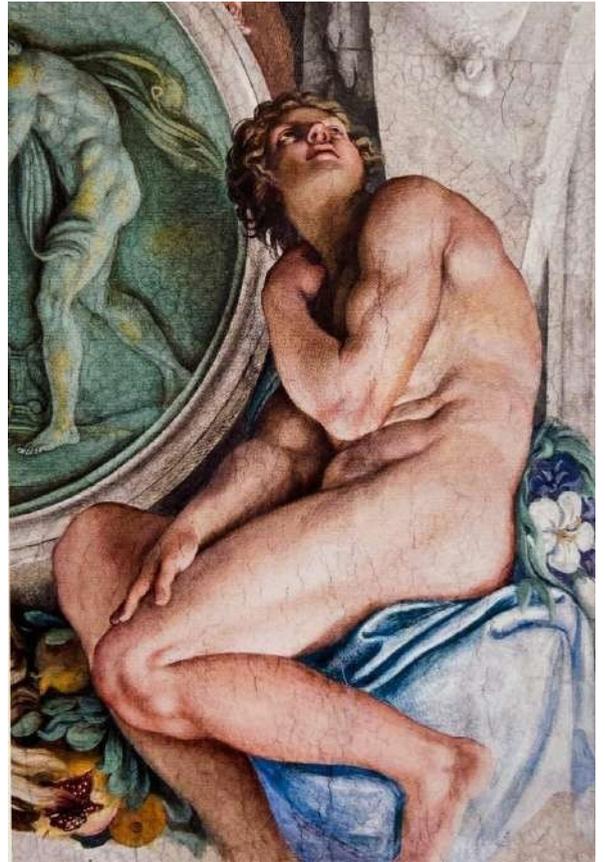
(Fig. 83) *Studio per la gamba destra di Giove*, Besançon, Musée des Beaux-Arts, Inv. D. 1491 *verso*.



(Fig. 84) *Studio per le gambe di Giove*, Parigi, Louvre, Inv. 7403.



(Fig. 85) *Ignudo che guarda in alto*, Parigi, Louvre, Inv. 7325.



(Fig. 86) *Ignudo a destra del medaglione bronzeo con Apollo e Marsia*.



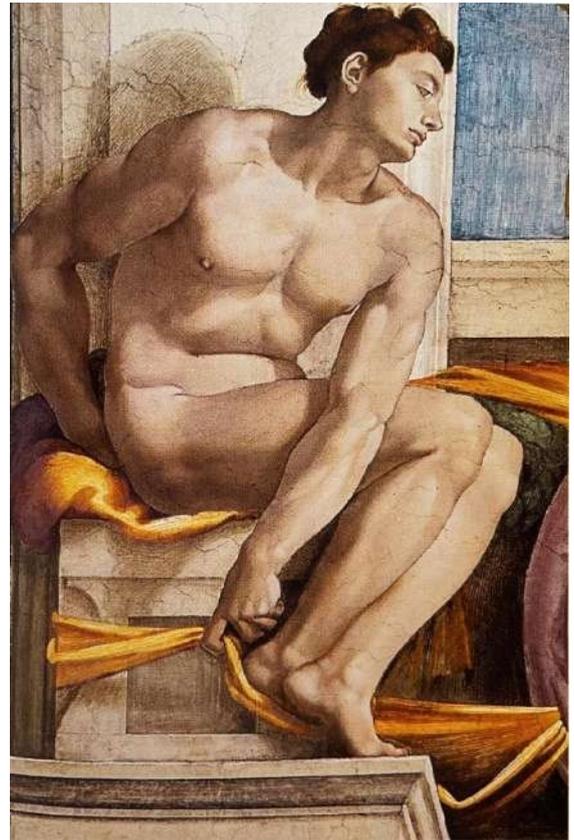
(Fig. 87) *Ignudo di profilo con ghirlanda di frutta*, Parigi, Louvre, Inv. 7322 recto.



(Fig. 88) *Ignudo seduto*, Parigi, Louvre, Inv. 7322 verso.



(Fig. 89) Ignudo a sinistra del medaglione bronzeo con *Apollo e Marsia*.



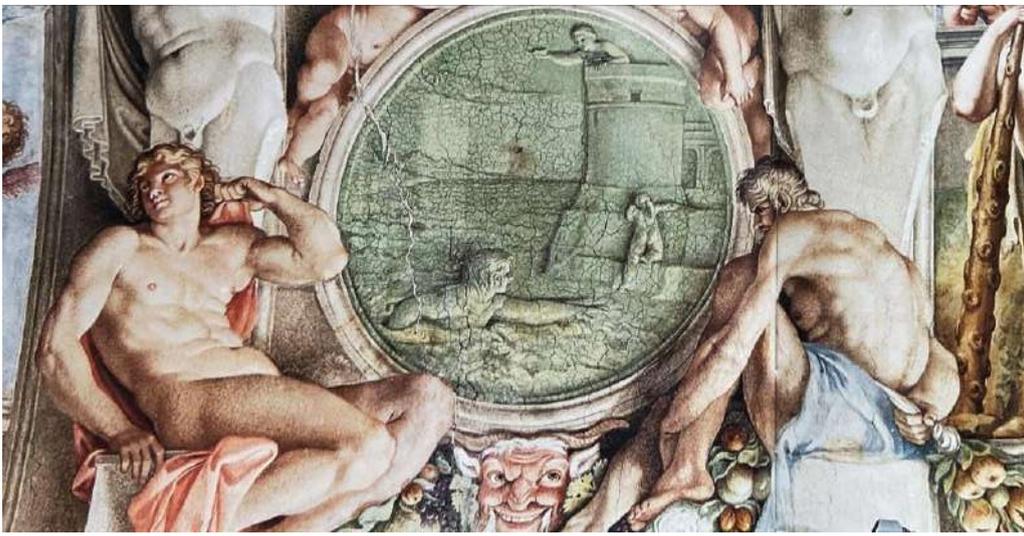
(Fig. 90) Michelangelo Buonarroti, Ignudo sopra Ezechiele, Roma, cappella Sistina.



(Fig. 91) *Studio per un ignudo*, Parigi, Louvre, Inv. 7369.



(Fig. 92) Ignudo a destra del medaglione bronzeo con *Orfeo ed Euridice*.



(Fig. 93) Ignudi a sinistra e destra del medaglione bronzeo con *Ero e Leandro*.



(Fig. 94) *Studio per le gambe di un ignudo*, Besançon, Musée des Beaux-Arts, Inv. D. 1538 *recto*.



(Fig. 95) *Ignudo seduto*, Besançon, Musée des Beaux-Arts, Inv. D. 1490.



(Fig. 96) *Ignudo seduto*, Bremen, Kunsthalle, Inv. 51/220.



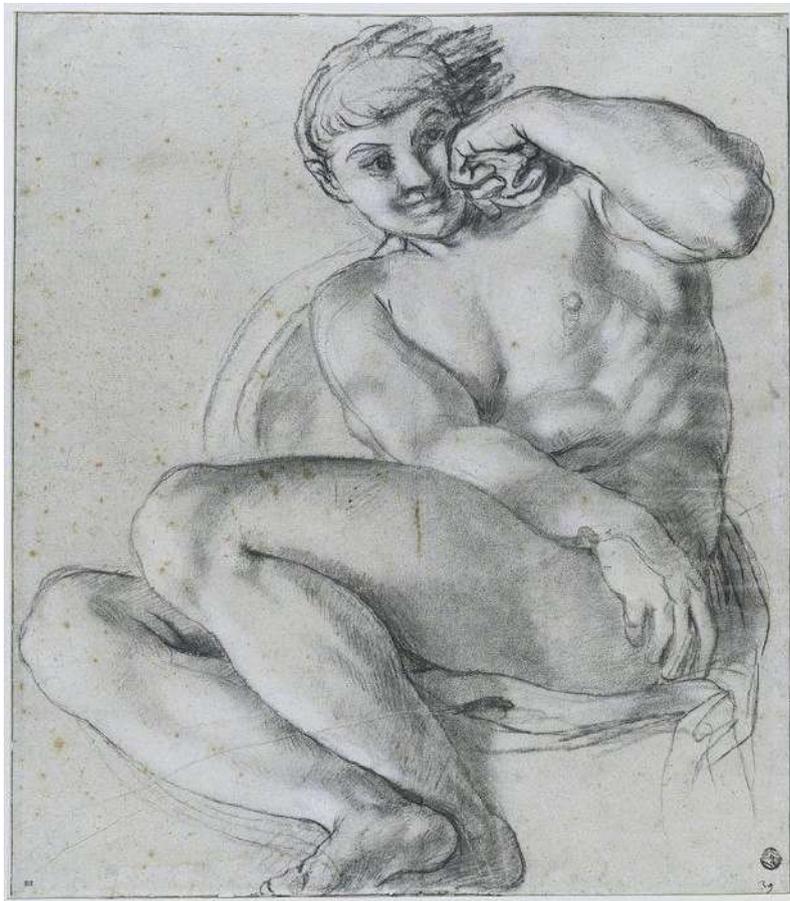
(Fig. 97) *Ignudo seduto*, Melbourne, National Gallery of Victoria, Inv. P10-1972.



