

NUOVE INDAGINI SULLA GALLERIA FARNESE

È DIFFICILE avvicinarsi ad un argomento come quello della Galleria Farnese, col proposito di scriverne, senza provare un senso di disagio. Senza avvertire cioè il pericolo (e la noia) di ripetere cose già dette e di confondere così la propria voce in un coro col risultato, quasi certo, che, nel coro, la voce si disperda.

Abbondante a dismisura, infatti, è la recente bibliografia carraccesca e in essa, come del resto è naturale, numerosi sono gli studi, e anche studi molto approfonditi, laboriosi (e faticosi), sulla galleria. L'ultimo, *Das Bildprogramm der Galleria Farnese* di Iris Marzik, è uscito solo da pochi mesi. Dire che molte, fra el più recenti di quelle voci, complessive o particolari, generino nel loro complesso una indesiderata noia è forse un dato troppo personale perché io pensi possa essere condiviso da tutti (da qualcuno certamente sì) ma una cosa mi par certa: di ciò che in occasioni recenti si è andato e si va ancora scrivendo e riscrivendo su i Carracci e sull'ambiente bolognese e romano del tempo, molto poco ha contribuito ad arricchire le loro opere di conoscenze utili e pertinenti, che aiutino meglio a comprenderle, ad avvicinarle a noi. Per esempio, restando alla Galleria, le molte erudite osservazioni iconografiche e iconologiche condotte su quegli affreschi, per così dire col microscopio (sarebbe più esatto dire necroscopicamente), come su un reperto archeologico avulso da ogni realtà di vita, sono più devianti che coadiuvanti e si dimostrano anzi spesso in contrasto pieno proprio con quella realtà, anche iconografica, che pure in qualche modo può essere invece documentata. Sono piuttosto alcuni fatti di ordine esterno, quelli per esempio di cui ci dà notizie uno storico come Roberto Zapperi, tratti da documenti o da fonti e interpretati nella loro umana realtà, che ci avvicinano concretamente al tessuto reale dell'opera, alla vicenda di Annibale, al carattere

del suo committente o agli umori e alle inclinazioni di altri protagonisti che in vario modo incisero sulla storia della galleria. Osservazioni che si rivelano estremamente utili ad abbracciarne la complessa realtà, quale risulta da una rete di interrelazioni fra ragioni interne e condizionamenti esterni che costituiscono la vera struttura di quella sequenza di fatti dai quali la Galleria è nata.

La numerosa bibliografia che riguarda il famoso ciclo farnesiano include naturalmente alcuni validi contributi che hanno chiarito molti aspetti della sua storia. Denis Mahon, Cesare Gnudi, John Rupert Martin, Donald Posner, Charles Dempsey ed altri, sebbene abbiano in più di un caso avanzato opinioni divergenti, hanno di volta in volta proposto, sulle singole questioni che riguardano la Galleria (cronologia, iconografia, divisione delle mani, diversi tempi d'intervento ecc.) soluzioni soddisfacenti e in alcuni casi brillanti e definitive. Ma non sempre i dati documentari raccolti con tanta diligenza, i fatti della storia in mezzo ai quali vissero Annibale, Agostino e, in margine, gli aiuti di Annibale, il particolare carattere di quest'ultimo, il dissidio, certamente violento, fra i due fratelli, le alterne e spesso contraddittorie aspirazioni del cardinal Odoardo e, non ultimo, il difficile rapporto fra i Farnese e gli Aldobrandini, sono visti nella loro effettiva incidenza sull'opera e nella loro interrelazione per comporre la sequenza dei fatti in un quadro d'insieme che renda il suono inequivocabile e confortante della realtà.

Se tentiamo di avvicinarci quanto più ci è concesso dal nostro lontano punto di osservazione a quel tessuto di minuti, di ore, di giorni, di lunghi mesi, di anni nel corso dei quali nacque, si sviluppò e si concluse l'impresa della galleria, con un susseguirsi e sovrapporsi di idee e di immagini, nella mente, sulla carta, sul muro, e infine sull'intonaco steso per la giornata di lavoro, in risposta alle esigenze del programma e ai suoi mutamenti, e in un alternarsi di operosa felicità inventiva e di incertezze, di progetti e di ripensamenti, di contrordini, di speranze e di frustrazioni, ci accorgiamo come, in quel tessuto, la trama dell'immaginazione si intrecci all'ordito di sollecitazioni diverse che venivano dall'esterno in una successione che i documenti, a saperli leggere e pesare, almeno in parte ci tramandano. Come ogni manifestazione della vita, e quindi come ogni opera d'arte, quella volta affrescata, quelle pareti che noi abbracciamo nel

breve frammento temporale di uno sguardo d'insieme, sono il risultato di un lungo accumulo di azioni e di reazioni che, a loro volta, nascono dal rapporto fra l'individualità creatrice dell'artista e i condizionamenti subiti dalla sua particolare sorte: cioè fra il suo carattere e il suo destino per citare i due termini del noto detto di Eraclito (" il carattere dell'uomo è il suo destino ") che rispecchia la consapevolezza che la sorte particolare dell'uomo, vale a dire quello che gli accade, sia una parte indissolubile (causa ed effetto insieme) della sua individuale unità. E poiché la lunga serie di giorni e giorni che videro l'inizio, lo sviluppo, le interruzioni e la fine della volta della Galleria Farnese e poi la ripresa dei lavori sotto la cornice e gli ultimi interventi di Annibale, fu segnata da un'egualmente lunga serie di eventi che incisero drammaticamente sulla vita dell'artista, tanto che, durante il loro corso, si consumò il dramma della sua frustrazione e della malattia che lo portò all'impossibilità di dipingere, indubie premesse della sua morte precoce, è chiaro che si debba concedere alla sequenza dei fatti e al loro interagire così come ad ogni sia pur leggera correzione delle nostre nozioni in proposito, tutta la possibile attenzione.

Un'attenzione, naturalmente, che non può essere che strettamente connessa con l'esame stilistico dell'opera, la cui lettura va correlata all'interpretazione dei documenti e delle notizie di ogni genere che la riguardano. E così, per superare quel disagio di cui parlavo all'inizio, quella insofferenza cioè per le ripetizioni e le astrazioni, ho pensato che una lettura più ravvicinata degli affreschi — fisicamente più ravvicinata, intendo — mi avrebbe potuto forse offrire qualche nuovo elemento. Mi aveva, per esempio, colpito il fatto che John Rupert Martin, che pure ha dedicato alla galleria un volume di ben trecento pagine, frutto di un lungo e proficuo lavoro, nel riferire la data MDC scritta sotto la storia di *Polifemo e Galatea* e invisibile dal basso perché nascosta dalla cornice, si rimettesse a quanto gli aveva assicurato un addetto dell'ambasciata che l'aveva vista. Il che vuol dire che non aveva mai potuto osservare quegli affreschi con l'aiuto di un'impalcatura che lo innalzasse al loro livello. Prendendo occasione dal recente convegno sulla Galleria Farnese promosso da l'Ecole de Rome, ho quindi chiesto e ottenuto di far alzare un ponte mobile per osservare gli affreschi da vicino. Impresa utile, se non altro perché la possibilità di disporre di

p. 24 d)

quel ponteggio per vari giorni ha avuto come primo e indubbio risultato positivo la realizzazione di una campagna fotografica alla quale sono dovute le illustrazioni di questo libro. L'occasione poi di un esame ravvicinato mi ha permesso di rilevare, con l'aiuto di Carlo Giantomassi, lo stato di conservazione degli affreschi e i segni di antichi restauri e anche di stendere una mappa, qui acclusa in appendice, delle giornate di lavoro di Annibale e dei suoi sia sulla volta che sulle pareti: un'indagine che prima non era mai stata fatta.

