Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN
ARTI VISIVE, PERFORMATIVE MEDIALI

ciclo XXX

Settore concorsuale di afferenza: 10/B1 – STORIA DELL'ARTE
Settore scientifico disciplinare: L-ART/02 – STORIA DELL'ARTE MODERNA

TITOLO DELLA TESI

AGOSTINO CARRACCI TRA INCISIONE E PITTURA LE VIE DELL'IMMAGINE ALLA FINE DEL CINQUECENTO

Presentata da: Tommaso Pasquali

Coordinatore del dottorato:
Prof. Daniele Benati

Supervisore:
Prof. Daniele Benati

Esame finale anno 2018

ABSTRACT

Lo studio si concentra sull'attività giovanile di Agostino Carracci (1557-1602), protagonista di quella 'riforma' a tre mani che dalla civiltà della Maniera condusse alle complesse tendenze che popolano l'arte del Seicento italiano. Ben prima dei suoi sviluppi più inoltrati, e pur tra i silenzi e i pregiudizi che storicamente hanno segnato il vantaggio del cugino Ludovico e del fratello Annibale, la vicenda dei suoi inizi costituisce una parabola esemplare e di primo rilievo per la capacità di tenere insieme una grande varietà di moventi, di stimoli formali, anche di irrequietezze.
Partendo da una sorta di preistoria indiziaria dei suoi primissimi passi, e proseguendo con l'analisi della sua folta eccellente attività incisoria, la ricerca approda alla ricostruzione del suo corpus pittorico più precoce fino all'esordio famigliare nel salone di Palazzo Fava, mettendo in luce tanto il contributo che seppe dare ai raggiungimenti comuni, quanto l'originalità delle sue prerogative di linguaggio.

INDICE

CAPITOLO 1 – Sugli inizi: quasi una preistoria

1.1 Affidabilità di Faberi e Malvasia 5
1.2 Con Alessandro Menganti, “Michelangelo incognito” 15
1.3 Con Prospero Fontana: le prime incisioni 22
1.4 *Symbolicae Quaestiones*, 1574 34
1.5 “Lasciando Prospero prima, poi il Passerotti” 44

CAPITOLO 2 – 1578-1582 “ad una mensual provisione”

2.1 Domenico Tibaldi 53
2.2 Officina tibaldesca 57
2.3 Fortuna bolognese di Cornelis Cort 73
2.4 Frammenti di un discorso devoto 78
2.5 “Sbrigarsi di quelli duoi rami”: Parma 1580? 89
2.6 In cerca di una primizia pittorica 99
2.7 *Giuditta con la testa di Oloferne* 103
2.8 Fra Tibaldi e Barocci: verso l’indipendenza 107
2.9 1582: prima di partire 116

CAPITOLO 3 – 1582-1584: Venezia e Bologna

3.1 1582: un esordio lagunare 124
3.2 Agostino, 1583? 138
3.3 “Sul gusto affatto di Tiziano” e… “preciso del Tintoretto” 153
3.4 “A indovinar la giornata dal mattino” 171

CATALOGO 195
INDICE DELLE IMMAGINI 222
IMMAGINI 229
BIBLIOGRAFIA 308

1. Sugli inizi: quasi una preistoria

1.1 Affidabilità di Faberi e Malvasia

La questione dei primissimi passi di Agostino Carracci in campo artistico è stata, fino a tempi piuttosto recenti, uno degli aspetti più trascurati di una vicenda già di per sé sfuggente poiché a lungo ritenuta secondaria, avendo storicamente patito il confronto con le parabole più affermate del cugino Ludovico e del fratello Annibale. Se perciò, in certa misura, la disattenzione degli studi si può spiegare nel contesto di una generale 'sfortuna critica' del Carracci di mezzo, rimane comunque sorprendente quanto scarsa, o marginale, sia stata la messa in valore delle preziose notizie sui suoi esordi da parte della letteratura novecentesca. Tanto più che, per la precocità degli anni evocati – e si può risalire con certezza ai primi anni settanta del Cinquecento, quando riguardo i due sodali non si hanno notizie precise[1] –, certi dettagli sui primordi di Agostino restano materiale potenzialmente utile a gettare qualche luce su problemi invece annosissimi, e considerati centrali dalla critica già sessant'anni fa, come i dibattuti inizi di Ludovico[2]

[1] Anche senza considerare le incisioni che dubitativamente le si antepongono in questa tesi, la partecipazione di Agostino alla seconda edizione delle *Symbolicae Quaestiones* di Bocchi, edita nel 1574, consente di risalire di quattro anni rispetto al primo documento che testimonia dell'attività artistica del più anziano Ludovico.

[2] Anticipando di "nemmen cinquanta giorni" l'apertura della grande mostra dell'Archiginnasio, F. ARCANGELI (*Sugli inizi dei Carracci*, in "Paragone", 79, 1956, pp. 17-48) decideva di ripercorrere dalle pagine di *Paragone* quella preferenza malvasiana "che anche qualche moderno può sentire, tuttora, se non giusta, certo plausibile": poneva insomma l'attenzione sul dipanarsi della giovinezza del Carracci più anziano, che nel contesto della storica esposizione avrebbe ceduto il passo al genio più franco di Annibale. Come noto, dal confronto fra i due, ne sarebbe uscito sconfitto soprattutto Agostino, che avrebbe tenuto una posizione minore anche nella replica fortemente annibaliana di Longhi, l'anno dopo (R. LONGHI, *Annibale, 1584?*, in "Paragone", 89, 1957, pp. 33-42). Dopo tesi e antitesi dei due grandi studiosi, la sintesi sarebbe giunta postuma, vent'anni dopo, con l'emersione del *San Vincenzo martire* di Ludovico (fig. 96) (C. VOLPE, *Sugli inizi di Ludovico Carracci*, in "Paragone", 317-319, 1976, pp. 115-129). Tralasciando qui molti delle anticipazioni anche modeste (F. MALAGUZZI VALERI, *La giovinezza di Ludovico Carracci*, in "Cronache d'Arte", I, 1924, pp. 15-45) e dei complessi corollari a quella vicenda, che è centrale anche per la storia della critica, basti rilevare che il tema degli inizi di Ludovico (Cfr. A. BROGI, *Ludovico Carracci*, Ozzano Emilia 2001, pp. 9-17) è capace ancor oggi di dividere gli animi (Cfr.: G. PERINI FOLESANI, *Riflessioni baroccesche tra Bologna e Urbino*, in in *Barocci in bottega. Urbino, giornata studi, 26 ottobre 2012*, a cura di B. Cleri, Foligno 2013, pp. 15-16; D. BENATI, *Longhi e Annibale Carracci*, in *Il*

o, allargando il focus, come l'insolito passaggio dei tre giovani dall'ambiente famigliare, quello dei mestieri, alla comune impresa artistica, secondo un'evoluzione che dovette consumarsi appunto fra gli anni settanta e circa l'ottanta e che, visti i temperamenti e le intenzioni dei protagonisti, è facile pensare come il prologo a un sorprendente *Bildungsroman* a tre voci, intessuto di implicazioni sociali, e certo anche commerciali, ma soprattutto di una nuova febbrile elaborazione di fatti visivi[3].

A favorire questa generale disattenzione, hanno contribuito fattori di diversa natura, fra i quali la fisiologica tendenza della moderna disciplina a vagliare anche le notizie verosimili sugli albori di un artista, che si immaginano sempre fumosi, con lo stesso atteggiamento di sospetto che si riserva all'aneddotica conclamata. Così pure, una qualche responsabilità si può imputare alla posizione di sudditanza verso la pittura che le arti grafiche hanno a lungo tenuto nella tradizione italiana degli studi, anche in accordo all'antica impostazione longhiana, nel cui alveo si sono sviluppate molte delle più importanti ricerche carraccesche; è stato perciò naturale che esordi votati essenzialmente all'incisione, come furono quelli di Agostino, risvegliassero in altre generazioni di studiosi, soprattutto italiani, un interesse quanto meno settoriale[4].

Scendendo nel dettaglio del primo aspetto, si può senz'altro individuare una responsabilità nello scarso grado di fiducia che, nel corso dell'ultimo secolo e a partire da certe posizioni di marca positivista, si è voluto accordare alle fonti più precoci su Agostino, essenzialmente Faberi e Malvasia[5], che solo di recente, dopo tanto

---

mestiere del conoscitore. Roberto Longhi, atti del seminario di studio (Bologna 2015), Bologna 2017, pp. 296-297).

[3] Sul tema delle origini mercantili e della difficile affermazione nel contesto artistico bolognese, ha il tono appassionante del romanzo di formazione la preziosa 'microstoria' di R. ZAPPERI (*Annibale Carracci. Ritratto di artista da giovane*, Torino 1989), ricca di novità documentarie e di organici accostamenti fra dati magari già noti, ma che necessitavano di essere messi in valore.

[4] A titolo d'esempio, si può rilevare come ai tempi della mostra del 1956, che esponeva dipinti e disegni indagati in due diversi cataloghi, non fu dedicata attenzione specifica alle incisioni, che furono oggetto solo di una piccola esposizione organizzata in parallelo dalla Pinacoteca di Bologna: M. CALVESI, *Recenti acquisizioni (1952-1956): stampe di Agostino Carracci*, catalogo della mostra, Bologna 1956. Una mostra delle stampe con qualche ambizione in più venne curata soltanto una decina di anni dopo: ID., V. CASALE, *Le incisioni dei Carracci*, catalogo della mostra (Roma-Bologna 1965-1966), Roma 1965.

[5] L. FABERI, in B. MORELLO, *Il funerale d'Agostin Carraccio fatto in Bologna sua patria da gl'Incaminati Academici del Disegno scritto all'ill.*[mo] *et r.*[mo] *sig.*[r] *cardinal Farnese*, Bologna 1603,

scetticismo, hanno potuto godere di un credito crescente, venendo così a tratteggiare del giovanissimo artista un profilo più affidabile e dettagliato di quanto non siano a tutt'oggi le notizie sugli inizi dei congiunti. Non si può negare che quantità e qualità di queste informazioni, che risalgono ben oltre il *turning point* del 1584, che dava il titolo a una mostra sulla giovinezza dei tre[6], e pure oltre il 1582 della prima attività veneziana di Agostino, dipendano da una congiuntura di carattere storico e anagrafico che non si verificò per i due familiari, e sulla quale è opportuno spendere qualche veloce paragrafo di biografia.

Secondogenito di Antonio, sarto di lontana origine cremonese, Agostino era stato battezzato nella cattedrale di San Pietro a Bologna il 16 agosto 1557 ed era perciò di due anni più giovane del primo cugino Ludovico, figlio del macellaio Vincenzo, e di tre anni più vecchio del fratello Annibale[7]. Morendo il 23 febbraio 1602 a Parma[8], dove era stato chiamato un paio di anni prima dal duca Ranuccio I Farnese, lasciava i due sodali

---

pp. 29-43, poi ripubblicato in: C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna 1678 (1841), pp. 306-311.

[6] *Bologna 1584. Gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava*, a cura di A. Emiliani, catalogo della mostra, Bologna 1984.

[7] L'anno di nascita fu erroneamente indicato nel 1558 da G.P. BELLORI (*Le vite de pittori, scultori et architetti moderni*, Roma 1672, p. 104) e F. BALDINUCCI (*Notizie dei professori del disegno*, Firenze 1681, ed. Firenze 1846, III, p. 323). La verifica della data corretta si deve a Malvasia, che nella *Felsina pittrice* riportò citazione delle fedi battesimali relative ai tre cugini. In una nota editoriale all'edizione del 1841 gli atti vennero poi restituiti nella grafia originaria indicata da M.A. GUALANDI (*Memorie originali italiane riguardanti le belle arti*, Bologna 1840, I, p. 52): "Die 16. Augusti. 1557. Augustinus filius Antonij Caraza bap. die. quo. sup. comp. magister. Bernardinus de Cupinis et Mag. Joannes de motutis." (C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 326 e nota 2)

[8] La data di morte di Agostino è stata largamente equivocata dalla letteratura antica: G.P. BELLORI (*Le vite*… cit., 1672, p. 112), e F. BALDINUCCI (*Notizie*… cit., 1681 (1846), III, p. 327) di conseguenza, la collocarono il 22 marzo del 1602; al marzo 1601 risale invece secondo l'epigrafe composta da Claudio Achillini presente nel Duomo di Parma (G.P. BELLORI, *Le vite*… cit., 1672, p. 113; S.E. OSTROW, *Agostino Carracci,* tesi di dottorato, New York University 1966, p. 593 nota 87); secondo Baglione addirittura al 1605, "quattro anni prima d'Annibale": G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, Roma 1642, p. 106. Fu Tietze a rinvenire nell'Archivio di Stato di Parma il documento che certifica la data corretta: "Adì 9 Marzo per vintitre giorni del mese di febbraio passato finiti al 23°…11.99. Morse adi 23 Febraro 1602" (H. TIETZE, *Annibale Carraccis Galerie im Palazzo Farnese und Seine Römische Werkstätte*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses", XXVI, 1906-1907, p. 130 n. 5).

in un momento sì di reciproca lontananza, senz'altro geografica e col fratello anche sentimentale, ma pure di grande operosità e notevoli successi.

A Roma, prima che nel 1605 lo cogliesse la sua "estrema malinconia"[9], Annibale licenziava pale e quadri da stanza mentre, assistito dai suoi allievi emiliani, il Domenichino in testa, proseguiva sulle pareti l'impegno della Galleria Farnese, i cui ponteggi della volta erano stati teatro del noto dissidio con Agostino. A Bologna, nel frattempo, l'Accademia degli Incamminati prosperava sotto la guida di Ludovico, anch'egli impegnato fra le commissioni in prima persona e il coordinamento di imprese collettive, come la 'gloriosa gara' fra i migliori suoi allievi nell'Oratorio di San Colombano (1600)[10], cui sarebbe seguita la più gravosa decorazione a olio del chiostro di San Michele in Bosco (1604-1605)[11]. A quello stesso torno d'anni, a cavallo del passaggio di secolo, rimontano oltretutto le prime importanti attestazioni in proprio di alcuni fra gli scolari più dotati e intraprendenti passati per l'Accademia, *in primis* Guido Reni, già attivo a Roma per il cardinale Sfondrato nel 1601[12]; mentre, a contraltare, diverse antiche inimicizie nella schiera dei concorrenti locali potevano ritenersi sanate, in ragione della ormai indiscutibile affermazione commerciale della pittura riformata dei Carracci. Così, se da svariati anni aveva abbandonato il campo della contesa (anche manesca) un coetaneo dalle premesse pericolosamente simili, ma dai risultati alquanto divaricati, come fu Camillo Procaccini[13], è sempre sorprendente rilevare come nel

[9] G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, a cura di A. Marucchi, L. Salerno, Roma 1956 (1621), I, p. 218.

[10] F. ARCANGELI, *Una gloriosa gara I*, in "Arte antica e moderna", 3, 1958, pp. 236-254; ID., *Una gloriosa gara II*, in "Arte antica e moderna", 4, 1958, pp. 354-372; *Una gloriosa gara nelle pagine di Francesco Arcangeli: l'Oratorio di San Colombano*, a cura di J. Bentini, San Giorgio in Piano 2002.

[11] C.C. MALVASIA, *Il Claustro di S. Michele in Bosco di Bologna. Dipinto dal famoso Lodovico Carracci, e da altri Eccellenti maestri usciti dalla sua Scola*, Bologna 1694.

[12] D. BENATI, *Per Guido Reni "incamminato", tra i Carracci e Caravaggio*, in "Nuovi studi", 11, 2004-2005 (2005), pp. 231-247.

[13] Trasferitosi a Milano nel 1587, Camillo Procaccini è accomunato ai Carracci dalla formazione sui precedenti bolognesi, dall'attenzione verso Correggio e Barocci, dalle indagini anatomiche e fisiognomiche, anche in direzione degli studi di teste grottesche. A tal proposito, da una lista di spese sostenute dalla famiglia del pittore 'Incamminato' Giovanni Paolo Bonconti, citata da Malvasia nella Vita dell'artista ("Del medesimo anno [1583, nds], una castellata d'uva squisita, mandata a donare ad Ercole Procaccini e Camillo suo figliuolo, per le fatiche ch'usano nell'insegnare a Gio. Paolo suo figlio, nell'Accademia": C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 405) si apprende che

'Signor Dionisio', che accompagnò Ludovico a Roma nel giugno 1602, vada verosimilmente riconosciuto lo strenuo oppositore di un tempo Denijs Calvaert[14].

La scomparsa di Agostino capitò insomma in un momento di grande prestigio per il nome dei Carracci, favoriti da una ramificata rete di rapporti con aristocrazia, élite cittadine e colleghi artisti. Le circostanze erano favorevoli perché la perdita di uno dei padri fondatori divenisse l'occasione per gli Incamminati di celebrare, in parallelo alla glorificazione dell'artista, una magniloquente conferma istituzionale dell'Accademia.

L'evento ebbe luogo nell'oratorio di Santa Maria della Morte il 18 gennaio 1603 e il modello venne fornito dall'unica cerimonia del passato che, per prestigio, intenzioni e complessità allegorica, potesse costituire un nobile precedente, ovvero le solenni esequie di Michelangelo, approntate il 14 luglio 1564 in San Lorenzo a Firenze dagli accademici del Disegno, i quali già all'assemblea fondativa dell'anno prima avevano acclamato Buonarroti "come primo accademico d'onore, quasi come alto patrono"[15]. In maniera simile alla basilica fiorentina, che fu allestita con dipinti raffiguranti episodi della vita di Michelangelo, la chiesa bolognese recava composizioni allegoriche allusive a virtù e vicende di Agostino. Di queste pitture, dovute a una mezza dozzina di allievi, non si ha più traccia, ma ne conserva una sommaria memoria la serie di veloci bulini che ne trasse Guido Reni, pubblicata a corredo della descrizione del funerale redatta da Benedetto Morello e data alle stampe a Bologna nello stesso anno[16] (fig. 1).

Camillo aveva insegnato insieme al padre Ercole nella neonata Accademia carraccesca, dove in seguito sarebbe venuto alle mani con Annibale. Il motivo dello screzio sarebbero stati alcuni motteggi pronunciati dal Carracci più giovane durante una classe di nudo, stando alla versione pubblicata nella *Felsina* (*Ivi*, p. 220); dagli appunti inediti di Malvasia emerge invece che, secondo Angelo Michele Colonna, la lite era nata per questioni di denaro: Bonconti, per la cui formazione il padre mercante era disposto a spendere molto, era infatti passato all'Accademia solo dopo una prima esperienza presso i Procaccini: R. ZAPPERI, *Annibale*… cit., 1989, p. 49, 66 nota 12).

[14] Il compagno di viaggio è citato in una lettera di Ludovico a Francesco Brizio, scritta da Roma l'8 giugno 1602 (BCB, ms B 17, c. 265v; B 153, c. n. 11), che fu resa nota dapprima in G. GIORDANI (*Sei lettere pittoriche pubblicate per la fausta occasione delle applauditissime nozze Hercolani-Angelelli*, Bologna 1836, p. 25) e ripubblicata poi in H. BODMER (*Lodovico Carracci*, Burg bei Magdeburg 1939, pp. 157-158) e in: *Gli scritti dei Carracci*, a cura di G. Perini, Bologna 1990, pp. 110-111 n. 7.

[15] M. SALMI, Discorso inaugurale della *Mostra documentaria-iconografica dell'Accademia delle Arti del Disegno*, Firenze 1963.

[16] B. MORELLO, *Il funerale d'Agostin*… cit., 1603.

Ma soprattutto, come a suo tempo Benedetto Varchi aveva celebrato Michelangelo in un lungo panegirico[17], a Bologna era stato Lucio Faberi, forte del suo triplice ruolo di membro dell'Accademia dei Gelati, notaio della neoistituta Compagnia dei pittori dal 1599 e segretario dell'Accademia carraccesca[18], a estendere una dettagliata orazione funebre, che fu declamata durante la funzione dal pittore Giovan Battista Bertusi[19]. Forse con un po' di retorica, si può affermare insomma che la letteratura sui Carracci nasce con una morte, quella di Agostino, e con la sua traccia biografica contenuta in quell'orazione, subito resa disponibile a un pubblico più vasto poiché acclusa da Morello alla sua descrizione a stampa[20].

Nulla di simile avvenne per le esequie romane di Annibale, celebrate al Pantheon nel luglio 1609, né per quelle di Ludovico dieci anni più tardi, tenutesi con tono dimesso nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Bologna, in un momento di grande crisi per l'Accademia degli Incamminati, legata da qualche anno alle sorti altrettanto infelici della Compagnia dei pittori, i cui fondi erano misteriosamente scomparsi alla morte del loro *depositario perpetuo* Giovan Battista Cremonini nel 1613. Se quest'ultima istituzione si era perciò ritrovata "senza più stanza, o luogo ove si raduni, se non la presta qualche amorevole, senza chi più se ne prenda cura, faccia esigere le ubbidienze, con poco decoro e minor scandalo"[21], l'Accademia doveva ormai sopravvivere unicamente come formale emanazione di Ludovico, tanto che dopo la sua morte non se ne hanno più notizie.

Nei casi di Annibale e Ludovico, insomma, non ci furono panegirici che, a distanza di pochi decenni, ripercorressero anche brevemente i rispettivi esordi, ed è perciò soltanto con lo straordinario lavoro di scavo e di raccolta di testimonianze da parte di Carlo

---

[17] B. VARCHI, *Orazione funerale fatta e recitata da lui publicamente nelle esequie di Michelangelo Buonarroti in Firenze nella Chiesa di S. Lorenzo*, Firenze 1564.

[18] F. MALAGUZZI VALERI, *L'arte dei pittori a Bologna nel secolo XVI*, in "Archivio storico dell'arte", III, 1897, pp. 309-314; M.S. CAMPANINI, ad vocem *Faberi (Faberio), Lucio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 43, Roma 1993, pp. 692-695; C. DEMPSEY, in *Gli scritti*… cit., 1990, pp. 22-23.

[19] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 208.

[20] L. FABERI, in B. MORELLO, *Il funerale*... cit., 1603, pp. 29-43.

[21] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 226. Cfr. C. DEMPSEY, in *Gli scritti*… cit., 1990, p. 23.

Cesare Malvasia che, nelle vite carraccesche contenute nella *Felsina pittrice*, si poté disporre di una ricapitolazione anche sui loro inizi.

L'affidabilità di Faberi parrebbe dunque certificata dalla natura stessa del suo discorso, destinato alla pubblica lettura di fronte a numerose persone che avevano conosciuto e lavorato con Agostino, e, soprattutto, dalla constatazione che le informazioni sulla vita del defunto dovevano essere giunte al letterato da Ludovico stesso, regista di tutta l'operazione. Ciò non toglie che, a distanza di un trentennio dalla loro giovinezza, il maturo cugino avesse potuto travisare qualche dettaglio, o imbellettarlo *ad hoc*. Tale sospetto potrebbe trovare conferma in alcuni punti del racconto di Malvasia, che sembrano distanziarsi di proposito dall'orazione, seguendo magari fonti alternative che il biografo aveva a disposizione, senza badare alle contraddizioni che un lettore attento avrebbe potuto rilevare facendo confronti con il testo di Faberi, riportato per intero nella *Felsina*.

Oltretutto, già ai tempi dei suoi rivoluzionari *Studies in the Seicento Art and Theory*, Mahon aveva notato la consonanza fra le opinioni sulla dottrina artistica della selezione attribuite ad Agostino da Faberi e i concetti simili esposti da Giovan Paolo Lomazzo nel suo *Trattato della Pittura* del 1584[22]. L'impressione venne ulteriormente specificata in due interventi del 1953[23] e divulgata poi nel catalogo della storica mostra del 1956, dove lo studioso inglese riferì di un vera e propria copiatura alla lettera di frasi che, in origine, Lomazzo riferiva all'allievo Ambrogio Figino[24].

Se da un lato brevità, finalità elogiative e perfino l'evidenza di un plagio non hanno certo contribuito a rendere l'orazione di Faberi un puntello essenziale in tanta parte degli studi, è soprattutto sulle ben più consistenti pagine di Malvasia che, per molto tempo, è valso quel sopracitato stigma di derivazione positivista che ebbe in Tietze uno dei primi e più convinti assertori. Già nel 1906, lo studioso austriaco derubricava come

[22] D. MAHON, *Studies in the Seicento Art and Theory*, Londra 1947, pp. 135-138, 205.
[23] ID., *Art Theory and Artistic Practice in the Early Seicento: Some Clarification*, in "Art Bulletin", XXXV, 1953, p. 229; ID., *Eclecticism and the Carracci: Further Reflections on the Validity of a Label*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXVI, 1953, pp. 306-308.
[24] ID., *I Carracci e la teoria artistica*, in *Mostra dei Carracci. Catalogo critico dei dipinti*, Bologna 1956, pp. 51-52.

tendenziosa gran parte della ricostruzione proposta nella *Felsina pittrice*, convinto che un movente campanilista avesse spinto Malvasia a improbabili invenzioni sui Carracci, come l'esistenza dell'Accademia stessa o la sorprendente precocità delle due famigerate lettere di Annibale, scritte da Parma a Ludovico e datate, secondo Malvasia, al 18 e al 28 aprile 1580[25].

Sulla questione di tale data, e di ciò che implicherebbe un viaggio parmense in quel momento per la formazione visiva dei fratelli Carracci, si tornerà nel secondo capitolo, ma intanto è da notare come le molte riflessioni compiute sull'inaffidabilità di Malvasia, o sul suo converso, abbiano spesso preso le mosse da questioni letterarie, quando non propriamente lessicali, si trattasse appunto delle lettere di Annibale, oppure del sonetto "eclettico" dedicato da Agostino a Niccolò dell'Abate[26]. Beninteso, i sospetti sulla deontologia del biografo hanno perlopiù tralasciato l'analisi di problemi di natura attributiva, segno evidente di una maggiore fiducia nel Malvasia conoscitore che nello storico, ma il silenzio o, talora, la ricusazione di alcune precoci stampe che Malvasia assegnava ad Agostino autorizzano a credere che una marca di generalizzata inattendibilità abbia accompagnato a lungo la fama del letterato[27].

Riepilogando in breve, a seguito di Tietze, ma raramente con gli estremismi del suo pregiudizio antimalvasiano, per almeno tre quarti di secolo si è mantenuta pressoché unanime una posizione di generalizzato scetticismo, che era stata orientata nei primi decenni da un fronte piuttosto compatto, costituito da alcune fra le voci più autorevoli della disciplina, sia sul precoce versante germanico degli studi, quello di Schlosser, Voss e Bodmer, sia fra le voci che contribuirono alla grande mostra bolognese: soprattutto Longhi, Arcangeli e Mahon[28].

---

[25] H. TIETZE, *Annibale Carraccis*… cit., 1906-1907, pp. 49-182.

[26] Per una ricapitolazione della questione e un parere a favore dell'autenticità: G. PERINI, in *Gli scritti*… cit., 1990, pp. 58-66.

[27] Tralasciando la panoramica su Agostino incisore tracciata da M. CALVESI e V. CASALE (*Le incisioni*… cit., 1965), che non aveva aspirazioni di completezza, è piuttosto nel catalogo generale di D. DE GRAZIA (*Le stampe dei Carracci con i disegni, le incisioni, le copie, e i dipinti connessi. Catalogo critico*, Bologna 1984) che rispetto alle stampe citate nel testo malvasiano si notano perplessità (Ivi, p. 196 n. 215), ricusazioni (Ivi, p. 210 nn. R16-R22), quando non omissioni eccellenti, come il *Frontespizio con il ritratto di Carlo Ruini* (fig. 19).