(Fig. 98) *Ignudo a destra del medaglione bronzeo con Salmaci ed Ermafrodito*.



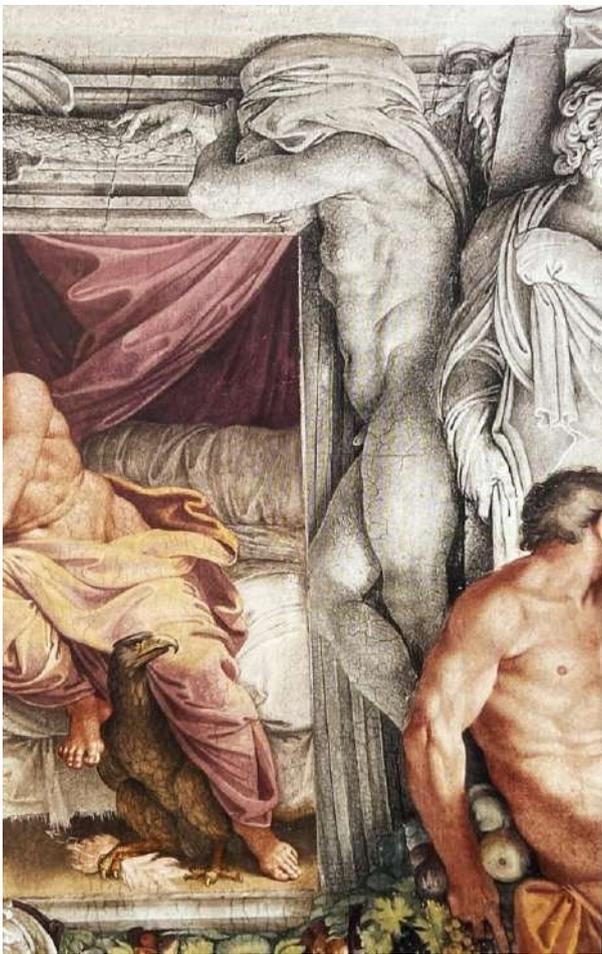
(Fig. 99) Michelangelo Buonarroti, *Profeta Giona*, Roma, cappella Sistina.



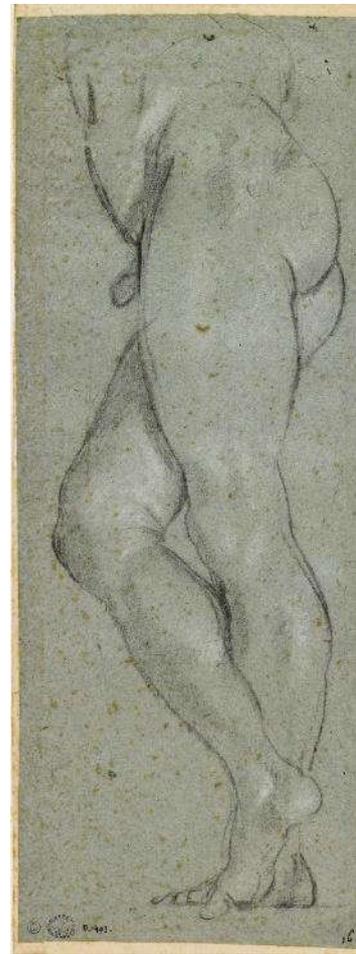
(Fig. 100) *Ignudo*, Parigi, Louvre, Inv. 7323.



(Fig. 101) *Ignudo* a destra del quadro
riportato con *Polifemo e Aci*.



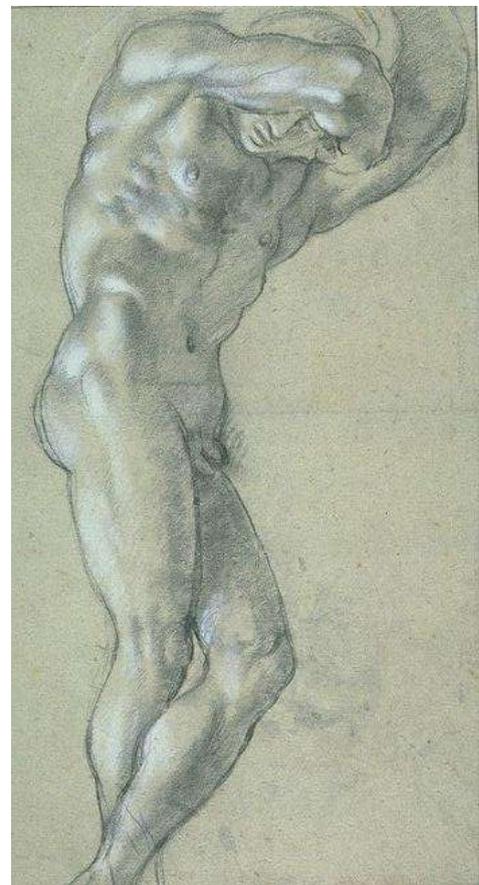
(Fig. 102) Atlante a destra di
Giove e Giunone.



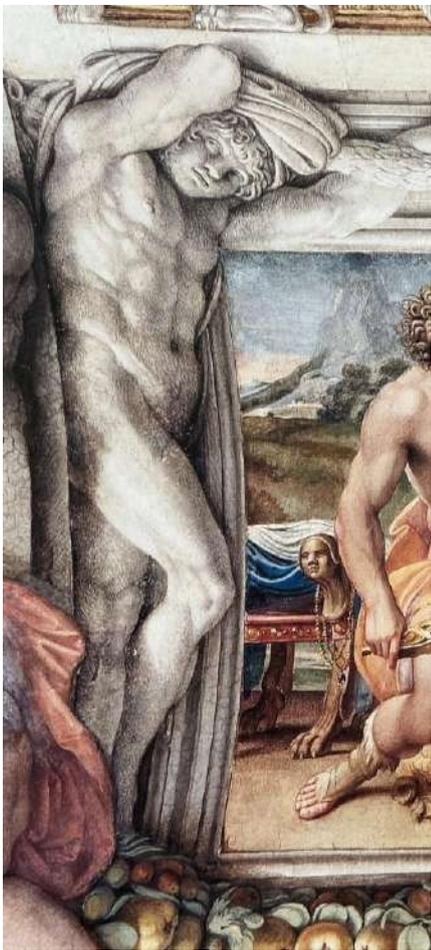
(Fig. 103) *Atlante*, Besançon, Musée
des Beaux-Arts, Inv. D. 1493.



(Fig. 104) Atlante a sinistra di
Diana ed Endimione.



(Fig. 105) *Atlante*, Parigi,
Louvre, Inv. 7317.



(Fig. 106) Atlante a sinistra di *Venere e Anchise*.