Ma per il resto? Quali sono stati, voglio dire, i risultati nel mio campo specifico di quei giorni che ho passato scorrendo su e giù sotto la volta, a pochi palmi dalle storie degli amori degli dei? È noto (o almeno spero lo sia) che se entriamo in un rapporto nuovo, o più diretto del consueto, con un'opera d'arte che ci piace (e questo era il mio caso) la prima reazione è quella di una felicità che è molto difficile esprimere. È uno dei piccoli tormenti del linguaggio, diceva Barthes. In realtà quella prima emozione è un piacere che ci è trasmesso ma che non è trasmettibile: è un'emozione che viene assorbita dentro di noi, bevuta con gli occhi così come l'acqua può essere bevuta, assorbita dalla sabbia; provoca sensazioni che non sono traducibili in concetti, nemmeno in parole (forse in esclamazioni) a meno che non si voglia ricorrere a discorsi indiretti, razionali che non sempre, anzi molto di rado, riescono a far sentire agli altri la felicità che ci è stata procurata. È insomma una sorta di appagamento — continuo non orgastico — di un nostro interno, sedimentato sentimento formale: un appagamento che può chiamarsi anche empatia. Ma, dando quell'emozione per scontata, nel procedere oltre, appaiono evidenti i vantaggi di esaminare a contatto di superficie un'opera complessa come la Galleria che presuppone diversi tipi di programmi (quello iconografico e quello illusionistico-decorativo) e una lunga successione temporale di interventi; di esaminarla cioè — per individuare nell'opera finita le possibili tracce di quella lunga vicenda — non dal punto di vista normale per il quale sono state calcolate sia le varie raffigurazioni sia l'insieme, ma dallo stesso punto di vista dal quale l'artista la dipinse. È come affacciarsi alla soglia del suo laboratorio segreto e scoprire i procedimenti che andava di volta in volta adottando per ottenere determinati effetti; ed è quasi come osservare un attore durante la recita, ma non dal basso, cioè

dalla platea alla quale egli si rivolge calcolando voce e gesti, ma dalle quinte, vicinissimi a lui e al suo stesso livello. Possiamo cioè scoprire tutti gli accorgimenti che Annibale e Agostino hanno escogitato per mettere a fuoco le loro raffigurazioni calcolando la distanza dell'osservatore; il modo di correggere, ora attutendo ora accentuando la prima stesura, le ombre e le luci e il chiaroscuro delle figure per conferire loro quel giusto rilievo che esse dovevano assumere da lontano, oppure il modo di ritrovare quell'unione che doveva legare tutte le storie della volta con i nudi, i medaglioni e i termini marmorei che le circondano. Si può notare, così, come in un primo tempo, cioè quando Annibale lavorava al centro della volta da dove era cominciata l'impresa, questi accorgimenti si rivelino vere e proprie correzioni fatte a secco per porre rimedio ad effetti indesiderati: si veda ad esempio quella fitta tratteggiatura di piccoli segni scuri eseguita con tecnica da incisore per rompere la piatta uniformità del cielo azzurro e ammorbidirne la luce a vantaggio delle figure nel *Trionfo di Bacco e Arianna* che è il primo eseguito e il più tormentato dei "quadri riportati". Più avanti, invece, gli espedienti si dimostrano più sicuri e programmati durante la prima stesura del lavoro, come quei colpi di punta di pennello appena intriso di terra d'ombra che macchiano a guisa di una pomellatura alcune zone per accentuarne lo sfumato; oppure un tratteggio più largo e sicuro sia per dare rilievo ai corpi, come si farebbe in un disegno, sia per ottenere il tono della penombra in tutta la zona. Una sicurezza dell'effetto a distanza che si rivela anche in certe estreme esemplificazioni formali: si veda per esempio, nella storia di *Polifemo e Aci*, come un disco perfettamente rotondo possa sembrare dal basso un polpaccio in prospettiva.

fig. 63

fig. 1-4

fig. 134

Ma queste osservazioni possono essere se non utili quanto meno scontate: e non tanto perché quello che vale è il risultato ma piuttosto perché tipi non molto dissimili di accorgimenti possiamo trovarli in ogni volta affrescata se dipinta da un artista di valore; li ritroviamo per esempio, e in forma molto più accentuata ma del tutto invisibili dal basso, nell'affresco Barberini di Pietro da Cortona che anche ho potuto studiare dalle impalcature in occasione di un recente restauro. Potrebbe essere interessante, se mai, stabilire da quando si è cominciato, nella storia della decorazione con affreschi, a calcolare in tal modo

la visione a distanza: col risultato, sono molto propenso a supporre basandomi sulle mie esperienze, di constatare che si cominciò proprio nella Galleria dei Carracci.

Le altre osservazioni meno generiche che ho potuto fare nel corso della mia esplorazione della volta e l'interpretazione di un elemento inedito che ho ritrovato (due date scritte col pennello e una col lapis nel tempo dei lavori) credo sia bene discuterle riprendendo in esame, e nel modo più conciso possibile, le principali questioni che si sono dibattute a proposito della Galleria; rivedendole sia alla luce dei nuovi elementi acquisiti sia per realizzare quella lettura interrelata dei fatti cui sopra ho accennato.

Tali questioni si possono così riassumere: la cronologia, cioè la vicenda del progetto e della realizzazione della galleria e i tempi di lavoro di Annibale e di Agostino sulla volta e, dopo un intervallo, di Annibale e degli scolari sulle pareti; l'interpretazione del programma iconografico e gli eventuali modelli; la distinzione delle mani dei collaboratori; i disegni relativi alle varie raffigurazioni; il posto occupato dagli affreschi della galleria nella storia di Annibale, vale a dire un confronto fra la sua attività bolognese e la sua attività romana con conseguenti giudizi di valore. Cinque punti che sono molto più interdipendenti di quanto forse non si creda e che ritengo comunque vadano considerati tali con vantaggio delle rispettive soluzioni. È vero che i primi due non coinvolgono direttamente questioni stilistiche né richiedono interpretazioni critico-artistiche ma si riferiscono solo a fatti documentati o deducibili della vicenda storica che li sottende. Ma anche se cronologia e programma iconografico possono dipendere da cause estranee alla volontà di Annibale, relative soltanto alla storia esterna della Galleria e alle intenzioni del committente, esse hanno una stretta attinenza con la storia interna dell'artista, incidono direttamente sul suo dramma, e vanno quindi considerati indissolubilmente uniti alla vita dell'opera. Proprio perché in un'opera d'arte, come nella vita, la volontà dello spirito che l'ha creata, l'immaginazione e la poesia si intrecciano alla rete degli avvenimenti e alla somma delle azioni e delle reazioni che l'hanno fatta essere quella che noi ora la vediamo.