[28] Dubbi sul sonetto e sulle lettere di Annibale furono espressi da H. VOSS (*Die Malerei des Barock in Rom*, Berlino 1924, p. 482), seguito da H. BODMER (*Lodovico*… cit., 1939). Contro l'autenticità

È solo a partire dagli anni ottanta che le notizie riportate nelle vite dei Carracci iniziano a riguadagnare qualche credito in De Grazia[29] e Spezzaferro[30], sebbene con più di un distinguo, ma sarà poi con i contributi di Dempsey[31] e, soprattutto, con il lavoro di analisi compiuto da Perini sul metodo editoriale adottato nella *Felsina*[32] che si è inaugurata una recente tendenza a guardare con rinnovata, e talora forse eccessiva, fiducia al referto malvasiano. Al di là delle rivelatorie comparazioni fra materiali originali e trascrizioni pubblicate da Malvasia[33], la conferma di un buon grado di accuratezza delle informazioni riferite è giunta anche da imprevisti riscontri materiali, come la riemersione, tra i fondi di grafica del Nationalmuseum di Stoccolma, di un disegno, citato negli appunti inediti del biografo, dove Agostino rappresentò il soggetto dell'endecasillabo petrarchesco "Levata era a filar la vecchierella", trascritto sul foglio svedese affidandosi a una memoria evidentemente non infallibile[34].

---

del componimento in onore di Dell'Abate si espresse anche J. SCHLOSSER-MAGNINO (*La Letteratura Artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze 1935, p. 446).
Di falsi storici dovuti a Malvasia Longhi parlava già nella sua prolusione all'anno accademico bolognese 1934-35 (R. LONGHI, *Momenti della pittura bolognese*, in "L'Archiginnasio", XXX, 1934, pp. 1-3, ristampato in: R. LONGHI, *Lavori in Valpadana, 1934-1964, Opere complete di Roberto Longhi*, VI, Firenze 1973, pp. 197 e 199). Oltre a rigettare l'affidabilità di Faberi, come si è visto, Mahon rifiutava anche quella di Malvasia: D. MAHON, *Studies*… cit., 1947, pp. 208-212; ID., *I Carracci e la teoria artistica*, in *Mostra*… cit., 1956, pp. 56-57. "False le date, falsi sono anche i testi", lapidario sulle lettere F. ARCANGELI (*Sugli inizi*… cit., 1956, p. 32), le cui opinioni furono riportate nel Regesto di Ludovico nel catalogo della mostra che avrebbe aperto di lì a poco (*Mostra*… cit., 1965, p. 71).

[29] D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 36-37.

[30] L. SPEZZAFERRO, *I Carracci tra naturalismo e classicismo*, in *Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo. Atti del XXIV Congresso di Storia dell'arte*, a cura di A. Emiliani, Bologna 1983, pp. 203-228.

[31] C. DEMPSEY, *Malvasia and the Problem of Raphael and Bologna*, in "Studies in the History of art", 17, 1986, pp. 57-70; ID., in *Gli scritti*… cit., 1990, pp. 9-31.

[32] G. PERINI, *Il lessico del Malvasia nella sua Felsina Pittrice*, in "Studi e problemi di critica testuale", XXIII, 1981, pp. 107-129; EAD., in *Gli scritti*… cit., 1990, pp. 33-99.

[33] *Ivi*, pp. 71-73.

[34] Il passo inedito di Malvasia (Biblioteca Comunale di Bologna, ms B 16, c. 134r) è stato riportato da G. PERINI (*Gli scritti*… cit., 1990, pp. 57, 173 n. 9) convinta dapprima che si trattasse di un frammento poetico di Agostino stesso. Il foglio di Stoccolma (Inv. MN H 1002/1863), recante la citazione variata di due versi del sonetto XXXIII dal *Canzoniere* di Petrarca è stato in seguito segnalato alla studiosa da Catherine Johnston: ID., *Aggiunte e postille a "Gli scritti dei Carracci"*, in "Accademia Clementina. Atti e memorie", 32, 1993, p. 133.

Senz'altro, in linea con il filone della rinnovata fiducia verso le fonti si pongono le ricerche di Chvostal, rimaste nella forma poco accessibile della tesi di dottorato[35]. Fra i meriti che gli vanno riconosciuti sta il tentativo di rimettere in gioco l'orazione funebre di Faberi, superando quella riduttiva etichetta datale da Mahon ("no more than a clever literary adaptation culled from another publication"[36]), che di fatto aveva a lungo inibito ogni ulteriore valutazione[37]. Alla considerazione che le convenzioni retoriche del maturo Cinquecento prevedessero un sistema formulare di composizione basato anche sul calco da testi precedenti (e nello specifico di Faberi non il solo Lomazzo, ma pure Plinio il Vecchio e il collega accademico dei Gelati Melchiorre Zoppi), si accompagna il convincimento che le parti del discorso più strettamente riguardanti Carracci, e i suoi modelli in particolare, fossero del tutto originali[38].

Ripercorrendo invece la *Felsina pittrice* con attenzione alle stampe assegnate ad Agostino, che in Faberi non vengono mai menzionate singolarmente, lo studioso propone una revisione del catalogo delle primissime opere che, per certi aspetti meramente attribuzionistici, risulta più fedele alle opinioni di Malvasia di quanto non fosse l'imprescindibile catalogo ragionato di De Grazia[39], mentre per ciò che concerne la formazione del giovane Carracci, la posizione di Chvostal si fa particolarmente *tranchante*, anche a discapito della fedeltà verso le fonti[40].

In un caso come nell'altro, si tratta di sfida aperta, e vedremo quanto condivisibile, a due dissimili ma autorevolissimi ritratti dell'artista da giovane.

---

[35] J.J.P. CHVOSTAL, *Rethinking the Reform: a Study of the Early Careers of Ludovico, Agostino, and Annibale Carracci*, tesi di dottorato, University of Pittsburgh, 2001.

[36] D. MAHON, *Eclecticism*… cit., 1953, p. 229.

[37] Ancora a date recenti, si rinunciava purtroppo alla necessaria distanza critica nei confronti di quella posizione: M. KITSON, *Denis Mahon: Art Historian and Collector*, in *Discovering the Italian Baroque: The Denis Mahon Collection*, a cura di G. Finaldi, M. Kitson, catalogo della mostra, Londra 1997, p. 16.

[38] J.J.P. CHVOSTAL, *Rethinking*… cit., 2001, pp. 22-23.

[39] Si veda qui a p. 8 nota 29.

[40] Come si vedrà in questo primo capitolo, ipotizzare che "all of the Agostino's prints dating from the seventies were made under Tibaldi's superivision" (J.J.P. CHVOSTAL, *Rethinking*… cit., 2001, p. 125) corrisponde a una grossa forzature rispetto alle testimonianze di Faberi, di Malvasia e all'evidenza delle opere.

1.2 Con Alessandro Menganti, "Michelangelo incognito"

Con una petizione del 23 marzo 1578 citata da Malvasia, ma ormai irreperibile come tutto il libro della Compagnia dei pittori che la conteneva, Ludovico faceva richiesta "d'essere al numero di quella aggregato, offrerendosi a far le prove della cittadinanza propria e paterna, secondo la forma de' Statuti" [41]. Che quella clausola della Compagnia toccasse un nervo particolarmente scoperto per chi ancora, colloquialmente e forse con una vena di dileggio, veniva chiamato 'Cremona' per via delle origini[42], può essere un elemento suggestivo quanto inappurabile. Sta di fatto che l'accertamento dei prerequisiti non incontrò intoppi, come subito informa Malvasia, avendo verificato egli stesso nell'Archivio pubblico cittadino che, già al 1 febbraio 1507, il sarto Antonio Carracci della parrocchia di San Giuseppe, bisnonno dei pittori, concludeva una transazione immobiliare nel contado bolognese[43].

Ma al di là delle radici famigliari, quel che ora importa è che, avendo fatto la richiesta all'alba dei suoi ventitré, l'*outsider* Ludovico doveva avere già messo in fila qualche anno di pratica artistica: si direbbe diversi, se, come racconta il solito Malvasia, nella bottega di Prospero Fontana egli si era guadagnato il poco lusinghiero soprannome di "bue", per la lentezza di apprendimento, oltre che per la professione paterna[44]. A seguire la versione data nella *Felsina*, era stato in effetti un Ludovico già attivo come pittore a convincere lo zio Antonio a coltivare il talento dei due figli, "che alla stessa professione fin da principio mostrando grande inclinazione, come che altro mai facessero che, e nella scuola di grammatica sul margine de' libri, e fuori di quella su' muri"[45], *scarabbocciavano* per conto loro. Nella prosa veloce, priva di molti distinguo diacronici e spesso tesa a esaltare la primazia del cugino più anziano, emerge così come Ludovico avesse suggerito ad Antonio di affidare il giovane Agostino, che presso un orafo già "nella operazione del bollino egregiamente portavasi"[46], al suo primo maestro

[41] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 326.
[42] R. ZAPPERI, *Annibale*… cit., 1989, pp. 5-7.
[43] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 326.
[44] *Ivi*, p. 264-265.
[45] *Ivi*, p. 265.
[46] *Ibidem*.

Fontana, mentre dell'educazione dell'ultimogenito Annibale si sarebbe occupato egli stesso.

Come ha mostrato Zapperi[47], le cose potrebbero essere andate in maniera leggermente differente. Infatti, dalla testimonianza del pittore Giovan Battista Natali, registrata negli appunti inediti di Malvasia, parrebbe che la decisione di Antonio fosse maturata di fronte ai primi guadagni del nipote Ludovico, rientrato a Bologna da fuori e presto impegnato in lavori suoi. I due resoconti non sono peraltro in contraddizione così aperta, e potrebbe trattarsi semplicemente di una questione di sfumature, fra la verosimile opportunità commerciale fiutata dal sarto per i suoi figli e i piani probabilmente già ambiziosi di Ludovico, come maestro in erba. Ma, fra le circostanze che condussero Agostino in una delle più attive botteghe cittadine, potrebbe aver avuto un rilievo anche il suo più seminale tirocinio da orefice, del quale sovente ci si dimentica.

Nemmeno nei contributi più estesi su Agostino come Ostrow e De Grazia[48], è parso rilevante (o forse anche solo possibile) interrogarsi sull'identità dell'orafo che, a detta di Malvasia, iniziò Carracci al bulino prima ancora dell'ingresso nella cerchia di Fontana; mentre, a tutt'oggi, si direbbe passata piuttosto in sordina, perlomeno negli studi carracceschi, quella svelta pagina di Zapperi[49] dove, senza argomentare, si riconosceva in quel personaggio nello scultore Alessandro Menganti.

La divergenza tra le fonti non ha facilitato l'agnizione: in tutta la *Felsina*, il nome di Menganti non ha alcuna occorrenza se non nell'ambito dell'orazione di Faberi, dove il rapporto intercorso con Agostino occupa un breve paragrafo e viene presentato come una frequentazione non esclusiva da parte del giovane, coltivata con la sola finalità di ampliare la propria formazione artistica ("bramando di farsi intelligente nella scultura"[50]). In più, nel discorso di Faberi, la menzione di questo rapporto giunge per terza, dopo l'evocazione di Fontana, e addirittura di Domenico Tibaldi, senza che di

[47] R. ZAPPERI, *Annibale*… cit., 1989, pp. 10-13.
[48] S.E. OSTROW, *Agostino*… cit., 1966, p. 16; D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, p. 33.
[49] R. ZAPPERI, *Annibale*… cit., p. 12.
[50] L. FABERI, in C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., p. 307.

queste due esperienze si chiarisca il reciproco scalarsi nel tempo, né che si faccia riferimento alla gavetta presso un orafo.

Così come lo struttura Faberi, su probabile indicazione di Ludovico, il passo è insomma caratterizzato da una mancanza di scansione cronologica fra episodi differenti ("e nel medesimo tempo…"[51]), che parrebbe funzionale a presentare il protagonista nelle vesti disinteressate del gentiluomo versato nella pratica delle arti. Evitando di segnalarla come iniziale, e chiamando "scultura" l'attività praticata presso Menganti, si favoriva così un'immagine di Agostino come artista intellettuale, del tutto consentanea agli intenti celebrativi dell'orazione, nonché alle aspirazioni più speculative dell'Accademia degli Incamminati.

La netta impressione è insomma che le informazioni contenute in Faberi e Malvasia fossero resoconti complementari di uno stesso avvenimento, ben più prosaico di quanto indicato nel panegirico, e che la parzialità delle due notizie derivasse nel primo caso da scopi propagandistici, mentre nel secondo potesse dipendere da un fisiologico corrompimento dell'informazione, riportata a quasi un secolo da quando l'episodio era occorso. L'originario collocamento presso un orafo, verosimilmente voluto dal padre, come immaginato da Zapperi[52], poteva infatti rispondere alla necessità mercantile di affacciare Agostino a una professione potenzialmente remunerativa, in particolare se al talento si fosse accompagnato l'esordio in un valido contesto professionale, quale senz'altro era la bottega di Menganti.

Nonostante la fama postuma di questo "Michelangelo incognito" (secondo l'affettuosa definizione di Agostino medesimo)[53], sia legata essenzialmente alla statua di bronzo di Gregorio XIII, issata il 18 dicembre 1580 sulla balconata del palazzo pubblico predisposta da Domenico Tibaldi[54], è vero che la sua lunga attività dovette svolgersi

---

[51] *Ibidem*.

[52] R. ZAPPERI, *Annibale*… cit., 1989, p. 11.

[53] "Minganti fu dal Carracci tenuto sempre in tanta stima, che soleva nominarlo il Michelangelo incognito, e soggiungeva, che siccome quegli si godeva vivendo vita quieta, e innocente; così avesse avuto pensiero di far conoscere il suo valore, che Bologna ancor ella in eccellenza avria avuto il suo scultore": L. FABERI, in C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 307.

[54] R.J. TUTTLE, *Le opere di Galeazzo Alessi nel Palazzo Comunale*, in *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, atti del convegno, Genova 1975, pp. 230-232, poi ripubblicato in ID., *Piazza Maggiore. Studi su Bologna nel Cinquecento*, Venezia 2001, pp. 124-130.

soprattutto in piccolo, come orafo-scultore di notevole successo locale. *Aurifex* fu d'altronde la qualifica che usò per sé stesso nell'iscrizione sulla grande effigie papale[55].
Alle date in cui potrebbe aver instradato Agostino, ovvero i primi anni settanta, Menganti era già stato massaro dell'arte degli orefici nel 1560 e nel 1569 (tornando poi in carica nel 1575), aveva lavorato come incisore presso la bottega del collega Niccolò Quaini nel 1563, e, stando all'intuizione di Tumidei, nel 1572 doveva avere inciso due medaglie dedicate al nuovo pontefice bolognese dalla Zecca cittadina, ancora diretta dal maestro dei conî Girolamo Faccioli[56]. Alla morte dell'anziano responsabile, nel 1575, Menganti gli sarebbe poi succeduto nella posizione, mentre già doveva essere impegnato nella realizzazione del busto papale oggi conservato al Museo Civico Medievale, da intendersi forse come lavoro di prova in vista della grande statua di piazza[57].
Come rivelano certi confronti fotografici proposti da Tumidei[58], l'ambiente attorno Menganti doveva essere ampiamente permeabile, forse in entrambe le direzioni, ai modelli della coeva pittura bolognese. Si direbbe in particolare quella di Sabatini, Samacchini e Passerotti. Un contesto del genere aveva senz'altro i numeri per fornire un *imprinting* marcatamente tardomanierista all'adolescente Agostino e se, in tema di interferenze, è azzardato ipotizzare che il suo passaggio in bottega avesse potuto orientare in senso naturalistico un busto bolognese oggi ad Amburgo[59], è invece verosimile che un primo contatto del giovane con bulini di linguaggio bellifontano o parmigianinesco potesse essere avvenuto proprio in quell'occasione.

---

[55] *Il Michelangelo incognito. Alessandro Menganti e le arti a Bologna nell'età della Controriforma*, a cura di A. Bacchi, S. Tumidei, catalogo della mostra (Bologna 2002), Ferrara 2002. Per l'iscrizione sulla statua: A. BACCHI, in *Ivi*, pp. 185-189 n. 25. L'identificazione dell'orafo citato con Menganti proposta da Zapperi è stata messa in dubbio con deboli argomenti da C. ROBERTSON (*The Invention od Annibale Carracci*, Milano 2008, p. 21), la quale dava per scontato che Agostino fosse stato presso di lui durante la realizzazione della statua di Gregorio XIII, e che avesse compiuto un tirocinio propriamente da scultore, come lasciava intendere l'orazione funebre di Faberi. L'avviata attività di orefice e medaglista di Menganti, proprio alle date in cui avrebbe potuto accogliere Carracci, è invece ampiamente dimostrata nel catalogo della mostra bolognese del 2002.
[56] S. TUMIDEI, in *Ivi*, pp. 209-213 nn. 33-34.
[57] A. BACCHI, in *Ivi*, pp. 180-184 n. 24.
[58] S. TUMIDEI, *Alessandro Menganti e le arti a Bologna nella seconda metà del Cinquecento: alla ricerca di un contesto*, in *Ivi*, pp. 55-110.
[59] *Ivi*, pp. 92-93.

In effetti, per marcare lo stretto rapporto fra oreficeria e incisione, non è necessario risalire ai casi bolognesi del primo Marcantonio Raimondi e addirittura al suo maestro Francesco Francia[60], o ricordare come una delle firme di Cornelis Cort fosse la stilizzazione di un tampone da borace, usato per saldare i preziosi[61]. Basta invece richiamare il fatto che lo stesso Girolamo Faccioli, venisse più volte citato come "orefice e intagliatore" da Vasari, il quale ne rammenta alcuni disegni, "tenuti graziosissimi", che a suo tempo gli aveva affidato Parmigianino perché fossero tradotti in stampe, e altri ancora, sempre "molto begli", forniti per la stessa ragione da Francesco Salviati, durante la sosta del pittore in città ai tempi della pala di Santa Cristina, nel 1539[62]. Sulla base di questa traccia, e al di là dei rapporti romani con l'editore Antonio Salamanca, suggeriti sempre da notizie vasariane ma forse da rivedere[63], è utile ricordare che in Faccioli si è voluto riconoscere quel monogrammista *FG* (e talora *GIR F*) cui si devono fogli precocemente tratti dalle invenzioni di Primaticcio per Fontainebleau[64]. Insomma, se pure non fosse effettivamente avvenuto il discepolato presso Faccioli che una tradizione sei-settecentesca attribuiva a Menganti, è probabile che, perlomeno dal 1572 al 1575, i due orefici avessero assidui rapporti per via della Zecca e che, nella bottega di Menganti, potessero circolare le incisioni di Faccioli, raggiungendo agevolmente il garzone Carracci mentre andava impratichendosi col bulino.

---

[60] K. OBERHUBER, *Marcantonio Raimondi: gli inizi a Bologna ed il primo periodo romano*, in *Bologna e l'umanesimo 1490-1510*, a cura di M. Faietti, K. Oberhuber, catalogo della mostra, Bologna 1988, pp. 51-88.

[61] La marca compare su una mezza dozzina di bulini del periodo italiano di Cort, incisore di importanza cruciale per la formazione di Agostino, come si vedrà nel Capitolo 2: J.C.J. BIERENS DE HAAN, *L'oeuvre gravé de Cornelis Cort, graveur hollandais 1533-1578*, L'Aja 1948, pp. 2, 29.

[62] G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori* (1568), Firenze 1878-1885, vol. V p. 228 (*Vita di Parmigianino*), vol. VII p. 18 (*Vita di Francesco Salviati*). Cfr. S. TUMIDEI, *Alessandro Menganti*… cit., p. 64.

[63] *Ibidem*.

[64] S. BOORSCH, in *The French Renaissance in prints from the Bibliothèque Nationale de France*, a cura di K. Jacobson, catalogo della mostra (Los Angeles-New York-Parigi 1994-1995), Los Angeles 1994, pp. 337-343; EAD., *La Bella Maniera*, in "Print Quarterly", XIII, 2, 1996, pp. 206-207; EAD., *The Massacre of the Innocents after Francesco Salviati*, in "Print Quarterly", XVI, 3, 1999, p. 270; EAD., *Salviati and prints: the question of Fagiuoli*, in *Francesco Salviati et la Bella Maniera. Actes des colloques de Rome et de Paris (1998)*, a cura di C. Monbeig Goguel e Ph. Costamagna, Roma 2001, pp. 499-518.

Meno dimostrabili sono invece i rapporti artistici di Menganti con il successivo maestro di Agostino, Prospero Fontana, al di là quella contiguità fra loro opere che è difficile potesse mancare in una città delle dimensioni di Bologna[65]. Tuttavia, da una testimonianza resa nel 1574 da Bartolomeo Passerotti, durante un processo intentato dalla famiglia Samacchini contro Francesco Cavazzoni[66], emerge come lo scultore e il pittore fossero in rapporti di consuetudine, tanto da passare in conversari tutto il tempo di una messa in San Michele in Bosco. È perciò credibile immaginare come il passaggio di Agostino nella bottega di Fontana, oltre che da spinte famigliari, potesse essere favorito dalla conoscenza fra i due e che l'apprendistato presso Menganti, pur breve ma già orientato verso l'incisione, ne avesse decretato la mansione anche nel nuovo contesto.

Con l'ingresso nell'orbita di Fontana, la parabola di Agostino si emancipa dalla sua preistoria indiziaria e inizia a popolarsi delle prime rare attestazioni a stampa, la cui autografia in diversi casi non ha potuto contare su un riconoscimento unanime. L'eccezione, come noto, è fornita dal lavoro compiuto sulle lastre delle *Symbolicae Quaestiones* di Achille Bocchi, in vista della seconda edizione del 1574, che costituisce un primo tassello indiscusso citato in tutti gli studi, ma la cui stretta connessione con la bottega di Fontana non è stata sinora rimarcata a sufficienza. Cosicché, se da un lato una veloce menzione del discepolato presso Fontana non viene quasi mai tralasciata in ossequio all'autorità di Malvasia[67], dall'altro in molti contributi si tende a dare per

[65] Una "Madonna in scoltura" di Menganti è documentata a metà della scala di accesso all'Oratorio della Confraternita di Santa Maria della Morte, dove Prospero aveva dipinto una *Deposizione di Cristo*: A. MASINI, *Bologna perlustrata. Terza impressione notabilmente accresciuta*, Bologna 1646, p. 209.

[66] O. MAZZONI TOSELLI, *Racconti storici estratti dall'Archivio criminale di Bologna*, Bologna 1872, pp. 393-394.

[67] Nell'elenco delle *Stampe de' Carracci* accluso alla *Vita di Marc'Antono Raimondi*, il biografo annovera "Nel bel libro de' Simboli Bocchiani a spese della Compagnia de' Stampatori di Bologna ristampati del 1574. Il primo simbolo del teschio di bue scarnato, coronato di alloro e ornato da due martelli dalle parti cadenti; quale nella prima stampa era in legno, e ritocchi di molti di que' simboli già logori" (C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 84). L'informazione è poi ripetuta nella Vita dei tre cugini indicando erroneamente come l'impegno fosse seguito alla realizzazione di "certi Santini fatti in età di quattordici anni" (*Ivi*, p. 266). Per una corretta datazione dei *Santini* (figg. 67a-c) al 1581: D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 96-101 nn. 40-49.

scontato, con un *argumentum e silentio*, che l'impegno per la riedizione di Bocchi fosse un lavoro di poca sostanza, essenzialmente limitato al *Bucranio* iniziale (fig. 12) e svolto da Agostino come professionista autonomo[68].

È trascurando questo genere di evidenze che si è giunti a un azzardo filologico come quello di Chvostal, il quale, pur affidandosi generalmente alle testimonianze di Faberi e Malvasia, è riuscito di fatto a sconfessare entrambi affermando, contro ogni evidenza stilistica e opportunità storica, che lungo tutto l'ottavo decennio Agostino aveva prodotto stampe sotto la supervisione di Domenico Tibaldi[69]. In maniera piuttosto arbitraria, lo studioso proponeva quindi una distinzione fra le opere dei primi anni, piccole stampe economiche la cui invenzione era a suo dire dello stesso Carracci, e una produzione, iniziata invece attorno al 1575, di stampe di riproduzione alla maniera di Tibaldi[70]. Come si vedrà di seguito, l'ipotesi è da destituire di fondamento, e si tratterà semmai di circoscrivere la cronologia dei diversi mutamenti di bottega, da Menganti a Fontana e da questo a Tibaldi, compiuti da Carracci durante i suoi irrequieti inizi.

Relativamente alla collaborazione con Prospero, l'*ante quem* più stabile è quello posto al 1574 delle *Symbolicae Quaestiones*, ma è opportuno concedere un po' di agio agli impegni che dovettero precederle, grazie ai quali il maestro poté misurare l'affidabilità del giovane prima del più vasto incarico di quel progetto editoriale. Si verrebbe così a profilare un esordio presso Menganti forse molto breve, terminato verosimilmente fra il 1572 e il 1573 con la transizione decretata, o agevolata, dal parere di un Ludovico ancora adolescente.

---

[68] La critica più datata si è appuntata sulla sola incisione d'apertura: accettato con riluttanza da H. BODMER (*Die Entwicklung der Stechkunst des Agostino Carracci*, in "Die Graphischen Künste", 4, 1939, p. 125), il *Bucranio* fu rifiutato da A. PETRUCCI (*L'incisione carraccesca*, in "Bollettino d'arte", 35, 1950, pp. 141-142). Lo stesso Ostrow mantenne un approccio riduttivo, rilevando come "the attribution of this plate to Agostino, then, relies on the consistent literary tradition alone", e pur rilevando come, alla metà degli anni settanta, Agostino avesse svolto diversi di questi lavori, "more technical than creative", questo non veniva collegato affatto alla congiuntura con Fontana, che pure veniva citato genericamente fra i suoi maestri: S.E. OSTROW, *Agostino*… cit., 1966, pp. 49-51, 474-476 n. IV/4.

[69] "Apparently all of the Agostino's prints dating from the seventies were made under Tibaldi's supervision" J.J.P. CHVOSTAL, *Rethinking*… cit., 2001, p. 125.

[70] *Ibidem*.

1.3 Con Prospero Fontana: le prime incisioni

Benché ancora si sia in attesa di un ampio studio monografico su Prospero Fontana[71], che possa rendere conto del ruolo da protagonista tenuto per molto a Bologna, difficilmente si può asserire che, nei decenni centrali del secolo, esistesse nel panorama cittadino un maestro di più ricca e intrigante amalgama formale. Personalità sempre alla ricerca di una coerenza fra gli umori accostanti del raffaellismo padano e il più altisonante eloquio tosco-romano, Fontana poté contare su una lunga attività, costantemente sdoppiata fra gli impegni bolognesi e la partecipazione da forestiero a imprese decorative fuori della patria.

Grazie ad alcuni disegni preparatori[72], si può dimostrare già per i suoi giovanili anni trenta un'attività divisa fra la Genova del cantiere di palazzo Doria, dove agì al seguito di Girolamo da Treviso, e le primizie in una Bologna dove il vicelegato Giovanni Maria Del Monte lo trattava da "famigliare" già nel 1534[73]. In capo a cinque anni sarebbero arrivati poi tanto Vasari e il Doceno, impegnati nel refettorio di San Giovanni in Bosco, quanto la pala di Salviati per la chiesa di Santa Cristina, a imprimere nel suo linguaggio un gusto ornato e antiquariale che lo accompagnerà sino alla fine del secolo.

L'incontro con Ludovico, e poi Agostino, giunse però molto più tardi, ormai in chiusa ad altre numerose peregrinazioni che lo videro attivo, soprattutto come frescante, in una serie sbalorditiva di crogioli della Maniera: dal cantiere romano di Castel Sant'Angelo alla metà degli anni quaranta agli impegni per Giulio III nel decennio successivo; quindi, il viaggio a Fontainebleau, citato da Vasari e collocabile verso il 1560, e i lavori fiorentini attorno al 1565; infine, la responsabilità su imprese compiute nella geografia più locale delle famiglie di orbita farnesiana, a Poli, Bolseria, Città di Castello e, ancora in Emilia, a San Secondo.

In parallelo, i rientri a Bologna furono occasione per riportare idee prese da Perino, Primaticcio, Federico Zuccari, dalla lambiccata cultura dello studiolo di Francesco I,

---

[71] Fra innumerevoli specificazioni, nuove attribuzioni, emendazioni e divagazioni, il contributo più esteso che ripercorre organicamente l'intero sviluppo di Prospero Fontana è ancora V. FORTUNATI PIETRANTONIO, *Prospero Fontana*, in *Pittura bolognese del '500 I*, a cura di V. Fortunati Pietrantonio, Bologna 1986, pp. 339-414.