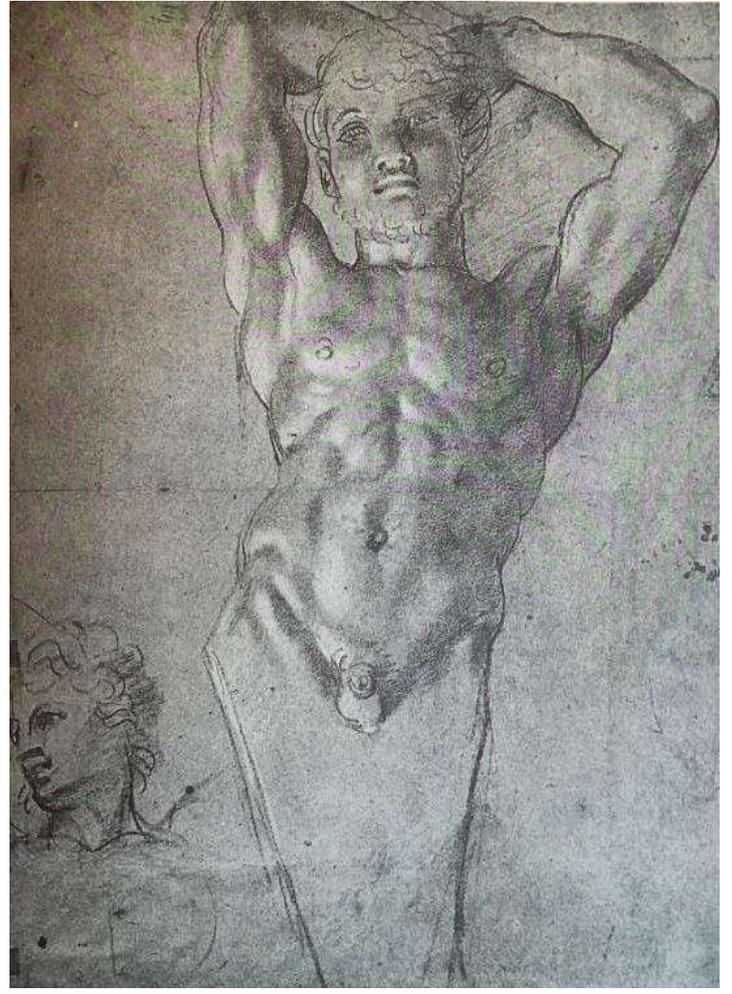
(Fig. 107) *Atlante*, Besançon, Musée des Beaux-Arts, Inv. D. 1451.



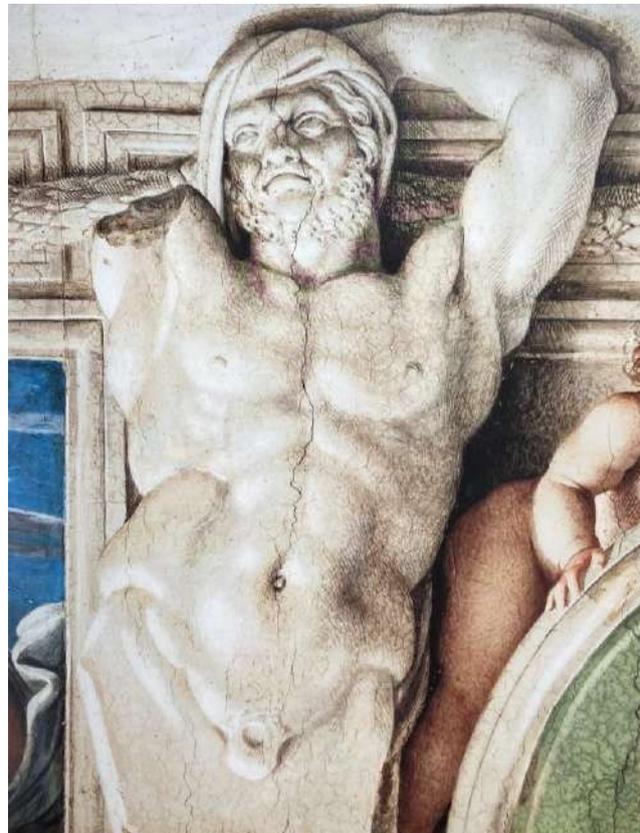
(Fig. 108) *Erma-Atlante*, Besançon, Musée des Beaux-Arts, Inv. D. 2297.



(Fig. 109) *Erma*, Windsor Castle, The Royal Library, Inv. 2366.



(Fig. 110) *Erma-Atlante*, Torino, Biblioteca Reale, Inv. 16076.



(Fig. 111) *Erma* a sinistra del medaglione bronzeo con *Europa e il toro*.



(Fig. 112) *Erma-Atlante*, Torino, Biblioteca Reale, Inv. 16071.



(Fig. 113) *Erma-Atlante* Windsor Castle, The Royal Library, Inv. 2085.



(Fig. 114) Erma a sinistra del medaglione bronzeo con *Salmaci ed Ermafrodito*.



(Fig. 115) *Erma-Atlante con clava*, Firenze, Uffizi, Inv. 12425 F.



(Fig. 116) *Erma a sinistra della scena con Cupido e Pan.*



(Fig. 117) Coppia di atlanti a sinistra di *Polifemo e Galatea*.



(Fig. 118) *Erma-Atlante*, Parigi, Louvre, Inv. 7354.



(Fig. 119) *Studio per atlante*, Besançon, Musée des Beaux-Arts, Inv. D. 2297.



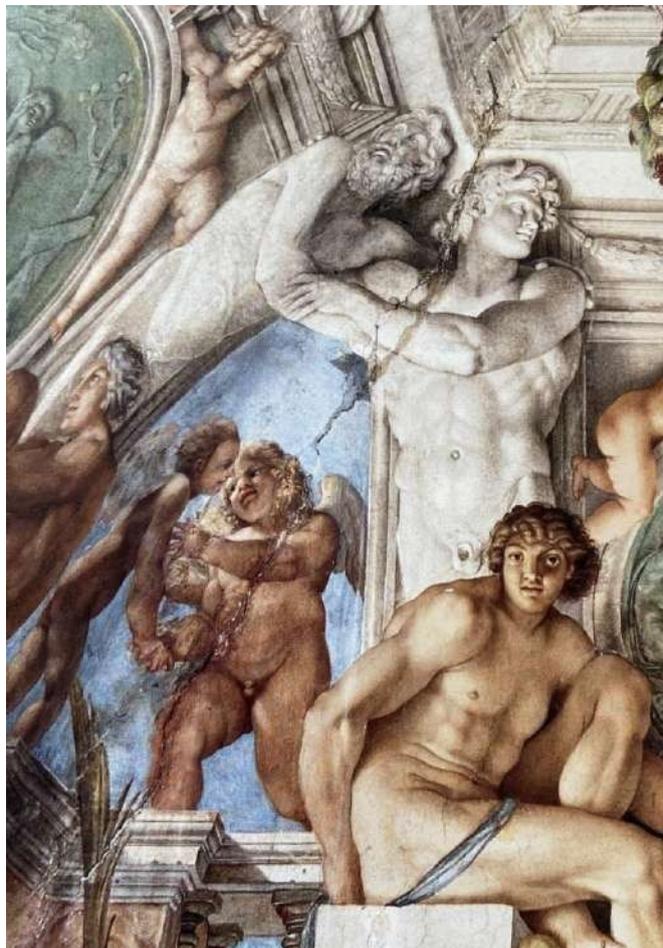
(Fig. 120) Coppia di atlanti a destra
di *Polifemo e Galatea*.



(Fig. 121) *Coppia di atlanti*, Torino,
Biblioteca Reale, Inv. 16075.



(Fig. 122) *Coppia di atlanti*, Windsor Castle, The Royal Library, Inv. 2087.



(Fig. 123) *Coppia di atlanti a sinistra di Polifemo e Aci.*



(Fig. 124) Coppia di atlanti a destra di *Polifemo e Aci*.



(Fig. 125) *Erma-Atlante*, Besançon, Musée des Beaux-Arts, Inv. D. 2296.



