

# LES CARRACHE ET LES DÉCORS PROFANES

*Actes du Colloque organisé  
par l'École française de Rome*

*(Rome, 2-4 octobre 1986)*

ÉCOLE FRANÇAISE DE ROME  
PALAIS FARNÈSE  
1988



GIULIANO BRIGANTI

RISULTATI DI UN'ESPLORAZIONE  
RAVVICINATA DELLA VOLTA FARNESE

Quando per la prima volta ho sentito parlare del tema di questo convegno, cioè la Galleria Farnese, ho nutrito molti dubbi sulla possibilità da parte mia, di poter dire qualche cosa di nuovo sull'argomento; dubbi che, lo confesso, estendevo, forse un po' genericamente, anche all'odierna situazione degli studi carracceschi e in particolare di quelli sulla Galleria. Mi sembrava cioè che molte questioni che la riguardano e che erano rimaste aperte per molti anni, avessero trovato negli ultimi decenni, nell'ambito del gran numero di lavori dedicati all'argomento, convincenti e, in alcuni casi, definitive soluzioni. E invece mi sbagliavo, o almeno mi sbagliavo in parte. Fra l'altro anche perché (e questo mi sembra un punto essenziale per favorire ogni possibile colloquio presente e futuro) la Galleria è un'opera artisticamente e storicamente così importante che sono molti, per non dire infiniti, i punti di vista dai quali si può tentare una sua, diciamo così, «nuova» lettura e quindi le questioni che la riguardano, che non sono soltanto questioni di cronologia e di iconografia, non possono considerarsi affatto chiuse. Va notato, però, che i miei dubbi riguardavano soprattutto la possibilità di nuovi apporti a quei due aspetti (cronologia e iconografia) sui quali, in questi ultimi anni, i metodi storico-artistici più emergenti hanno avuto modo di esercitarsi ampiamente con il risultato di chiarire moltissimo il quadro storico.

Le questioni principali sino ad oggi dibattute riguardano la cronologia relativa al progetto e alla realizzazione della Galleria come pure ai tempi di lavoro di Annibale, Agostino, scolari e aiuti; le distinzioni delle mani dei collaboratori; l'interpretazione iconografica; il reperimento e l'esame dei disegni relativi alle varie raffigurazioni. Sono punti che, ad eccezione in parte del secondo, non coinvolgono giudizi di valore o considerazioni stilistiche ma fatti documentati o documentabili o deducibili



dai documenti e dalla vicenda storica che li sottende. Non sono però relativi soltanto alla storia esterna della Galleria: hanno stretta attinenza, come vedremo, anche con la storia personale di Annibale. Apparentemente questi quattro punti hanno trovato, nell'ambito dei recenti studi, soluzioni soddisfacenti e in qualche caso definitive. Era necessaria, però, a mio vedere, un'esplorazione ravvicinata della volta che desse fra l'altro la possibilità di un esame attento delle «giornate» di lavoro, il che fino ad ora non era mai stato fatto, e permettesse anche di rilevare tutto quanto potesse essere sfuggito ad un'osservazione da lontano. Grazie alla cortesia dell'Ambasciatore Andréani e del Professor Pietri ho avuto l'opportunità di eseguire questa indagine nella quale sono stato affiancato dal restauratore Carlo Giantomassi. Ne è risultata una mappa delle «giornate» di lavoro e il ritrovamento di tre date (due a pennello e colori diversi e una a lapis) su quella striscia di muro bianca e non dipinta, invisibile dal basso, situata fra il bordo inferiore della storia di *Glauco e Scilla* e la cornice di marmo della porta centrale della Galleria.

Il risultato più concreto di questa indagine ravvicinata (per le tre date dobbiamo necessariamente restare nel campo delle ipotesi, se pure ipotesi validamente sostenute da notizie documentarie) è senza dubbio la mappa (qui allegata) delle «giornate» di lavoro occorse per gli affreschi della volta. Tale mappa può certamente fornirci utili indicazioni sui tempi e sui modi di lavoro di Annibale. Non solo, ma poiché si può ricavare dal suo esame una sequenza relativa dei tempi d'intervento, dato che, come è noto, il bordo di ogni nuova «giornata» si sovrappone a quello della «giornata» precedente, si possono dedurre da tale sequenza indicazioni certe sull'intervento di Agostino nelle due storie di *Aurora e Cefalo* e di *Glauco e Scilla*, come vedremo più avanti.