Le diverse questioni sopra elencate hanno trovato, grosso modo, nell'ambito

degli studi più recenti, soluzioni nel complesso persuasive; ritengo però che, per ulteriore chiarezza, sia opportuno un breve riesame di alcuni di quei punti cominciando dalla cronologia.

Una datazione 1597-1600 per la volta e 1603-1604 per le pareti (per quel che riguarda almeno le due grandi storie di Annibale) è genericamente accettata, ma sono certo che, alla luce di nuove precisazioni, sia necessaria qualche correzione. Se queste, poi, non risulteranno molto rilevanti dal punto di vista cronologico non è un fatto che debba indurci a trascurarle: le sottolineo non per eccesso di zelo nei riguardi del calendario ma perché ogni frazione della lunga vicenda della Galleria porta il segno di avvenimenti non insignificanti che certamente incisero, come ho già detto, sia sulla sua vicenda che sul destino individuale di Annibale. La complessa vicenda cronologica dei lavori, infatti, è il riflesso di un altrettanto complesso retroscena sul quale è necessario fare maggior luce.

Non c'è dubbio che il saggio specifico di Denis Mahon del 1961 e poi le trattazioni generali di J.R. Martin del 1965, di D. Posner del 1971 e di C. Dempsey del 1981 così come i preziosi contributi pubblicati da F.C. Uginet e da R. Zapperi, ci abbiano progressivamente avvicinato alla verità soprattutto per quel che riguarda la suddivisione dei lavori in due cicli diversi e nettamente distinti nello spazio, nel tempo e persino nel programma iconografico: la volta e le pareti. Ma molte cose sono restate ancora indeterminate tanto da dar adito a ipotesi che, alla luce dei fatti documentabili, si dimostrano inesatte. Per una ulteriore precisazione delle date, intanto, non si può dire sia incontrovertibilmente dimostrato che i lavori cominciarono nel 1597, anno in cui probabilmente (se non nel 1596) fu portato a termine il Camerino. Così come non si può dire che la volta sia stata finita nel 1600, come afferma con certezza il Martin e come indurrebbe a pensare la data MDC apposta al centro della parete sud sotto la scena di *Polifemo e Galatea*; data che può corrispondere piuttosto all'intenzione di portar a termine i lavori in quell'anno, che era l'anno giubilare. Molto più probabile sembra che i lavori della volta fossero portati a termine nel 1601, alla fine della primavera, dato che pochi giorni prima del 2 giugno del 1601, come testimonia l'*Avviso di Roma* di quel giorno pubbli-

p. 24 d)

cato dallo Zapperi, gli affreschi della volta furono scoperti alla presenza del nipote del Papa il cardinal Pietro Aldobrandini.

Per quanto riguarda invece l'inizio, credo sia opportuno parlare ora delle tre date che ho rinvenuto, durante la mia esplorazione della volta. Sopra la porta principale della Galleria, quella incorniciata di marmo africano al centro della parete orientale, immediatamente sopra la cornice, nella striscia bianca di

p. 24 a) b) c)

muro non dipinto, perché invisibile dal basso, che è sotto la storia di *Glauco e Scilla*, si leggono tre date, due scritte col pennello ed una col lapis, quasi come un appunto o un ricordo privato, diverse cioè dalla grafia molto più "ufficiale"

a) del MDC della parete sud. La prima, 1598, è tracciata frettolosamente con il

b) pennello intinto di terra rossa, la seconda, 1599, è scritta da mano diversa, col

c) lapis, la terza, 1600 16 maggio, è tracciata di nuovo col pennello ma con un colore più scuro. Non mi pare azzardato supporre che la prima, 1598, sia stata

scritta a ricordo dell'inizio effettivo dei lavori. Molte sono infatti le considerazioni che ci fanno pensare che, dopo la fine del Camerino, e prima della messa in opera della decorazione della galleria, possa essere trascorso quasi un anno di tempo per la definitiva scelta del luogo, la definizione del programma iconografico e l'elaborazione e la scelta finale del progetto e del programma decorativo. Vedere, insomma, quel 1598 scritto per ricordo dell'inizio degli affreschi mi sembra un'ipotesi che ha molte possibilità di corrispondere al vero.

c) In quanto alla data 16 maggio 1600, che avevo pensato in un primo momento potesse indicare la fine dei lavori, convalidando così la decisa affermazione di Martin, credo che essa possa invece riferirsi ad un'altra vicenda della Galleria sulla quale non è stata fatta ancora luce. Da ricerche su documenti ancora inediti condotte da Roberto Zapperi possiamo dedurre infatti che fra il settembre del 1599 e il dicembre del 1600, in un periodo cioè da collocarsi fra queste due date ma che non durò necessariamente per tutta l'estensione di quei quindici mesi, si riprese il progetto di decorare la Sala Grande con l'illustrazione dei fasti del duca Alessandro Farnese; quell'impresa per la quale il cardinal Odoardo aveva chiamato a Roma i Carracci cinque anni prima e che poi era stata messa da parte, con la scusa, fra l'altro, che non erano mai arrivati dalle Fiandre i disegni dei luoghi e delle battaglie sostenute dal duca che avrebbero dovuto ser-

vire di appoggio alla raffigurazione delle sue gesta. L'abbandono di quell'impresa a favore della decorazione della Galleria e la probabile intenzione di affrontarla nuovamente nel 1600, dipendeva in realtà non tanto dall'arrivo o meno dei famosi disegni quanto dagli umori o meglio dagli interessi e dalle ambizioni contingenti di Odoardo. Questa probabile ripresa dell'iniziativa, infatti, poteva nascere dalla felice conclusione delle laboriose trattative per il matrimonio della piccola Margherita Aldobrandini con il duca Ranuccio, fratello maggiore di Odoardo. Il cardinale voleva evidentemente che la cerimonia si concludesse con una visita del papa al palazzo e pensava di riceverlo in una sala che illustrasse le imprese del padre, il duca Alessandro, eroe di Lepanto, Governatore Generale dei Paesi Bassi, strenuo difensore della Fede e, se non bastasse, nipote di Carlo V. Voleva insomma far sentire a Clemente VIII tutta la potenza e la gloria della famiglia Farnese e, come naturale conseguenza, la palese inferiorità della famiglia Aldobrandini. Nell'inverno del 1599-1600 la Galleria era a buon punto e poteva essere ben presto finita, ma Odoardo, ben conoscendo la tremenda bigotteria del papa, non pensò neanche un momento di portarlo sotto una volta dove erano illustrati gli amori degli dei. Preferiva mostrargli le glorie di Alessandro. Si può supporre, quindi, che l'ordine fosse di abbandonare provvisoriamente la Galleria e di studiare la nuova decorazione. È certamente per questo che dalla Galleria, nel 1599, furono tolti i ponteggi, come si deduce dal fatto che essa fu adibita, nel breve periodo in cui si riprese il progetto per la Sala Grande, a deposito dei mobili e delle suppellettili di quest'ultima. Ed è molto probabile che quel modello del ponte di barche impiegato da Alessandro Farnese all'assedio di Anversa, modello che era stato visto nell'ottobre del 1601 nella Sala Grande dal gentiluomo moravo Zdenek Waldenstein, fosse portato sul posto per servire da modello ad una eventuale raffigurazione dell'assedio.