[72] *Ivi*, pp. 339-340.

[73] *Ibidem*.

ricongiungendole alla radice parmigianinesca della pittura felsinea; una radice di volta in volta riletta attraverso il filtro filotoscano e addolcito di Sabatini, oppure invigorita, sul filo dell'esibizionismo muscolare di Pellegrino Tibaldi, ma sempre votata a soluzioni più cromaticamente ardite.

Stringendo l'obiettivo sull'ottavo decennio, che interessa in questa sede, si nota come a una rarefazione dei suoi puntelli cronologici, corrispose una più stabile attività a Bologna, forse anche in date che parrebbero collocarlo altrove. Infatti, se attorno al 1570 si deve datare il progetto per la sala dei Fasti Rossiani a San Secondo, è già del 1 aprile 1571 il contratto, siglato a Parma, con cui il pittore si impegnava a lavorare per Paolo Vitelli a Città di Castello, nei successivi tre anni[74]. La realizzazione materiale dei lavori nel parmense fu di conseguenza affidata ad altre personalità bolognesi. Quanto alla discussa questione dei lavori tifernati, in passato datati in maniera piuttosto varia, è un bene che recentemente si sia ribadito quanto l'impegno fosse perfettamente commisurato al tempo indicato negli accordi[75], ma è comunque difficile immaginare una presenza costante di Fontana su quel cantiere nell'arco di tre anni: allo stesso periodo sembrano effettivamente convenire anche impegni bolognesi, come il completamento della *Circoncisione* (Bologna, Santa Maria Maggiore) lasciata incompiuta dal Nosadella, morto il 15 luglio 1571, e l'*Elemosina di sant'Alessio* (Bologna, San Giacomo Maggiore), documentata nel 1573[76]. Al tempo in cui i cugini Carracci gravitarono attorno alla sua orbita, a Fontana non dovette perciò mancare una bottega bolognese, né la possibilità di organizzare su più fronti il lavoro di diverse *équipe*.

D'altro canto, il ripiegamento in patria di gran parte del suo lavoro, dal 1573 in poi, coincise con una crescente partecipazione alla vita pubblica e alla temperie culturale apertasi prima con la nomina a vescovo del cardinale Gabriele Paleotti nel 1566, e poi con l'elezione del papa bolognese Gregorio XIII Boncompagni, sei anni più tardi.

---

[74] M. DANIELI, *La decorazione pittorica, in Palazzo Bentivoglio in Borgo della Paglia*, a cura cura di M. Danieli, M. Ricci, Bologna 2016, p. 70-72.

[75] *Ibidem.*

[76] R. ROLI, *I quadri e i dipinti murali degli altari dal '500 al '800*, in *Il Tempio di S. Giacomo Maggiore in Bologna*, Bologna 1967, p. 166; V. FORTUNATI PIETRANTONIO, *Prospero Fontana*… cit., 1986, p. 358.

Chiare tracce del confronto ingaggiato con Paleotti sulle bozze del *Dialogo intorno alle immagini sacre e profane* sono presenti nelle sue opere del periodo, ben prima che il trattato venisse pubblicato nel 1582[77]. La stessa *Elemosina di sant'Alessio*, così come l'*Annunciazione* oggi a Brera (fig. 2), di poco successiva, si fanno portatrici di una concezione riformata dell'arte, votata al recupero di una rinnovata chiarezza di impaginazione e a un senso didattico della narrazione verosimile. Può stupire che, nel tracciare un tale manifesto contro gli eccessi dei pittori manieristi, il cardinale si fosse affidato ai consigli di chi si era formato su alcuni dei più smodati campioni di una pittura largamente virtuosistica. Tuttavia, considerando certi approdi temperanti del maturo Fontana, si tratta in fondo di un'incongruenza minore, fra le tante che affollano il passaggio dalla cultura della grottesca e dell'emblema alla ripulita sensibilità tridentina[78].

In più, la preferenza accordata a Fontana come interlocutore su questioni di politica delle immagini va letta senz'altro anche in termini di responsabilità pubblica, vista la posizione di preminenza che il pittore occupava nel consiglio della corporazione, dove, come tratteggia a tinte forti Malvasia, godeva di "gran stima e riputazione, eletto più volte massaro dell'arte, sindaco e stimatore. Fu come l'arbitro di ogni lite e differenza fra pittori e dilettanti e a lui, come all'oracolo ricorrendosi, fu stimato sacrilegio il dipartirsi da suoi responsi e dalle sue sentenze dissentire e appellarsi"[79].

---

[77] P. PRODI, *Il cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597)*, I, Roma 1959, pp. 54, 57, 75, 78; I. BIANCHI, *La politica delle immagini nell'età della Controriforma*, Bologna 2008, pp. 39, 51 nota 23.

[78] L'assidua frequentazione da parte di Camillo Paleotti, fratello del cardinale, dell'Accademia Hermathena di Achille Bocchi nei suoi anni giovanili, nonché la sua partecipazione alla Società Tipografica Bolognese, la cui prima impresa editoriale fu la ripubblicazione delle *Symbolicae Quaestiones* in anni oramai critici per la cultura dell'emblema, sono segni di un confine ideologico molto labile. A ulteriore conferma, nell'Archivio Cavazza Isolani (34, F4, 1, *Alberi genealogici, iscrizioni, recapiti di documenti della famiglia Paleotti*) si conserva un foglio autografo di Bocchi che mostra l'elaborazione di un simbolo soprannumerario per le *Symbolicae Quaestiones* dedicato alla famiglia Paleotti: I. BIANCHI, *La politica delle immagini*… cit., 2008, pp. 38-40, 49 appendice 2.

[79] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 174. Particolare significato assume l'elezione di Fontana a massaro della corporazione nel terzo trimestre del 1581: R. ZAPPERI, *Federico Zuccari censurato a Bologna dalla corporazione dei pittori*, in "Städel Jahrbuch", XIII, 1991, p. 177-190.

Nel contesto di una bottega ben avviata e strutturata, l'ingresso di un giovane già iniziato all'incisione come Agostino non doveva costituire un fatto secondario, e in particolare in quella di Prospero, che anche per ragioni famigliari dovette avere un rapporto privilegiato con il mondo della stampa. Il suo matrimonio con Antonia Bonardi nel 1539[80] lo legò infatti a una famiglia di cartari originari di Parma, che da poco si erano lanciati nella produzione tipografica, imponendosi subito fra i principali editori bolognesi per quantità e qualità delle pubblicazioni[81].

Il capostipite di quell'impresa, che con l'avvicendarsi di vari membri della famiglia continuò a produrre sino al termine del secolo, fu Vincenzo Bonardi, il quale nel 1535 si era messo in società con lo stampatore carpigiano Marcantonio Grossi. A quest'ultimo era evidentemente affidato il lavoro meccanico vero e proprio, mentre l'altro avrebbe messo capitali, carta e la propria bottega come luogo di vendita[82]. Purtroppo, scorrendo la nutrita serie di testi religiosi, pronostici, libri didattici e cavallereschi fabbricati nel corso dei decenni, non sembrano emergere evidenze di una qualche collaborazione fra i Bonardi e Fontana, laddove l'apparato iconografico delle edizioni, quando c'è, si limita a semplici inserti decorativi a silografia. Va comunque ricordata, fra le diverse opere stampate nel primo anno di attività, un'edizione dei Commentari sul Digesto di Carlo Ruini[83], che a distanza di quarant'anni fu oggetto di una riedizione cui parteciparono Agostino (fig. 19) e, come credo, lo stesso Fontana, e sulla quale si tornerà fra poco.

Con tutte le difficoltà poste da una produzione embrionale e ancora rarefatta, è nondimeno possibile legare qualche stampa all'attività del nostro con Fontana prima del 1574 delle *Symbolicae Quaestiones*. Queste prime manifestazioni non hanno goduto di molto favore negli studi moderni e, in particolare, De Grazia tese perlopiù a rifiutarle, metterle in dubbio o scalarle a date più avanzate[84], ricavando così un profilo di Agostino incisore piuttosto lacunoso sugli inizi. La più recente tendenza inclusiva di Chvostal[85] può invece trovare conferma tanto nelle fonti antiche, quanto in una certa coerenza

[80] Archivio di Stato di Bologna, Rogito di Ser Pietro Zanettini, filza 20, n. 219. Cfr. V. FORTUNATI PIETRANTONIO, *Prospero Fontana*… cit., 1986, p. 339.
[81] A. SORBELLI, *Storia della stampa in Bologna*, Bologna 1929, pp. 98-100.
[82] *Ibidem*.
[83] *Ivi*, p. 99.
[84] D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 73-74 n. 2, 196 n. 215, 210 nn. R16-R22.
[85] J.C.J. CHVOSTAL, *Rethinking*… cit., 2001, pp. 125-130.

stilistica dei pochi pezzi riammessi alla discussione, avendo però l'accortezza di rigettare per questi primi fogli la fragile idea di una supervisione di Domenico Tibaldi[86], e verificarne invece la compatibilità formale con l'ambiente di Fontana.

Fra i bulini di Agostino citati nel lungo catalogo delle stampe bolognesi che Malvasia fece seguire alla sua vita di Marcantonio Raimondi, appena sotto il "bel libro de' Simboli Bocchiani", si menziona una serie di "varie testicciuole, cioè mascheroni per ornati di cornicioni e simili, al numero di sei; e fra questi un'anima dannata, che spietatamente grida: onc. 2. e mez. onc. 2. in circa: prime cose per prova"[87]. Per la precisione del riferimento, i fogli (figg. 3a-g) sono stati individuati con esattezza da Mariette, Oretti, Heinecken e Bartsch, tutti concordi riguardo l'autografia[88], mentre già Bodmer optava per una ricusazione che De Grazia avrebbe poi ribadito, adducendo a motivo la qualità "troppo infima per accreditarle anche solo all'apprendistato del Carracci"[89]. La studiosa proponeva inoltre un confronto con un abbozzo autografo raffigurante una testa di satiro conservato all'Ashmolean Museum, destinato però a essere davvero poco probante (fig. 4), vista la verosimile datazione del disegno agli anni novanta[90].

Immaginandone però una collocazione a monte delle *Symbolicae Quaestiones*, come pure il testo malvasiano porta a credere, e osservandoli senza pregiudizi, i mascheroni dimostrano un livello tecnico tutt'altro che disprezzabile, soprattutto per un sedicenne. Il vigore dei tagli è del tutto coerente con il carattere delle prime opere certe e, nonostante la pressione sul bulino sia sempre costante, la modulazione tridimensionale fra chiari e scuri è sapientemente ottenuta con sprezzati passaggi dal tratteggio incrociato a quello parallelo, al bianco della carta operato a leggeri punti.

---

[86] *Ivi*, p. 125.

[87] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 84.

[88] M. ORETTI, *Notizie dei professori del disegno, cioè dei pittori, scultori ed architetti bolognesi e de' forestieri di quella scuola*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. B. 125 III, p. 840; K.H. VON HEINECKEN, *Dictionnaire des Artistes dont nous avons des estampes aves une notice detaillé*, Lipsia 1789, p. 641; A. BARTSCH, *Le Peintre Graveur,* nn. 250-256.

[89] H. BODMER, *Die Entwicklung der Stechkunst des Agostino Carracci II*, in "Die Graphischen Künste", 5, 1940, p. 71; D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, p. 210 nn. R16-R22.

[90] Penna e inchiostro bruno, mm. 115x115: *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum. II. The Italian Schools*, a cura di K.T. Parker, Oxford 1956, n. 147.

Le stampe, sette e non sei quelle pervenute, hanno in effetti la consistenza di un impegno facilmente assegnabile a un allievo, come esercitazioni da tenere poi nel repertorio di bottega in attesa di reimpiego. Erano forse di più in origine, poiché a Chatsworth si conserva una serie di quattro disegni (figg. 5a-d) a penna di concezione molto vicina, uno dei quali, raffigurante una testa di Bacco (fig. 5a), trova un preciso riscontro in uno dei bulini (fig. 3e)[91]. Difficile pronunciarsi sull'attribuzione ad Agostino anche dei disegni, suggerita da Chvostal[92]: già assegnati tradizionalmente a Perino del Vaga, quindi avvicinati a Pellegrino Tibaldi ancora sotto l'influenza di Perino[93], i quattro piccoli ritagli esibiscono un segno fluente e una facilità di ombreggiatura che non sembrano nelle corde di un esordiente, quanto in effetti di un maestro esperto, educato alla maniera tosco-romana. Anche la possibile responsabilità di Domenico Tibaldi mi pare un suggerimento del tutto strumentale alla ricostruzione di Chvostal[94], mentre non è da escludere un'origine nella bottega dello stesso Fontana, del quale ritornano gli stilemi di origine centroitaliana, sviluppati anche a fianco di Perino, e la preferenza per le acquerellature leggere. Un esiguo indizio in tal senso, cui sarebbe azzardato dare dignità di conferma, potrebbe trovarsi sulla stampa della serie raffigurante la testa di un capro (fig. 3d), dove al margine sinistro compare una lettera *F* puntata, forse a indicare il cognome dell'inventore[95].

A un livello di finezza un poco più evoluto, anche per conseguenza di un soggetto più elevato, appartiene un altro raro bulino, il *Ritratto di papa Gregorio XIII* entro un ovato (fig. 6), dalla vicenda critica simile ai mascheroni. Dopo la citazione in Malvasia[96] e l'assenso di Heinecken e Bartsch, venne rifiutato da Zanotti e da Bodmer, infine posto

[91] Penna e inchiostro bruno, quattro ritagli irregolari, circa mm. 70x51 ciascuno: *The Devonshire Collection of Italian Drawings. III. Roman and Neapolitan schools*, a cura di M. Jaffé, Londra 1994, p. 218 n. 356 (come Pellegrino Tibaldi).
[92] J.C.J. CHVOSTAL, *Rethinking*… cit., 2001, pp. 128.
[93] *The Devonshire Collection*… cit., 1994, p. 218 n. 356.
[94] *Ibidem*.
[95] D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, p. 210 n. R21.
[96] "Il ritratto di Gregorio XIII. in ovato, a lui comunemente attribuito. 1571. nel qual caso avrebbe avuto solo 14. anni": C.C. MALVASIA, *Felsina*... cit., 1678 (1841), I, p. 81.

fra le stampe dubbie da De Grazia per la goffaggine di certi passaggi[97]. "Se di Agostino, il lavoro deve risalire a un momento assai giovanile", scriveva a ragione la studiosa, collocandolo però troppo tardi, fra il 1576 e il 1579, quando è evidente che certe ingenuità potessero risultare problematiche. La maggiore perizia dimostrata da Agostino in un foglio molto più complesso come il frontespizio con il ritratto di Carlo Ruini (fig. 19), importante raggiungimento del 1575 che De Grazia non conosceva, consente oggi di immaginare il piccolo ovale poco prima di quel momento, in ragione della vicinanza tecnica. D'altronde, nell'accettare l'opera, Chvostal ha notato come l'ombreggiatura a larghi tratti paralleli riprenda una soluzione già adottata nei mascheroni[98]. Prescindendo dalla inspiegabile data 1571, poi corretta all'anno dopo reincidendovi sopra, e da riferire non già alla realizzazione della stampa, quanto all'elezione di Gregorio XIII[99] il 13 maggio 1572, il ritrattino potrebbe perciò ricadere dopo quella serie e in prossimità del lavoro di reintaglio degli emblemi bocchiani, dei quali anticipa il forte senso plastico. Particolarmente riuscita è la resa della concavità del campo su cui si staglia di tre quarti papa Boncompagni, contrapponendo la forte linea del suo profilo in ombra al rado puntinato del fondo. Una soluzione che si ritroverà nel ritratto di Achille Bocchi in apertura alle *Symbolicae Quaestiones* (fig. 13b).

Anche in questo caso, è davvero improbabile che Agostino avesse lavorato a partire da una propria invenzione. Anzi, fra i numerosi ritratti pittorici di Gregorio XIII, che fu spesso propenso a favorire artisti suoi concittadini, mi pare sorprendente la parentela dimostrata da un dipinto di collezione privata romana sinora sfuggito alla discussione (fig. 7), dove il pontefice viene inquadrato secondo la consueta tipologia stabilita da Raffaello con l'effigie di Giulio II. Da questa tela, o per meglio dire da un disegno ricavatone, Agostino non solo derivò nel dettaglio la posizione di sguincio del ritrattato e alcune pieghe d'ombra sulla mozzetta, ma badò pure a riprodurre con una certa

[97] K.H. VON HEINECKEN, *Dictionnaire des Artistes*… cit., 1789, p. 628; A. BARTSCH, *Le Peintre Graveur*, n. 146; G. ZANOTTI, in C.C. MALVASIA, *Felsina*... cit., p. 81 nota 2; H. BODMER, *Die Entwicklung*… cit., 1939, p. 126; D. DE GRAZIA, Le stampe... cit., 1984, p. 196 n. 215.

[98] J.J.P. CHVOSTAL, *Rethinking*… cit., 2001, p. 129.

[99] H. BODMER, *Die Entwicklung*… cit., 1939, p. 126; S.E. OSTROW, *Agostino*… cit., 1966, p. 474 n. IV/3.

precisione, nel più essenziale medium grafico, la temperatura sentimentale di quella benevola ma sfuggente espressione.

La concordanza che qui si segnala con la primizia di Agostino spinge peraltro a riconsiderare le ipotesi attributive poco convincenti che il dipinto ha attratto in passato. Pubblicato dapprima come opera di Scipione Pulzone[100], il ritratto è stato mantenuto in ambito romano da una prudente scheda di catalogo che ne rilevava la congiuntura fra vaghe soluzioni vasariane e una certa sprezzatura alla veneta nella resa del velluto baluginante, suggerendo altresì di ricercarne la responsabilità "fra i molti artisti documentati nei cantieri romani di più diretta committenza pontificia"[101]. In seguito, quello stesso innesto formale fra centro e nord ha spinto verso un'assegnazione dubitativa all'allievo mantovano di Pulzone Pietro Facchetti, di fatto allontanando la soluzione del problema, che attinge a una pittura più fusa e accostante delle durezze disegnative con le quali Facchetti rilegge i modelli algidi del suo maestro[102].

Pur con le difficoltà comunemente poste dall'analisi dei ritratti, si direbbe infatti che in questo caso l'eloquio sia difficilmente comprensibile al di fuori della pittura bolognese. Anzi, subito sovviene la lettera di Lorenzo Sabbatini riportata da Malvasia[103] dove, scrivendo da Roma all'amico Prospero Fontana il 7 marzo 1575 (o, più opportunamente, nel giugno 1573[104]), il pittore ragguagliava il collega sull'incontro con il pontefice concittadino e sull'intenzione di questi di farsi ritrarre dai soli Sabbatini e Passerotti. Senza voler necessariamente ridimensionare l'informazione, la discreta ricchezza dell'iconografia gregoriana porta quanto meno a valutare la possibilità che Boncompagni avesse rivisto i suoi propositi negli anni a venire[105]. Comunque sia, se di

---

[100] *Felipe II, un monarca y su època. La monarquìa hispànica*, a cura di C. Iglesias, G. Anes, catalogo della mostra, Madrid 1998, p. 515 n. 235.

[101] *Il Michelangelo incognito*… cit., 2002, pp. 168-169 n. 20.

[102] F. PETRUCCI, in *Papi in posa. Dal Rinascimento a Giovanni Paolo II*, a cura di M.E. Tittoni, F. Buranelli, F. Petrucci, catalogo della mostra, Roma 2004, p. 26; ID., *Pittura di ritratto a Roma. Il Seicento*, Roma 2008, v. I pp. 19-20, v. II p. 314, v. III p. 558 n. 193.

[103] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 181.

[104] R. ZAPPERI, *Federico Zuccari censurato*… cit., 1991, p. 188 nota 6.

[105] Il tema non è esente da difficoltà poiché non tutti i ritratti pontifici di buone dimensioni e qualità implicano necessariamente una realizzazione dal vero. Fra gli esemplari che per queste stesse ragioni si potrebbero candidare va ricordata una tela assegnata a Scipione Pulzone presso Villa Sora a Frascati (F. PETRUCCI, *Pittura di ritratto*… cit., 2008, p. 20), dal quale sembra derivare un dipinto di

Passerotti è ben noto un disegno a penna degli Uffizi, preparatorio per il ritratto a stampa di Gregorio XIII inciso da Domenico Tibaldi del 1572 (fig. 8), cui più di recente si sono aggiunti un secondo foglio e un dipinto conservato a Gotha[106], riguardo l'effigie dipinta da Sabbatini non esistevano ipotesi di sorta fino a tempi recentissimi, quando, ancora in forma di parere orale[107], mi è stata resa nota la proposta di riconoscere a Lorenzino il dipinto che qui si è legato alla stampa di Agostino. Pur considerando assolutamente verosimile la brillante intuizione, è proprio la congiuntura con il piccolo ritratto a stampa che mi spinge a soffermarmi anche su quell'aspetto di indagine degli affetti, sempre temperato da un senso della figura vagamente tipizzato e parmense, che il dipinto condivide con le effigi dovute a Prospero Fontana, dal *Ritratto di Paolo III* di Palazzo Rosso a Genova, caratterizzato alla metà del secolo da un plasticismo quasi

---

collezione privata molto simile (ma recante un'iscrizione con il nome del ritrattato) che porta un'insostenibile attribuzione a Lavinia Fontana (M.T. CANTARO, *Aggiornamenti e precisazioni sul catalogo di Lavinia Fontana*, in "Bollettino d'arte", 79, 1993, pp. 88-89), sulla base di suggestioni presenti nella sua Vita scritta da Malvasia: "Servì anch'ella Pontefici, e fu la Pittrice di Papa Gregorio XIII. e di tutta la casa Boncompagni, che l'onorò sempre, la beneficò, la protesse" (C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 177). Malvasia menziona in effetti un ritratto del pontefice dovuto a Lavinia presso un certo canonico Castelli a Bologna (*Ivi*, p. 178),

[106] Sulla stampa di Tibaldi: B. BOHN, *The Illustrated Bartsch. Italian Masters of the Sixteenth Century. Bartolommeo Passarotti, Domenico Tibaldi, Camillo Procaccini, Ludovico Carracci, and Annibale Carracci. Commentary 2*, New York 1996, pp. 65-69 n. 011; *The Print in Italy 1550-1620*, a cura di M. Bury, catalogo della mostra, Londra 2001, pp. 208-209 n. 152. Al disegno degli Uffizi (inv. 6157F, penna e inchiostro bruno, mm 435 x 367) pubblicato da A. GHIRARDI (*Bartolomeo Passerotti*, in *Pittura bolognese del '500 II*, a cura di V. Fortunati Pietrantonio, Bologna 1986, p. 545), si somma un foglio emerso in asta (Christie's, Londra, 3 luglio 1990, lotto 7; penna e inchiostro bruno, mm 401 x 402), tecnicamente molto vicino e nello stesso verso, che è poi anche quello della stampa. Accettato da diversi come autografo (C. HÖPER, *Bartolomeo Passerotti*, Worms 1987, II, p. 194; A. GHIRARDI, *Bartolomeo Passerotti pittore (1529-1592). Catalogo generale*, Rimini 1990, pp. 179-180 nn. 25b, 25c; E. NEGRO, in *Papi in posa*… cit., 2004, p. 62, dove le misure indicate sono mm 459 x 396; F. PETRUCCI, *Pittura di ritratto*... cit., 2008, v. I p. 20), il disegno è stato considerato dubitativamente una derivazione di Tibaldi, funzionale alla traduzione incisoria (B. BOHN, *The Illustrated*…, 1996, pp. 65-69 n. 011). Per il dipinto del Museen der Stadt di Gotha (inv. 132/91, olio su tela, cm 102 x 82,3): A. GHIRARDI, *Indagini per Bartolomeo Passerotti: i ritratti di papa Gregorio XIII*, in "Il carrobbio", 15, 1989, pp. 125-130; EAD., *Bartolomeo Passerotti*… cit., 1990, pp. 179-180 n. 25. Recentemente, è stato proposto uno spostamento verso Tiburzio Passerotti: M. DANIELI, *Dipinti di Bartolomeo e Tiburzio Passerotti nella collezione Hercolani: qualche recupero*, in "Notizie da Palazzo Albani", XXXIX, 2010-2011 [2012], pp. 57-69.

[107] Comunicazione orale di Valentina Balzarotti, 2017.

ottico, alla pensosa severità del più tardo *Giovanni Fogliani Pecori da Modigliana*[108] (fig. 9). Come nel caso dei mascheroni, l'idea che il lavoro di Carracci fosse volto non solo a produrre piccole stampe di consumo, ma a divulgare le invenzioni del proprio capobottega Fontana, sembrerebbe particolarmente opportuna, non fosse che in questo caso la caratterizzazione addolcita dell'effigie pare in effetti spingere più verso Sabbatini.

Allo stato attuale, è impossibile stabilire se queste prime attestazioni di una nascente sensibilità plastica e luministica fossero agevolate da un parallelo tirocinio pittorico, mentre è invece probabile che, al fianco di incisioni realizzate *ex novo*, a un collaboratore nella posizione in cui si trovava Agostino fossero affidati comunemente lavori di ripasso, che consentivano di dare nuova vita commerciale a lastre ormai consunte o bisognose di aggiornamenti iconografici. Si deve leggere in tal senso il monogramma *AG.C.* (presente anche in una stampa autografa del 1576[109]) apposto su una *Sacra Famiglia coi santi Elisabetta, Giovanni Battista e angeli* che, nel primo stato di lastra, presenta l'indicazione di Bologna e la data 1570 e, per questo, in passato venne incautamente considerata come la prima opera di Agostino[110]. Fu Ostrow a notare che il secondo stato (fig. 10), quello rifilato dei margini con le iscrizioni e cifrato da Agostino entro la battuta, era stato interamente ripassato col vigore suo solito[111]. Creduta un tempo derivazione da Andrea Del Sarto, e avvicinata poi in maniera poco pertinente a un disegno che De Grazia riteneva nei modi di Sabbatini (e invece pare della cerchia di Samacchini)[112], la composizione mostra piuttosto un'antiquata impostazione paratattica, tipica del classicismo bolognese di marca raffaellesca che, unitamente alla fattura modesta e standardizzata dei volti, costringe a interrogarsi sull'opportunità che il giovane Agostino licenziasse piccoli lavori anche al di fuori del

[108] V. FORTUNATI PIETRANTONIO, *Prospero*… cit., 1986, pp. 342, 346.

[109] Si tratta di una Sacra Famiglia copiata da un bulino della scuola di Marcantonio Raimondi: D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, p. 74 n. 3.

[110] Apre infatti il catalogo delle stampe di Agostino in M. CALVESI, V. CASALE, *Le incisioni*… cit., 1965, n. 1; Cfr. D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, p. 73-74 n. 2.

[111] S.E. OSTROW, *Agostino*… cit., 1966, p. 472 n. IV/1.

[112] Il disegno a penna erroneamente collegato alla stampa da D. DE GRAZIA (*Le stampe*… cit., 1984, p. 73-74 n. 2 e nota 1) è una *Sacra Famiglia con san* Francesco conservata allo Städelsches Kunstinstitut di Francoforte (inv. 588); in precedenza portava un'attribuzione a Baldassarre Peruzzi.

rapporto con Fontana. Potrebbe così giustificarsi la presenza in questo caso del monogramma, assente nelle stampe già citate. Ma esiste anche la possibilità che il ripasso di questo bulino costituisse una sorta di prova, prima di intraprendere lo stesso tipo di operazione sulla ben più larga scala delle *Symbolicae Quaestiones*: un'eventualità che farebbe comunque ricadere il secondo stato della *Sacra Famiglia* sotto la supervisione di Prospero.