Le «giornate» complessive con cui è stata dipinta la volta sono 227.

Il lavoro cominciò, come sempre si usa nelle volte, dal centro e quindi la storia con il *Trionfo di Bacco e Arianna* fu la prima ad essere eseguita. Per prima cosa fu certamente tracciato il disegno per la cornice ma solo in parte steso l'intonaco per dar modo agli aiuti (o all'aiuto come è lecito dedurre) di eseguirlo. La cornice di finta architettura che divide nella volta le varie storie fu dapprima concepita decorata in tutta la sua lunghezza da una greca, ma dopo poco la greca fu ricoperta (se ne vedono alcune tracce) e la cornice fu proseguita come ora appare. Si può notare come ad Annibale nella storia di *Bacco e Arianna* fu necessario un numero di «giornate» proporzionalmente maggiore di

quello dei «quadri riportati» successivi. Evidentemente procedendo con il lavoro diventava più sicuro nell'esecuzione: la storia di *Giove e Giunone* è stata portata a termine con solo due «giornate».

Anche le tre date ritrovate nel corso della mia esplorazione possono suggerirci nuove ipotesi sulla cronologia della volta. Per quanto riguarda la cronologia, infatti, le datazioni 1597-1600 per la volta e 1603-4 per le pareti (almeno per quel che concerne le due grandi storie di Annibale) sono quasi generalmente accettate. A partire dal saggio specifico di Denis Mahon del 1961, e poi con le trattazioni generali di Martin del 1965, di Posner del 1971 e di Dempsey del 1981 per finire poi con i preziosi contributi documentari dell'Uginet e dello Zapperi, si è progressivamente giunti alla formulazione di una cronologia in complesso soddisfacente. Soprattutto nella suddivisione dei lavori in due cicli diversi e nettamente distinti nello spazio e nel tempo: la volta e le pareti. Credo però che vi siano ancora varie cose da precisare, qualche spostamento da fare, ma sia ben chiaro che tali precisazioni, un volta stabilita la cesura temporale che divide i lavori della volta da quelli delle pareti (ma forse, come vedremo, ci fu più di una cesura) interessano spostamenti di data non certo rilevanti. Se ora ne parlo non è per eccesso di zelo nei confronti del lunario ma è perché la vicenda individuale di Annibale e Agostino, che ebbe le conseguenze drammatiche che tutti sanno, i cattivi rapporti fra i due fratelli, la crisi psicologica e il crollo fisico di Annibale, i segni che questa crisi lasciò nel suo stile, il rapporto fra Annibale e il cardinal Odoardo, sono fatti così strettamente connessi alla complessa vicenda cronologica, non ancora perfettamente chiarita, della Galleria, che ogni elemento nuovo che riguardi il suo svolgersi, anche se apparentemente non rilevante, può dimostrarsi prezioso. Perché ogni piccolo spostamento di data non è casuale, ma ha un movente preciso che nasce dal contesto storico nel quale si svolsero i lavori della Galleria e che quei lavori indubbiamente condizionò.

Le tre date invisibili dal basso, e quindi sino a qui mai notate, che ho potuto leggere sotto la storia di *Glauco e Scilla*, messe in relazione con delle notizie documentarie (reperate, come ho detto, e in parte già pubblicate dallo Zapperi) possono chiarire maggiormente dunque la complessa e travagliata vicenda degli affreschi della volta della Galleria, che tanta influenza ebbe nella storia di Annibale, uomo e artista.

La prima delle tre date, 1598 (a pennello e terra rossa), ritengo possa verosimilmente indicare inizio effettivo dei lavori (con un anno quindi di ritardo sulla data fino ad oggi comunemente accettata): concede infatti un ragionevole margine di tempo dalla fine del Camerino, inter-



vallo necessario indubbiamente per la scelta definitiva del luogo e la definizione del programma iconografico e del progetto decorativo.