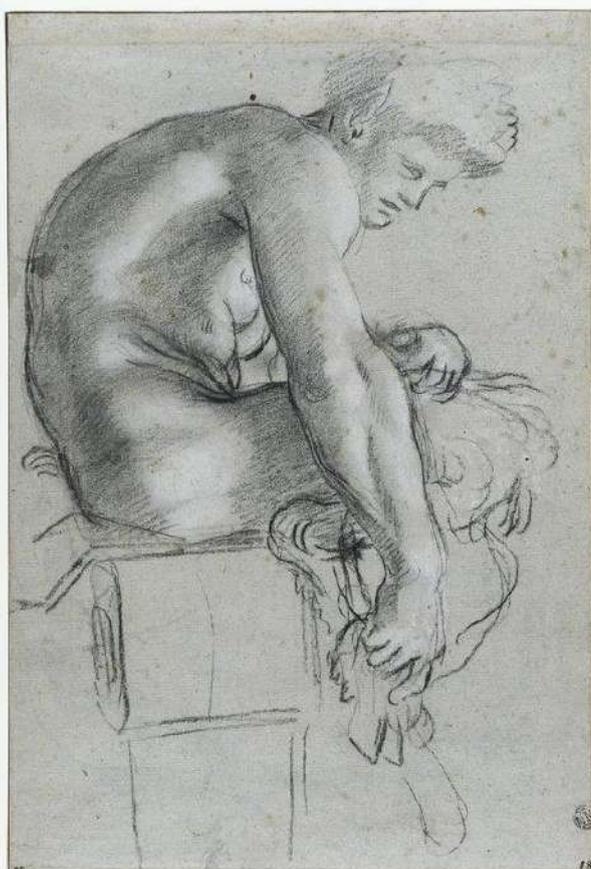
(Fig. 126) *Erma-Atlante*, Parigi, Louvre, Inv. 7363.



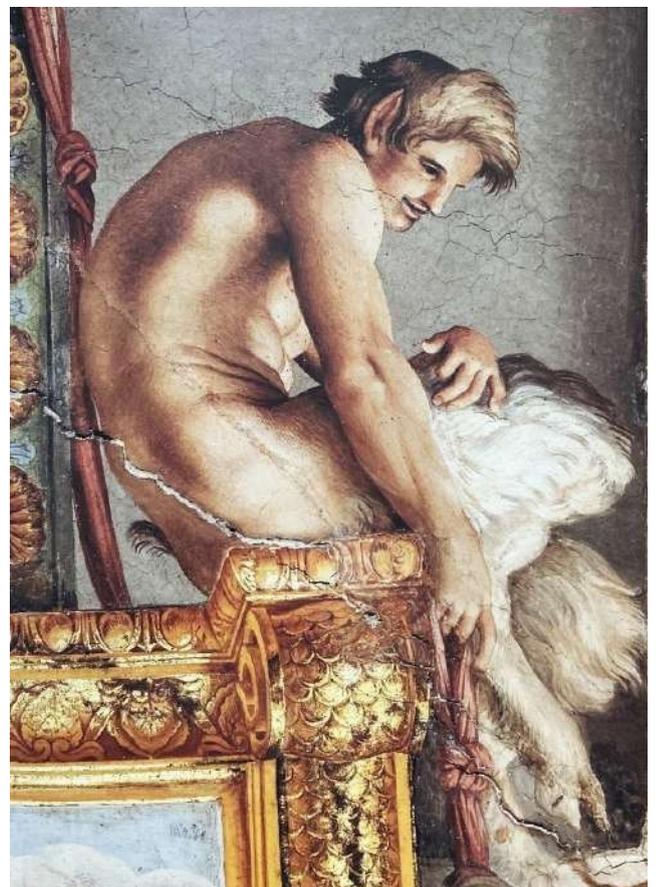
(Fig. 127) *Satiro seduto*, Parigi, Louvre, Inv. 7188.



(Fig. 128) *Satiro seduto a sinistra di Polifemo e Galatea*.



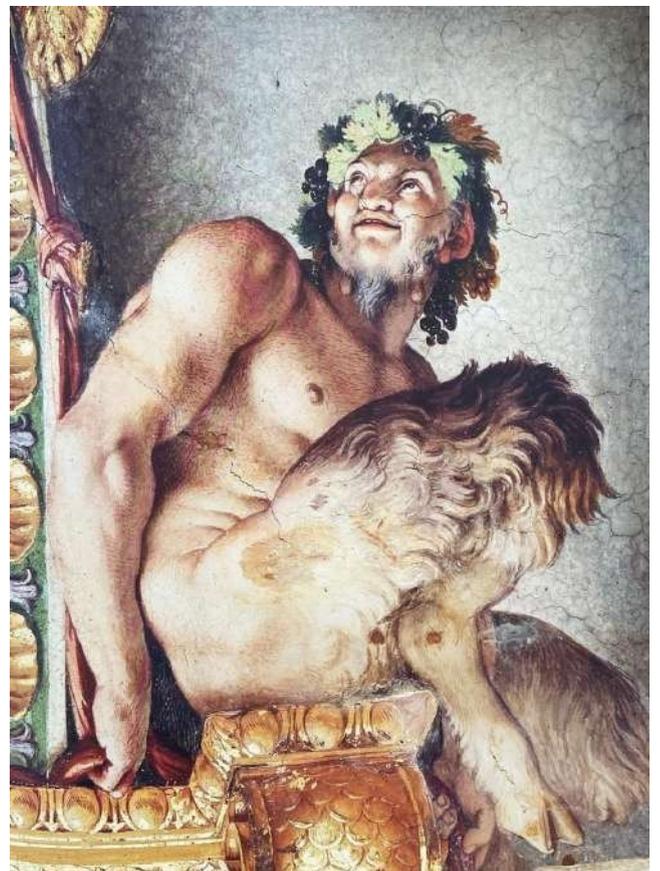
(Fig. 129) *Satiro seduto di profilo*, Parigi, Louvre, Inv. 7189.



(Fig. 130) *Satiro seduto a destra di Polifemo e Galatea*.



(Fig. 131) *Satiro seduto di profilo*, Parigi, Louvre, Inv. 7191.



(Fig. 132) *Satiro seduto a destra di Polifemo e Aci*.



(Fig. 133) *Satiro*, Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen, Inv. Koenings I.183.



(Fig. 134) *Satiro seduto a sinistra di Polifemo e Aci*.



(Fig. 135) *Anteros toglie la palma a Eros*, Parigi, Louvre, Inv. 7305.



(Fig. 136) *Anteros che toglie la palma ad Eros*.



(Fig. 137) *Anteros vincitore*, New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. 62.120.2.



(Fig. 138) *Lotta sotto la corona*, Mertount, St. Boswell's, Roxburghshire, Collection the Earl of Ellesmere, No. 47.



(Fig. 139) *Lotta tra l'Amore celeste e l'Amore terreno sotto la corona d'alloro.*



(Fig. 140) *Due cupido che lottano per la torcia, Besançon, Musée des Beaux-Arts, Inv. D. 2648.*



(Fig. 141) *Cupido con la torcia, Windsor Castle, The Royal Library, Inv. 2067.*



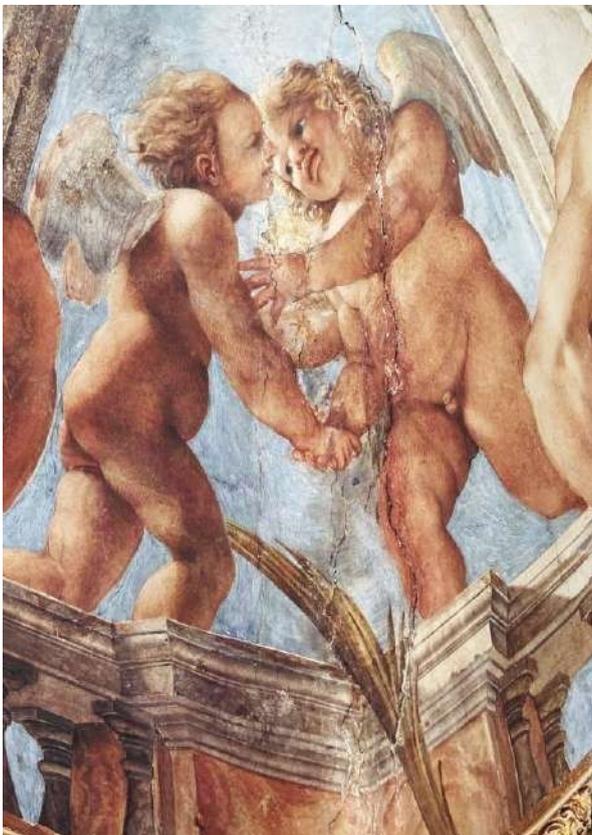
(Fig. 142) *Amore celeste che cerca di spegnere la torcia dell'Amore terreno.*



(Fig. 143) *Cupido*, Windsor Castle, The Royal Library, Inv. 2089.