Non è infatti verosimile svincolare l'incarico dato ad Agostino per il libro di Bocchi dal suo coinvolgimento nella cerchia del maestro che, fin dai tempi lontani della prima edizione del 1555, era stato incluso nell'impresa con un ruolo di primaria importanza. La dimestichezza tra Fontana e l'erudito umanista risaliva infatti almeno alla fase progettuale del libro, che, per l'ermetica complessità dei centocinquantuno emblemi, accompagnati da altrettante composizioni dedicatorie, dovette impegnare svariati anni prima della pubblicazione.
Nei suoi termini generali, la relazione fra i due era già esposta con chiarezza da Malvasia che, scrivendo del pittore, testimoniava come la sua casa fosse "di tutti i virtuosi di quel secolo il ridotto, e l'emporio, particolarmente d'Ulysse Aldrovandi e d'Achille Bocchi, a' quali fù carissimo"[113] e, dopo aver specificato che per quegli intellettuali Fontana aveva dipinto ritratti *pro bono*, realizzato disegni e fatto donativi in quadri, segnalava poi come per Bocchi in particolare avesse decorato le volte di due stanze terranee del suo palazzo, sede dell'Accademia Hermathena[114], e avesse disegnato "molti de' rami, che occorsero nell'erudito libro delle sue Simboliche Quistioni, intagliate da Bonasone"[115]. La conferma più immediata viene proprio dal secondo emblema della raccolta, un ritratto di Bocchi (fig. 13a) la cui responsabilità è dichiara al primo verso dell'epigrafe che lo accompagna: "Prosperus os potuit, non mentem pingere Achillis"[116].

[113] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 174.
[114] V. FORTUNATI PIETRANTONIO, *Prospero*… cit., 1986, pp. 343-344; *Palazzo Bocchi. La dimora di un erudito nella Bologna del Cinquecento*, a cura di M. Danieli, D. Ravaioli, Bologna 2006.
[115] *Ivi*, p. 176.
[116] A. BOCCHI, *Symbolicarum Quaestionum de universo genere quas serio ludebat Libri Quinque*, Bologna 1555; ID., seconda edizione, Bologna 1574, p. VI.

La comparsa a una vendita londinese nel 1972 di un gruppo di ottantaquattro disegni preparatori per le illustrazioni delle *Symbolicae Quaestiones*, in quell'occasione attribuiti a Giulio Bonasone[117], ha fornito nuovi argomenti agli studiosi, stimolando un dibattito critico sulla difficile distinzione di mani fra Prospero Fontana, cui gli ordinatori del British Museum assegnavano otto disegni del nucleo[118], e la grafia più corsiva dell'incisore Bonasone, al quale Lugli riconosceva sia il ruolo d'inventore di alcuni emblemi, sia quello di "traduttore" in disegni funzionali delle idee escogitate da Prospero, su fogli invece condotti con più libertà di impaginazione[119].

Quale che fosse la divisione delle responsabilità, peraltro oggi intorbidita dall'omogeneità culturale dei disegni pervenuti[120], in questa sede importa soprattutto rimarcare come la partecipazione di Fontana al progetto, senz'altro più estesa di quanto mostrato dagli studiosi inglesi, l'avesse impegnato quasi come un coautore, visto l'inedito rilievo conferito alla parte illustrata, di pari o forse superiore valenza rispetto a quella testuale, e perciò costituita per la prima volta da bulini ricchi di dettagli minuti, non da sommarie silografie. Più complesso sarebbe determinare l'inizio di quella collaborazione. In una lettera del 21 luglio 1547, Bocchi informava l'umanista Amaseo della difficile situazione finanziaria che aveva rallentato la realizzazione dei disegni e la loro la traduzione incisa, ma aggiungeva che in quel momento erano stati finiti trentotto emblemi[121]. Se perciò a quella data Bonasone era sicuramente della partita almeno come

---

[117] Condotti a penna e inchiostro bruno con acquerellature leggere, gli ottantaquattro disegni, nello stesso senso delle incisioni, condividono all'incirca le medesime dimensioni e ai tempi della vendita erano ancora legati in un album, poi sfasciato. Sotheby's Londra, 13 luglio 1972, lotto 23.

[118] J.A. GERE, PH. POUNCEY, in *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Artists working in Rome, c.1540 to c.1650*, Londra 1983, I, pp. 76-79, II, pp. 97-100.

[119] A. LUGLI, *Le* Symbolicae Quaestiones *di Achille Bocchi e la cultura dell'emblema in Emilia*, in *Le arti a Bologne e in Emilia dal XVI al XVI secolo*, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, a cura di A. Emiliani, Bologna 1982, pp. 87-96, in particolare p. 88. Un disegno sicuramente dovuto a Prospero è per la studiosa il foglio quadrettato, condotto a matita rossa e matita nera, preparatorio per l'emblema 37 (*Muliebris inconstantia*): dimensioni, qualità e tecnica differenti dagli ottantaquattro emblemi a penna parlano chiaro: cfr. J.A. GERE, PH. POUNCEY, in *Italian Drawings*… cit., 1983, pp. 78-79 n. 112.

[120] M. FAIETTI, *Giulio Bonasone disegnatore*, in "Grafica d'arte", 44, 2000, pp. 2-10.

[121] Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms D 145 inf. Cfr. A. ROLET, *Les* Questions Symboliques *d'Achille Bocchi*, edizione critica, Tours 2015, pp. 57-58, 62. La stampa del volume dovette impiegare due torchi differenti: per il testo quello dello stampatore professionista Anselmo

incisore, è necessario sospendere invece il giudizio sull'inventore Prospero, che pure si trovava a Bologna alla metà del decennio[122].

In ogni caso, quando nel 1574 una singolare compagine di intellettuali consociatisi in casa editrice decise di ristampare il libro, non è credibile che si evitasse di consultare Fontana, soprattutto perché, deceduto Bocchi nel 1562 e malato, o forse già morto, Bonasone, la cui ultima stampa è datata a quell'anno[123], Prospero rimaneva l'ultimo autorevole contributore all'*editio princeps*.

1.4 *Symbolicae Quaestiones*, 1574

Nel ventennio trascorso fra la prima e la seconda edizione delle *Symbolicae Quaestiones*, il panorama dell'industria libraria bolognese era mutato di pari passo al clima culturale e religioso. Se nella prima metà del secolo l'incessante richiesta di testi da parte degli scolari dello Studium continuava a essere il principale volano di una produzione tipografica varia, internazionale e senza particolari limitazioni, i nuovi dettami stabiliti dal Concilio Tridentino in materia di divulgazione delle idee ebbero ricadute quasi immediate a Bologna, città nella quale si era conclusa nel 1563 l'ultima sessione ecumenica. Già dall'anno precedente, facendo seguito all'*Index librorum prohibitorum* promulgato da Paolo IV nel 1559 e teso a colpire la produzione di volumi non graditi alla Curia romana, l'Inquisitore locale aveva pubblicato un *Bando generale*

Giaccarelli, mentre l'impressione delle lastre è stata descritta come amatoriale, e fu tirata *IN AEDIB. NOVAE ACADEMIAE BOCCHIANAE*, come dichiara il frontespizio: E.S. WATSON, *Achille Bocchi and the emblem book as symbolic form*, Cambridge 1993, p. 66. Cfr. A. SORBELLI, *Storia della stampa*… cit., 1929, pp. 105-106.

[122] Nonostante negli anni immediatamente precedenti all'uscita del libro Fontana si trovasse a Roma, dove è documentato da pagamenti per lavori a Villa Giulia dal 18 aprile 1553 al 4 marzo 1555, durante la lunga elaborazione degli emblemi bocchiani (un *work in progress* forse già in corso nel 1545: A. ROLET, *Les* Questions… cit., 2015, p. 62.) i momenti bolognesi del pittore dovevano essere stati innumerevoli e notevolmente produttivi: del 1545 sono la *Sacra Famiglia con san Giovannino* al Baraccano e la *Beata Diana Andalò con san Domenico* nella basilica di San Domenico; sempre al Baraccano, la *Disputa di santa Caterina* è datata 1551; a un periodo in patria fra il settembre 1551 e il marzo 1552 si può ricondurre poi la decorazione delle sale terranee di Palazzo Bocchi: V. FORTUNATI PIETRANTONIO, *Prospero*… cit., 1986, pp. 341-344. I. BIANCHI (*La politica delle immagini*… cit., 2008, p. 39) indica anche la finestra cronologica fra i lavori a Castel Sant'Angelo (1546-1547) e il servizio presso Giulio III (1548-1550).

[123] Il raro *San Giorgio che uccide il drago* da Giulio Romano (Bartsch 77), recante in basso l'iscrizione: *Julio Bonasone fecit IVLIO ROMANO INVENTORE 1574*.

contra librari, & uenditori de Libri & Stampatori (cui ne sarebbero seguiti altri quattro nei successivi ventisei anni), grazie al quale l'autorità cittadina poteva esercitare un duro controllo anche su trasporto, commercio e detenzione di libri proibiti: l'intera filiera era ormai fortemente regolamentata[124].

Fu perciò in un contesto non privo di nuovi condizionamenti, di ostacoli, ma pure di evidenti contraddizioni, che si consumò l'esperienza del tutto peculiare della Società Tipografica Bolognese, un'entità svincolata dall'esclusiva finalità commerciale e orientata piuttosto da una logica ancora umanistica. A fondarla, nel 1572, era stato Carlo Sigonio, storico e docente dello Studium, che l'avrebbe diretta per i dieci anni della durata stabilita all'atto di costituzione[125]. A vario titolo, economico e intellettuale, vi contribuirono alcuni dei membri più eruditi dell'élite senatoria bolognese, dal latinista Camillo Paleotti, fratello del cardinale Gabriele, al poeta Francesco Bolognetti, a svariati uomini di lettere delle famiglie Ghislieri, Fioravanti, Sandelli, Leoni. Oltre alla pubblicazione dell'opera completa di Sigonio, l'aspirazione della società era quella di selezionare una serie di titoli di qualità da pubblicare in edizioni ben curate, vendendo le quali si potesse ottenere un profitto da ridistribuire ai soci al termine del decennio, ma anche mettere in circolo materiale che potesse rispondere agli interessi dei dotti investitori e innalzare le sorti della cultura cittadina. Se questo secondo scopo fu verosimilmente raggiunto grazie alla pubblicazione di un buon numero di ottimi volumi, non si può dire che alla fama dell'impresa corrispondesse anche il successo monetario, come ebbe a lamentarsi lo stesso Sigonio in una lettera del 1582 dove fece un sommario computo delle perdite[126]. Si potrebbe pensare che una tiepida risposta del pubblico fosse conseguenza della temperie ormai mutata, distante dalla cultura ancora umanistica condivisa dai contributori della società editoriale.

Significativa è in effetti la scelta di pubblicare come primo libro, a due anni dalla fondazione, le *Symbolicae Quaestones* di Bocchi, portatrici di quella sapienza ermetica

---

[124] A. SORBELLI, *Storia della stampa*… cit., 1929, pp. 77-79; M. BURY, in *The Print*… cit., 2001, pp. 129-131. N. TAKAHATAKE, *The Print Industry in Bologna, c. 1570-1640*, tesi di dottorato, Trinity College, University of Oxford, 2006. Gli atti locali in tema di censura erano peraltro ripetizioni di quelli promulgati a Roma: P. PRODI, *Il cardinale*… cit., 1959, p. 229.

[125] A. SORBELLI, *Storia della stampa*… cit., 1929, pp. 114-117.

[126] *Ibidem*.

cui in epoca postridentina non si guardava più con eccessiva benevolenza. Tutt'altro: una esplicita condanna degli emblemi sarà inserita dal cardinale Paleotti nel suo *Discorso* uscito nel 1582[127], marcando così una notevole distanza non solamente dalla cultura manierista di metà secolo, ma pure del decennio precedente, quando nella ristampa di Bocchi aveva potuto implicare in qualche maniera lo stesso fratello del Cardinale e il suo consulente Fontana.

È improbabile che fosse quest'ultimo, in qualità di inventore di parte degli emblemi, a detenere le lastre originali di Bonasone ormai consunte dal torchio, dal momento che, secondo la prassi commerciale del tempo, era l'editore a mantenere la proprietà sui rami[128], ovvero in quel caso gli eredi di Bocchi. Ma la mediazione del pittore poté forse procurare quelle matrici, così come non v'è dubbio che fu per il suo intervento se il necessario lavoro di ripasso venne assegnato all'allievo Carracci.

In riguardo, non è mancato chi abbia segnalato come lavorare su un ricco repertorio di astruse iconografie profane potesse avere fornito spunti ad Agostino anche a distanza di lungo tempo[129]. Non si è invece rilevato quanto le implicazioni di quell'esperienza potessero estendersi ben oltre un primo sicuro addestramento su quella grammatica compositiva tosco-romana, estendendosi anche sul piano sociale dell'inserimento entro un circolo del potere cittadino, quale era la Società Tipografica Bolognese. Ma soprattutto, è passata in sordina la connessione, stabilita a quelle date, con Giovanni Rossi, lo stampatore veneziano chiamato da Sigonio a occuparsi per dieci anni di tutte le fasi della produzione tipografica[130].

Il profilo di Rossi tratteggiato da Sorbelli nella sua *Storia della stampa in Bologna* è quello di un protagonista che dominò con la sua opera tutta la seconda metà del secolo e mostra indizi niente affatto marginali su una possibile entratura per l'attività veneziana di Agostino, nonché su quanto la cerchia di Sigonio potesse essere influente, orientando anche decreti minori del Senato[131]. Attivo in patria dal 1557, alla fine dell'anno successivo lasciò la laguna alla volta di Bologna dove, dopo qualche anno in società con

[127] G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologna 1582.
[128] M. BURY, in *The Print*… cit., 2001, pp. 68-80, in particolare 78.
[129] A. LUGLI, *Le* Symbolicae… cit., 1982, p. 91.
[130] A. SORBELLI, *Storia della stampa*… cit., 1929, pp. 114-117.
[131] *Ivi*, pp. 106-111.

la famiglia Benacci, dal 1563 si ritagliò un ruolo indipendente come tipografo consuetudinario delle orazioni dei professori universitari. È in quella veste che lo conobbe Sigonio, ingaggiandolo per dieci anni nella Società Tipografica Bolognese sin dalla sua costituzione nel luglio 1572, e va con ogni evidenza ricondotto a quell'incarico, nonché all'ascendente esercitato da quell'ente, se con pubblico decreto del dicembre successivo il Senato riconobbe a Rossi la posizione, appunto decennale, di stampatore camerale con relativa pensione. Il ruolo sarebbe stato poi rinnovato più volte fino alla morte nel 1595, confermando l'ininterrotta attività felsinea del tipografo, reso cittadino bolognese già nel 1562[132]. Tuttavia, un suo volume del 1567 recante Venezia come luogo di stampa consente di postulare dei rapporti commerciali ancora vivi con la città d'origine[133], che potrebbero sommarsi alla rete di relazioni fra Bologna e Venezia sfruttata da Agostino al momento di trasferirsi in laguna, nel 1582.

Anche solo a un esame superficiale, l'intervento di Agostino nella seconda edizione delle *Symbolicae Quaestones* si delinea come un lavoro oneroso per il grande numero di lastre da ritoccare al bulino, ma diseguale nel tipo di impegno profuso, suggerendo l'ipotesi che, dopo una prima fase di agio, i tempi si fossero contratti improvvisamente, costringendo a un compromesso sul fronte dell'uniformità grafica.
L'aspetto più evidente, quello degli emblemi ristampati senza alcun ripasso, era già annotato a fine Settecento nei manoscritti dell'abate fidentino e conoscitore di stampe Pietro Zani, la cui sterminata opera catalogatoria, in vista della sua *Enciclopedia metodica*, si appuntò con osservazioni di particolare valore sulla produzione grafica dei Carracci[134]. Delle quarantatré incisioni, sparse lungo tutto il libro, che egli segnalava come lasciate al primo stato di lastra[135], molte per verità mostrano a una disamina

[132] *Ibidem*.
[133] Non è da escludersi che l'indicazione di Venezia come luogo di stampa fosse uno stratagemma per aggirare le imposizioni della censura cittadina. Esiste però la possibilità che per lo stesso motivo la produzione fosse stata effettivamente veneziana. *Ivi*, pp. 106-107.
[134] Il numeroso materiale manoscritto, conservato nella Biblioteca Palatina di Parma, è stato ordinato secondo la scansione stabilita dal catalogo generale di De Grazia in R. CRISTOFORI, *Agostino Annibale e Ludovico Carracci. Le stampe della Biblioteca Palatina di Parma*, Bologna 2005.
[135] "Quaranta tre sono i simboli non ritoccati da Agostino notati sotto ai numeri 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 40. 49. 51. 63. 72. 76. 79. 90. 94. 95. 97. 98. 99. 109. 111. 114. 116. 117. 120. 121. 122. 123.

scrupolosa diversi piccoli segni di correzione, senz'altro dovuti ad Agostino. Di volta in volta, si può trattare del ricalco di alcuni contorni (emblemi nn. 40, 51, 76, 130), di ombre rese più fonde (nn. 2, 128), o di qualche tocco per rinvigorire il plasticismo di un albero (nn. 49, 129), di un panneggio (nn. 63, 72, 79), o di una roccia (nn. 92, 99). In altri casi è davvero difficile discernere le pagine in cui si possono intuire labilissime aggiunte da quelle in cui Agostino intervenne forse marcando solo dentro i segni già tracciati[136]. Il computo di Zani va perciò ridimensionato per ampio difetto, ottenendo un quadro della situazione dotato di molta più coerenza: tutte le stampe palesemente non ritoccate appartengono a due gruppi di emblemi consecutivi e dal segno molto blando, uno in apertura della raccolta (dal 3 al 10) e uno in chiusa (dal 143 al 151). Questa circostanza può far pensare che il lavoro fosse stato diviso in *tranche* di una decina di lastre l'una e che il giovane avesse proceduto senza rispettare l'ordine del libro, dovendosi interrompere d'improvviso. Non è d'altro canto verosimile che una tale netta disparità estetica fosse pianificata, ma che piuttosto, considerando come il labile segno lasciato dalle lastre fosse rimasto comunque leggibile in tutti i suoi elementi, si decidesse di stamparle così come erano. Naturalmente, in alcuni emblemi la tridimensionalità e il vigore delle figure appaiono di molto depauperati, ma è probabile che l'aspetto formale fosse ritenuto secondario, così come fu probabilmente nella prima edizione, dove l'intervento di Bonasone, senz'altro di qualità non disprezzabile, non fu orientato tanto alla ricerca di un'eleganza compositiva o segnica, quanto di comprensibilità e completezza simbolica.

In particolare nel gruppo di emblemi all'inizio, la consunzione ha fatto emergere ancor più chiaramente, come in una stratigrafia, il *modus operandi* di Bonasone e il carattere veloce, funzionale e compendiario del suo stile grafico. Per le dimensioni ridotte e la destinazione libraria, in queste prove egli accentua quella standardizzazione dell'apparato lineare già evidente nella sua ricca produzione di più complesse stampe indipendenti, costruite con qualità ideativa e formale incostante, da svelto *bricoleur*, il quale "il più delle volte non riesce che a "imitare" e finisce col dichiararlo, facendo

127. 128. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151." Biblioteca Palatina di Parma, ms Parm. 3615. Cfr. *Ivi*, p. 3.

[136] Interventi minimi si notano a rinforzo di profili, tratteggi e *texture* negli emblemi 120, 121, 122, 123, 127.

dell'imitazione il suo ideale"[137]. I tagli di bulino uniformi e sottili, la preferenza accordata al tratteggio regolare, la frequente assenza della linea di contorno sono mezzi adottati a partire dalla tradizione incisoria di Marcantonio Raimondi, sulla quale Agostino ebbe così a mettere le mani a una distanza che, in termini di fatti artistici, era stata notevole[138].

Aprendo il libro e procedendo con ordine, il lessico nuovo di Agostino prende subito voce. Se la pressione del torchio aveva guastato le lastre metalliche, a maggior ragione si era consumata la matrice lignea servita per il *Symbolum Symbolorum* del 1555: il bucranio (fig. 11) memore dell'*Hypnerotomachia Poliphili*, che era stato realizzato a silografia forse perché, stando in prima posizione, era in affinità con frontespizi e marche editoriali, in quel caso mancanti. Seguendo scrupolosamente l'assetto dell'emblema originale, Carracci lavora a tagli energici (fig. 12), che già presentano in maniera moderata quella modulazione dello spessore nella quale fu maestro Cornelis Cort[139] (figg. 49, 51, 60) e che spesso viene sottolineata per Agostino solo a partire dalla collaborazione con Domenico Tibaldi[140]. Non è solo per intrinseche ragioni tecniche, ma pure per una chiara intenzione formale, che la resa volumetrica evocata dalla gamma delle *texture* diviene inconfrontabile con la semplicità araldica della silografia di partenza. Anzi, coerentemente il disegno viene aggiornato nei dettagli, conferendo un aspetto tridimensionale ai due martelli e studiando un più corretto sbattimento delle luci sul cranio, a riprova di un aurorale interesse verso il dato naturale.

---

[137] A. PETRUCCI, ad vocem *Bonasone, Giulio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 11, Roma 1969, pp. 591-594.

[138] Le conseguenze della tradizione iniziata da Raimondi sono chiaramente percepibili nel linguaggio e nei modelli adoperati da Agostino anche nelle prime stampe sciolte: D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 73-75 nn. 2-8.

[139] Non è un azzardo troppo grosso immaginare che il giovane avesse potuto conoscere opere di Cort anche prima che Tibaldi gliele sottoponesse come prodotti da copiare. Ai tempi della seconda edizione del libro di Bocchi, l'anversese si trovava in Italia da nove anni e le sue incisioni, prodotte a Venezia, Firenze e Roma, potevano contare su una buona diffusione bolognese. La conoscenza di una maniera alternativa al bulino sottile della tradizione bolognese poteva aver influenzato il giovane in particolar modo nel caso di un'incisione destinata a sostituire una silografia.

[140] D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, p. 34.

Le medesime scelte di linguaggio osservate in questa stampa fatta *ex novo* orientano tutti gli interventi compiuti nel libro, a partire dall'emblema successivo, il *Ritratto di Achille Bocchi* (fig. 13a), la cui invenzione di sapore parmigianinesco era stata fornita da Fontana[141]. Ai tratti preesistenti, che vengono ripassati, Agostino aggiunge tocchi di bulino sul volto (fig. 13b), marcando le ombre in maniera più decisa, come avviene sullo zigomo, prima segnato a brevi e sottili colpi, ora rilevato da profonde unghiate parallele. Nei punti più scuri, la nuca del ritrattato e il fondo dell'ovale, ai semplici tratteggi incrociati Agostino ne sovrappone altri, accentuando il contrasto con i chiari per esaltare la solidità di questa evocazione scultorea e, per la stessa ragione, opera a puntinato il campo al di fuori della cornice figurata. Caratterizzandolo in maniera differente rispetto al bianco di quest'ultima, mette in valore la finzione architettonica della pagina più di quanto non avesse fatto Bonasone.

Questo stesso generico *pattern* si ripete per decine di volte nel libro, per cui a problemi conservativi fra loro simili, Agostino oppone coerentemente le medesime soluzioni grafiche, sempre sorretto da un'idea espressiva che, pur rispettando quella originaria, quasi mai le corrisponde alla perfezione. Come in un parziale palinsesto, la debolezza dei segni logorati di Bonasone gli consente di esercitare una sorta di lettura critica dell'incisione, restituendo non già la generalizzata decifrabilità che la pressione uniforme del bulino aveva conferito agli originali, ma migliorandone invece i valori spaziali usando lo strumento in maniera selettiva, secondo le sue priorità formali, o perlomeno quelle indicategli da Fontana. Oltre al vantaggio estetico, l'operazione naturalmente consentiva anche di procedere al risparmio, con più speditezza.

Ne sono dimostrazione emblemi come il 12, dove le aporie che aveva in partenza la composizione (fig. 14a), tutta fratta, staccata e per nulla prospettica, vengono mitigate da un intervento che ricalca in particolare le figure in primo piano, lasciando più labile il segno sulle lontananze (fig. 14b). Similmente, nell'emblema successivo, sui volti di Krates e Limos, che Bonasone aveva affollato di una selva eccessiva di segni, Agostino fa emergere solo quelli funzionali alla leggibilità dei tratti somatici. Uno dei casi più evidenti è ancora l'emblema 15 (fig. 15a), nel quale l'ombreggiatura sulla pagina aperta del grande libro, ottenuta in origine con un tratteggio parallelo, viene resa più d'impatto

[141] A. LUGLI, *Le* Symbolicae… cit., 1982, p. 88, 93 nota 8.

dall'aggiunta di linee perpendicolari che rendono il tratteggio incrociato, riuscendo così a staccare con più nettezza dal confuso fondo di cielo temporalesco (fig. 15b). A ulteriore conferma, e per dire giusto velocemente dei casi alle pagine subito seguenti, l'edizione del 1574 presenta una più sensibile regia delle luci nella battaglia dell'emblema 16, un ripasso dei contorni che staglia con più chiarezza la figura del generale Antipatro sulla ribalta dell'emblema 17, di nuovo una spazialità che guadagna coerenza dall'avere mantenuto consunti i segni del fondo nel 18, così come nel 20, dove il paesaggio collinoso finalmente si distanzia, per la minore intensità del segno, dalla figura allegorica della Virtù sulla sinistra.

Volendo derivare delle tendenze generali, l'impressione è che inoltrandosi nel libro l'intervento di Agostino si faccia mediamente più contenuto, in conseguenza di tavole rimaste in condizioni migliori. Se ne potrebbe dedurre che le lastre più antiche, quelle trentotto già pronte nel 1547[142], siano accolte nella prima parte del libro, ma, a prescindere dalle proporzioni dell'intervento, va notato come lungo tutta la raccolta, su emblemi in vario stato conservativo, raramente Carracci rinunci a marcare col tratteggio incrociato le zone in ombra, rinforzando quei semplici tratti paralleli tipici di Bonasone che negli anni settanta dovevano parergli una soluzione grafica antiquata e inefficace. Questo avviene soprattutto nella resa delle superfici curve, come si vede nel caso di alcune sfere molto chiaramente ritoccate (emblemi nn. 23, 41, 126) o, in maniera più rilevante, sulle anatomie umane, non più avvolte da gabbie di sottili linee uniformi, ma valorizzate come oggetti solidi, spesso aggiungendo energici tratteggi d'ombra lungo i profili.

In qualche rara occasione, i tagli aggiunti non creano solo una variante formale, ma conferiscono sfumature di contenuto leggermente differenti. In particolare, appare più intenzionale che altrove nel simbolo 78 (figg. 16a, 16b), ispirato come il successivo dal famoso disegno col *Ratto di Ganimede* che Michelangelo offrì in dono a Tommaso de' Cavalieri. Il confronto fra edizioni, oltre a ombreggiature fortemente rilavorate, mostra come fossero bastati pochi minutissimi colpi di bulino del giovane Carracci a moderare le pudenda di Ganimede e a conferire al cane un nuovo e arruffato carattere mordace. È in conseguenza di questo genere di interventi, così efficaci pur nell'assoluta economia

[142] Vedi nota 126.

dei mezzi grafici, se Lugli, Bohn e da ultima Rolet si sono ingannate nel considerare incisi *ex novo* diversi emblemi semplicemente rinfrescati[143], quando invece l'unico episodio in cui occorse una sostituzione dell'originale, fatta eccezione per il bucranio iniziale di cui si diceva, è il simbolo 36 (figg. 17,18), come già annotava correttamente Zani[144].

Nella replica di tutti gli elementi dell'originale, così come nell'adeguamento ai tipi umani di Bonasone, il lavoro del giovane dimostra uno scrupolo filologico vicino alla falsificazione, per ovvi motivi di omogeneità col resto del libro, ma la grammatica è inevitabilmente nuova: adoperando un bulino dalla punta più grossa e allargando la maglia delle *texture*, Carracci riesce a orchestrare la scena con un respiro e un plasticismo inediti. Anche nel caso del simbolo 36, la correttezza anatomica del bucranio diventa un minuscolo presagio di future ricerche, condivise e più sistematiche.