La seconda data a pennello (entrambe tali date mostrano una calligrafia assai meno curata del MDC posto sotto la figura di Galatea e si propongono, quindi, più come memorie personali che come datazioni ufficiali) è 1600 16 maggio (tracciata con un colore più scuro), che in un primo momento ho pensato potesse riferirsi alla fine dei lavori. Ma L'Avviso di Roma del 2 giugno 1601, ritrovato dallo Zapperi, posticipa tale evento («*Alli giorni passati si scoperse la non men vaga che bella galleria del Ill.mo cardinal Farnese dipinta dal Carracci Bolognese. . .*») e quindi la data deve essere messa in relazione con un altro avvenimento e il MDC potrebbe in tal caso indicare solo l'intenzione di far terminare l'opera in quell'anno che era poi l'anno giubilare. Ed è ancora allo Zapperi e all'Uginet che devo il ritrovamento di una notizia che può far luce su quell'«appunto» di giorno del 1600.

Fra il settembre del 1599 e il dicembre del 1600 (in un momento in mezzo a queste due date, non per tutta l'estensione di quei cinque mesi) si rinnovò il tentativo di decorare il Salone Grande con i Fasti di Alessandro Farnese: quell'impresa per cui cinque anni prima erano stati chiamati a Roma i Carracci e che poi era stata messa da parte in favore della Galleria. L'iniziativa nasceva dalla felice conclusione cui si erano avviate le trattative del matrimonio tra la piccola Margherita Aldobrandini e Ranuccio Farnese. Il cardinal Odoardo che voleva che la cerimonia si concludesse con una visita del Papa al palazzo pensava di riceverlo in una sala che illustrasse le imprese del duca Alessandro difensore della Fede e che facesse sentire a Clemente VIII la gloria e la potenza della sua famiglia. Non pensò certo, conoscendo la bigotteria del Papa, di riceverlo nella Galleria, dati i soggetti profani, anzi erotici, degli affreschi. Ma fu presto chiaro che Clemente VIII si sarebbe guardato bene dal dare soddisfazione ad un Farnese andando in visita nel suo palazzo, e allora il progetto fu abbandonato e Annibale tornò in Galleria. I ponti dovevano essere stati nel frattempo levati perché nel 1599 la Galleria, nel breve periodo in cui si ritornò al progetto della Sala Grande, fu adibita a deposito dei mobili e delle suppellettili di quest'ultima. Subito dopo, nel corso del 1600, i ponti furono rialzati dato che esiste (ritrovato dall'Uginet) un documento di pagamento per tale lavoro del gennaio del 1601 (non poteva certo riguardare le prime impalcature di quando furono iniziati i lavori nel '98). Quel 16 maggio 1600, quindi, potrebbe segnare la ripresa dei lavori nella Galleria. È certo, dunque, che Annibale si trovò ben presto preso nel tremendo ingranaggio della

rivalità o meglio dei giochi di potere tra i Farnese e gli Aldobrandini, situazione che indubbiamente era stata movente, o almeno movente principale, di tutti i progetti di decorazione della Galleria, come pure della breve sospensione di tali lavori. Ed è soprattutto in questo senso che una precisazione cronologica che tenga presente le interruzioni del lavoro e le metta in relazione ai motivi che le provocarono può avere il significato di precisarci la situazione in cui venne a trovarsi Annibale.

La terza data da esaminare, 1599 (a lapis, la seconda da sinistra sotto l'affresco di Glauco e Scilla) può aiutare a definire la presenza di Agostino nei lavori della volta. Dalla mappa che ho potuto tracciare delle «giornate» di lavoro è possibile stabilire per le due storie dipinte da Agostino, *Glauco e Scilla* e *Aurora e Cefalo*, una collocazione cronologica nell'ambito della sequenza delle «giornate». Ho potuto constatare quindi che la storia di *Glauco e Scilla* è stata dipinta quando la gran parte degli affreschi circostanti (medaglioni, nudi, termini) era già ulti-





mata mentre la storia di *Aurora e Cefalo* fu eseguita dopo la storia al centro della volta e dopo quelle situate alla destra.