Ma ben presto fu chiaro che Clemente VIII si sarebbe ben guardato di dare soddisfazione a un Farnese andando in visita nel suo palazzo e allora il progetto fu abbandonato (ci furono forse altre ragioni) e Annibale poté ritornare in Galleria. I ponti furono così rialzati, nel corso del 1600, dato che esiste un documento, rinvenuto anche questo dallo Zapperi, del gennaio del 1601 che testimonia di un pagamento per questo lavoro nella Galleria e che non può certo

p. 24 c) riguardare le prime impalcature innalzate almeno tre anni prima. La data quindi del 16 maggio 1600, potrebbe riferirsi alla ripresa dei lavori, non potendo essere riferita, come ho già detto, alla fine degli stessi, perché si sa che gli affreschi furono scoperti nel maggio del 1601. Bisogna considerare che se i ponti furono pagati ai muratori solo nel gennaio dell'anno successivo, questo ritardo di sette mesi rientrava invece nelle consuete more dell'amministrazione del palazzo. Da quanto ho detto si capisce come Annibale si trovò ben presto, ancora prima della fine della volta, preso nell'ingranaggio dei giochi di potenza fra i Farnese e gli Aldobrandini e delle ambiziose mire del cardinale, un ingranaggio che, come vedremo anche a proposito dell'iconografia, era uno dei motori, se non il motore principale, di tutti i progetti di decorazione della Galleria e della Sala Grande. È soprattutto in considerazione degli effetti di quei giochi prepotenti sulla natura molto vulnerabile di Annibale e sul suo orgoglio professionale, che una precisazione cronologica la quale tenga conto delle interruzioni del lavoro e, come vedremo, dei mutamenti di rotta sul programma iconografico, e che rapporti quelle interruzioni e quei mutamenti ai moventi che li provocavano, può avere un senso dandoci ragione della situazione in cui venne a trovarsi di volta in volta l'artista bolognese e quindi delle sue possibili reazioni.

p. 24 b) Resta da discutere l'altra data, la seconda cominciando da sinistra: il 1599 tracciato col lapis sotto l'affresco con *Glauco e Scilla* di Agostino. Dico subito che suppongo possa indicare l'anno della presenza di quest'ultimo sui ponti della Galleria. Anche a questo proposito può farsi qualche precisazione. Un esame attento della sequenza delle giornate di lavoro, determinabile come è noto dal fatto che il margine della nuova giornata si sovrappone a quello della giornata precedente e quindi è sotto a quello della giornata successiva, ci permette di collocare le due storie di Agostino in una sequenza cronologica relativa non dico a tutti gli affreschi della volta (dato che la finta partitura architettonica, dipinta evidentemente in precedenza, interrompe la successione delle storie) ma ad una buona parte di essi. Da una indagine del genere ho potuto constatare che quando Agostino dipinse la storia di *Glauco e Scilla* gran parte degli affreschi intorno a questa (medaglioni, termini, nudi) erano già finiti e che quando dipinse la storia di *Aurora e Cefalo* erano già finiti tutti quelli alla sua destra;

così come erano finite le storie al centro della volta. Dal che si dovrebbe dedurre che l'intervento di Agostino avvenisse a lavori già avanzati e che quindi la data del 1599 corrispondesse anche ad un suo ritorno a Roma. Dico questo perché quell'Anna Parolini Guicciardini della quale Agostino fece il ritratto, ora al Museo di Berlino, firmandolo e datandolo 1598, apparteneva, come risulta ora da documenti, a quel ramo della famiglia Guicciardini che risiedeva in Bologna, i "Guizzardini a San Felice", fatto che ci porta a concludere che quel ritratto Agostino lo dipinse in Bologna (non avrebbe forse aggiunto "Romae" a quel "pinxit" se l'avesse fatto a Roma?) e quindi fosse a Bologna proprio quando cominciavano i lavori della Galleria. In tal caso, considerando che da documenti del 22 ottobre del 1597 e dell'8 novembre del 1599 Agostino risulta a Parma, è chiaro che la sua presenza sui palchi accanto al fratello fu quanto mai breve. E certamente col barometro che segnava tempesta. È noto come Annibale accusasse il fratello di "insopportabile saccenteria", come lo rimproverasse per le sue arie da gentiluomo, come cioè molti atteggiamenti di Agostino lo irritassero profondamente. E così Agostino se ne partì molto presto, certamente nel '99, forse quando furono interrotti i lavori o addirittura prima, proprio per quei dissensi. C'è infatti un elemento che ho trovato nel corso della mia indagine che mi fa supporre che Annibale volle dare anche lui una lezione al fratello dopo tante che ne aveva probabilmente ricevute, e, penso, prima ancora che "l'insopportabile saccente" se ne partisse. Nell'affresco di *Glauco e Scilla* eseguito in quindici giornate di lavoro, c'è un piccolo inserto di una giornata che riguarda la testa di uno dei due putti che scherzano nell'acqua sotto il gruppo centrale, e precisamente quello di destra. È la "giornata" più piccola di tutto l'affresco, riguarda esclusivamente il volto e parte dei capelli e si dimostra chiaramente un inserto di quelli che di solito si fanno per correzione, a lavoro ultimato. Non c'è, a mio parere, il minimo dubbio che quella testa, di una straordinaria dolcezza correggesca, non sia di Agostino ma di Annibale. Basta un confronto con il putto vicino, tanto più "disegnato" e freddo, per accorgersene: o basta un confronto con uno dei tanti bambinelli teneri, sorridenti e giocosi di Annibale sulle cornici dei medaglioni. Una volta ammessa l'intrusione del fratello nell'affresco di Agostino è più difficile stabi-

fig. 17

lire come e quando ciò avvenisse, se cioè, come anche è probabile, in presenza di Agostino stesso che non avrà certo apprezzato la lezione ritenendola una ragione valida per interrompere la collaborazione. Ma è solo un'ipotesi. Tutto ciò comunque rende molto più improbabile la tesi, avanzata durante il recente convegno dell'Ecole de Rome, di un preponderante intervento di Agostino nel progetto iconografico e decorativo della Galleria.

Meno problematica la cronologia della decorazione delle pareti che fu affrontata dopo un intervallo di tempo non indifferente e all'inizio della quale si riferiscono i conteggi delle giornate lavorative dal 10 maggio al 13 settembre del 1603.