Il prolungato e scrupoloso intervento sugli emblemi di Bocchi soddisfece evidentemente Sigonio e i suoi affiliati se, l'anno seguente, Agostino fu di nuovo chiamato a collaborare per un'edizione della Società Tipografica Bolognese, con un compito di maggiore visibilità. Si trattò in effetti di incidere un ricco frontespizio architettonico (fig. 19) per la riedizione *in folio*[145] dei già citati *Commentari sul Digesto* del giurista reggiano Carlo Ruini, che nel 1535, quarant'anni prima, erano stati pubblicati postumi da Vincenzo Bonardi, parente acquisito di Prospero Fontana[146]. Come per le *Symbolicae Quaestiones*, non si ha la certezza che la cooptazione del giovane Carracci fosse passata attraverso la mediazione di quest'ultimo, tuttavia per le stesse ragioni di opportunità

[143] A. LUGLI, *Le* Symbolicae… cit., 1982, p. 88, 93 nota 5; B. BOHN, *The Illustrated Bartsch. Italian Masters of the Sixteenth Century. Agostino Carracci. Commentary 1*, New York 1995, pp. 1-8; A. ROLET, *Les* Questions… cit., 2015, p. 64 nota 292.

[144] P. ZANI, in R. CRISTOFORI, *Agostino*… cit., 2005, p. 3. Curiosamente, nell'edizione del 1555, è quella una delle quattro pagine (emblemi nn. 36, 70, 71, 125) in cui, per un errore di posizionamento della lastra, l'illustrazione si era soprammessa al numero dell'emblema, rendendolo scarsamente leggibile. Tuttavia non si può di certo motivare l'incombenza toccata ad Agostino con un problema di così semplice risoluzione, quanto piuttosto con un radicale logoramento della matrice, se non proprio con la sua perdita.

[145] C. RUINI, *Acutissima ac subtilissima in IIII. Iuris Civilis Postmeridianos tractatus, commentaria*, Bologna 1575.

[146] A. SORBELLI, *Storia della stampa*… cit., 1929, pp. 99; qui a p. 20.

gerarchica richiamate in quel caso, oltre che per i chiari indizi di stile, pare verosimile che fosse così.

Benché citata in maniera circostanziata in un appunto manoscritto di Malvasia, pubblicato nell'edizione della *Felsina pittrice* del 1841[147], per molto tempo la grande pagina incisa non ha suscitato l'attenzione degli studi, fra i quali lo stesso catalogo generale di De Grazia, cui è perciò mancato un tassello fra i più rilevanti della prima attività. Menzionata correttamente da Zapperi[148], ma di sfuggita, è stata poi illustrata in un breve intervento di Bohn[149], dove la studiosa confondeva però l'autore con il nipote omonimo, senatore bolognese, gonfaloniere di giustizia e trattatista[150], al cui impulso si dovette appunto la ripubblicazione.

L'invenzione del frontespizio prevede l'illusione di un'edicola quadrangolare, i cui sguanci prospettici sono visibili in alto, all'interno della quale vengono collocati, con sovrabbondante gusto manierista, la *cartouche* del titolo ornata di conchiglie e festoni, le armi papali col drago Boncompagni sorrette da due angiolotti erculei e il tondo col grande ritratto a busto di Ruini (fig. 19a), appoggiato sui dorsi corpulenti di due sfingi. Nel suo manierismo di ossatura grossa, l'idea compositiva non contraddice una probabile responsabilità di Fontana[151], che mi sembra particolarmente verosimile osservando la tipologia dei putti alati, in particolare il volto scorciato di quello a sinistra, vicino a quello di un angelo sotto il manto della Vergine nell'*Assunzione* di Brera, datata 1570 (figg. 19b, 21).

Al forte impianto decorativo ben si prestano i modi vigorosi di Agostino, che qui dimostra un primo piglio sicuro nel dosare le intensità delle tessiture, conferendo una morbida massività globulare, fatta di pieni e vuoti sapienti, all'impaginazione architettonica evocativa di un sepolcro parietale. In tanta coerenza di linguaggio, lascia piuttosto stupefatti qualche incerto brancolare nella curiosa frontalità del ritratto, sia per

---

147 C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 77 nota 2.

148 R. ZAPPERI, *Annibale*… cit., 1989, pp. 13, 22 nota 21

149 B. BOHN, *Early Portrait Engravings and Drawings by Agostino Carracci*, in "Paragone", 46, 1995, p. 19.

150 Scrisse il trattato *Dell'anatomia et dell'infirmità del cavallo*, stampato a Bologna presso gli eredi di Giovanni Rossi nel 1598, le cui 64 tavole silografiche hanno portato tradizionalmente una insostenibile attribuzione ad Agostino Carracci.

151 È di questo avviso B. BOHN (*Early Portrait*… cit., 1995, p. 19).

quanto riguarda l'invenzione, non certo al livello di un ritrattista d'esperienza come Fontana, sia per il lavoro di bulino, che d'un tratto perde di decisione e abbandona la sprezzatura delle sintetiche linee grosse, per sminuzzarsi in piccoli segni dall'aspetto cauto e pedissequo. In questo vacillamento, non mi sembra troppo azzardato riconoscere la responsabilità di Carracci anche sul disegno, una sorta di concessione del maestro Fontana a un inventore ancora inesperto, ma di belle speranze.

Peraltro, come già ho avuto modo di segnalare[152], il giovane venne guidato nel compito da un modesto ritratto a bulino di Carlo Ruini (fig. 20), parte di una raccolta di effigi di giuristi stampata da Antoine Lafréry a Roma nel 1566[153]. La comparazione fra le due incisioni, che nella forte disparità qualitativa mostrano gli stessi dettagli, chiarisce l'origine di certe debolezze della trascrizione di Agostino, il quale si era ingegnato nel tentativo di cogliere le fattezze mostrate in quella stampa quanto più vivificandole, ma inevitabilmente cedendo a incoerenze chiaroscurali e a qualche durezza d'invenzione tanto negli occhi sgranati, quanto nel volto scavato da solchi troppo schematici. Anche nel fondo del clipeo, il tentativo di suggerire morbidi trapassi d'ombra utilizzando pedantemente, a distesa, un sistema poco variato di linee e punti aveva finito col penalizzare la resa della concavità. Verosimilmente, è facendo tesoro di questi primi tentativi, che molto presto avrebbe invece compreso il valore volumetrico del bianco della carta intonsa.

1.5 "Lasciando Prospero prima, poi il Passerotti"

Dopo questo secondo impiego con la Società Tipografica Bolognese, scorrendo gli altri volumi pubblicati durante i dieci anni di attività, non si incontrano più interventi di Agostino, né tavole incise al bulino *tout court*, ma semplici iniziali silografiche figurate, che di edizione in edizione ricorrono sempre uguali[154]. È impossibile stabilire se questa sobrietà fosse del tutto dipesa da una linea editoriale dettata da Sigonio. Ma certo viene

[152] T. PASQUALI, *Note su Agostino Carracci ritrattista*, in *Scritti per Eugenio. 27 testi per Eugenio Riccòmini*, a cura di M. Riccòmini, Bologna 2017, p. 107, 110 nota 26.

[153] *Illustrium Iureconsultorum Imagines quae inveniri potuerunt ad vivam effigiem expressae*, Roma 1566. Le incisioni furono tratte dalla raccolta del giurista e collezionista padovano Marco Mantova Benavides.

[154] Lo spoglio si è limitato alle non poche edizioni presenti nelle biblioteche pubbliche bolognesi.

naturale legare la circostanza, non si sa se fra le cause o fra le conseguenze, all'interruzione della collaborazione di Carracci con Fontana, e magari al presunto passaggio di quello all'ambito di Bartolomeo Passerotti.

A tal proposito la cautela è dovuta, poiché al di là della testimonianza di Malvasia, che tratteggia di Agostino un profilo da giovane irrequieto, curioso e perdigiorno, in fuga dalla bottega di Prospero e poi da quella di Passerotti per "voler far di sua testa"[155], la ricerca delle conferme materiali della collaborazione con quest'ultimo è, per ora, fallimentare. Indizi a favore si ravvisano però sul piano dello stile, ma con l'opportuna distinzione per cui, se la meditazione su Passerotti presente, anche a lungo termine, in certe pitture di Agostino si potrebbe forse derubricare a influenza ambientale[156], entro il breve raggio degli orientamenti cittadini, alcuni disegni mostrano invece una tale consonanza tecnica con i fogli dell'anziano caposcuola, da far pensare a un maggiore grado di vicinanza.

Anche da un punto di vista storico-critico, sono di fatto sintomatici gli scambi attributivi che si verificavano già ai tempi di Malvasia, il quale riferisce di come soprattutto nella ritrattistica fosse difficile distinguere le due mani, tanto che lo stesso Guido Reni non aveva saputo risolversi, "nè lo può alcun altro", riguardo il passerottiano *Ritratto dei quattro fratelli Monaldini* (fig. 22) allora appeso in casa del biografo[157], mentre era noto che certi ritratti dello stesso maestro andassero forte sul mercato d'oltralpe "perché assolutamente in Parigi non si trovava minima difficoltà in farli passare per de' Carracci".

A maggior ragione, il discorso valeva per la grafica e, in una logica tutta tesa a fare dei Carracci i campioni della *Felsina pittrice*, Malvasia concesse a questo aspetto di affinità

[155] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 266.

[156] Affascinante, ma priva di un riscontro nelle opere, è la notizia di Agostino copista da Passerotti nel caso di una "caricatura di un bruttissim'uomo che palpeggia le cinne ad una più mostruosa, e stomachevole vecchia, sterminatamente dietro di essi a bocc'aperta gridando il rivale". Oltre alla versione di Agostino, ai tempi di Malvasia nello studio di certo Basenghi, ne sarebbe esistita una copia fatta da Prospero Fontana presso il conte Berò: *Ivi*, p. 191. Il dipinto di Passerotti è stato riconosciuto da A. GHIRARDI (in *Nell'età di Correggio e dei Carracci*, catalogo della mostra (Bologna-Washington-New York 1986-1987), Bologna 1986, pp. 179-180 n. 66) in una tela della collezione di Pierre Rosenberg resa nota da D. POSNER (*Annibale Carracci*, New York 1971, p. 12).

[157] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 191; A. GHIRARDI,*Bartolomeo*… cit., 1990, pp. 219-220 n. 56.

formale addirittura la prima pagina della vita di Passerotti, come se la rilevanza di questi come disegnatore uscisse corroborata dalla sanzione di Agostino, che aveva guardato alla "maniera grande di quella penna" come "la più franca e la più animosa, che sino a quell'ora avesse formato bei tratti"[158]. Fattosi dunque suo allievo, ne avrebbe imparato i modi, aggiungendo però alla "pratica di sì tremendi segni quella profonda intelligenza, che del primo bolino di que' tempi gli acquistò il nome". Per quel motivo, i disegni dei due, e soprattutto quelli di nudo, potevano sollevare più di un dubbio, "prendendosi bene spesso quei di Bartolomeo per di Agostino e que' di Agostino per di Bartolomeo"[159].

L'antica testimonianza sembrò trovare conferma nella tesi di dottorato di Ostrow, con la segnalazione di un disegno datato al giugno del 1577, che lo studioso poneva in apertura al catalogo delle opere di Agostino[160]. Il foglio (fig. 23), di buone dimensioni[161] e condotto a inchiostro bruno, con ombreggiature a brevi tratteggi e fluenti acquerellature, raffigura di spalle uno dei figli di Bartolomeo Passerotti, Tiburzio, nell'atto di dipingere. Dall'iscrizione inquadrata nel parallelepipedo su cui il ritrattato poggia il piede sinistro[162], si apprende in effetti, in una grafia che non parrebbe quella di Agostino per come è nota in documenti più tardi[163], come Tiburzio vi fosse rappresentato mentre attendeva alla pala con il *Martirio di santa Caterina* per la chiesa di San Giacomo Maggiore, esordio pubblico del pittore che reca appunto la data

---

[158] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 187.

[159] *Ibidem*.

[160] S.E. OSTROW, *Agostino*… cit., 1966, pp. 109-113 n. I/1.

[161] 420 x 235 mm.

[162] "Tiburzo quando lavo.va/ in latav ola che pres^{so} Zacamo/ di S^{n} Caterina di suamano Il/ messo di giugno 1577 et/ si messe di su luio ditto". Il alto a sinistra il disegno reca il numero di collezione *150* vergato in antico.

[163] Differente è, ad esempio, la grafia di un lungo e dettagliato elenco di conti datato al 1585 che al verso di un foglio del Louvre (inv. 7114) preparatorio per una delle illustrazioni (*Predicazione di san Francesco*) del *De Origine Seraphicae Religionis Franciscanae* di Francesco Gonzaga: C. LEGRAND, *Le dessin à Bologne 1580-1620. La réforme des trois Carracci*, catalogo della mostra, Parigi 1994, pp. 42-43 nn. 24-25. Cfr. A. NOVA, *Postille al giovane Cerano: la data di nascita, un committente e alcune incisioni inedite di Agostino Carracci*, in "Paragone", 34, 1983, p. 55; D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, p. 138 n. 131.

1577[164]. Confrontando le abbreviazioni e l'acquerellatura con quelle dello schizzo di Bartolomeo per la *Presentazione della Vergine al tempio* (1583-84) della Pinacoteca Nazionale di Bologna, nonché i valori lineari con quelli omologhi in un disegno dello stesso con l'*Adorazione dei pastori*[165], Ostrow concludeva che il foglio del 1577 non potesse appartenere al maestro poiché i caratteri passerottiani vi si presentavano in maniera frammentaria e scombinata, come nell'opera di un artista relativamente inesperto. Da una tale constatazione alla sicura assegnazione al giovane Carracci interveniva però un notevole salto logico poiché, al di là della cronologia piuttosto confacente alla testimonianza di Malvasia, i confronti con le opere di Agostino erano poi generici, quando non invalidati dal vaglio di opere da rifiutare, come l'*Ultima comunione di san Francesco* a Dulwich[166] (fig. 77) , o da collocare a date molto più inoltrate di quanto non pensasse Ostrow, come l'*Adorazione dei pastori* in San Bartolomeo in Reno[167].

---

[164] R. ROLI, *I quadri*… cit., 1967, p. 178 nota 25; A. GHIRARDI, *Tiburzio Passerotti*, in *Pittura bolognese del '500 II*, a cura di V. Fortunati Pietrantonio, Bologna 1986, p. 777.

[165] Firenze, GDSU; Invv. 12.185 e 6146.

[166] S.E. OSTROW, *Agostino*… cit., 1966, pp. 114-123.

[167] L'equivoco sulla datazione della pala per la cappella Gessi nella chiesa di San Bartolomeo in Reno, fra i pochi dipinti citati nell'orazione di funebre di Faberi (C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 310), nasce dalla testimonianza di Malvasia, secondo il quale era stata dipinta "in età di 27 anni", ovvero nel 1584: ID., *Le pitture di Bologna*, Bologna 1686, p. 56 (mentre non vi è traccia dell'informazione nella prima edizione della *Felsina pittrice*). È stata perciò erroneamente considerata da S.E. OSTROW (*Agostino*… cit., 1966, pp. 134-147 n. I/4; per i disegni relativi pp. 147-159 nn. 1-5) un essenziale riferimento giovanile, oltretutto coevo agli affreschi Fava, per la ricostruzione del catalogo pittorico di Agostino. In precedenza, però, non erano mancanti precoci dubbi sulla cronologia con G. ROUCHÈS (*La peinture bolonaise à la fin du XVIe siècle. Les Carrache*, Parigi 1913, pp. 126-127), che collocava l'opera fra il 1589 e il 1597, e con H. BODMER (*Lodovico*… cit., 1939, p. 131 n. 51), che la datò al 1595, anno di un restauro della cappella, secondo un'iscrizione ancor oggi presente. Una posizione critica verso la datazione malvasiana è stata tenuta ancora da G.C. CAVALLI (in *Mostra dei Carracci*, catalogo della mostra, Bologna 1956, pp. 74-75) e D. MAHON (*Mostra dei Carracci. I disegni*, catalogo della mostra (Bologna 1956), seconda edizione corretta, Bologna 1963, pp. 44-46 n. 44). Inspiegabilmente mantenuta al 1584 nel catalogo della mostra sugli inizi dei Carracci di trent'anni fa (*Bologna 1584*… cit., 1984, pp. 154-155 n. 98), la pala è di fatto uscita dagli studi sulla loro giovinezza, trattandosi, secondo pareri ormai unanimi, di uno degli esiti più riusciti di quell'accordo fra le cupe seduzioni bassanesche del colore e un nuovo dettato monumentale che caratterizza la maniera di Agostino nella prima metà dei novanta (A. BROGI, *Il fregio dei Carracci con "Storie di Romolo e Remo" nel salone di Palazzo Magnani*, in *Il Credito Romagnolo fra storia, arte e tradizione*, a cura di G. Maioli, G. Roversi, Bologna 1985, pp. 264, 271 nota 68).

È pur vero che il forte senso dei profili, la libertà di tocco rara in Bartolomeo e, soprattutto, l'idea della *tranche de vie* catturata nel disegno si addicono al linguaggio e agli interessi di Agostino, ma, anche a un'analisi diretta nella collezione dell'Oxfordshire dove tuttora è conservato, il foglio non sembra fornire che generiche connessioni. L'attribuzione a Carracci, menzionata da De Grazia e riproposta poi dubitativamente in una mostra di vent'anni fa[168], continua insomma a sembrare più che altro un azzardo. In quell'occasione, peraltro, la scheda di catalogo asseriva che lo schizzo informale non fosse una tipologia frequentata da Passerotti, mentre invece è evidente che non gli era estranea l'abitudine di prendere appunti grafici dal vero. Lo dimostra un disegno del Nationalmuseum di Stoccolma (fig. 24) già anticamente assegnato ad Agostino, ma di certo da confermare a Bartolomeo[169], dove il solido manierista raffigurò a impetuosi tratti di penna il crocifisso di San Paolo Fuori le Mura che, secondo la leggenda, aveva parlato a santa Brigida. Lo fece senz'altro dal vero, e mentre si trovava in compagnia di padre Ignazio Danti, come riportato nell'iscrizione che data il foglio a domenica 8 aprile 1582[170], e poco importa se il confronto con i modi più distesi del disegno inglese non regge granché: tralasciando la differenza di medium, nulla impedisce che ad attendere al veloce ritratto di Tiburzio non fosse Bartolomeo (né tantomeno Agostino), ma un'altra penna di stretta osservanza passerottiana, come quella del secondogenito di Bartolomeo, il miniatore e architetto Aurelio, o di uno degli altri figli, Passerotto e Ventura, che proprio nel 1577 venivano accettati nella Compagnia dei pittori, mentre il padre ne diveniva per la terza volta massaro[171].

L'eventualità di una breve attività di Agostino presso Passerotti inevitabilmente richiama l'interesse per l'incisione di riproduzione che il maestro aveva dimostrato, in forme del tutto peculiari, già dal suo soggiorno romano negli anni cinquanta, quando

[168] D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, p. 33 e nota 31; C. ROBERTSON, in *Drawings by the Carracci from British Collections*, a cura di C. Robertson, C. Whistler, catalogo della mostra (Oxford – Londra 1996-1997), Oxford 1996, p. 60 n. 20.
[169] P. BJURSTRÖM, *Drawings from the Age of the Carracci. Seventeenth Century Bolognese Drawings from the Nationalmuseum, Stockholm*, catalogo della mostra, Oxford 2002, pp. 170-171 n. 77.
[170] *Ibidem*.
[171] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 189.

aveva usato il segno profondo e vagolante delle sue acqueforti per trascrivere, quasi mai dichiarandole, alcune invenzioni di altri, fra i quali il suo coinquilino di allora, Taddeo Zuccari[172]. La rarità della ventina di stampe attribuitegli e l'origine romana di quasi tutte le composizioni porta a credere che quell'inedito utilizzo dell'acquaforte come mezzo grafico di riproduzione fosse una sperimentazione limitata agli anni giovanili di Bartolomeo, non proseguita a Bologna, dove il carico crescente delle molte commissioni aveva orientato lui e la sua bottega a impegnarsi soprattutto in pittura.

Alla luce di un presunto discepolato presso Passerotti, resta comunque da considerare come per due *Sacre Famiglie* al bulino (figg. 25, 27), che Agostino datò 1576, si aprano almeno tre possibilità, ovvero che ricadessero ancora sotto la tutela di Fontana, che invece costituissero una produzione in qualche maniera indipendente, fatta in collaborazione con uno stampatore, o infine che, a quella data, fosse ormai Passerotti a indirizzare il lavoro del giovane verso esempi della tradizione bolognese. Rispetto a questa terza ipotesi, verrebbe facile legare a un'influenza di Bartolomeo la pienezza evocata nelle due stampe dal ricco sistema di tratteggi; tuttavia, basta un confronto con il frontespizio del 1575 (fig. 19) a mostrare come nell'anno intercorso la maniera di Agostino non sembri subire deviazioni, o cambi di intonazione, rispetto un suo naturale e coerente perfezionamento. Il che, naturalmente, non esclude la possibile presenza di un maestro che gli facesse da guida fra gli illustri precedenti.

È in effetti tratta da un modello imprescindibile come Marcantonio Raimondi, o più correttamente da una stampa della sua cerchia, la *Sacra Famiglia* con la Vergine che allatta (fig. 25), datata e firmata ·AG·C· sulla balaustra a sinistra, poco sotto la misteriosa abbreviazione ·Re·[173], o più opportunamente ·Ra·, a indicare forse l'inventore Raimondi. Dal paragone con l'incisione originaria (fig. 26), morbidamente condotta a sottili segni di bulino, secondo quella tecnica tradizionale che Agostino aveva già incontrato in Bonasone (ma in quel caso con una fattura più corriva), si nota innanzitutto la scelta di Carracci di ampliare la gamma del chiaroscuro, liberando il

[172] B. BOHN, *Bartolommeo Passarotti and Reproductiove Etching in Sixteeth-Century Italy*, in "Print Quarterly", V, 1988, pp. 115-127; ID., *The Illustrated 39*… cit., 1996, pp. 11-26; A. GHIRARDI, *Bartolomeo*… cit., 1990, pp. 28-31.

[173] S.E. OSTROW, *Agostino*… cit., 1966, p. 480 n. IV/8; D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, p. 74 n. 3.

fondo di cielo indistinto, oltre la tenda, della soffocante cortina di tratteggi paralleli, per concedergli il respiro del bianco della carta. La stessa operazione viene condotta sul corpo del Bambino e sulla veste della Vergine, che vengono alleggeriti percorrendoli sommariamente con segni forti e radi, a contrasto con la vigorosa modulazione d'ombra della tenda retrostante e della zona di semioscurità in basso a destra, dove l'incisore si diverte a far emergere, a risparmio, un crinale di luce sul bordo del mantello di Giuseppe. Al di là delle modifiche compiute nei dettagli delle vesti, l'intervento più evidente sul disegno è la correzione dei tipi umani in aspetti maggiormente congeniali ad Agostino. Una più intensa espressività corruccia le sembianze di Giuseppe e anima il viso del Bambino, che si volta a fissare il riguardante. Il capo della Vergine, non esente da qualche incertezza anatomica nel rapporto con il collo, sembra invece più ricalcato sulla tipologia originaria, che viene al contempo irrobustita e, come notava De Grazia, addolcita alla stessa maniera dell'altra Vergine del 1576 (fig. 27)[174].

D'altronde, era la stessa studiosa a rimarcare come, in termini più generici, le "caratteristiche morfologiche del Carracci" fossero già evidenti a questo punto[175], il che è senz'altro condivisibile a patto di considerare quei tratti di riconoscibilità niente altro che una personale grammatica in divenire, ancora sottoposta alle acerbe oscillazioni sintattiche di una prensile giovinezza. La coeva *Sacra Famiglia coi santi Caterina e Giovannino*[176] (fig. 27) presenta infatti, nella comunanza di elementi tecnici e fisionomici, un'organizzazione spaziale meno riuscita, fra la piattezza del fondo lavorato a tratteggio, l'affollarsi caotico delle *texture* sul gruppo sacro e il gigantismo della Vergine: tutti aspetti che corrispondevano probabilmente all'arcaismo dell'invenzione di partenza, trasposta senza operare una qualche scaltrita correzione. Rispetto al bulino *d'après* Marcantonio, agevolato da un originale della stessa tecnica, in questo caso per il giovane fu senz'altro più arduo dover gestire un'invenzione pittorica, pure se mediata, come sempre accadeva, da un disegno funzionale.

In questo senso, il foglio è prodigo di informazioni: oltre all'anno, a Bologna come luogo di stampa e alla firma *Agusti·Cre·/fe·*, con quell'origine cremonese ancora usata al

[174] *Ibidem*.
[175] *Ibidem*.
[176] S.E. OSTROW, *Agostino*… cit., 1966, p. 479 n. IV/7; D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 74-75 n. 4.

posto del cognome, vi è indicato a chiare lettere anche il nome di Giovan Battista Bagnacavallo quale inventore della composizione, la quale, per verità, apparteneva a una diffusissima tipologia in uso per dipinti di devozione privata, dove le mezze figure si organizzavano più o meno paratatticamente su un fondo neutro, secondo i moduli più fortunati del classicismo bolognese. In passato, si è provato a identificare il dipinto originale in una tavola frammentaria dei Musei Civici di Modena (fig. 28), fortemente impoverita e ridotta alla fascia orizzontale con i volti di santa Caterina, Maria e Giuseppe, in controparte rispetto alla stampa ma atteggiati in maniera similare[177]. A partire da una segnalazione scritta di Bacchi, e poi con la ricostruzione di Benati[178], attorno al frammento sono presto venute raggruppandosi altre due opere, una delle quali, presso la Pinacoteca di Cremona, da considerare capostipite. L'omogeneità stilistica delle tre *Sacre Famiglie* ha confermato così per quella di Modena la sostanziale estraneità al linguaggio del Bagnacavallo junior, mentre la questione si è spostata semmai sul determinare se il nucleo appartenga a una fase precoce di Orazio Samacchini, come riteneva Winkelmann[179], oppure al più anziano Ercole Procaccini, come argomentato da Benati con il sostegno di un confronto, invero probante, con la *Presentazione al tempio* della chiesa di Sant'Isaia[180].

Escludendo per scarsa plausibilità che Agostino avesse atteso alla stampa senza il conforto dell'originale, accessibile per formato e probabilmente per geografia, è probabile che questo, insieme al *Ritratto di Gregorio XIII* (fig. 6), fosse fra i primi casi in cui l'incisore si confrontava con la trascrizione grafica di un'opera pittorica, come l'orgogliosa esaustività dell'iscrizione potrebbe contribuire a far credere. In fin dei conti, è impossibile dire se l'opera di partenza fosse davvero un Bagnacavallo oppure un dipinto altrui che, a distanza di un paio di decenni dalla realizzazione, passava per tale. Certo è invece che, legatosi di lì a poco a Domenico Tibaldi, Carracci avrebbe

[177] C. BERNARDINI, *Note sul Bagnacavallo Junior*, in "Prospettiva", 18, 1979, p. 20-39.
[178] D. BENATI, in *Musei Civici di Modena. I dipinti antichi*, a cura di D. Benati, L. Peruzzi, Modena 2005, p. 108.
[179] J. WINKELMANN, *Orazio Samacchini*, in *Pittura bolognese*… cit., 1986, p. 632.
[180] D. BENATI, *Ercole Procaccini*, in *Ivi*, pp. 449-450.

messo in fila con i suoi bulini "una sorta di antologia della moderna scuola locale"[181], alla cui testa non sconviene la chiara impaginazione di questa *Sacra Famiglia coi santi Caterina e Giovannino*, in linea con quegli orientamenti di correttezza disadorna che nel 1576 ancora potevano essere in qualche maniera semplicemente discrezionali, e che presto invece avrebbero avuto la perentorietà del precetto.

[181] D. BENATI, *Domenico Tibaldi e la pittura Bolognese di fine Cinquecento*, in *Domenico e Pellegrino Tibaldi. Architettura e arte a Bologna nel secondo Cinquecento*, atti del convegno (Bologna, 2006) a cura di F. Ceccarelli, D. Lenzi, Venezia 2011, p. 318.