Considerando anche quei documenti, uno del 22 ottobre 1597 e l'altro dell'8 novembre del 1599, che ci attestano la presenza di Agostino a Parma in quelle date, come pure quel ritratto, ora al Museo di Berlino, della bolognese Anna Parolini Guicciardini datato del 1598 ed eseguito sicuramente a Bologna, possiamo ragionevolmente pensare ad una presenza molto breve, nel 1599, di Agostino sui palchi della Galleria. Era nota l'incompatibilità fra i due fratelli (per Annibale Agostino, con le sue arie da gentiluomo, era un «insopportabile saccente») e forse c'era anche una rivalità professionale. La testa di un putto infatti, nella storia di Glauco e Scilla si è rivelata (osservazione resa possibile dall'esame ravvicinato degli affreschi) palesemente, per la sua straordinaria dolcezza correggesca, di mano di Annibale e questa piccola «giornata» di lavoro (la più piccola di tutte, quindi certamente un inserto), aperta intrusione nell'opera del fratello, avrà certo contribuito a fare avere breve vita alla loro collaborazione. E questo non fa che rendere estremamente improbabile un più esteso intervento di Agostino nel progetto iconografico e decorativo della Galleria.

5 Quanto agli interventi degli aiuti e degli scolari e la distinzione delle mani, le conclusioni sin qui raggiunte interessano soprattutto la decorazione delle pareti, dato che è invalsa la convinzione che la volta sia, eccettuate naturalmente le due storie di Agostino, tutta opera di Annibale, fatto del quale non sono poi così sicuro. Se è vero infatti che nella lettera di G. B. Bonconti del 2 agosto del 1699 (e quindi poco prima che il lavoro fosse interrotto) risulta che Carracci era solo con un servitore (Agostino era dunque già partito), nei ruoli della famiglia del cardinal Odoardo, al 4 gennaio del 1601, si parla di tre persone. E così Annibale ebbe probabilmente un aiuto per terminare la volta. Durante la mia esplorazione ravvicinata degli affreschi del resto ho individuato delle discrepanze stilistiche, che ho approfondito nel volume che Enzo Crea ha dedicato alla Galleria in seguito alla eccezionale campagna fotografica che è stato possibile fare in questa occasione. Per quanto riguarda la distinzione delle mani sotto la cornice mi sembra che gli studiosi siano giunti ad un notevole accordo che, al massimo, può dare adito a qualche leggera correzione.

La lettura iconografica, poi, è certamente il campo che più ha stimolato ipotesi e discussioni da parte di quanti hanno studiato la Galleria. Se si eccettuano non rilevanti correzioni, la lettura dei singoli soggetti (ad eccezione della storia di Agostino con le divinità marine che ha

avuto più di una interpretazione) può dirsi molto facile. Le opinioni invece divergono soprattutto sul tema generale e sul suo significato. L'origine di tale divergenza è da ricercarsi nel diverso significato attribuibile alla figura di Anteros (che appare quattro volte mentre lotta o si abbraccia con Eros). Intendere Anteros nel significato originario (e anche il Cartari così lo intende) di amore reciproco, amore ricambiato o in quello moralistico (che l'Alciati diffuse con i suoi Emblemata) di Amor Virtutis, come del resto le lesse in questo caso il Bellori, porta ovviamente a due interpretazioni antitetiche del tema generale.

È mia opinione che Charles Dempsey con acute osservazioni accompagnate da un encomiabile buon senso (che tanto spesso fa difetto ad iconografi e soprattutto ad iconologi) sia arrivato ad un punto fermo e irreversibile stabilendo, anche per l'iconografia, due tempi distinti, per cui l'interpretazione in chiave allegorico-moralistica del Bellori può essere applicata solo al secondo intervento, e cioè alle storie sulle pareti. Conclusione cui lo studioso americano è arrivato anche (avvalendosi in parte delle osservazioni di Eleanor Clark) attraverso un confronto con il senso della loggia chigiana di Raffaello; un confronto che era certo nelle intenzioni di Annibale. Questa diversità tematica fra la volta e le pareti testimonia implicitamente come, a volta eseguita, nascesse un profondo dissidio fra autore e committente, che chiarisce molte conseguenze e in particolare la crisi di Annibale.