L'interpretazione del programma iconografico è uno dei temi più trattati da quanti hanno studiato la Galleria. Salvo qualche piccola correzione dei singoli soggetti, di lettura del resto molto facile (solo la storia di Agostino con le divinità marine ha avuto più di una interpretazione, e nessuna, in fondo, del tutto convincente), è sul tema generale e sul suo significato che divergono soprattutto le opinioni. E divergono, in sostanza, partendo dal significato da conferirsi alla figura di Anteros che è rappresentato quattro volte mentre lotta o si abbraccia con Eros negli angoli della volta. Se intendere cioè Anteros nel giusto significato originario di amore ricambiato, di amore reciproco, come lo intende anche il Cartari, o in quello, moralistico, di amore sacro, di Amor Virtutis, che è un'interpretazione diffusa dagli *Emblemata* dell'Alciati e alla quale si attiene, in questo caso specifico, il Bellori. La lotta fra i due amori o per la palma o per la face o per la corona raffigurata in tre degli angoli della volta da Annibale, nel corretto senso originario non può significare che la gara fra due amanti per dimostrare chi dei due ama con più ardore, mentre nel senso diffuso dall'Alciati significa la lotta dell'amore spirituale per vincere l'amore fisico o sensuale.

Non ho dubbi sul fatto che Charles Dempsey, con acute osservazioni, precisi raffronti e soprattutto con un encomiabile buon senso (qualità che tanto spesso manca agli iconologi) sia arrivato ad un punto fermo stabilendo, per l'iconografia, due programmi ben distinti. Riferisce, infatti, soltanto alle scene

mitologiche e alle figure allegoriche delle pareti, dipinte in un secondo tempo, *fig. 54-61* quel significato moraleggiante che il Bellori attribuisce a tutto il ciclo, mentre afferma che le raffigurazioni dei quadri riportati della volta non possono intendersi come mitologie moralizzate ma solo nel loro esplicito significato di favole che illustrano gli amori degli dei e quindi il dominio universale dell'amore. Così come nei quattro gruppi agli angoli le figure di Eros e Anteros vanno lette nel loro significato originario, del resto ben noto ai Carracci, di amore ricambiato. Ed è interessante notare come il Dempsey, avvalendosi anche delle pertinenti osservazioni di Eleonor Clark, sia giunto a questa conclusione e abbia colto così intelligentemente lo spirito erotico-satirico che emana dalle favole e dalle decorazioni della volta, dai putti ai mascheroni, aiutandosi con un confronto con lo spirito analogo che domina la loggia chigiana di Raffaello: un confronto che era certo anche nelle intenzioni di Annibale. Quel ponte che i Farnese volevano lanciare sul Tevere per raggiungere la Farnesina e quindi la Loggia Chigiana, e che si era fermato al primo tratto con il cavalcavia su via Giulia, Annibale Carracci l'aveva mentalmente completato con l'assumersi così dichiaratamente il grande compito di riallacciare al caldo sentimento di classicità dell'ultimo Raffaello il suo sogno di rinnovare la pittura moderna conferendole un aulico linguaggio.

È sempre ragione di grande soddisfazione il fatto che la soluzione di un determinato problema chiarisca o addirittura combaci esattamente con la soluzione di altri problemi inerenti al medesimo complesso. Come in questo caso dove le osservazioni, che a mio parere non lasciano dubbi, del Dempsey sulla doppia iconografia della Galleria sanciscono e giustificano la cesura temporale che divide quanto è sopra da quanto è sotto la cornice. Giustificano cioè non solo i tempi distinti dell'esecuzione ma anche la diversa temperie stilistica; ci danno ragione del perché quel riso, quella luce, quella vita, quello spirito di liberale ironia che, splendendo dalla volta, illumina così felicemente il sorgere di una nuova età della pittura a Roma, si attutisca invece nelle storie e nelle allegorie delle pareti.

Una volta riconosciuta l'esistenza di due distinti programmi è lecito, infatti, supporre che le ragioni che l'avevano provocata portassero con loro una con-

seguenza che non fu certo favorevole per Annibale. Voglio dire che la nuova situazione — della quale possiamo intuire alcune cause — che aveva suggerito al cardinale Odoardo di correggere in senso allegorico-dinastico la rotta del programma iconografico, probabilmente lo spinse anche a identificare lo spirito erotico-satirico che trascorre per tutta la volta con la qualità stessa della pittura che l'aveva così luminosamente espresso; mutando obiettivo e rifiutando quello spirito, il cardinale non avrà mancato di giudicare negativamente anche l'operato di Annibale e di farglielo capire o addirittura sapere. Fatto che potrebbe giustificare, almeno in parte, la crisi di quest'ultimo, la sua (psicosomatica) malattia e la conseguente astensione dalla pittura che durò almeno un anno.

Sta di fatto, comunque, che all'origine sia del primo che del secondo programma troviamo, come movente di fondo, il carattere ambizioso, tenacemente teso ad emergere e a cogliere ogni occasione per farlo, del cardinale Odoardo, ma anche quella mentalità neo-feudale che aveva caratterizzato i Farnese fin dal tempo di Paolo III e che li spingeva ora a rivaleggiare con un pontefice appartenente ad una famiglia, gli Aldobrandini, che i Farnese ritenevano decisamente a loro inferiore. Tanto che non è azzardato supporre che il tema degli amori degli dei e il sentimento totalmente profano e squisitamente antichizzante cui si ispirano le favole della volta, i termini, i nudi, i medaglioni e le maschere, fosse stato scelto da Odoardo Farnese, e affidato a Fulvio Orsini, anche per affermare la propria indipendenza intellettuale o addirittura, se si vuole, per far dispetto al severo e autoritario rigorismo religioso di Clemente VIII che aveva rinnovata, accentuandola, l'ondata controriformista di Sisto V e di Gregorio XIII. Era recentissimo un episodio, nato appunto da quel rigorismo, che aveva certamente suscitato le ire del cardinale. Nel 1592, cioè appena eletto papa, Clemente VIII visitando San Pietro aveva ordinato che si ricoprisse la figura nuda della Giustizia, una delle due statue che Guglielmo della Porta aveva scolpito per il monumento funebre di Paolo III nell'abside della Basilica. Riteneva evidentemente scandaloso che una figura di donna nuda albergasse nella maggior basilica della cristianità, vicina al luogo dove era stato sepolto il principe degli apostoli. Così il cardinal Farnese fu obbligato a provvedere al ricoprimento e si rivolse a Teodoro della Porta, figlio di Guglielmo, perché confezionasse alla

Giustizia quel vestito di piombo che tuttora porta. Ma Odoardo certamente non gradì l'imposizione, tanto che si rifiutò più volte di pagare lo scultore costringendolo a ricorrere a un processo. È legittimo quindi pensare che provasse una particolare soddisfazione a fare cosa che discordasse dai severi principi dell'Aldobrandini decorando la sua galleria con favole erotiche, quasi a dimostrare che, in casa sua almeno, faceva quello che gli pareva. Perché non bisogna sottovalutare la scelta di quel soggetto che era impresa azzardata in quegli anni in cui un estremo rigore controriformista gravava su Roma. Unico riscontro era la Loggia Orsini del Cavalier d'Arpino, egualmente dedicata a soggetti mitologici: ma anche gli Orsini non erano, è noto, del partito del pontefice. E il tema della Galleria era molto più ostentatamente profano in quanto erotico. Fu concepito quasi certamente da Fulvio Orsini ed era senza dubbio fine a se stesso: non si deve infatti intendere quelle favole, come anche si è supposto, come una sorta di epitalmio per le nozze del duca Ranuccio Farnese con Margherita Aldobrandini. Quando si stabilì il programma, cioè nel corso del 1597, le trattative per le nozze non erano cominciate; cominciarono, e furono laboriosissime tanto da rischiare più volte il fallimento, l'anno seguente e si concretarono solo nel corso del '99 per concludersi con le nozze il 6 maggio del 1600. Se non altro per la cronologia l'ipotesi non regge.