2. 1578-1582: “ad una mensual provisione”

2.1 Domenico Tibaldi

“Non si ingannò già nel suo parere Domenico Tibaldi valente disegnatore, intagliatore e architetto, il quale ottenendo che Agostino fosse acconcio con lui per lungo tempo, ne acquistò credito e utile di non mediocre importanza, per molti intagli che far gli fece in rame, di tanta bellezza, che contendevano il primo luogo con coloro che erano reputati maestri migliori”[1]. A dar credito alla malcelata polemica fatta pronunciare da Faberi nientemeno che al funerale di Agostino, la radice essenzialmente commerciale della sua più importante esperienza di formazione appare ben evidente, scavalcando decenni di moderni resoconti interpolati dall’idea romantica dell’artista disinteressato, per fare ponte invece con una mostra, e un catalogo, finalmente di buona utilità metodologica su aspetti tecnici ed economici, come fu *The Print in Italy 1550-1620*, curata da Bury al British Museum sedici anni fa[2]. All’antica accusa di Faberi, potrebbe appunto ribattere idealmente lo studioso britannico, osservando come, a Bologna, “it was the emergence of Domenico Tibaldi (1541-1583) that was crucial for printmaking in the city”[3].

In effetti, se la storia della locale produzione libraria può contare per la seconda metà del Cinquecento su svariate personalità, opere diversificate, addirittura imprese editoriali ardite come la Società Tipografica Bolognese e, in fin dei conti, su una dinamica interna fra l’azione dapprima propulsiva dello Studio e il netto cambio di passo della Controriforma poi[4], il panorama della stampa artistica rischia, per le poche evidenze di sistema, di sfuggire a ogni possibile organica ricostruzione. Dal Francia a Raimondi al Parmigianino a Bonasone, più che una parabola, la seriazione di questi nomi e delle rispettive cerchie sembra presentarsi come un avvicendamento che, a

[1] L. FABERI, in C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice. Vite de’ pittori bolognesi*, Bologna 1678 (ed. 1841), p. 307.
[2] M. BURY, *The Print in Italy 1550-1620*, catalogo della mostra, Londra 2001.
[3] *Ivi*, p. 204.
[4] A. SORBELLI, *Storia della stampa in Bologna*, Bologna 1929, pp. 77-79.

tutt'oggi, lascia aperti molti interrogativi, soprattutto su aspetti di organizzazione del lavoro e di produzione[5].

Una continuità della tradizione incisoria bolognese sembra nascere soltanto all'epoca in cui i Carracci si affacciavano alla ribalta[6] e il merito di una fioritura della produzione artistica a stampa rischia di dover ricadere per buona parte sul poliedrico fratello minore di Pellegrino Tibaldi, rovesciando così quell'assunto per cui, nel passato, Domenico veniva ricordato quasi solo come il maestro d'incisione di Agostino, o poco più di quello.

A lungo rimasta nell'ombra, la sua rimarchevole personalità è stata parzialmente risarcita da indagini recenti, che hanno finito col confermare quella versatilità di ingegno dichiarata anche sulla perduta lapide funebre, nella chiesa dell'Annunziata, secondo la tripartizione "Graphidis, Picturae et Architecturae laude insignis" riportata da Malvasia[7], cui in passato si era guardato con sospetto, come si fa di solito con la generosa retorica da epigrafe. Le incertezze, nutrite soprattutto dalla mancanza di prove pittoriche, sconosciute allo stesso Malvasia, sono state fugate ultimamente dalla formazione di un piccolo ma significativo *corpus* di sei dipinti, quattro dei quali ancorabili *ad annum*, poiché già parte di un armadio decorato con *Storie di san Paolo*, compiuto nel 1565 per il monastero di San Michele in Bosco[8]. Insieme a questi quattro sportelli, una *Sacra Famiglia con i santi Caterina e Paolo* e un'*Allegoria della Pace*, divulgata poi al bulino dallo stesso Domenico (figg. 29, 30)[9], mostrano all'opera un

[5] "There was a tradition, going back to the beginning of the sixteenth century, of isolated workshops that produced prints within the context of a broad range of activities": M. BURY, *The print*… cit., 2001, p. 204.

[6] "It is in the 1560s and 1570s that we witness unambiguously the development of highly professional printmaking and, even more significantly, publishing in Bologna": *Ibidem*.

[7] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 158.

[8] D. BENATI, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale. 2. Da Raffaello ai Carracci*, Venezia 2006, pp. 184-185 nn. 127a-b; ID., *Domenico Tibaldi e la pittura Bolognese di fine Cinquecento*, in *Domenico e Pellegrino Tibaldi. Architettura e arte a Bologna nel secondo Cinquecento*, atti del convegno (Bologna, 2006) a cura di F Ceccarelli, D. Lenzi, Venezia 2011, p. 313-316.

[9] *Ibidem*; B. BOHN, *The Illustrated Bartsch. Italian Masters of the Sixteenth Century. Bartolommeo Passarotti, Domenico Tibaldi, Camillo Procaccini, Ludovico Carracci, and Annibale Carracci. Commentary 2*, New York 1996, p. 47 n. 002.

pittore probabilmente instradatosi a diretto contatto con l'ambiente di palazzo Poggi, il cui cantiere pittorico era stato guidato nei primi anni cinquanta dal fratello Pellegrino[10]. Del tibaldismo magniloquente e ironico di quelle stanze, suonato talora con la grancassa, sprezzato, sgangherato col Nosadella nella sala di Susanna[11], rimane in Domenico una derivazione meno virulenta, rinserrata entro un disegno più saldo, che, in particolare nelle due tavole con san Paolo, si riveste di preziose tinte al diapason.
Anche l'attività come disegnatore non architettonico solo di recente ha ricevuto qualche attenzione critica, peraltro riguardo un nucleo di fogli molto scarno, il più sicuro fra i quali è una bella matita rossa con una *Lapidazione di santo Stefano d'après* Raffaello[12], che, nella compiutezza e nell'accurato impiego di un sistema di tratteggi paralleli, denuncia l'abilità da incisore di Tibaldi junior e ne conferma quel linguaggio cristallizzato, da generazione manierista terminale, già evidente nei dipinti alla metà dei sessanta.

È in effetti a quello stesso momento che risalgono le prime prove sicure della sua attività incisoria, allo stato attuale consistente al massimo in una ventina di bulini, una metà dei quali firmati o siglati col monogramma e, in taluni casi, recanti date, che vanno dal 1566 della veduta di un palazzo progettato dal carpigiano Galasso Alghisi al 1582 di un *Ritratto di Caterina Sforza* (fig. 105) di attribuzione non unanime (ma che qui si accetta), legato alla serie di effigi incise da Agostino per la *Cremona Fedelissima* di Antonio Campi[13]. Il numero di queste stampe, tutte di riproduzione, è destinato verosimilmente ad aumentare col procedere degli studi poiché, come notava Bohn, la perizia dimostrata da Tibaldi nei fogli maturi implica una produzione al bulino più estesa di quanto si conosce. Anche Malvasia fornisce un indizio in tal senso quando

[10] D. BENATI, *Domenico Tibaldi*… cit., 2011, p. 315.
[11] *Ibidem*.
[12] Oxford, Christ Church, inv. 1839: J. BYAM SHAW, *Drawings by Old Masters at Christ Church Oxford*, Oxford 1976, p. 237 n. 890; B. BOHN, *The Illustrated*… cit., 1996, pp. 44-45; M. FAIETTI, *Domenico Tibaldi incisore*, in *Domenico e Pellegrino*… cit., 2011, pp. 331-332. Le altre proposte pubblicate da B. BOHN (in *Ivi*, 1996, pp. 42-45, 65, 69, 73-74) non hanno trovato concorde M. FAIETTI (in *Ivi,* 2011, pp. 31-33).
[13] B. BOHN, *The Illustrated*… cit., 1996, pp. 41-84.

segnala che "poche volte pose in quelle stampe il suo nome"[14], evocando una proporzione che di certo non è quella attuale e che potrebbe ristabilirsi solo dopo numerosi recuperi dal *mare magnum* delle incisioni anonime.

È stato peraltro ipotizzato che, in mancanza di commissioni pittoriche di rilievo, avrebbe potuto essere l'attività da incisore a fruttare a Tibaldi l'inclusione nella Compagnia dei pittori il 23 luglio 1571, in sostituzione dello scomparso Nosadella[15]. Come si vedrà più avanti nel capitolo, il nesso fra l'impegno di Tibaldi nella corporazione e la sua produzione a stampa potrebbe spingersi ben oltre quell'immatricolamento e offrire una prospettiva nuova sulle scelte da lui operate come divulgatore di invenzioni pittoriche, in proprio o per tramite di Carracci. La congiuntura sembra stringersi in effetti proprio negli anni della collaborazione col giovane, quando Domenico, ormai affermatosi come uomo di fiducia del cardinale Paleotti, vedeva finalmente sancito il suo rilievo nella Compagnia con l'elezione a massaro nel 1578, e di nuovo con la carica di consigliere nel 1581, in quell'occasione affiancato fra gli altri da Ercole Procaccini, Giovan Battista Bagnacavallo e dal solito introdottissimo Prospero Fontana[16].

Sulle mansioni cui attese in quegli anni non c'è peraltro unanimità di pareri. Se infatti, da un lato, le quattro o cinque stampe collocate da Bohn nei suoi anni più inoltrati[17] impedirebbero di pensare a una cessazione dell'attività grafica al crescere degli impegni come architetto, Bury tende invece a ribaltare l'assunto, riconoscendo nella *Madonna col Bambino sulla falce di luna* del 1575 (fig. 37), l'ultimo bulino inciso direttamente da Tibaldi, che dopo quella data avrebbe perciò agito solo come editore[18]. Si propenda per questa ricostruzione restrittiva, oppure per quella inclusiva, che su base stilistica pare la più opportuna, viene comunque naturale ipotizzare che la collaborazione con Agostino si fosse inserita proprio nel momento in cui, nei settanta, a Tibaldi serviva ormai un aiuto stabile sul fronte dell'incisione, mentre a partire dal compimento della cappella

[14] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 159.
[15] D. BENATI, *Domenico Tibaldi*… cit., 2011, p. 315. Cfr. F. MALAGUZZI VALERI, *L'arte dei pittori a Bologna nel secolo XVI*, in "Archivio Storico dell'Arte", 1897, pp. 310-311.
[16] *Ibidem*.
[17] B. BOHN, *The Illustrated*… cit., 1996, pp. 41-84.
[18] M. BURY, *The Print*… cit., 2001, p. 204.

maggiore della Cattedrale di San Pietro e del retrostante cortile dell'Arcivescovado (1575) inanellava i lavori per Palazzo Magnani (dal 1576), il collocamento del *Gregorio XIII* di Menganti sul fronte del Palazzo Pubblico (1580), la costruzione del santuario della Vergine del Borgo (1581) e, probabilmente negli ultimi anni, il cantiere di palazzo Bentivoglio in Borgo della Paglia e la chiesa di Santa Maria delle Laudi[19].

2.2 Officina tibaldesca

Allo stato delle nostre conoscenze, non appare altrettanto cadenzata la coeva attività di Agostino. Tralasciando, come visto, il dubbio disegno passerottiano del 1577 (fig. 23), e pure ipotizzando che ancora in quell'anno potesse cadere il breve discepolato presso Bartolomeo, rimane il fatto che dalle due *Sacre Famiglie* del 1576 (figg. 25, 27) si passa direttamente alle numerose stampe datate 1579, prodotti sicuri della collaborazione con Domenico. Viene così a profilarsi un vuoto di almeno un anno, che sarebbe invero allettante colmare con la penna intinta nell'aneddoto, come fa Malvasia quando racconta che, "per levarsi di sotto a Ludovico", dopo aver lasciato le botteghe di Fontana e Passerotti, Agostino aveva deciso di "restare in una piena libertà, per spender poi il tempo in cattar compagni, cercar novelle, e sentir da questo e quell'altro scienziato cose, che a lui poco rilevavano, anzi nulla, dovendo attendere alla pittura o pure tornare all'intaglio, e lasciar andare le baie a persone per altro ben comode e sfaccendate"[20].

Oltre che per l'innegabile vivezza narrativa, il passo è significativo perché, se l'accenno a una presunta attività pittorica già avviata è troppo vago per formulare ipotesi, il riferimento al ruolo guida di Ludovico potrebbe invece avere più fondamento di quanto la partigianeria ludoviciana del biografo farebbe pensare. In fondo, due anni di differenza a cavallo dei vent'anni potevano ancora decretare la sudditanza di un cugino verso l'altro in termini di esperienza professionale, soprattutto se si volesse dare credito

[19] A. VENTURI, *Domenico Tibaldi*, in *Enciclopedia Italiana*, 1937; R. TERRA, T. BARTON THURBER, *I progetti di Domenico e Pellegrino Tibaldi per la ricostruzione della cattedrale di Bologna e il progetto edilizio del cardinale Gabriele Paleotti*, in *Domenico e Pellegrino…* cit., 2011, pp. 165-190; M. RICCI, *Domenico Tibaldi e Floriano Ambrosini nel cantiere di palazzo Bentivoglio. Nuovi documenti e vecchi disegni rivisitati*, in *Ivi*, pp. 229-241; S. BETTINI, *Palazzo Magnani: indagini sul cantiere*, in *Ivi*, pp. 243-254.

[20] C.C. MALVASIA, *Felsina…* cit., 1678 (1841), I, p. 266.

alla teoria di una sosta fiorentina del cugino più grande, verso il 1576, quando è possibile ch'egli finisse brevemente tra i garzoni di Federico Zuccari sui ponteggi della cupola del Fiore, mentre è invece improbabile che fosse sottoposto al giovane Passignano, come riferì a Malvasia Alessandro Tiarini[21]. Di certo, di tali primordi non abbiamo tracce nella prima produzione pittorica[22]. Ancor più significativa è poi l'ipotesi che, a date un poco più basse, verso la fine del decennio, vedrebbe Ludovico, iscritto alla Compagnia dei pittori nel 1578[23], affiancare il coetaneo Bartolomeo Cesi nei perduti affreschi della nuova abside di San Pietro, una delle commissioni di Paleotti a Domenico Tibaldi. Ricevesse la conferma che ancora manca (manca soprattutto in pittura, in una primizia come lo *Sposalizio mistico di santa Caterina*[24] (fig. 31), tutto germinato su "ipertesi modelli manieristici"[25]), e posto che Tibaldi avesse esercitato la propria responsabilità anche sul cantiere pittorico, la notizia tratteggerebbe un secondo avvicendamento di Ludovico e Agostino alle dipendenze dello stesso capobottega dopo il caso di Prospero Fontana e stabilirebbe un legame ancora più stretto fra gli esordi dei Carracci e le ricadute artistiche della Controriforma nella Bologna paleottiana.

In mancanza di testimonianze materiali a circoscrivere con precisione il presunto anno sabbatico di Agostino, è la produzione a stampa del 1579, così intensa e coerente, a suggerire che l'avvio della collaborazione con Tibaldi potesse risalire all'anno prima[26]. L'accordo prevedeva che al giovane venisse pagata una provvisione mensile per tenerlo

[21] R. ZAPPERI, *Annibale Carracci. Ritratto di artista da giovane*, Torino 1989, pp. 14-15, 23 note 26-28; C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 264.

[22] Riaffermato ancora in A. BROGI, *Ludovico Carracci*, Ozzano Emilia 2001, I, p. 9. Né si può ritenere elemento utile a far luce sul presunto *studioso corso* fiorentino la citazione della *Madonna del Sacco* di Andrea del Sarto ravvisabile nella stampa di Ludovico con la *Sacra Famiglia sotto un arco* (fig. 148), da collocare almeno alla metà degli anni ottanta insieme al disegno preparatorio per la figura di Giuseppe (Oxford, Ashmolean Museum), e in probabile connessione con la *Madonna col Bambino e san Giovannino sotto un arco* (**Cat. 7**) di Agostino (Parma, Galleria Nazionale). Cfr. C. DEMPSEY, *Annibale Carracci and the beginning of Baroque Style*, Glückstadt 1977, pp. 17, 81-82 nota 38; D. DE GRAZIA, *Le stampe dei Carracci con i disegni, le incisioni, le copie, e i dipinti connessi. Catalogo critico*, Bologna 1984, pp. 252-253 n. 1.

[23] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 326.

[24] A. BROGI, *Ludovico*… cit., 2001, pp. 10, 101 n. 1.

[25] F. ARCANGELI, *Sugli inizi dei Carracci*, in "Paragone", 79, 1956, p. 18.

[26] D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, p. 34.

lontano da precarietà e distrazioni e, sebbene le lastre rimanessero di proprietà di Tibaldi, com'era di consuetudine per gli editori, l'incisore era libero di decidere a chi eventualmente dedicare la stampa, accrescendo così i guadagni personali con dei donativi[27].

Fra le stampe senza iscrizioni che potrebbero sostenere una datazione precoce, ancora al 1578, De Grazia correttamente segnalava una rarissima serie di quattro sante (figg. 32a-d), rimarcandone la qualità discontinua e i non molti progressi dai due bulini del 1576[28]. In effetti, la tipologia a figura intera, stante, su fondo bianco, richiama una soluzione semplice e tradizionale, adoperata a suo tempo anche da Marcantonio in serie di santi concepiti come immagini per la devozione personale[29]. È facile che, per iniziare, Tibaldi provasse le abilità di Agostino in lavori senza pretese, come dimostra la noncuranza con cui le aureole sfiorano il margine superiore della battuta, e soprattutto con immagini facilmente commercializzabili. L'aggiunta in questo caso di paesaggi dal bassissimo orizzonte è da interpretare come un tentativo di ambientazione sperimentato addirittura in corso d'opera e chiaramente non portato a termine. Se è vero che vi si dimostra una prima conoscenza dei modi di Cornelis Cort per tramite di Tibaldi[30], ancora il segno fatica a calibrarsi quando abbandona la maniera possente con cui sono tagliate le figure, per toccare con timidezza i lontani. Questa pressione del bulino diversificata fu decisa evidentemente a serie già iniziata, dopo il maldestro tentativo nella *Sant'Agata* (fig. 32c), dove i casamenti sulla sinistra, a dispetto del disegno compendiario, hanno la stessa intensità del primo piano, suscitando così un involontario effetto arcaista. Una correzione per eccesso annebbia invece le distanze nel foglio con *Santa Caterina* e in quello con *Santa Lucia* (figg. 32a, 32b), dove il paesaggio montano sulla sinistra sembra bruscamente interrotto, a meno di ipotizzare la presenza di uno specchio d'acqua.

Venne probabilmente compiuta per ultima la *Santa Margherita* (fig. 32d), di dimensioni leggermente differenti, che rispetto agli altri pezzi del gruppo presenta un cielo lavorato a tratteggi di pressione variabile, ingenuamente movimentati in un punto a evocare una

[27] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 266-267. Cfr. M. BURY, *The Print*…, 2001, pp. 205-206.
[28] D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 75-76 nn. 5-8.
[29] *The Illustrated Bartsch*…
[30] D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 75-76 nn. 5-8.

nube. La linea dell'orizzonte in compenso si innalza, dando così spazio al drago e a un paesaggio finalmente strutturato per piani di intensità digradante. Anche la figura esibisce una diversa intonazione rispetto alle compagne, più dinamiche e tridimensionali, mostrando una semplificazione di cadenza quasi raffaellesca, davvero distante dall'affollamento di segno delle *Sacre Famiglie* (figg. 25, 27) di un paio di anni prima e del tutto funzionale alla leggibilità necessaria alle immagini devozionali. La conferma di una elaborazione leggermente più tarda per questa santa viene anche dall'esistenza, registrata da Bartsch, di un foglio singolo che includeva soltanto le altre tre[31].

Inoltre, nella differente fisionomia assegnata a Margherita, si avverte più distintamente l'influenza di Domenico Tibaldi, possibile inventore di questa composizione, se non di tutta la serie. Nel volto regolare e nobilmente affilato, nello sguardo chino e nell'acconciatura spartita, trattenuta da una fascia, si riverbera uno dei modelli di più grande successo della Bologna cinquecentesca, copiato e rielaborato da generazioni di artisti quasi quanto la *Santa Cecilia* di Raffaello, ovvero la *Madonna della Rosa* di Parmigianino (fig. 33), allora conservata in casa Zani, dove attirava un folto pubblico di appassionati già ai tempi di Vasari, quando se ne contavano una cinquantina di repliche[32].

La riflessione su quel dipinto, giunta forse al suo apice proprio nell'ultimo quarto del secolo, era a tal punto imprescindibile da accomunare personalità anche distanti, per cronologia e formazione. Non stupisce perciò rilevare, fra le varie copie perdute, una versione di Lorenzo Sabbatini sempre presso gli Zani, cui viene facile legare un bellissimo disegno a due matite del British Museum[33] (fig. 34) e, più in generale, il tipo fisionomico adottato di frequente nelle sue Vergini, poi un esemplare assegnato a Calvaert nell'Ottocento[34], quindi, eloquentemente, una replica di Ludovico Carracci

[31] Bartsch. XIV 101.115, XIV 107-108.120.

[32] G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti*, Firenze 1568 (ed. Novara 1967), V, p. 23-24. Cfr. M. DANIELI, *La decorazione pittorica*, in *Palazzo Zani*, a cura di M. Danieli, D. Ravaioli, Bologna 2011, pp. 107-110.

[33] J. WINKELMANN, *Lorenzo Sabatini detto Lorenzino da Bologna*, in *Pittura bolognese del '500 II*, a cura di V. Fortunati Pietrantonio, Bologna 1986, pp. 601, 604.

[34] M. DANIELI, *La decorazione*… cit., 2011, p. 109.

fatta "per istudio quand'era giovane"[35], un tempo affiancata in casa Tanari da un'altra sua copia da Mazzola, un pastello dalla *pala di San Rocco* in San Petronio[36].

Del culto del Parmigianino, e del loro Parmigianino in particolare, gli Zani dovettero essere per molto tempo orgogliosi sacerdoti, se, a detta di Oretti, conservavano in casa anche una copia "fatta dal famoso Agostino Carracci, tanto bene imitata che fa equivoco con l'originale, e nell'angolo destro un bricco con un rotolo di carta pergamena, col nome, e cognome, ed anno che la dipinse Agostino Carracci"[37]. Posto che non si trattasse di una falsificazione, come l'esattezza del cartiglio potrebbe far sospettare, la notizia verrebbe a conferma di quel precoce confronto con la pittura parmense espresso ancora debolmente nello spazio limitato della *Santa Margherita*, ma tanto più essenziale, poi, per gli sviluppi di Agostino in pittura e in disegno, alla metà degli anni ottanta.

Non c'è comunque dubbio che la *Madonna della Rosa* rientrasse fra i riferimenti imprescindibili di una formazione con Tibaldi, che verso il 1571 ne aveva ricavato un fortunato bulino di grandi dimensioni (fig. 35), più volte copiato da incisori anonimi[38], tanto da rendere verosimile già a uno sguardo settecentesco l'attribuzione a Tibaldi di una matita rossa di affine grazia mazzolesca con una *Testa femminile* copiata dalla *Psiche condotta sull'Olimpo*, in uno dei pennacchi della Loggia Farnesina[39]. Ancora in cerca di verifiche è infine la curiosa segnalazione, in uno dei manoscritti inediti di Pierre Jean Mariette, di una stampa di Agostino raffigurante "la Vierge a la rose du Parmesan copie de celle gravé le Tibaldi"[40]. Naturalmente, la notizia andrebbe accolta con la prudenza che si deve usare attingendo agli albori della disciplina, ma la qualità di

---

[35] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, I, p. 333.

[36] A. BROGI, *Ludovico*… cit., 2001, pp. 288 n. P57, 290 n. P68, 299 n. P111.

[37] M. ORETTI, *Le Pitture che si ammirano nelli Palaggi*, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna, ms B104, II, c. 133. Cfr. M. DANIELI, *La decorazione*… cit., 2011, p. 109.

[38] B. BOHN, *The Illustrated*… cit., 1996, pp. 55-59 n. 007, 007 C1, 007 C2, 007 C3.

[39] Il disegno (già Kate Ganz Ltd, Londra) presenta infatti l'iscrizione "Dom. Tibaldi da Raffaello" in grafia probabilmente settecentesca. L'attribuzione dell'ignoto collezionista antico è stata sposata da Bohn (*Ivi*, p. 45), ma rientra fra le proposte rifiutate in: M. FAIETTI, *Domenico Tibaldi*… cit., 2011, p. 332. Vedi anche nota 13.

[40] P.J. MARIETTE, *Notes manuscrites sur les peintres et les graveurs*, Bibliothéque Nationale, Parigi, 1740-1770, c. 168r. Cfr. J.J.P. CHVOSTAL, *Rethinking the Reform: a Study of the Early Careers of Ludovico, Agostino, and Annibale Carracci*, tesi di dottorato, University of Pittsburgh, 2001, p 71.

Mariette come *connoisseur* la rende comunque degna di rilievo. In effetti, se il tenore delle derivazioni da Tibaldi attualmente note[41] non consente di individuare fra quelle la mano di Carracci, è cosa verificata che l'esercizio copistico fosse una pratica adottata presso Tibaldi, così come nella maggior parte delle botteghe di incisori, con la doppia utilità di impratichirsi sulla maniera di un predecessore e, soprattutto, di ottenere una nuova tiratura commercializzabile, laddove la lastra originale poteva essersi consumata, perduta o magari non era mai stata nella disponibilità dell'editore.

Che appunto Tibaldi operasse come editore di sé stesso e di Agostino emerge non soltanto dal suo *excudit*, presente sul secondo stato dell'*Adorazione dei Magi* (1579; fig. 56) di quest'ultimo, tratta dal famoso cartone di Baldassarre Peruzzi[42] (fig. 57), ma in maniera anche più sistematica dall'inventario dei suoi beni stilato *post mortem* nel 1583[43], dove, oltre a un torchio "con li suoi fornimenti da stampar", compaiono numerose lastre di rame, blocchi da silografia, carta e altro materiale di finalità inequivocabile. Il documento, pubblicato nell'Ottocento e poi semidimenticato, è stato rimesso in valore di recente[44], tuttavia, a suggerire conclusioni molto simili basterebbe forse il lavorio d'officina calcografica evocato dall'analisi delle stampe uscite dalla bottega tibaldesca a cavallo fra ottavo e nono decennio, con un occhio particolare alle copie di Agostino da altri autori, nonché, alle repliche fra maestro e collaboratore pervenuteci.

Fra queste, per ragioni di coerenza stilistica con la serie delle quattro sante (figg. 32a-d), nonché di semplicità compositiva (perciò pure di opportunità mercantile), si può collocare in testa, forse ancora nel 1578, la *Madonna col Bambino sulla falce di luna*[45] (fig. 36), che Agostino replicò da un bulino di Domenico di tre anni prima (fig. 37),

[41] B. BOHN, *The Illustrated*… cit., 1996, pp. 59 nn. 007 C1, 007 C2, 007 C3.
[42] D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 78-79 n. 12.
[43] Archivio di Stato di Bologna, Notarile, Rogito Camillo Bonasoni, 6/2, prot. 12, fogli 49-55, 24 gennaio 1583.
[44] Pubblicato dapprima in M. GUALANDI (*Memorie originali italiane riguardanti le belle arti*, Bologna 1840-45, pp. 30-40), è stato di recente discusso da N. TAKAHATAKE (*Domenico Tibaldi 'impressore': publishing Agostino Carracci's prints in Bologna*, in "The Burlington Magazine", 151, 2009, pp. 148-152).
[45] D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, p. 80 n. 15; N. TAKAHATAKE, *Domenico Tibaldi*… cit., 2009, p. 151.

derivato da un disegno di Lorenzo Sabbatini della National Gallery of Canada (fig. 38)[46]. Il fatto che quest'ultimo sia nella stessa direzione dei due bulini non esclude, naturalmente, che fosse stato concepito in partenza per essere tradotto da Tibaldi in stampa[47]. Copiando da questa, Carracci avrebbe inciso su una lastra più piccola una versione semplificata nel disegno delle nubi e alleggerita nell'impiego del bulino, che si fa più rado e vigoroso. Il rapporto intercorre soprattutto con la stampa di Tibaldi, dalla quale è tratta pure la fisionomia della Vergine, leggermente variata rispetto all'originale; ma, come ha segnalato De Grazia[48], Carracci doveva conoscere anche l'invenzione di Sabbatini, che prevedeva teste di cherubini occhieggianti fra i cumulonembi. Ritagliato in forma ovale, il disegno canadese non consente più di capire con precisione quanta corrispondenza vi fosse, ma, per quel poco che si intende, la trascrizione di quegli elementi non parrebbe letterale. Il dettaglio in sé pare uno scrupolo filologico di poco conto, ma potrebbe aiutare a capire se il disegno si trovasse ancora nella disponibilità della bottega tibaldesca verso il 1578, richiamando così aspetti di rilevanza più generale, legati alle modalità di produzione di una stampa traduttiva e, specificamente, alla posizione tenuta da Domenico nella doppia veste di incisore e "impressore" nei confronti di chi di volta in volta gli forniva le invenzioni.