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 ad un medesimo complesso. Come in questo caso, dove le osservazioni del Dempsey, che a mio parere non lasciano adito a dubbi, sulla iconografia della Galleria che svolge un tema satirico-erotico-mitologico sulla volta e un tema allegorico-moralistico-mitologico sulle pareti, sanciscono e giustificano la cesura temporale che divide quanto è sopra da quanto è sotto la cornice. Giustificano cioè i due tempi dell'esecuzione e persino la diversa temperie stilistica. Ci danno ragione del perché quel riso, quella luce, quello spirito di ironia liberale, quella gioia che illumina il sorgere di una nuova età e che splende nella volta della Galleria si attutisca invece sulle pareti.

Anche in questo mutamento di rotta troviamo come moventi di fondo la rivalità e il reciproco desiderio di sopraffare fra i Farnese e gli Aldobrandini, e il carattere prepotente di Odoardo. È molto probabile che lo spirito classico di carattere pienamente cinquecentesco che aleggia nella volta, al quale non fu certo estraneo Fulvio Orsini, e i soggetti



lascivi che illustravano gli amori degli dei fossero nati dalla volontà, da parte del cardinal Odoardo, vero erede di quella mentalità neofeudale che aveva caratterizzato la sua famiglia fin dal tempo di Paolo III e del cardinal Alessandro, di affermare la propria indipendenza dal rigorismo moralistico del pontefice. Dal desiderio persino di fare un dispetto al bigottismo di Clemente VIII quasi per vendicarsi di quel vestito di bronzo da lui voluto a coprire la nuda figura della Giustizia nella tomba fatta da Guglielmo della Porta per Paolo III in San Pietro. Si conclusero poi con le nozze le faticose trattative per il matrimonio di Margherita con Ranuccio e sebbene i rapporti fra le due famiglie non diventassero per questo veramente amichevoli, lo spirito di indipendenza laica del cardinale si era attutito e quando sopravvennero in lui altri interessi e altre mire, addirittura quello spirito si capovolse in rigorismo e certamente la decorazione erotico-satirica non corrispose più agli umori di Odoardo e Carracci fu costretto, nella seconda parte dei lavori, a cambiare registro.

Non sappiamo in che modi questo cambiamento fu imposto ad Annibale: probabilmente non nei migliori.

È certo però che tutto questo non poté che incidere profondamente sul carattere di Annibale e sul suo lavoro. E anche se non abbiamo dati precisi che documentino il progressivo deteriorarsi dei rapporti fra l'artista e il suo potente committente né possiamo con certezza attribuire la malattia che colpì Annibale («*un'estrema malinconia accompagnata da una fatuità di mente e di memoria*» descrive il Mancini) a questa difficile situazione, possiamo certo immaginare che qualche cosa di molto serio, o piuttosto di drammatico, si maturò fra quell'elogiativo Avviso di Roma del giugno 1601 («... si scoperse la non men vaga e bella galleria dipinta dal Carracci Bolognese...») e la postilla di un anonimo in margine ad un libro del Mancini che racconta che il cavalier d'Arpino fu chiamato dal cardinal Farnese («... a terminar la Galleria e la sbeffò»). A questo si aggiunga l'esiguo compenso ricevuto alla fine da Annibale (decurtato per di più dalle spese sostenute per il suo mantenimento durante i lavori). E così nel 1604 Annibale lascia il Palazzo e si stabilisce al Quirinale dove, nonostante le numerose commissioni, cade in quella profonda malinconia, «*un'infermità mortale*» scriverà lo stesso cardinal Odoardo in una lettera, che lo porterà alla morte, dopo anni di tormenti, angosce e brevi ritorni alla pittura, il 15 luglio del 1609.