(Fig. 144) *Abbraccio tra l'Amore celeste e l'Amore terreno*, Parigi, Louvre, Inv. 7395.



(Fig. 145) *Abbraccio tra l'Amore celeste e l'Amore terreno*.



(Fig. 146) Vincenzo Cartari, *Eros e Anteros*.



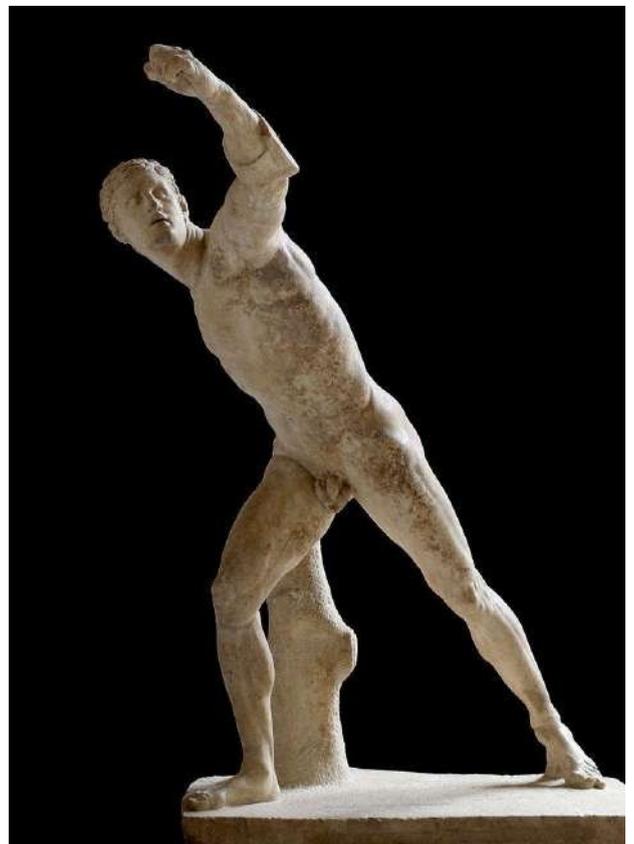
(Fig. 147) *Andromeda*, Windsor Castle, The Royal Library, Inv. 2003.



(Fig. 148) *Andromeda*, Parigi, Louvre, Inv. 7303.



(Fig. 149) Apollonio di Atene, *Torso del Belvedere*, Roma, Musei Vaticani.



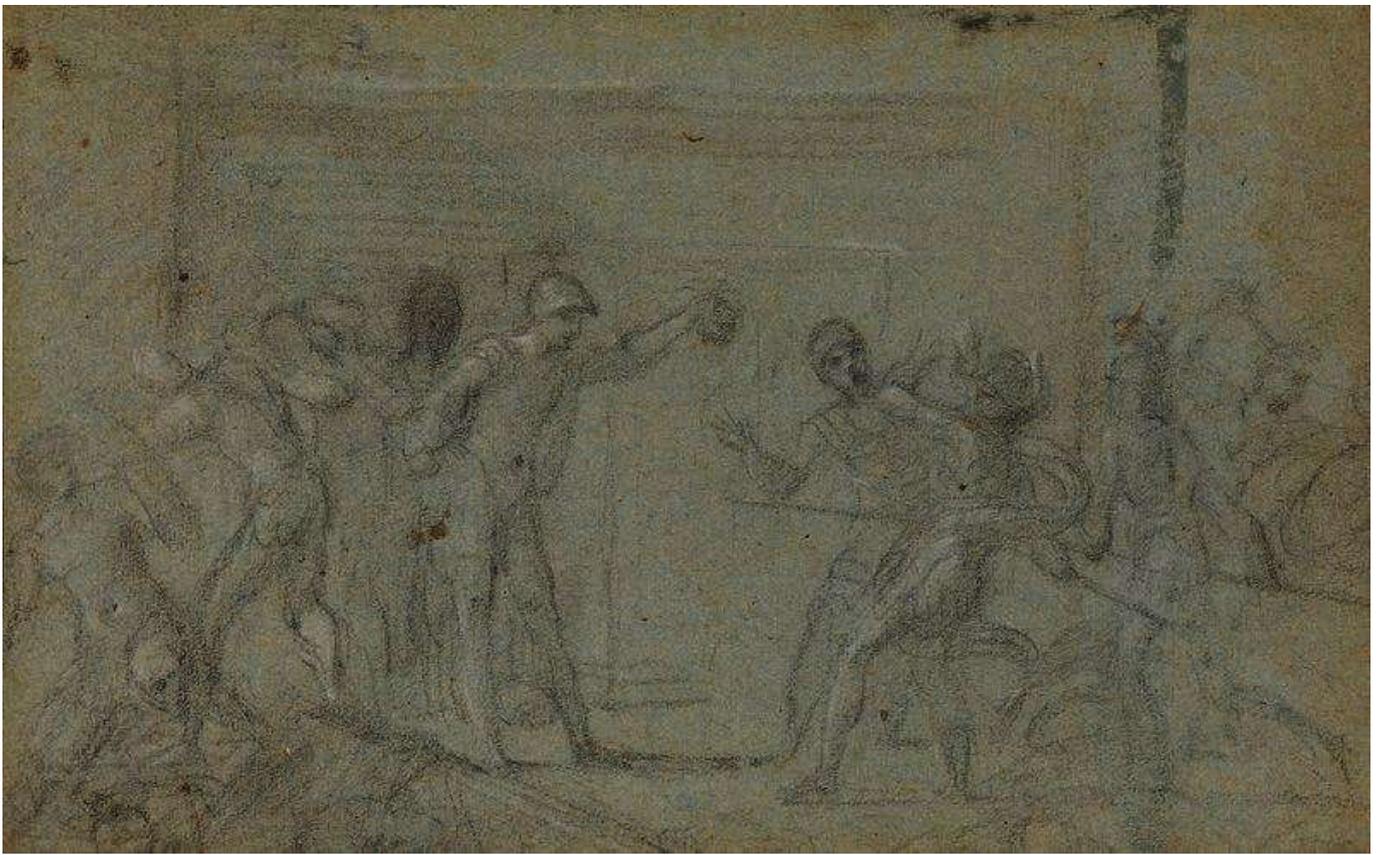
(Fig. 150) Agasias, *Gladiatore Borghese*, Parigi, Louvre.



(Fig. 151) Raffaello, *Battaglia di Ostia*, Stanza dell'Incendio di Borgo, Roma, Musei Vaticani.



(Fig. 152) *Apollo del Belvedere*, Roma, Musei Vaticani.



(Fig. 153) *Perseo e Fineo*, Windsor Castle,
The Royal Library, Inv. 2039.



(Fig. 154) *Uomo con la mano destra
alzata*, Windsor Castle, The Royal
Library, Inv. 2106.



(Fig. 155) *Tescelo*, Windsor Castle,
The Royal Library, Inv. 1973.



(Fig. 156) *Tescelo*, Besançon, Musée des Beaux-Arts, Inv. D. 2298.



(Fig. 157) *Fineo*, Windsor Castle, The Royal Library, Inv. 1948.