Per quanto spesso sia difficoltoso districarsi nel lessico degli inventari del periodo, dove il termine "disegno" poteva essere utilizzato indiscriminatamente anche per intendere "disegno in stampa"[49], il registro dei beni rimasti nella bottega di Tibaldi al momento della sua morte non pone problemi interpretativi quando menziona "centoquindeci di

[46] B. BOHN, *The Illustrated*… cit., 1996, pp. 72-74 n. 14; M. BURY, *The Print*… cit., 2001, p. 21. Per il disegno di Sabbatini (penna, inchiostro, acquerello bruno e biacca su matita nera, mm 388x262): A.E. POPHAM, K.M. FENWICK, *European Drawings (and two Asian Drawings) in the Collection of the National Gallery of Canada*, Ottawa 1965, pp. 32-33 n. 42; D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, p. 80 n. 15a.

[47] Un disegno che riproduce il solo gruppo sacro, nella stessa direzione dell'originale e della stampa (penna, inchiostro e acquerello bruno su matita rossa; Sotheby's Londra, 26 novembre 1979, lotto 501) è stato pubblicato da B. BOHN (*The Illustrated*… cit., 1996, pp. 72-74) come possibile lavoro di Tibaldi funzionale alla traduzione. Per la tipologia dell'oggetto e la crudezza tecnica, funzionale appunto, l'ipotesi sembra piuttosto convincente.

[48] D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, p. 80 n. 15.

[49] M. BURY, *New Light on Battista del Moro as Printmaker*, in "Print Quarterly", 20, 2003, pp. 123-124.

diversi disegni fatti a mano" che, insieme ad un non meglio specificato "mazzo di diversi disegni di n.o trecento quaranta cinque novi, e vechji"[50] e a ulteriori voci cospicue, suggerisce l'immagine di un ricco repertorio di modelli, composto da disegni di vari autori e stampe di altri incisori, verosimilmente anche d'oltralpe, sciolte o rilegate in volume[51].

Sollevando lo sguardo dalla natura commerciale del rapporto per considerare piuttosto l'aspetto della formazione artistica di quel giovane di ingegno prensile (ma stando a Malvasia facile alla noia[52]), la presenza di Agostino al fianco di una figura come Domenico, così al centro dei fatti visivi bolognesi e apparentemente così cruciale nella diffusione in città di idee forestiere, doveva aver significato un arricchimento più per l'assimilazione dal crogiolo di invenzioni testimoniato dall'inventario, che per le qualità intrinseche del magistero. In fondo, da un mero punto di vista qualitativo, già dalle prime zoppicanti stampe fatte per Tibaldi, Carracci dimostra un talento e una sensibilità grafica superiori al suo capobottega, mancandogli ancora giusto qualche stratagemma tecnico e, soprattutto, la cultura visiva che poteva avere un navigato divulgatore di mestiere.

A tal proposito, se è vero che in termini generali il controllo esercitato dall'inventore sulla riproduzione a stampa poteva variare notevolmente, dal grado massimo di un pittore che si faceva carico dell'impresa editoriale, come Tiziano promotore esclusivo, *cum Privilegio*, della propria diffusione attraverso Cornelis Cort, fino al grado zero di repliche non autorizzate e contraffazioni[53], c'è da immaginare per Tibaldi, come per molti altri professionisti, una situazione mediana e di volta in volta adeguata alla singola occasione. Così, da una parte, il bulino con la Fontana del Nettuno, ch'egli incise nel 1570, fu sicuramente commissionato dal progettista Tommaso Laureti, il quale l'anno prima aveva ottenuto dal Senato un privilegio decennale di riproduzione del

[50] N. TAKAHATAKE, *Domenico Tibaldi*… cit., 2009, p. 150.
[51] "It cinq. libri di stampe megiani. It dieci pezzi d. libri grandi stampati d. disegni […] It. quaranta disegni picoli in diverse oper stampate": *Ibidem*.
[52] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, I, p. 266.
[53] M. BURY, *The Print*… cit., 2001, p. 72.

monumento[54]; dall'altra, una stampa come la *Madonna della rosa* (fig. 35), da un modello di molto precedente, assicurava a Tibaldi una completa libertà. In gran parte ancora da comprendere sono invece le modalità seguite dal bolognese nel caso di lavori tratti da opere di pittori coevi, come la *Madonna sulla falce di luna* (fig. 37) e la maggior parte delle incisioni nate dalla collaborazione con Agostino, che sembrano mostrare schemi ricorrenti in termini di selezione degli autori, scelte iconografiche e dettagli compositivi.

Già il caso delle due stampe dal prototipo di Sabbatini istruisce sul fatto che l'invenzione, una volta consegnata, poteva rimanere nella disponibilità dell'editore, che era poi libero di farla tradurre nuovamente in incisione anche a distanza di tempo[55]. Nello specifico, il disegno oggi in Canada (fig. 38), dalla curiosa amalgama stilistica, quasi un maturo propendere verso Samacchini, poteva essere stato consegnato da Sabbatini durante una sosta a Bologna fatta nel corso degli ultimi anni, che spese per lo più a Roma, dove morì nel 1576[56]. Ma non si deve escludere che il foglio venisse spedito, come era avvenuto, giusto nel 1575, per dei disegni topografici di città e contado bolognese inviati da Tibaldi a Roma, perché Sabbatini potesse ingigantirli, a fresco, sulle pareti della Sala Bologna in Vaticano[57].

Nonostante la casistica spesso illuminante raccolta da Bury[58], in mancanza di documenti su Tibaldi, è difficile definire di volta in volta in che termini, anche economici, si strutturasse l'accordo con l'inventore. Se insomma questi fosse nella posizione di approvare o meno la stampa, se potesse accampare diritti sulle tirature, oppure se invece, come in molti casi parrebbe più probabile, l'onorario per avere fornito il disegno sanciva anche il definitivo passaggio di mano dell'invenzione.

Un dettaglio letteralmente marginale, ma che potrebbe essere indicativo, è la presenza o meno del nome dell'inventore sulla ventina di stampe di riproduzione incise da

[54] B. BOHN, *The Illustrated*… cit., 1996, p. 51 n. 004; M. BURY, *The Print*… cit., 2001, p. 208 n. 151.
[55] *Ivi*, pp. 68-78.
[56] J. WINKELMANN, *Lorenzo Sabatini*… cit., 1986, pp. 603-606.
[57] F. CECCARELLI, in *La Sala Bologna nei Palazzi Vaticani*, a cura di F. Ceccarelli, N. Aksamija, Venezia 2011, pp. 40, 104, 124.
[58] M. BURY, *The Print*… cit., 2001, pp. 68-78.

Agostino per Tibaldi. Il criterio non è mai stato applicato all'analisi del nucleo, e non è detto che se ne possa derivare una regola, o l'idea di una forte intenzionalità in tutti i casi di omissione, ma consente comunque di verificare certi discrimini. Ad esempio, il discrimine fra quelle incisioni tratte da autori distanti nel tempo o nello spazio, che, con le prevedibili eccezioni delle due stampe da Michelangelo e di quella da Peruzzi[59] (fig. 56), sono reticenti riguardo il responsabile del modello, e quelle invece nate dalla diretta collaborazione con un pittore, fosse anche solo per l'acquisto del disegno o per il benestare sulla riproduzione di un dipinto; e in quel caso, naturalmente, non ne manca la menzione.

Se a questo secondo gruppo appartengono composizioni che dichiarano di derivare da autori come Sabbatini, appunto, Marco del Moro, Raffaellino da Reggio, Denijs Calvaert e probabilmente lo stesso Annibale Carracci quasi ventenne[60], nel primo vanno inclusi innanzitutto un *San Sebastiano* (fig. 59) tratto da un dipinto di Francesco Francia[61] e una *Veronica*, probabilmente copiata da un'incisione nordica[62], entrambe tirature omertose riguardo l'origine delle invenzioni. Ma a non recare indicazioni in tal senso ci sono anche fogli dove tale assenza pare più ambigua e per i quali è lecito sospettare, da parte di Tibaldi, intenzioni che rasentavano la contraffazione.

È il caso del *Riposo dalla fuga in Egitto*, che Agostino copiò puntualmente da una stampa di Giorgio Ghisi, tratta da Giulio Campi[63], semplificando però il rovello segnico del mantovano per accedere a un maggior nitore d'impianto: la stampa originale, recante l'indicazione dell'inventore su una tabella in basso che Agostino non si peritò di riportare, è del 1578[64] (quando Campi era morto da sei anni), e si deve immaginare per

[59] Per la *Pietà* e la *Mater dolorosa* da Michelangelo (D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 76-77 nn. 9 e 10) si veda anche a p. , per *l'Adorazione dei Magi* da Peruzzi (Ivi, pp. 78-79 n. 12) a p.

[60] Da Lorenzo Sabbatini: *Madonna col Bambino sulla falce di luna* (*Ivi*, p. 80 n. 15) e *Giuditta con la testa di Oloferne* (*Ivi*, pp. 93-94 n. 35); da Marco del Moro: *Adorazione dei Magi* (*Ivi*, p. 84 n. 22) e *Adorazione dei pastori* (*Ivi*, pp. 88-89 n. 28); da Raffaellino da Reggio: *Tobiolo e l'angelo* (*Ivi*, pp. 86-87 n. 26); da Denijs Calvaert: *Giacobbe e Rachele al pozzo* (*Ivi*, pp. 87-88 n. 27); da Annibale Carracci: *Battesimo di Cristo* (*Ivi*, p. 84 n. 23).

[61] *Ivi*, p. 82 n. 18.

[62] *Ivi*, p. 85 n. 24.

[63] *Ivi*, pp. 80-81 n. 16.

[64] Ultima delle stampe datate di Ghisi, il *Riposo durante la fuga in Egitto* del 1578 è tratto da un dipinto realizzato da Giulio Campi per la chiesa di S. Paolo Converso a Milano, con la probabile

la replica una cronologia a ridosso, perché si potesse così trarre vantaggio dalla novità dell'opera prima che a Bologna circolasse troppo l'originale, edita a Mantova probabilmente presso lo stesso Ghisi, il cui nome a maggior ragione venne tralasciato.
Al pari, sollevano più di un sospetto sulla buonafede di Tibaldi le tre stampe che, verosimilmente fra il 1580 e il 1582, Agostino trasse da bulini dell'anversese Cornelis Cort, derivati da composizioni di Hans Speckaert, Federico Zuccari e Bernardino Passeri[65]. Se ai primi due artisti le incisioni carraccesche non fanno alcun riferimento, nel terzo caso l'iscrizione col nome di Passeri, che a differenza di Speckaert e Zuccari era ancora in vita, è riportata quasi identica in un punto ben visibile, mentre, nascosta fra i ciuffi d'erba di quel *Riposo dalla fuga in Egitto*, compare la sigla di Agostino al posto di quella di Cort. Il fiammingo, d'altro canto, non avrebbe potuto opporsi, essendo morto a Roma nel 1578.

Viene così a profilarsi una condotta alquanto spregiudicata di Tibaldi editore che, al contrario, nelle stampe nate da collaborazioni usò tutt'altro *fair play*. Lo si vede nella *Madonna sulla falce di luna*, che anche nella versione di Agostino (fig. 36), successiva alla morte di Sabbatini, mantenne la chiara iscrizione col riferimento a quest'ultimo.
A tal proposito, fra la ventina di stampe riproduttive prese in considerazione, merita un'attenzione specifica il nucleo più consistente da invenzioni di uno stesso autore. Si tratta di otto bulini derivati da opere di Orazio Samacchini (morto nel 1577), il cui nome viene indicato su due sole delle incisioni[66]. Con l'esclusione dell'*Allegoria del Salmo di David* del 1579[67] (fig. 101) e la *Madonna col Bambino e i santi Pietro, Stefano e*

---

mediazione di un disegno campesco conservato al Louvre (P. BELLINI, *Ulteriori contributi per la conoscenza degli incisori mantovani Adamo Scultori e Giorgio Ghisi*, in "Rassegna di studi e notizie", XIII, 1986, pp. 46-47). La scelta di un'incisione di Ghisi, che dal 1550 aveva lavorato per circa cinque anni con Hieronymus Cock ad Anversa, ovvero lo stampatore presso il quale si era formato Cornelis Cort, la dice lunga su un certo gusto "alla nordica" che poteva orientare Tibaldi. Sull'ambiente della stamperia

[65] Da Speckaert: *San Rocco* (D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 81-82 n. 17); da Zuccari: *Cristo e la Samaritana al pozzo* (*Ivi*, pp. 81 n. 20); da Passeri: *Il riposo durante la fuga in Egitto* (*Ivi*, p. 96 n. 39).

[66] Si tratta della *Presentazione di Gesù al Tempio* (*Ivi*, pp. 90-91 n. 31) e della *Madonna col Bambino e i santi Pietro, Stefano e Francesco* del 1582 (*Ivi*, pp. 102-102 n. 54).

[67] *Ivi*, pp. 77-78 n. 11.

Francesco del 1582[68], che hanno caratteri differenti, per le altre sei stampe[69], il grande formato verticale, le dimensioni simili, seppur non corrispondenti, e i soggetti legati alle vite di Cristo e della Vergine portano a credere che vi fosse dietro l'intenzione di costruirne un'intera serie, magari concepita senza troppa sistematicità e nell'arco di svariati mesi (figg. 39, 42, 99, 103, 104). In effetti, per giustificare l'omogeneità fra tre di esse, quelle a tema mariano, già De Grazia ipotizzava la derivazione da una non meglio identificata serie di incisioni sulla vita della Vergine *d'après* Samacchini[70]. Tuttavia, in mancanza di prove a supporto di questa *lectio difficilior*, l'idea di un rapporto più diretto fra le stampe di Agostino e le opere del pittore è senz'altro da preferire.

Alla luce delle circostanze appena menzionate, verrebbe da pensare che un tale progetto editoriale, iniziato dopo la morte di Samacchini e ispirato in buona parte da sue pale d'altare, potesse essere l'ennesima manifestazione dell'attività calcografica quanto meno arrembante di Tibaldi, intenzionato a sfruttare la pubblica accessibilità di quei dipinti. Ma, a scendere nel dettaglio delle sei opere, la questione si rivela più complessa, come dimostrano i disegni preparatori del pittore, che in diversi di questi casi ci sono pervenuti. Bastano confronti davvero sommari per concludere che, nella fattispecie, il bulino di Agostino con la *Flagellazione* (fig. 39) si appoggia in maniera palmare al disegno conservato al Rijksmuseum di Amsterdam (fig. 40), a sua volta legato al dipinto oggi alla Galleria Borghese (fig. 41), un'opera giovanile e romana di Orazio, che ai tempi il giovane Carracci non poteva aver visto[71].

---

[68] *Ivi*, pp. 102-102 n. 54.

[69] *Presentazione di Gesù al Tempio*: *Ivi*, pp. 90-91 n. 31; *La Vergine consegna lo scapolare a san Tommaso*: *Ivi*, p. 91 n. 32; *Incoronazione della Vergine*: *Ivi*, p. 92 n. 33; *Annunciazione*: *Ivi*, pp. 92-93 n. 34; *Flagellazione*: *Ivi*, pp. 94-95 n. 36; *Sacra Famiglia con san Giovanni Battista e un angelo*: *Ivi*, p. 95 n. 37.

[70] *Ivi*, p. 91 n. 32 nota 3. Una "series of engravings after Samacchini and Sabbatini dating from 1579-1581" è menzionata da M. BURY (*The Print*… cit., 2001, p. 206 nota 22) che include perciò anche l'incongrua *Giuditta* da Sabbatini.

[71] L'ambientazione architettonica conferma che Agostino lavorò a partire dalla composizione romana e non dalla più tarda versione che Orazio fornì in una tavola più piccola conservata a Bologna nella sacrestia di San Salvatore: J. WINKELMANN, *Orazio Samacchini*, in *Pittura bolognese*… cit., 1986, pp. 634-635.

Così pure, nell'incidere la *Presentazione di Gesù al Tempio* (fig. 42), è difficile pensare che non fosse andato a studiare i valori luministici e cromatici dell'originale (fig. 43), sull'altare della cappella Magnani in San Giacomo Maggiore dal 1575[72]. Ma, di fatto, il bulino non ne dà prova, trattandosi invece di un precisissimo riporto, "quasi linea su linea"[73], da un disegno di Samacchini al Louvre (fig. 44), che differisce dalla pala nelle fisionomie e in dettagli ben evidenti, come i due angeli a volo sopra il sacerdote, anziché uno. Queste caratteristiche del foglio parigino sembrano peraltro derivate da un disegno ben più libero, oggi a Detroit (fig. 45), che va riconosciuto come preparatorio per la pala[74].

Anche in questa occasione, insomma, Agostino lavorò su un disegno autografo, che per le caratteristiche di finitezza e le dimensioni affini a quelle della stampa, correttamente è stato ritenuto da De Grazia una ripetizione finalizzata al trasporto sulla lastra. Una situazione simile si presenta ancora con la *Sacra Famiglia con san Giovanni Battista e un angelo*, desunta da un risoltissimo disegno di Orazio su carta preparata verde, oggi a Darmstadt[75].

Appare dunque chiaro come Agostino avesse lavorato potendo disporre di fogli forniti espressamente da Samacchini, che, qualche anno prima, era evidentemente tornato su alcune delle sue storiche composizioni aiutandosi con i disegni preparatori rimasti nel suo fondo di bottega. Ne aveva così approntate versioni dove l'uso preciso dell'acquerello, e talora della biacca, era inteso ad agevolare l'incisore nella comprensione e nella resa dei chiaroscuri. È proprio la peculiarità tecnica dei tre disegni menzionati a rendere poco plausibile la possibilità che preesistessero a un preciso progetto di traduzione e che facessero parte di un fondo grafico acquisito in autonomia da Tibaldi, magari dopo la morte del pittore, il 12 giugno 1577.

---

[72] *Ivi*, p. 642.

[73] D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, p. 90-91 n. 31.

[74] Rispetto al più grafico e chiaroscurato disegno del Detroit Institute of Art (inv. 34.152; penna, inchiostro, acquerello bruno e biacca su matita nera, quadrettato a matita nera; mm 282x180), il foglio del Louvre (inv. 11273; penna, inchiostro, acquerello bruno e biacca su carta preparata verde; mm 408x268) esibisce una resa più morbida dei passaggi luminosi, potenzialmente funzionale alla traduzione in *texture*, e dimensioni molto più vicine a quelle della stampa di Agostino (mm 406x287): *Ibidem*.

[75] *Ivi*, p. 95 n. 37.

Tale *ante quem* colloca peraltro la probabile collaborazione fra i due in un momento verosimilmente anteriore all'ingresso di Agostino nella bottega di Tibaldi e non va perciò escluso che in origine il lavoro sulle lastre dovesse spettare allo stesso Domenico, cui non mancava un'esperienza in tal senso; già nel 1570, aveva infatti divulgato in stampa la *Trinità* di Orazio, ai tempi sull'altar maggiore della chiesa omonima (figg. 46, 47)[76]. Per farlo, si era basato su un disegno a matita e biacca oggi al Louvre, ben più raffinato dei due fogli preparatori per la pala[77], e, forse per la prima volta, si era allontanato dal tradizionale modo di incidere per ripetitivi tratteggi paralleli, secondo il portato di lungo corso della maniera di Marcantonio, per assorbire dall'esempio di Cornelis Cort modi più dinamici e variati. Un suo *turning point*, a detta di Bohn[78].

La scomparsa di Samacchini, nemmeno quarantacinquenne, dovette perciò lasciare incompleto l'impegno sui disegni, facendo così accantonare il programma seriale. Prima o dopo quell'evento, i fogli terminati avevano comunque trovato collocazione presso Tibaldi, che li rispolverò qualche anno dopo, quando la rassicurante presenza di Carracci al proprio fianco iniziava a garantirgli, appunto, "credito e utile di non mediocre importanza"[79], oltre che una mano precocemente più felice della sua.

Sulla base di questa ipotesi, rimarrebbe da chiarire il perché dell'assenza, da cinque delle sei grandi stampe, di indicazioni riguardo l'invenzione, secondo una scelta che pare deliberata. In effetti, l'eccezione è costituita dalla *Presentazione al Tempio* (fig. 42), dove un'iscrizione sul gradino dell'altare richiama la pala di Samacchini in San Giacomo, commissionata da Lorenzo Magnani. Se perciò la specificazione parrebbe in questo caso dovuta a un omaggio al patrono della cappella, da considerare alla stregua di una dedica che potesse assicurare ad Agostino un tornaconto[80], va pure notato come lo stile più acerbo e la riproduzione in controparte, del tutto inconsueta in Carracci, avessero convinto De Grazia della priorità di questo bulino rispetto al resto del

[76] B. BOHN, *The Illustrated*… cit., 1996, pp. 53-54 n. 005.
[77] *Ibidem*.
[78] *Ivi*, pp. 53-54, 42.
[79] L. FABERI, in C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 307.
[80] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 266-267. Cfr. M. BURY, *The Print*…, 2001, pp. 205-206.

gruppo[81]. Non va perciò escluso che, negli altri cinque fogli, la scelta di privilegiare una presentazione della scena sacra emendata da informazioni accessorie, non funzionali alle finalità devozionali, nonché di inserire talora brevi citazioni veterotestamentarie a didascalia, fosse intervenuta più tardi rispetto alla tiratura della *Presentazione al Tempio*. E fosse da ricondurre a una precisa strategia suasoria.

Per come viene a tratteggiarsi, concepito con presupposti differenti dalla mera opportunità commerciale, un progetto di tal sorta offre una valida pezza d'appoggio all'idea allettante per cui, tra l'ottavo e il nono decennio, gran parte dell'attività di Agostino fosse stata orientata da Tibaldi verso la costituzione di una "sorta di antologia della moderna scuola locale"[82] che potesse diffondere in città, e soprattutto fuori, una ponderata selezione di coeve opere bolognesi. Lo scopo primario di questa "specie di Felsina pittrice *avant-lettre*", secondo l'espressione di Benati[83], non coincise semplicemente con un intento promozionale, che sarebbe in effetti un'idea limitativa e un po' antistorica, seppure convergente con le finalità della Compagnia dei pittori, che Tibaldi presiedeva giusto in quegli anni[84]; decisiva sarà stata piuttosto la connessione di quest'ultimo con il cardinale Paleotti, che, già prima della pubblicazione del *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582), aveva fatto circolare parti del trattato presso la sua cerchia, rendendo così noti in anticipo i suoi precetti contro gli abusi dei pittori.

Una verifica di questa ipotesi non può prescindere dal considerare la rosa degli artisti divulgati, che, oltre a Samacchini in posizione protagonistica, conta Sabbatini e Calvaert, ma non il surriscaldato Passerotti, come è forse comprensibile. Sorprende invece l'assenza di Prospero Fontana, alleato di prima linea di Paleotti nell'elaborazione di un canone per la correttezza dottrinale della pittura sacra. Da tale selezione sarebbe

---

[81] La studiosa concorda con M. CALVESI e V. CASALE (*Le incisioni dei Carracci*, catalogo della mostra (Roma-Bologna 1965-1966), Roma 1965, p. 21 n. 18), che, fra le stampe collocabili fra il 1579 e il 1580, consideravano la *Presentazione* vicina all'*Allegoria* datata 1579 (cfr. D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 90-91 n. 31; Ivi, pp. 77-78 n. 11).

[82] D. BENATI, *Domenico Tibaldi*… cit., 2011, p. 318.

[83] *Ibidem*.

[84] Eletto massaro della Compagnia dei pittori nel 1578, sarà consigliere dal 1581: D. BENATI, *Domenico Tibaldi*… cit., 2011, p. 315. Cfr. F. MALAGUZZI VALERI, *L'arte dei pittori*… cit., 1897, pp. 310-311.

peraltro ingenuo derivare conclusioni sull'eventuale partecipazione individuale, intima, degli artisti coinvolti alle istanze controriformiste, dal momento che sia per il prezioso Calvaert, sia per il più cadenzato Sabbatini, è ben nota una scaltrita produzione di raffinati quadri da stanza, spesso di piccole dimensioni, che mostrano una trattazione alquanto franca della tematica erotica, appena temperata dai paludamenti di volta in volta mitici o allegorici[85]. In fondo, lo stesso Paleotti che condannava le grottesche nel suo *Discorso* ne commissionava di ricchissime a Cesare Baglione nella sua dimora di campagna[86].

La constatazione di questa sorta di doppio pennello, che sarà poi un doppio bulino nel caso delle *Lascivie* di Agostino[87], esorta insomma a una realistica prudenza nell'assegnare attestati di pittore devoto a dei professionisti esposti alle contrastanti tendenze del proprio tempo. Semmai, qualche constatazione più fondata, sempre entro

---

[85] D. BENATI, *Lorenzo Sabbatini: quadri "con donne nude"*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Jürgen Winkelmann*, a cura di S. Béguin, M. Di Giampaolo, Napoli 1999, pp. 51-63.

[86] Cfr. G. CUPPINI, A.M. MATTEUCCI, *Ville del Bolognese*, Bologna 1969, p. 37.

[87] L'assenza di *excudit* sulle tredici stampe della serie (quindici se si vogliono includere anche il *Satiro 'scandagliatore'* e *Ogne cosa vince l'oro*) doveva naturalmente proteggere autore e stampatore dai rischi della censura, ma non aiuta a chiarire dove le stampe furono impresse, né tantomeno quando. Se da un punto di vista stilistico la chiarità e la pienezza richiamano anni attorno al 1590, non è mancato chi proponesse anticipazioni anche di rilievo: H. BODMER (*Die Entwicklung der Stechkunst des Agostino Carracci II*, in "Die Graphischen Künste", 5, 1940, p. 47) pensava al periodo fra il 1584 e il 1587, mentre M. CALVESI e V. CASALE (*Le incisioni dei Carracci*, catalogo della mostra (Roma-Bologna 1965-1966), Roma 1965, pp. 41-43 nn. 135-144) ipotizzavano una genesi in tempi differenti, a partire dal viaggio veneziano del 1588. Elementi veneziani sono rilevati anche da D. DE GRAZIA (*Le stampe*… cit., 1984, pp. 168-176 nn. 176-190), che pure tiene conto del *post quem* stabilito dall'elezione nel 1592 di Clemente VIII, secondo C.C. MALVASIA (*Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 281) sdegnato dalla tiratura.
Di recente, però, una lettura più attenta del passo (A. SUMMERSCALE, *Malvasia's Life of the Carracci. Commentary and Translation*, University Park 2000, pp. 129-130) ha consentito di individuare correttamente nel pontefice menzionato da Malvasia Clemente VII, citato in relazione al caso precedente dei *Modi* incisi da Raimondi a partire da Giulio Romano, secondo una lettura accolta da M. BURY (in *The Print*… cit., 2001, pp. 196-198). Sgomberato il campo dallo scomodo riferimento a papa Aldobrandini, si può ribadire che i caratteri stilistici, sentimentali, nonché l'opportunità 'politica' concorrono a evocare una connessione con Venezia, dove la *longa manus* della censura ebbe sovente meno forza che altrove: cfr. G. JAN VAN DER SMAN, *Print Publishing in Venice in the Second Half of the Sixteenth Century*, in "Print Quarterly", XVII, 3, 2000, p. 235 e nota 5. Tuttavia, l'esistenza di tanti piccoli dipinti emiliani più o meno scopertamente erotici deve avvertire di come anche a Bologna, a fronte di pubbliche virtù paleottiane, potessero ben convivere *Lascivie* private.

la verosimile triangolazione fra il potere religioso, la sollecitudine editoriale di Tibaldi e la crescita artistica del rampante Carracci, si può dedurre dalla scelta delle singole opere tradotte in stampa, tenendo in considerazione non soltanto quelle prese dalla Bologna contemporanea, ma provando a leggere gli orientamenti dell'intera produzione di Agostino di quel torno d'anni alla luce di un probabile coinvolgimento di Tibaldi nella diffusione di una nuova estetica postridentina.