Le ragioni che indussero il cardinale a correggere il programma iconografico insistendo sugli emblemi dei vari membri della famiglia e sulle virtù ad essa inerenti, e conferendo ai temi mitologici un contenuto moraleggiante, si possono soltanto supporre. Certamente le avvenute nozze favorirono un clima più disteso fra le due famiglie e se il cardinal Pietro Aldobrandini, dopo aver visitato la Galleria quando si scoprì la volta, non avrà mancato di riferire subito allo zio quanto aveva visto parlando in termini non certo favorevoli di un ciclo dedicato agli amori degli dei, è facile dedurre che il cardinale Odoardo non provasse ora quella stessa soddisfazione a dispiacere ad un Aldobrandini che aveva provata anni prima, quando era ancora fresco l'episodio della "vestizione" della Giustizia. Né bisogna dimenticare che Odoardo, nella continua ricerca di uno sbocco alle sue grandi ambizioni e nel desiderio quindi di superare quella condizione di cadetto e quel ruolo cardinalizio che riteneva inad-

fig. 159-162

fig. 149-152

guato ai suoi meriti, nutriva ora grandi progetti, fra i quali persino un'ipoteca sul trono d'Inghilterra, per i quali era necessario rivedere la propria immagine e anche captare la benevolenza del papa e farsene un alleato.

Tutto ciò, come ho detto, non poté non riflettersi su Annibale, sul suo carattere e sul suo lavoro. È vero che non abbiamo elementi precisi per spiegare l'interruzione di più di un anno dei lavori nella Galleria né per documentare il probabile (e deducibile) scontento del cardinale, così come non ne abbiamo per attribuire una causa certa alla crisi depressiva che colpì Annibale, e quella sua malattia che il Mancini descrive come "un'estrema malinconia, accompagnata da una fatuità di mente e di memoria, che non parlava né si ricordava". Tuttavia è più che probabile che, nel giro dei mesi successivi allo scoprimento della volta, si creasse una situazione di forte disagio nei rapporti tra l'artista e il committente e che a quella situazione debba riferirsi la notizia postillata da un anonimo in margine ad uno dei manoscritti del Mancini ove si racconta che il Cavalier d'Arpino fu chiamato dal cardinale Farnese "a terminare la galleria e la sbeffò" per vendicarsi di un passato affronto. È una notizia che anche se non vera (ma non è detto che vera non sia), può interpretarsi come un tardo riflesso di una situazione ostile ad Annibale che era venuta a determinarsi nel palazzo dopo lo scoprimento della volta. Ad una situazione ostile, del resto, ci rimanda anche un'altra notizia, riferita questa da tutti i biografi e che oggi si tende a ridimensionare: il magro compenso ricevuto da Annibale alla fine dei lavori e quella sottrazione delle spese sostenute per il suo mantenimento durante gli anni del suo soggiorno nel palazzo, additata come causa della sua depressione. Il certo è che alla fine del 1604 Annibale lasciò il palazzo e il cardinale, al cui servizio era stato per nove anni, e si stabilì sul Quirinale, presso alla chiesa di San Carlo dove, sebbene gli pioverono da ogni parte importanti commissioni, cadde in quella profonda malinconia che gli impedì di dipingere: "un'infermità mortale" come la definì in una lettera del 12 marzo del 1605 il cardinale Farnese. Ed era una malattia mortale davvero anche se Annibale visse ancora quattro anni fra tormenti e angosce alleviati da brevi ritorni alla pittura. Fin che la malattia vinse e la morte lo colse il 15 luglio del 1609.

Oltre alla cronologia e all'iconografia, un altro punto dibattuto da quanti si sono, in tempi recenti, occupati della Galleria è quello degli interventi degli aiuti e degli scolari e quindi della distinzione delle varie mani. Le conclusioni sin qui raggiunte, da parti diverse, riguardano soprattutto la decorazione delle pareti dove l'intervento della scuola è testimoniato dalle fonti. Ma se si esclude l'attribuzione, incontestata e incostabile, al Domenichino della *Vergine con l'unicorno* o il riconoscimento di un suo intervento nella parte destra dell'affresco con *Perseo e Andromeda* (negato però dalla Borea che vi riconosce piuttosto la mano di Albani) e nei "prigioni" nella parte inferiore delle pareti minori, per il resto degli affreschi non è univoco il consenso per le singole attribuzioni anche se da tutti è ammesso che nelle piccole storie mitologiche e nelle virtù intervennero, quasi certamente sempre su disegno di Annibale, sia il Domenichino che il Lanfranco insieme al Badalocchio ed anche ad Antonio Carracci. Di Annibale esistono sei disegni relativi a cinque delle piccole storie e devo dire che non è affatto facile giungere a conclusioni certe o per lo meno molto convincenti riguardo alla loro esecuzione che fu quasi certamente affidata agli allievi. Direi che è molto probabile riconoscere gli inizi di Domenichino nella storia di *Diana e Callisto* e in quella di *Dedalo e Icaro* e gli inizi di Lanfranco in quella con *Ercole che libera Prometeo* e in quella con *Arione e il delfino*. È abbastanza convincente anche l'attribuzione del Martin ad Antonio Carracci della *Trasformazione di Callisto* e del *Mercurio e Apollo*, due storie che il Mahon aveva giustamente riconosciute della stessa mano. L'attribuzione delle altre due, più scadenti (*Minerva e Prometeo* e *Ercole e il Drago*), al Badalocchio proposta dal Martin resta nel campo delle ipotesi. In quanto all'attribuzione al Domenichino dei quattro ovali con le *Virtù* avanzata dal Tietze si può dire universalmente accettata.

fig. 62

fig. 145

fig. 153-158

fig. 54-61,
149-152

fig. 60, 61

fig. 57, 54

fig. 59, 58

fig. 55, 56

fig. 149-152

Per quel che riguarda invece la volta, che è stata soprattutto l'oggetto della mia indagine, è invalsa generalmente la convinzione che sia tutta opera di Annibale, se si escludono alcune parti secondarie monocrome e se si eccettuano, naturalmente, le due storie di Agostino il cui intervento, nel 1599, ritengo, come ho già detto, fosse ad esse limitato dovendosi, a mio parere, escludere ogni sua responsabilità nel progetto generale della volta e nelle singole inven-

fig. 88, 125

zioni delle storie. Fu anzi Annibale a intervenire sull'opera del fratello, e a intervenire autorevolmente, come dimostra il noto disegno di sua mano della collezione Winter di Cambridge che propone una diversa soluzione per la figura del tritone a destra nell'affresco di Agostino con le divinità marine; soluzione che Agostino accettò cambiando, per quella figura, il primitivo progetto come possiamo riscontrare sul cartone per l'intera storia conservato alla National Gallery di Londra. C'è poi l'episodio, che sopra ho notato, dell'inserzione di una testa di putto sullo stesso affresco.