(Fig. 158) *Perseo*, Windsor Castle, The Royal Library, Inv. 2357.



(Fig. 159) *Un guerriero nudo sdraiato a terra*, Melbourne, National Gallery of Victoria, Inv. 592-4.



(Fig. 160) *Studio per i compagni di Perseo*, Windsor Castle, The Royal Library, Inv. 2072.



(Fig. 161) *Un compagno di Perseo*, Windsor Castle, The Royal Library, Inv. 2073.



(Fig. 162) *Mercurio e Apollo*, Parigi, Louvre, Inv. 7178.



(Fig. 163) *Mercurio e Apollo*, Windsor Castle, The Royal Library, Inv. 2285.



(Fig. 164) *Mercurio consegna la lira ad Apollo*, Parigi, Louvre, Inv. 8005.



(Fig. 165) *Arione e il delfino*, Parigi, Louvre, Inv. 7207.



(Fig. 166) *Minerva e Prometeo*,
Parigi, Louvre, Inv. 7208.



(Fig. 167) *Ercole e il drago*, Parigi,
Louvre, Inv. 7194.



(Fig. 168) *Prometeo liberato da Ercole*, Parigi, Louvre, Inv. 7195.



(Fig. 169) *Giove insegue una ninfa*,
Parigi, Louvre, Inv. 7177.



(Fig. 170) *Studio per una delle virtù*, Windsor Castle, The Royal Library, Inv. 1822.



(Fig. 171) *Giustizia*, Windsor Castle, The Royal Library, Inv. 2146.



(Fig. 172) Domenichino, *Giustizia*, Windsor Castle, The Royal Library, Inv 2037.



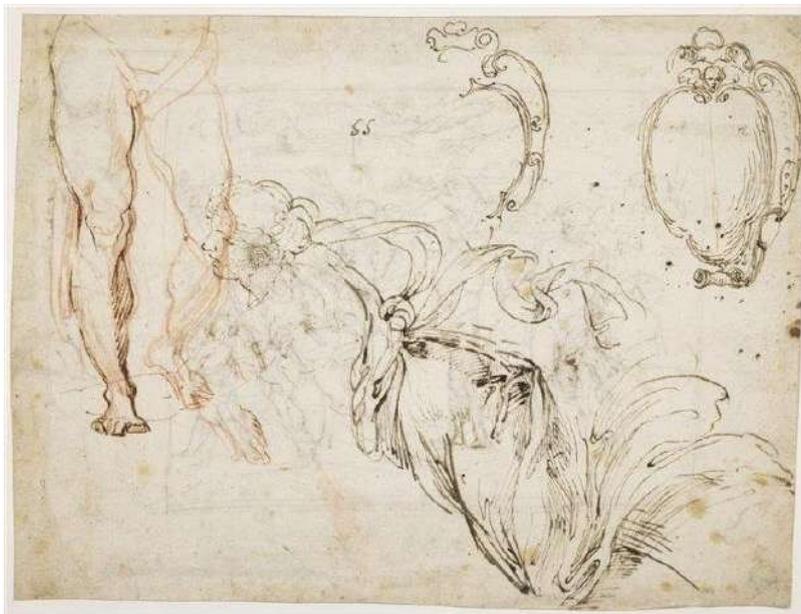
(Fig. 173) Agostino Carracci, *Cefalo e Aurora*, New York, collezione privata.



(Fig. 174) Agostino Carracci, *Titone*, Cambridge, Fogg Art Museum, Inv. 1975.91.



(Fig. 175) Agostino Carracci, *Titone*, Parigi, Louvre, Inv. 7339.



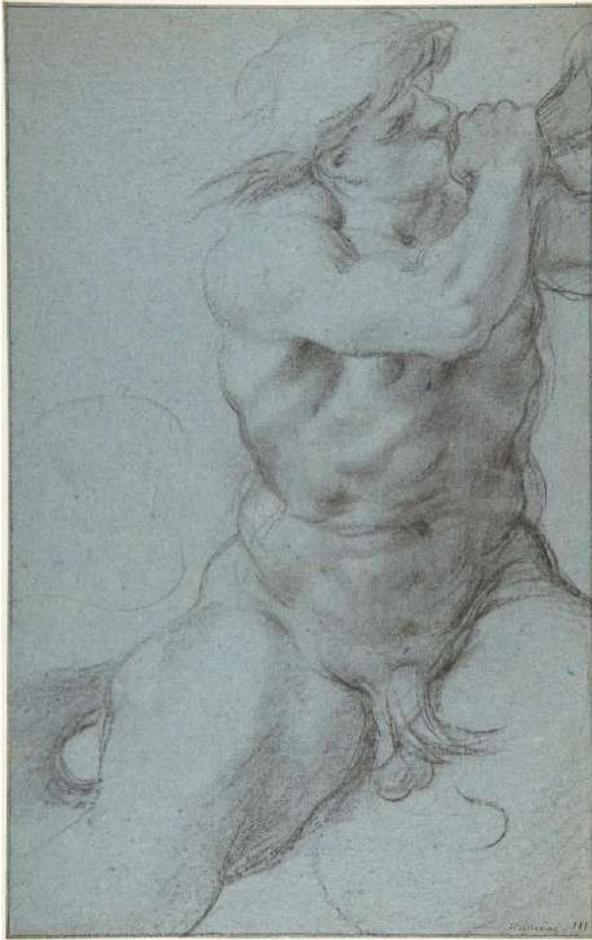
(Fig. 176) Agostino Carracci, *Studio per Aurora*, Parigi, Louvre, Inv. 7185 verso.



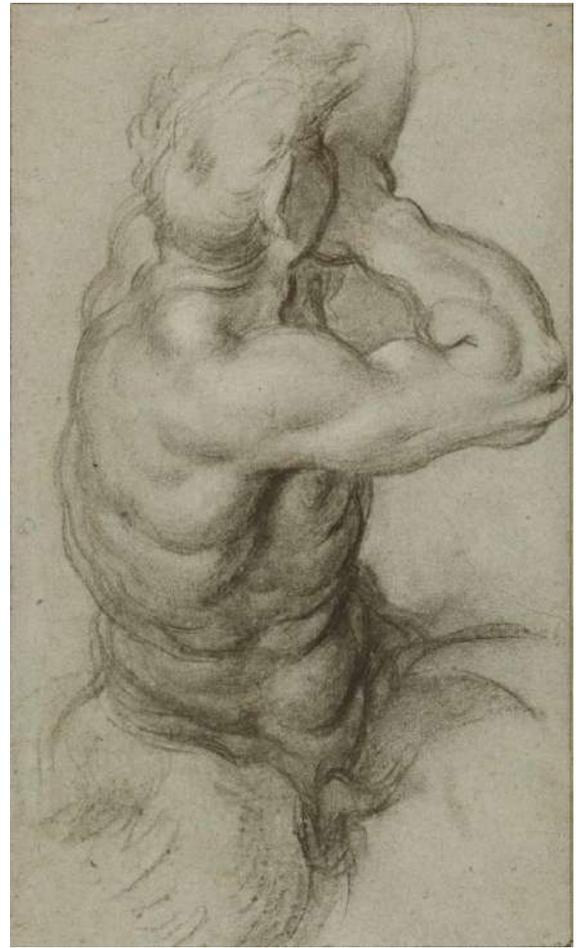
(Fig. 177) Agostino Carracci, *Studio per un cupido volante con una torcia*, Besançon, Musée des Beaux-Arts, Inv. D. 2294 recto.



(Fig. 178) Agostino Carracci, *Tritone*, Besançon, Musée des Beaux-Arts, Inv. D. 2294 verso.



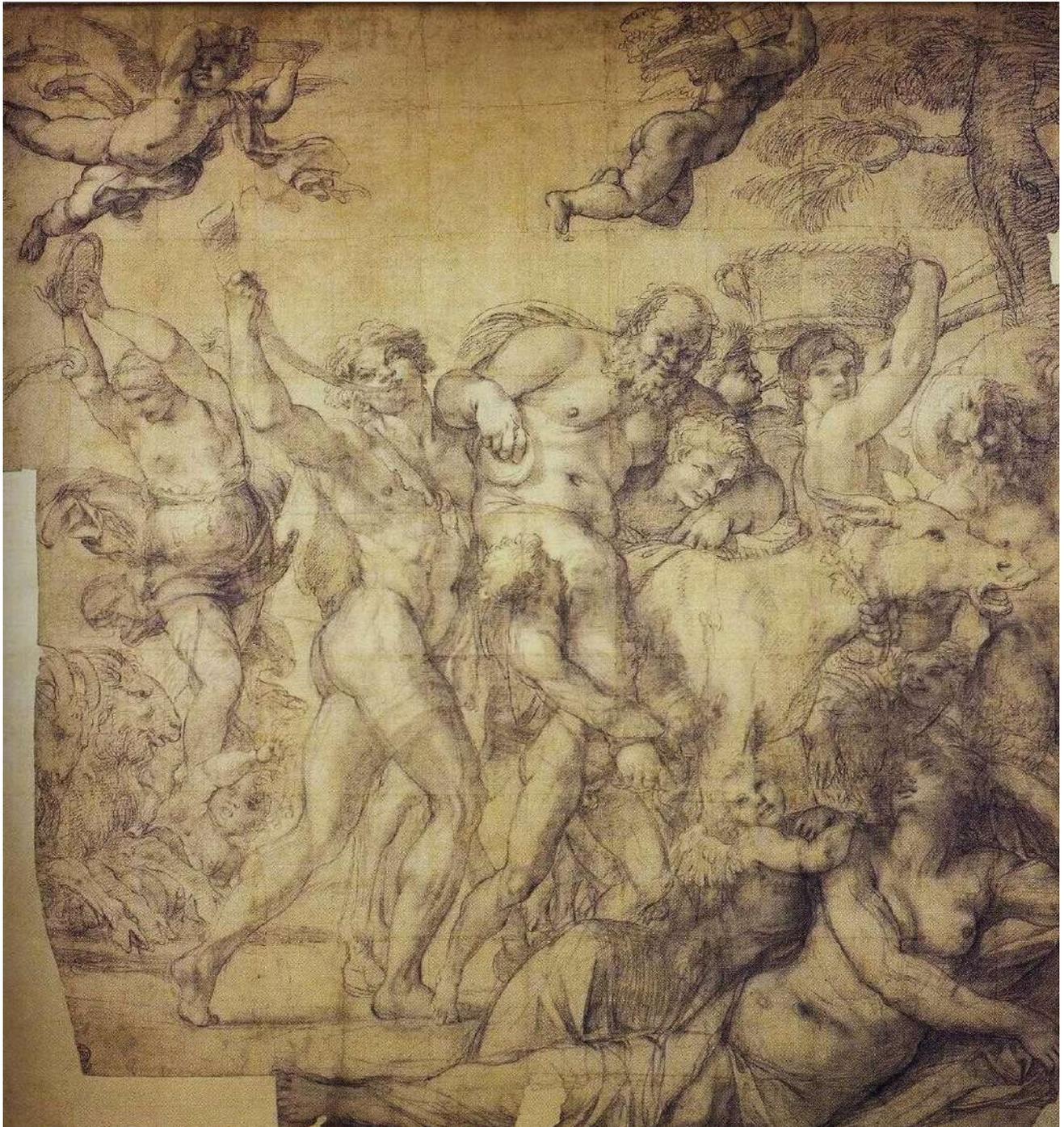
(Fig. 179) Agostino Carracci, *Tritone che suona un corno a forma di conchiglia*, New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. 1970.15.



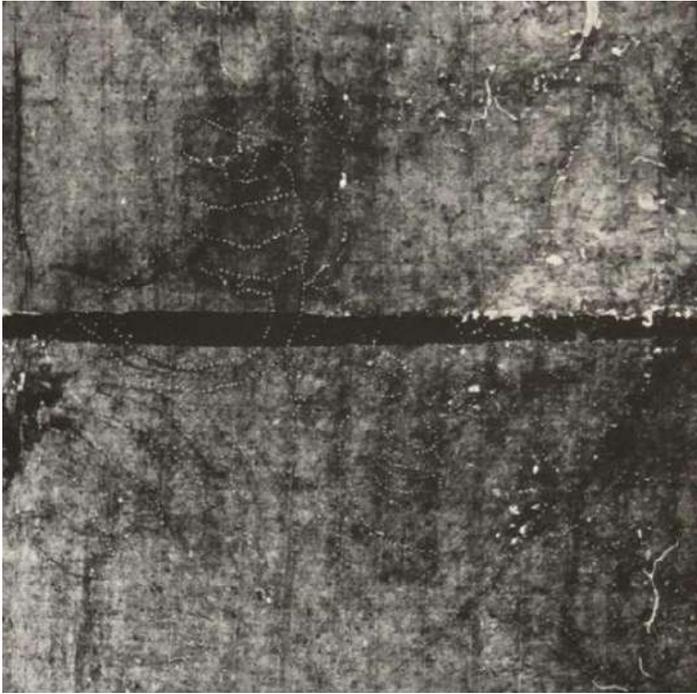
(Fig. 180) Annibale Carracci, *Tritone che suona un corno a forma di conchiglia*, Los Angeles The J. Paul Getty Museum, Inv. 84.GB.48.



(Fig. 181) Domenichino, *Vergine con l'unicorno*, Roma, galleria Farnese.



(Fig. 182) Cartone preparatorio per il
Trionfo di Bacco, Urbino, Galleria
Nazionale delle Marche, Inv. N.I-DIS.



(Fig. 183) Dettaglio dei fori eseguiti per il trasporto del disegno sull'intonaco.



(Fig. 184) Rattoppi presenti sul *verso* del cartone.



(Fig. 185) Bottega di Annibale Carracci, *Studio di testa di giovane o femminile*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, Inv. 3119 *recto*.



(Fig. 186) Bottega di Annibale Carracci, *Due studi della parte inferiore di figura seduta panneggiata*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, Inv. 3119 *verso*.



(Fig. 187) Bottega di Annibale Carracci, *Testa di uomo con cappello*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, Inv. 323 *recto*.



(Fig. 188) Bottega di Annibale Carracci, *Testa virile con barba*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, Inv. 323 *verso*.



(Fig. 189) Bottega di Annibale Carracci, *Figura maschile a mezzo busto*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, Inv. 321 *recto*.



(Fig. 190) Bottega di Annibale Carracci, *Studio di volto di putto*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, Inv. 326 *recto*.



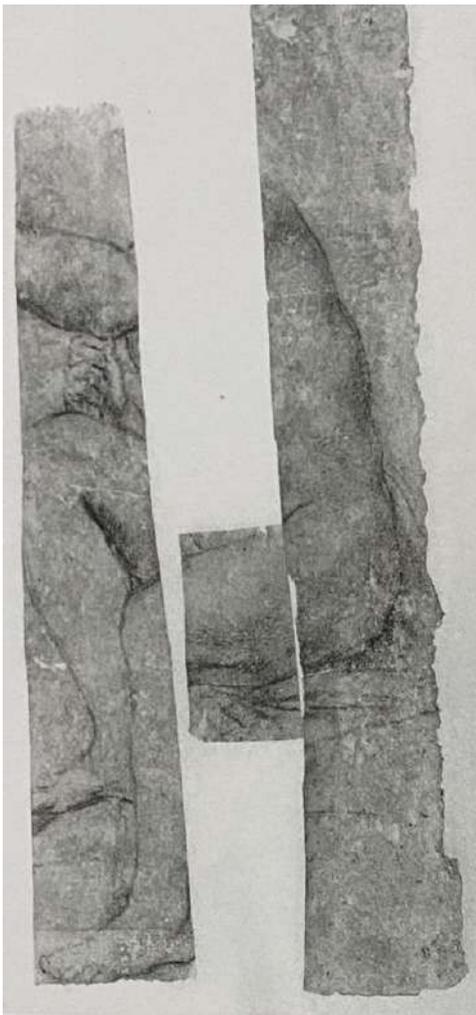
(Fig. 191) Bottega di Annibale Carracci, *Abbozzo di volto*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, Inv. 326 *verso*.