Degli aiuti di cui dispose Annibale negli anni in cui lavorò alla volta si sa molto poco. Del giovane pittore Ottavio Pincolini che già nel 1595 su richiesta del duca Ranuccio doveva essere assunto insieme ad Annibale dal cardinale Odoardo non se ne hanno, dopo quell'anno, più notizie. Sia il Bellori che il Malvasia ricordano invece, come assistente di Annibale, Innocenzo Tacconi, nipote di Ludovico e che avrebbe lavorato insieme ai due fratelli al tempo del soggiorno romano di Agostino e che anzi sarebbe stato la causa della loro lite. La recente bibliografia carraccesca non dimostra molto interesse, a proposito della volta, per il problema degli aiuti e quindi delle possibili parti non autografe che si tende a limitare alle parti esclusivamente decorative. Il Martin si limita ad attribuire al Tacconi i medaglioni trovandovi affinità con la volta della Cappella Cerasi che, come è noto, gli fu affidata da Annibale. Gli aiuti, fin dal tempo della volta, furono probabilmente più di uno: se infatti nella lettera di G.B. Bonconti del 2 agosto del '99 (cioè poco prima che il lavoro fosse interrotto) risulta che il Carracci era solo con un servitore (Agostino quindi era già partito), nei ruoli della famiglia del cardinale Odoardo del 4 gennaio del 1601 si parla di tre persone. Ritengo, infatti, che fu proprio quando, tra l'inverno del 1600 e la primavera del 1601 si apprestò a finire la volta, Annibale si servì in misura maggiore degli aiuti. E non solo per le parti decorative ma anche per le figure. Non mi par dubbio, per esempio, che l'ultimo dei "nudi" della parete interna, quello a destra del medaglione col *Ratto d'Europa*, non sia di mano di Annibale, e così anche quello al lato estremo destro della parete opposta. Due figure che si rivelano evidentemente della stessa mano, di una esecuzione molto più dura di quella di Annibale, e che si possono ascri-

vere, in via di ipotesi, al Tacconi. Anche il nudo a destra della storia di *Polidamo ed Aci*, sebbene di mano diversa dai due precedenti, non credo si debba ritenere autografo di Annibale. Il che dimostra l'intervento di almeno un secondo aiuto.

Mi guardo bene dal supporre che le varie osservazioni sin qui fatte e i pochi dati nuovi emersi dalla mia esplorazione sui ponteggi mutino di molto (o forse anche di poco) l'immagine di Annibale e la nozione delle vicende da lui subite nel corso dei lavori della galleria. Ma credo soltanto che esse possano servire a correggere una visione troppo settoriale, anche se non penso che si debba imputare esclusivamente alla condotta del cardinale, sulla quale ho pur molto insistito, il mutamento della temperie poetica negli affreschi sulle pareti, cioè nelle storie di *Andromeda* e *Fineo*, e infine "l'infermità mortale" che colpì Annibale a lavori ultimati. Ma quella crisi ci fu e mi par grave ignorarla o relegarla fra i fatti della sua vita, come se questa potesse far parte di un capitolo separato; così come mi par troppo semplice attribuirle, come si suole fare, alla fatica e alla tensione dovute all'aver portato a termine, quasi da solo, gli affreschi della Galleria. Che fu, a ben pensarci, una fatica diluita in nove lunghi anni; e gli artisti erano avvezzi a ben più dure imprese. La tensione piuttosto; e allora sarei tentato di ritornare ai dissidi e alle frustrazioni e quindi al cardinale, se non fossi convinto che le vicende sulle quali mi sono intrattenuto furono soltanto una delle cause di quella tensione e che altre ce ne erano certamente, più profonde e segrete. Ma quali? So bene che non possiamo indagarle sin nel profondo perché non sapremo mai di che natura fossero le angosce e i tormenti che agitarono negli ultimi anni la mente di Annibale, quali fossero le ombre che gli toglievano la luce della vita e gli negavano la possibilità di esprimersi; così come non sapremo mai quale era veramente il suo animo quando arrivò a Roma e che riflesso profondo ebbero su di lui le emozioni che gli derivarono dalle nuove esperienze e i segni che lasciò, sul suo temperamento sensibile, l'abbandono dell'ambiente nel quale aveva così profonde radici. Ma è proprio su questo punto che, a conclusione di questo mio non troppo ortodosso intervento sulla Galleria, vorrei fare qualche osservazione per mettere in luce alcuni

fig. 145, 141

dati che interessano direttamente la sua esperienza artistica e che potranno forse essere intesi come cause analogiche della sua depressione se non proprio come cause primarie.

E comincerò osservando come nel considerare e nel valutare l'opera di Annibale, e in particolare la sua prima e straordinariamente felice attività bolognese, che è indispensabile premessa alla comprensione e alla valutazione della Galleria, si è insistito troppo, a mio avviso, sulle circostanze generali e palesi, apparentemente ovvie, che caratterizzano il clima culturale nel quale quell'attività si svolse, a scapito di circostanze più specifiche, più nascoste e, naturalmente, meno ovvie. Troppo Paleotti, insomma, troppe considerazioni sulla controriforma e sul rigorismo post-tridentino da una parte e sull'interesse per il naturale dell'Aldrovandi dall'altra. Cose tutte, certo, da non sottovalutare anche in questo caso; indizi reali di un'ansia di rinnovamento religioso che fu particolarmente sentita a Bologna, e di un clima intellettuale percorso da correnti attente in modo nuovo alla realtà e che ben si accompagnano a quel cammino verso il realismo che costituisce il filone più vivo e aperto al futuro nel passaggio dal Cinquecento al Seicento. E nel quale anche i Carracci sono inseriti; ma per vie diverse. Tutto bene, tutto giusto, infatti, ma quelle nozioni generali e acquisite non servono, a ben pensarci, che a farci sfiorare appena la soglia (e forse nemmeno) di quel particolare realismo che distingue la giovinezza dei Carracci e del quale Annibale mi sembra il maggiore protagonista o addirittura il promotore. Sono nozioni che, quando entrano in rapporto con l'arte, rischiano di rimanere (e in effetti rimangono) nel regno dell'astrazione.