(Fig. 192) Bottega di Domenichino (?), *Mezzo busto di donna con panneggio*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, Inv. 328 *recto*.



(Fig. 193) Bottega di Domenichino (?), *Due volti rivolti verso l'alto*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, Inv. 317 *recto*.



(Fig. 194) Bottega di Domenichino (?), *Figura di nudo virile seduto con pugno chiuso*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, Inv. 322.



(Fig. 195) Bottega di Domenichino (?), *Studio di due mani aperte*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, Inv. 316.



(Fig. 196) Bottega di Domenichino (?),
Mezzo busto virile di profilo volto verso sinistra, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, Inv. 327 *recto*.



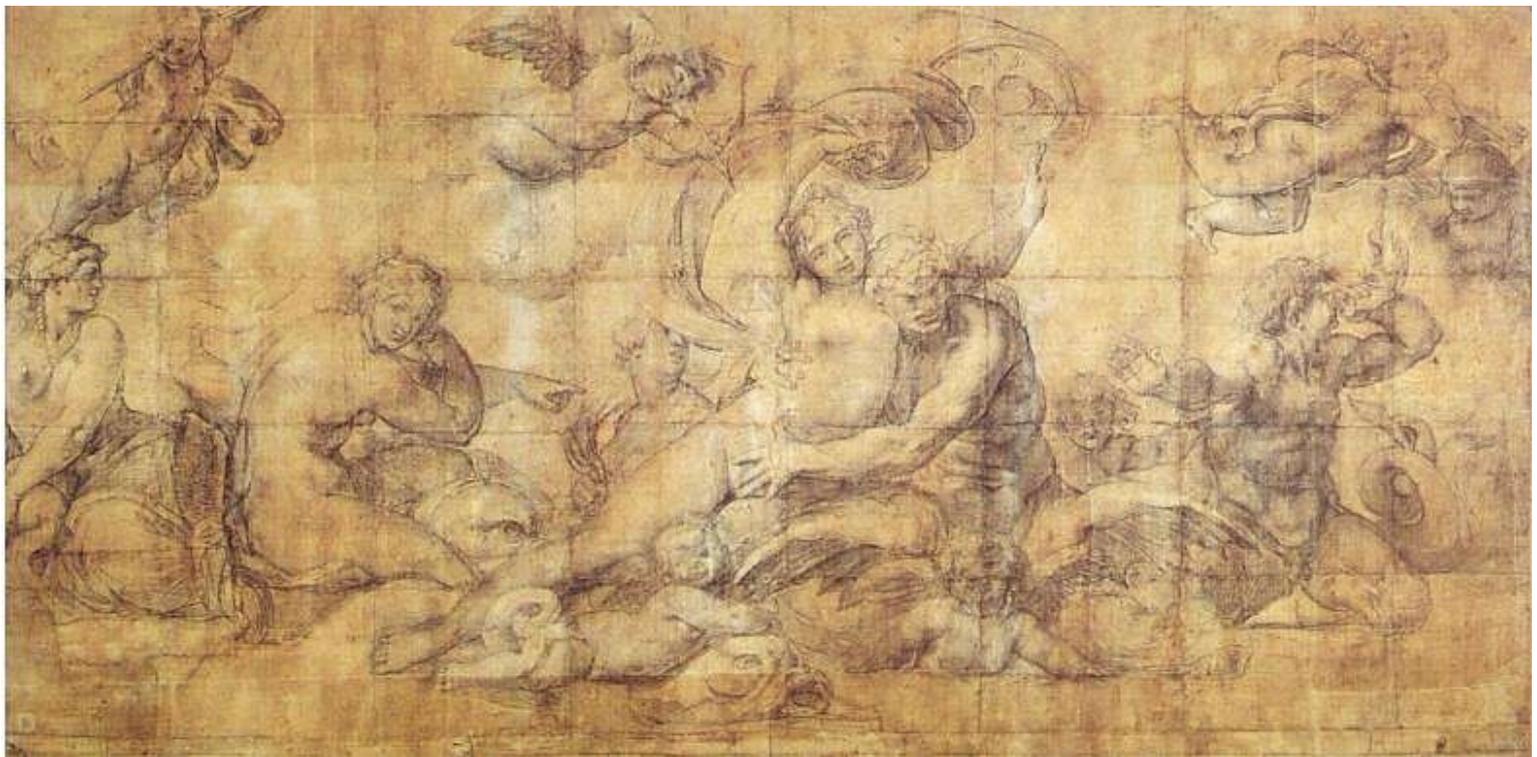
(Fig. 197) Bottega di Domenichino (?),
Busto virile in torsione che guarda avanti, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, Inv. 327 *verso*.



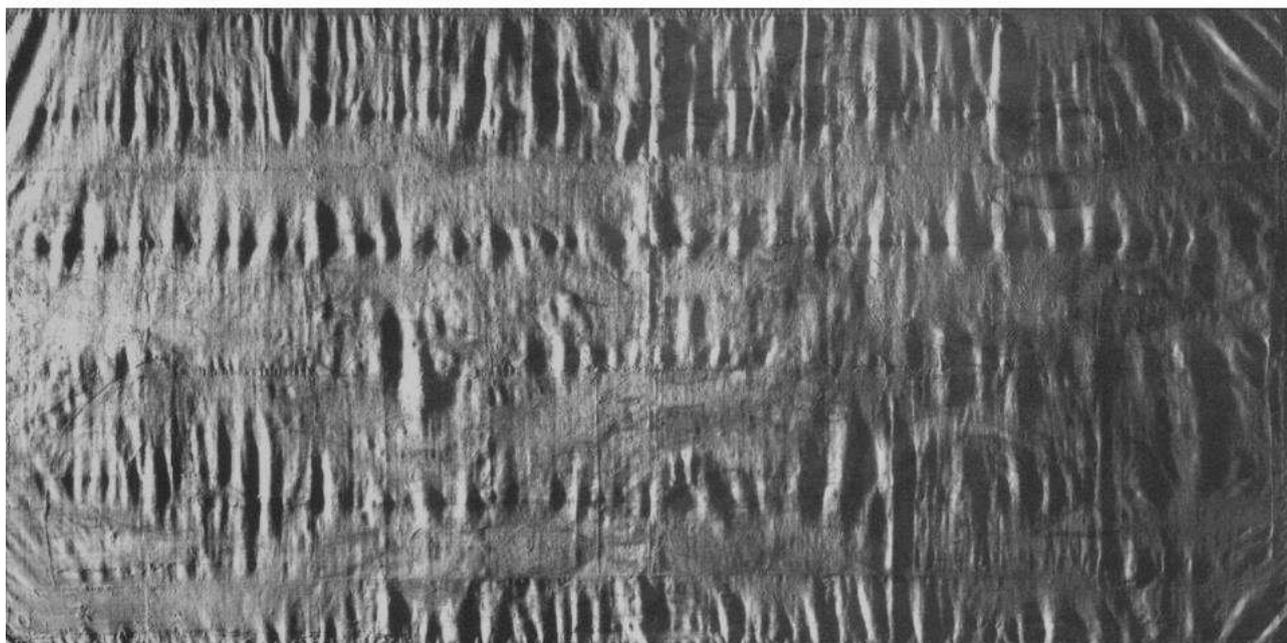
(Fig. 198) Agostino Carracci, cartone preparatorio per *Aurora e Cefalo*, Londra, The National Gallery, Inv. NG147.



(Fig. 199) Agostino Carracci, cartone preparatorio per *Venere condotta sul mare a una cerimonia nuziale*, Londra, The National Gallery, Inv. NG148.



(Fig. 200) Colorazione rosso-bruna sul *recto* del cartone.



(Fig. 201) Effetto increspato e ondulato della carta.



(Fig. 202) Cartone scomposto in singoli fogli.