Quale era allora la vera natura del realismo di Annibale? Quale vie percorreva? Credo si possa affermare che, quale obiettivo del suo personale cammino verso la realtà, egli poneva un prolungamento del proprio io, come se cercasse di esprimere soprattutto l'immediatamente riconoscibile, nella certezza che riconoscibile, e quindi reale, fosse tutto quello che si manifesta come presenza sentimentale, affettiva e, di conseguenza, strettamente individuale, come percezione di aspetti familiari, legati nella forma più diretta alle vicende della propria vita. Voglio dire che era una ricerca di verosimiglianza interessata a quello che è psicologicamente "vicino" e dentro il quale siano coinvolti: a quanto appare

entro la nostra cerchia, che è una cerchia di esperienze, di affetti e di immagini consuete. Un'amplificazione e un arricchimento del proprio io; un modo di guardare la realtà e di esprimere i sentimenti che non mi fa pensare né al Paleotti né all'Aldrovandi: mi viene alla mente piuttosto il Tasso, le gatte del suo studio, per esempio, le "gatte amate" cui dedicò uno stupendo sonetto; mi viene alla mente tutto ciò che nella poesia e nel pensiero ci riporta, attraverso l'esperienza del reale, all'esperienza di noi stessi e alla nostra psicologica individualità. Dipingo quel che conosco e che amo, quel reale in cui sono immerso con i sensi e con gli affetti, e quindi sono. Perché l'esperienza realista dei Carracci non credo si debba porre sulla via di quel cammino seicentesco verso la realtà, che era anche il cammino verso la scienza, cioè il cammino verso la razionalizzazione del rapporto visivo, ma piuttosto sulla via di un'adesione al reale che identifica la percezione della vita con la percezione di noi stessi. È quella fede nelle cose create che ci consente di muoverci fra persone e oggetti persuasi che essi esistano, convinti e felici della loro inconfutabile realtà, consci dell'indubitabile presenza del mondo e dei sentimenti che ad esso ci legano.

Se queste osservazioni, pur senza entrare in merito alle sue specifiche esperienze e alla sua cultura pittorica, riguardano, nelle premesse, ogni opera di Annibale di quegli anni bolognesi, trovano tuttavia un ben più convincente riscontro in quelli che possono definirsi gli aspetti privati della sua attività. Che sono, non a caso, numerosi e che devono servirci da traccia, da prezioso indizio.

Alludo, per prima cosa, agli autoritratti e ai ritratti, e non ai ritratti eseguiti su commissione ma a quelli, dipinti o disegnati, di parenti, di amici, di familiari, di bambini, di ragazzi di bottega, di visitatori occasionali o abituarari, di gente che girava per lo studio o per la casa, di uomini che mangiano, che bevono, che si riscaldano in cucina, di donne che asciugano i pannolini davanti al camino mentre i bambini zampettano per le stanze o si trascinano sulla seggetta. Volti ridenti o pensosi, sguardi intenti, occhi aperti sul mondo, curiosi o ingenui, o maliziosi. E sembra di conoscerli tutti, di indovinare i loro gesti abituali, di sentire la grana della loro pelle, di essere anche noi immersi nel loro mondo quotidiano. Oppure è il grande racconto di famiglia della *Macelleria* dei cugini, o i disegni delle *Arti di Bologna* o i paesaggi, anch'essi così fa-

miliari, con le piccole chiuse di legno sui canali, con le cascine e le stalle, con i salici nodosi sulla riva del fiume, le lavandaie sul greto e i ragazzi che si bagnano nelle pozze non ancora seccate dall'estate.

Cosa resta, nella Galleria Farnese, di quel clima di naturalezza affettiva e di quotidiano realismo che, nel momento in cui nacque a Bologna, rappresentò certo un episodio emergente nella cultura artistica non solo italiana ma anche europea? Resta, indubbiamente, una simile ma diffusa naturalezza, la verità di una luce dorata che trascorre per tutta la volta infondendo un senso momentaneo di vita e di realtà ai nudi, ai termini marmorei, ai medaglioni di bronzo, ai quadri riportati, ai putti sdraiati sulle cornici. Resta quell'affettuosa verisimiglianza anche se ora è impiegata ad assimilare l'antico e ad immaginarlo, immergendolo in una luce moderna. Ma perché, dopo essermi a lungo aggirato sotto la volta, non ho mai avuto dubbi che, in quell'opera, il momento pittoricamente più alto e più commovente Annibale lo avesse raggiunto proprio in quei tenerissimi putti, giocosi e sorridenti, sdraiati sulla cornice dei medaglioni e talvolta seminascosti dietro i "quadri riportati", commoventi emanazioni di un vissuto ricco di riflessi di vita familiare; o in quei mascheroni dove il motivo classico versa subito in scherzo popolare, allusivo a chissà quali simiglianze, tanto che nella loro caricaturale difformità quei volti ammiccanti sembrano non di pietra ma di carne viva e morbida; o nei festoni di fiori, di frutta e di ortaggi, tenuamente colorati e così intensamente "lombardi"; o nei nudi, giovani modelli o garzoni di studio spogliati e messi in posa con un occhio alla Sistina, ma che non sanno nascondere un gestire familiare, momentaneo, vero? È nelle parti di contorno, insomma, che Annibale rivela con maggior libertà la sua congenita "emiliana" naturalezza. Perché devo pur dire che il piccolo nudo freddoloso di Medea nell'affresco di palazzo Fava è, ai miei occhi, più moderno della regale e statuaria figura di Giunone in piedi davanti a Giove, e che i biondi riccioli inanellati di Endimione o le trecce raffaellesche di Venere non hanno quella luce vera che splende sull'umile testa campagnola dell'ancella di Europa, sempre a palazzo Fava.

Sta di fatto che a Roma, dopo i primi e commossi contatti con l'antico, con il mondo classicheggiante di Raffaello della Loggia Chigiana o con la volta si-

stina, Annibale si propose, con rinnovato impegno, di ritrovare quell'unità linguistica della pittura che non dubitava fosse stata raggiunta nel momento culminante del classicismo cinquecentesco. Un'aspirazione che equivaleva a mettere in pratica un pensiero e un pensiero rivolto al passato, ma anche a fondare quel codice dello stile che ebbe una straordinaria fortuna per tutto quel secolo che era cominciato proprio quando era sui palchi della Galleria Farnese e del quale aveva registrato solennemente il sorgere sotto la storia di *Polifemo e Galatea* MDC. Quella straordinaria risonanza che si protrasse anche nel secolo successivo e si diffuse in misura molto maggiore, senza dubbio, di quanto non fece il suo particolare naturalismo bolognese, ai nostri occhi tanto più "moderno".

Ma nella volta della Galleria quel luminoso sentimento "lombardo" di naturalezza che conferisce un senso di presenza inquieta alle statue che reggono i quadri dedicati agli amori degli dei, ai nudi, ai putti, alle maschere, non cede mai del tutto, se non forse proprio nelle quattro favole delle pareti più lunghe, così metalinguisticamente classiche, al "codice artigiano" del classicismo. E tutto sembra unito in una straordinaria armonia. Ma i due principi erano contrastanti, un contrasto che se, da grande artista e da grande "artigiano", Annibale riuscì ad annullare nell'opera finita, non è detto che, censurandolo anche nella sua mente, non gli lavorasse poi nel profondo procurandogli la famosa "infermità". È solo un'ipotesi, un'ipotesi indimostrabile; ma che tuttavia penso possa valere la pena di azzardare.

GIULIANO BRIGANTI