Per giunta, non si può del tutto escludere che, sotto la guida del maestro, la veloce maturazione del linguaggio grafico di Carracci, condotto coerentemente verso un vigore ancor più chiaro e icastico sull'esempio di Cornelis Cort, rispondesse alla necessità di presentare le storie sacre con quanta più efficacia, di modo che fossero accessibili e immediatamente comprensibili al più vasto pubblico possibile.

2.3 Fortuna bolognese di Cornelis Cort

Come si è accennato, già nel suo bulino del 1570 derivato dalla *Trinità* di Samacchini[88] (fig. 46), Tibaldi dimostra di recepire la novità dirompente del virtuosismo di Cort, che proprio in quegli anni, spesi perlopiù fra Venezia e Roma[89], stava consacrandosi come il più richiesto incisore di traduzione della sua generazione. Su quel prolifico anversese nato nel 1533, la cui carriera si divise equamente fra l'impegno in patria presso l'avanguardistica stamperia di Hieronymus Cock, e l'errabonda attività italiana dal 1565 in poi, molto si è scritto, dal volumetto monografico di Bierens de Haan del 1948 agli ultimi studi[90]. Eppure, come spesso accade nella storia dell'incisione, che è sovente una

[88] B. BOHN, *The Illustrated*… cit., 1996, pp. 53-54 n. 005.

[89] Allo stato degli studi, la geografia italiana di Cort sembra dividersi essenzialmente fra Venezia, dove giunse da Anversa nel 1565, e Roma, dove morì nel 1578. Firenze è l'unico altro luogo dove risulta documentato per un breve periodo fra il 1569 e il 1570: B.W. MEIJER, *Una commissione medicea per Cornelis Cort*, in "Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz", 31, 1987, pp. 168-176.

[90] J.C.J. BIERENS DE HAAN, *L'oeuvre gravé de Cornelis Cort, graveur hollandais 1533-1578*, L'Aja 1948; *Cornelis Cort 'accomplished plate-cutter from Hoorn in Holland*, a cura di M. Sellink, catalogo della mostra, Rotterdam 1994; E. BOREA, *Roma 1565-1578. Intorno a Cornelis Cort*, in "Bollettino d'arte", 100, 1997 (1999), pp. 215-230; E.H. WOUK, *"Con la perfettione et le bellezze che si vedono nelle figure…": Cornelis Cort and the transformation on engraving in Europe, c.1565*, in *Myth, Allegory, and Faith. The Kirk Edward Long Collection of Mannerist Prints*, a cura di B. Barryte, Cinisello Balsamo 2015, pp. 229-257.

vicenda di operosità senza traccia, supporti volatili e propagazioni repentine, è tuttora difficile definire la reale portata del suo vasto lascito, sia per quanto riguarda l'innovazione tecnica dello *schwellende Taille*, quella poderosa linea rastremata trasmessa indirettamente ad Agostino Carracci come a Villamena, a Goltzius come a Bloemaert, sia per l'essenziale ruolo di tramite nella circolazione dei modelli tizianeschi e centroitaliani dentro e fuori la penisola.

Mentre infatti la produzione fiamminga di Cort, da invenzioni di maestri tanto italiani quanto indigeni, come Van Heemskerk, Floris, Coxie, non sembra aver avuto ricadute di troppo conto di qua dalle Alpi, la diffusione delle sue opere italiane, invece, raggiunse proporzioni davvero rilevanti, che a Bologna sono misurabili nell'ampia ricezione dimostrata dai pittori locali a partire dai primi anni settanta[91]. Stabilitosi dapprima a Venezia per diretto reclutamento da parte di Tiziano, Cort fu attivo in laguna solamente fra il 1565 e il 1566, e poi ancora fra il 1571 e il 1572, intrecciando con il venerato maestro un rapporto di collaborazione esclusiva che gli consentì di dar prova di sé in bulini estremamente innovativi per la capacità di evocare, con mezzi grafici, la tormentata pasta atmosferica tipica della maturità del cadorino.

Nonostante una distanza da Venezia non insormontabile, bisogna perciò immaginare che diversi dei pensieri tizianeschi noti a Bologna, lo fossero grazie ai fogli dell'anversese, come dimostra, per esempio, il caso della *Santa Margherita* di Samacchini, informata sulla versione di Tiziano verosimilmente grazie alla stampa[92], oppure del *Martirio di San Lorenzo* (1583) di Calvaert per la parrocchiale di Castell'Arquato, un dipinto sicuramente ispirato da un famoso bulino del 1571 (fig. 48), dedicato per volere di Tiziano a Filippo II di Spagna, che il concittadino Cort aveva magistralmente derivato dalla grande pala veneziana dei Gesuiti[93]. Così come avvenne per Calvaert, la cui bottega era gremita di "quante carte famose fino a quell'hora fossero

[91] M. DANIELI, *La difficoltà di inventare. Domenico Tibaldi e la circolazione delle stampe*, in *Domenico e Pellegrino*… cit., 2011, pp. 337-344.

[92] I. GRAZIANI, *Vita artistica nei monasteri femminili nel Cinquecento*, in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento II*, a cura di V. Fortunati, Milano 1995, pp. 263-264; M. DANIELI, *La difficoltà di inventare*… cit., 2011, p. 337.

[93] *Ivi*, pp. 340-341.

fuori uscite"[94], molti altri artisti dovettero approfittare del flusso di stampe che il successo crescente dell'incisore portava a Bologna, una città storicamente ricettiva sul fronte dei modelli artistici *extra moenia* anche in virtù della sua posizione a crocevia fra centro e nord della penisola, e tanto più in questo caso, con una produzione impressa in parte a Venezia e in parte a Roma.

È in effetti a questi ultimi lavori, licenziati con regolarità fino alla morte nel 1578, che sembra rispondere con maggior interesse il panorama felsineo, per ovvie ragioni politiche e per tradizioni formali indubbiamente sbilanciato verso Roma, dove si era formata la gran parte dei protagonisti emiliani della seconda generazione manierista. Fra gli altri, Bartolomeo Passerotti, già nella capitale al fianco degli Zuccari, sembra cogliere nel suo *Ecce Homo* per la chiesa di Santa Maria del Borgo[95] il suggerimento fornito da Cort in una stampa (1573) tratta dal romanizzato Du Perac[96] (figg. 49, 50), mentre si direbbe che, in particolare, la possibilità di accedere agevolmente a invenzioni centroitaliane avesse conquistato un maestro ancor più maturo, quasi un decano, come il Bagnacavallo junior, a suo tempo aiuto di Vasari nella Sala dei Cento Giorni alla Cancelleria. Se nelle sue *Stimmate di san Francesco*, restituitegli da Benati[97], la connessione con un noto bulino da Muziano funziona ma non è del tutto stringente[98], l'*Ultima Cena* della Pinacoteca di Faenza si appoggia invece in maniera quasi letterale all'Agresti dell'Oratorio del Gonfalone, divulgato dall'anversese in una stampa del 1578[99]. Ancora più subalterna a un bulino, del 1568 e *d'après* Federico Zuccari, è infine una pala tarda, da relegare piuttosto all'ambito di Ramenghi, come l'affaticata *Presentazione al Tempio* di Santa Maria dei Guarini[100].

Sempre per non esorbitare dai tempi della giovinezza di Agostino, un'altra curiosa vicenda a testimonianza dell'attenzione bolognese verso i modelli trasmessi dalle

[94] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 199.
[95] Ghirardi p. 222-224 n. 58.
[96] M. DANIELI, *La difficoltà di inventare*… cit., 2011, p. 340.
[97] D. BENATI, *Dieci chiese della Bassa tra Bologna e Ferrara*, in *Restauri e scoperte tra Ferrara e Bologna. Dipinti sacri dal XV al XVIII secolo*, a cura di M. Censi, catalogo della mostra (Cento 1998), Milano 1998, p. 40.
[98] M. DANIELI, *La difficoltà di inventare*… cit., 2011, p. 337-338.
[99] *Ibidem*.
[100] J. WINKELMANN, *Giovanni Battista Ramenghi detto il Bagnacavallo junior*, in *Pittura bolognese…II* cit., 1986, v. II, p. 434.

stampe di Cort è quella di un cospicuo nucleo di opere su rame, tradizionalmente assegnate al manierista Francesco Cavazzoni, un coetaneo dei Carracci, scrittore d'arte e responsabile di devote pale d'altare sparse fra città e contado[101]. Seguendo un'indicazione già espressa da Zeri e Benati, la serie andrebbe più opportunamente considerata come un *corpus* a sé stante, per la grande coerenza interna e il legame invero labile con l'attardato artefice bolognese[102]. Si dovrà piuttosto immaginarne responsabile un arguto ma ripetitivo *petit-maître* fiammingo, di smagliante qualità materiale, la cui collocazione nel contesto cittadino va postulata più per la vaga adesione a un linguaggio sardonico e rigonfiante, fra Tibaldi e Passerotti, che sulla base di un indizio debole come l'ubicazione nella sacrestia di San Giovanni in Monte di un rametto della serie, peraltro assegnato tradizionalmente ad Agostino Carracci[103]. D'altro canto, l'affezione che l'anonimo dimostra verso Cort, limitata alle sole invenzioni romane, e in particolare a quelle zuccaresche (figg. 51, 52), ci parla di un ambiente periferico ma attento agli sviluppi centroitaliani (e, per contro, alquanto disinteressato a fatti oltremontani), come poteva essere la Bologna degli anni in cui Tibaldi si mostrava all'avanguardia, indirizzando precocemente il giovane Carracci verso quel nuovo repertorio. La presenza di un riferimento ad Agostino, vergato in grafia antica sul retro di un dipinto del gruppo insieme alla stupefacente data 1578[104], costituisce un elemento di sicuro fascino in relazione al probabile anno di inizio del legame fra Carracci e Tibaldi, come si è visto; tuttavia, gli ostacoli stilistici rimangono insormontabili, e la

[101] Per un profilo: A. Ghirardi, *Francesco Cavazzoni*, in *Pittura bolognese*… cit., 1986, II, pp. 853-856; F. CAVAZZONI, *Scritti d'arte*, a cura di M. Pigozzi, Bologna 1999; I. DI MAJO, *Per Francesco Cavazzoni pittore*, in "Prospettiva", 110-111, 2003 (2004), pp. 140-148; M. DANIELI, *Proposte per Francesco Cavazzoni*, in "Artes", 14, 2008-2009, pp. 135-152. A partire da un intervento di M. FERRETTI (*Due dipinti "fuori contesto" all'Osservanza di Bologna*, in "Prospettiva", 57-60, 1989-1990, pp. 56, 64 nota 9) il nucleo di rami è venuto aggregandosi attorno alla personalità di Cavazzoni soprattutto con i contributi di Di Majo e S. FERRARI (*Un profilo di Francesco Cavazzoni pittore e alcune proposte per il catalogo*, in "Prospettiva", 139-140, 2010 (2012), pp. 58-80).

[102] Per il riconoscimento del *corpus* a un anonimo pittore fiammingo: D. BENATI, in *Quadri da collezione. Dipinti emiliani dal XVI al XIX secolo*, a cura di D. Benati, Bologna 2013, pp. 32-34 n. 7 (dove si riporta il parere orale di F. Zeri); T. PASQUALI, in *Quadri da stanza. Dipinti emiliani dal XVI al XIX secolo*, a cura di D. Benati, Bologna 2014, pp. 22-24 n. 4; ID., in

[103] A. RAULE, G. RIVANI, M. MARAGI, *La chiesa parrocchiale di San Giovanni in Monte*, Bologna 1958, p. 126.

[104] D. BENATI, in *Quadri*…cit., 2013, p. 32.

questione potrebbe in fin dei conti spiegarsi in maniera alquanto prosaica, con l'intervento in antico di un possessore ottimista o di un mercante smaliziato.

La ricezione di Cort nella pittura bolognese, che naturalmente proseguì con casi esemplari anche dopo il passaggio di secolo[105], può insomma inserirsi a pieno titolo in una più ampia tendenza filoromana della scuola locale, mentre è invece naturale che l'operazione orchestrata da Tibaldi, e condotta ovviamente nello stesso *medium* grafico, portasse in sé moventi non del tutto coincidenti. Al di là dell'intonazione più schiettamente commerciale, se non proprio al limite della pirateria, il lavoro su Cort compiuto da Agostino non fu tanto finalizzato all'appropriazione di una serie di modelli, cosa che di fatto avvenne in tre sole occasioni[106], quanto piuttosto all'adozione di un linguaggio esemplare, che consentisse al giovane di portare a maturazione la sua maniera verso una più netta qualità del segno e un più corretto modo di comporlo.

Ciò avvenne in modo talmente convincente da provocare in Malvasia, imbeccato da elementi male interpretati, un clamoroso fraintendimento su un impossibile rapporto di diretto alunnato fra Carracci e Cort, tale da ispirare un'analisi lessicale di Dempsey, tutta volta a rimarcare lo scetticismo con cui il biografo avrebbe trattato del legame attribuito loro[107]. Oltre a sottolineare perspicacemente la chiara vicinanza fra la maniera di incidere i paesaggi dell'uno e quella dell'altro ("apparendo in molti rami di quel maestro il carattere dello scolare, massime in certi paesi che andarono allora, e anche vanno comunemente sotto nome, anzi sotto la marca di quello, e dalla frasca particolarmente assai meglio frappata, dicono, riconoscersi") Malvasia riporta infatti di una relazione diretta fra i due, presto incrinatasi in "disgusti, querele e anco minaccie" anche a causa di un bulino, tratto dalla *Madonna di san Girolamo* del Correggio, che Agostino avrebbe iniziato a incidere mentre il presunto maestro faceva lo stesso.

---

[105] Un'icona devota di intensità neomedievale come l'*Immacolata Concezione con i simboli della Cantica* di Bartolomeo Cesi (Cento, Collegiata, 1605) si ispira, ad esempio, a un bulino di Cort stampato a Roma da Lafrery nel 1567.

[106] *San Rocco* (D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 81-82 n. 17); *Cristo e la Samaritana al pozzo* (Ivi, p. 83 n. 20); *Il riposo durante la Fuga in Egitto* (Ivi, p. 96 n. 39).

[107] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 267. In maniera piuttosto convincente, Dempsey sottolinea come le formule usate da Malvasia nel suo resoconto mostrino un certo sospetto sull'affidabilità dell'episodio, da derubricare a "conghiettura": C. DEMPSEY, in *Gli scritti dei Carracci*, a cura di G. Perini, Bologna 1990, pp. 14-15.

L'episodio pareva trovare conferma nell'esistenza di entrambe le stampe, nonché in una lettera del fiammingo giunta in possesso dello scrittore. Nonostante ancora recentemente De Grazia validasse il resoconto sulla stampa correggesca[108] (cosa che non manca di sorprendere), era già l'abate Zani, a fine Settecento, a notare come la firma abbreviata sulla presunta stampa di Cort appartenesse in realtà al romano Cristofano Cartaro, che aveva copiato surrettiziamente un bulino di Agostino del 1586[109]. Del resto, anche la lettera di proprietà di Malvasia, se realmente esistita, poteva riferirsi a quella vicenda della prima maturità artistica di Agostino. Parecchio più inoltrata, dunque, rispetto a quando lo studio delle opere del fiammingo, morto poco prima nel 1578, lo conduceva, come si è scritto, verso una tecnica traduttiva dotata di quelle caratteristiche di chiarezza e leggibilità che erano particolarmente consentanee alle esigenze della propaganda per immagini espresse da Paleotti.

2.4 Frammenti di un discorso devoto

Sebbene in tempi recenti vi sia chi nega recisamente le possibili tangenze fra l'opera dei Carracci e "l'azione teorica, dottrinale e di governo e committenza dell'arcivescovo"[110], anche in reazione a eccessi di segno opposto, come lo studio di Boschloo, calato in una chiave di lettura parziale e fin troppo postconciliare[111], sarebbe davvero contrario a ogni evidenza non riconoscere a Tibaldi un ruolo di *middle person* fra gli auspici del solerte Paleotti e l'attività incisoria di Agostino fra il 1578 e il 1582, che, per la selezione delle opere tradotte, decisamente non sembra orientata da scelte solo mercantili, e che si può leggere come un perfezionamento tecnico ed espressivo nello stesso solco che Domenico aveva tracciato in maniera meno decisa già dal 1570.

Prima ancora di compiere una disamina in tal senso, importa sottolineare come, a derivare la regola, non possa bastare un'eccezione come la rara stampa di Agostino del 1581 con la pianta di Bologna, il cui fregio sovrastante (fig. 53), decorato con gli

[108] D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 149-150 n. 142.
[109] P. ZANI, in R. CRISTOFORI, *Agostino Annibale e Ludovico Carracci. Le stampe della Biblioteca Palatina di Parma*, Bologna 2005, pp. 173-174.
[110] G. PERINI FOLESANI, ad vocem *Agostino Carracci*, in *La Sala Bologna*… cit., 2011, pp. 169-170.
[111] A.W.A. BOSCHLOO, *Annibale Carracci in Bologna: Visible Reality in Art after the Council of Trent*, 's-Gravenhage 1974.

stemmi di Paleotti, di papa Gregorio XIII e della città di Bologna, reca una lunga dedica al monsignore firmata dal giovane incisore[112]. È a tal proposito significativo che, proprio sulla base di questa iscrizione, Perini Folesani consideri la pianta un lavoro realizzato in piena autonomia, laddove sappiamo da Malvasia che anche presso Tibaldi le iscrizioni dedicatorie erano appannaggio esclusivo di Carracci[113]. Semmai, dirimente sembra il fatto che la mappa uscisse dai tipi quasi istituzionali di Giovanni Rossi[114], anziché quelli di Domenico, indice di un'impresa che nasceva sotto gli auspici dal governo cittadino. Ma, se da un lato merita di essere evidenziata la connessione fra le élite bolognesi e la figura intrigante di Carlo Carracci, zio paterno di Agostino che aveva da poco pubblicato con Rossi un suo trattato di agrimensura[115], pare comunque azzardato escludere, a solo vantaggio di una figura ancora così evanescente, l'intermediazione che poteva aver esercitato un uomo potente e introdotto come Tibaldi, attivo come architetto tanto in cattedrale quanto sulla facciata del Palazzo Pubblico, nonché massaro della Compagnia dei Pittori proprio da quel 1581[116]. Per di più, i contatti di Agostino col veneziano Rossi, stampatore della Società Tipografica Bolognese per volere di Sigonio[117], risalivano addirittura ai tempi delle *Symbolicae Quaestiones* del 1574; dunque ben prima della pur possibile mediazione dello zio Carlo, il cui pubblico prestigio apparentemente fu più cosa degli anni ottanta[118].

---

[112] G. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 89-90 n. 29.

[113] Vedi Capitolo 2 p. 6. Cfr. C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 266-267; M. BURY, *The Print*…, 2001, pp. 205-206.

[114] A. SORBELLI, *Storia della stampa in Bologna*, Bologna 1929, pp. 106-111.

[115] La figura di Carlo, fratello maggiore di Vincenzo e Antonio, padri dei pittori, è andata emergendo negli studi recenti come quella di maggior prestigio sociale e intellettuale fra i Carracci della sua generazione. Evocato da R. ZAPPERI (*Annibale*… cit., 1989, pp. 4-9) in termini poco più che anagrafici, lo zio dei pittori è stato oggetto di indagine in J.J.P. CHVOSTAL (*Rethinking*… cit., 2001, pp. 54-57), che ne ha rimarcato le competenze ingegneristiche e architettoniche. Fu autore di un trattato di idraulica intitolato *Modo del dividere l'alluvioni da quello di Bartolo et gli agrimensori diverso. Mostrato con ragioni Mathematiche et con la pratica* stampato a Bologna da Rossi nel 1579, e dedicato a Giacomo Boncompagni, figlio naturale di papa Gregorio XIII. Le incisioni sono peraltro di qualità troppo bassa per poter supportare un'attribuzione ad Agostino o ad Annibale (*Ivi*, p. 46).

[116] Si veda in questo Capitolo pp. 3-4 e nota 16.

[117] Si veda Capitolo 1 pp.

[118] Non ci sono riscontri a sufficienza per ipotizzare fra Agostino e Rossi "some kind of partnership arrangement": Cfr. M. BURY, *The Print*… cit., 2001, p. 205. Si data al 1589 la partecipazione di

Senza alcun dubbio da rigettare è poi l'attribuzione ad Agostino di un ritrattino di Paleotti su rame (fig. 54) chiamato in causa dalla studiosa. Databile attorno al 1592 e provvisto di una firma che per l'andamento negligente si rivela chiaramente posticcia[119], il dipinto non sposta di nulla il dibattito, trattandosi di un lavoro modesto, condotto per piatte campiture e del tutto indegno della grande capacità di indagine verista dimostrata nei ritratti pittorici di Agostino all'inizio dei novanta, come la *Gentildonna in veste di Giuditta* già Matthiesen (fig. 85) o il *Giovane con il liuto* di Dresda (fig. 55) [120]. È anzi in quel decennio terminale che l'opera dei fratelli Carracci sembrò assestarsi piuttosto su direttrici differenti da quelle del dibattito religioso bolognese, dimostrando nelle tematiche sacre un rispetto dottrinale equiparabile a quello di tanti altri. Oltretutto, al di là del vantaggio dovuto alla comune affermazione in patria presso un pubblico di colti committenti laici, per Agostino in particolare l'emancipazione dalle possibili strette della dimensione locale era naturalmente passata, durante gli anni ottanta, attraverso i soggiorni nella liberale Venezia e nella Parma neofeudale di Ranuccio Farnese, dove la politica delle immagini era orientata piuttosto dalla connessione fra l'ordine cappuccino e la dinastia ducale.

Se perciò, a maggior ragione nel proseguo della sua carriera, non si hanno tracce esplicite di una partecipazione intima, intellettuale, alle tensioni devozionali del *Discorso*, un legame quanto meno dovuto a ragioni professionali è invece piuttosto

---

Carlo Carracci al pubblico dibattito sull'altezza delle volte di San Petronio progettate dal Terribilia: cfr. J.J.P. CHVOSTAL, *Rethinking*… cit., 2001, pp. 57. Allo stato attuale delle conoscenze, sembra azzardato allacciare legami troppo specifici con la coeva attività dei nipoti: cfr. G. PERINI FOLESANI, in *La Sala Bologna*… cit., 2011, pp. 169-170.

[119] Il rametto, di collezione privata, è stato reso noto in una scheda di G. CAMMAROTA (in *Dall'avanguardia dei Carracci al secolo barocco. Bologna 1580-1600*, a cura di A. Emiliani, catalogo della mostra, Bologna 1988, pp. 244-245 n. 50). La datazione si ricava dall'indicazione dell'età di Paleotti, raffigurato settantenne. Per la tipologia dell'effigie, entro un clipeo iscritto, si direbbe che si tratti di una derivazione da un ritratto a stampa. Una fotografia a colori è pubblicata nello stesso catalogo a p. 103.

[120] Per la *Giuditta*: J. ANDERSON, in *Around 1610: the Onset of the Baroque*, catalogo della mostra, Londra 1985, pp. 18-25 n. 4; D. BENATI, *Agostino Carracci*, in *Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*, catalogo della mostra (Bologna-Washington-New York 1986-1987), Bologna 1986, p. 258 n. 81. Per una ricapitolazione della sua attività ritrattistica negli anni novanta: T. PASQUALI, *Note su Agostino Carracci ritrattista*, in *Scritti per Eugenio. 27 testi per Eugenio Riccòmini*, a cura di M. Riccòmini, Modigliana (FC) 2017, pp. 104-108.

esplicito negli anni in cui lavorava "Apud Dom. Tebaldum", come sta scritto sull'*Adorazione dei Magi* del 1579 dal cartone di Peruzzi[121] (figg. 56, 57). Fra tutti i casi presentati dal catalogo di Agostino in quel torno d'anni, proprio l'affollata stampa dei Magi costituisce un'evidente eccezione all'appropriatezza controriformata, che può aiutare a misurare il grado di autonomia dai precetti paleottiani.

Infatti, mentre nei decenni centrali del secolo si era guardato al cartone bentivolesco come a un'imprescindibile icona cittadina, replicata fra gli altri da Girolamo da Treviso e dal Cotignola, viene facile immaginare che proprio quel turbinio di episodi aneddotici squadernato da Peruzzi fosse nei pensieri del prelato, quando sanzionava i pittori che "nell'adorazione de' Maggi si affaticheranno per fare un camello meraviglioso, o un moro carico di presenti, et a quello danno il più bel luoco nel quadro, talmente che a pena si scorge dove sia il sacro fanciullo che si ha da adorare."[122] Né la cronologia facilita le cose poiché, se è vero che il *Discorso* fu pubblicato solo tre anni dopo l'incisione, le idee di fondo circolavano già da anni insieme a stralci del trattato[123]. Ciononostante, l'importanza iconica prevalse; anzi, per rendere la ricchezza di dettaglio dell'originale si richiese un formato alquanto inedito per Bologna, ottenuto congiungendo sette fogli, secondo una soluzione che guarda oltre le mura cittadine, a imprese tipografiche ambiziose come la silografia tizianesca con la *Sommersione del Faraone*, in dodici blocchi, pubblicata a Venezia nel 1515, e ancora nel 1549[124].

Come rimarcato da De Grazia[125], l'influsso di Cort informa su più livelli il lavoro, dalla qualità della linea, alla fattura del paesaggio (che ricorda la serie del fiammingo con i santi penitenti *d'après* Muziano[126]; fig. 61), alla pienezza delle forme. Un gruppo di

---

[121] G. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 78-79 n. 12.

[122] G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologna 1582, Cap. XXVIII (*Sulle pitture sproporzionate*).

[123] P. PRODI, *Il cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597)*, I, Roma 1959, pp. 54, 57, 75, 78.

[124] *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, a cura di M. Muraro, D. Rosand, catalogo della mostra, Vicenza 1976, pp. 81-83 n. 8B.

[125] G. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 78-79 n. 12.

[126] Dopo aver inciso da Muziano due paesaggi con san Francesco penitente nel 1567, fra il 1573 e il 1575 Cort si dedicò a una vera e propria serie di sette grandi stampe di tema similare, concepita in accordo (anche commerciale) con l'inventore. Cfr. J.C.J. BIERENS DE HAAN, *L'oeuvre gravé*… cit., 1948, pp. 121-130 nn. 113-119, 136-137 nn. 128-129; *Cornelis* Cort… cit., 1994, pp. 176-182 nn. 60-61.

piccoli saggi al bulino sul verso delle lastre, oggi alla Calcografia Nazionale, rivela un *modus operandi* adottato da Agostino anche in seguito[127], ma tanto più comprensibile nel contesto di una peculiare ricerca segnica, per giunta applicata a un'invenzione di tal fama. A ogni modo, del cartone non fu comunque rispettato il respiro originario, visto che la composizione venne complicata dall'inserimento di schiere angeliche ai lati dell'apparizione divina, apparentemente per una duplice esigenza compositiva e devozionale.

Nella sua programmatica elaboratezza, il bulino dell'*Adorazione* si candida a punto di svolta in una produzione, quella 1579-1582, che nei suoi caratteri formali più generali mostra di svilupparsi in maniera piuttosto coerente e lineare, mentre invece, scendendo nel dettaglio delle singole incisioni, fra datate e non datate, rivela tentativi sperimentali, intonazioni plurime e riflessioni alternative. Sono oscillazioni spesso fisiologiche nella produzione dei giovani artisti in cerca di una propria lingua, che in questo caso risultano forse accentuate dal fatto che un'indole come quella di Agostino, che si rivelerà spiccatamente teoretica e sperimentale, dovesse applicarsi di volta in volta a eterogenei modelli pittorici, imposti dall'alto.

Così, entro lo stesso anno 1579, andranno collocati qualche tempo prima dell'*Adorazione* i due bulini, datati, che riproducono la *Pietà Vaticana* di Michelangelo[128] e uno dei suoi disegni per Vittoria Colonna, quello con la *Lamentazione della Vergine*, divulgato da numerose repliche pittoriche di Marcello Venusti[129]. Scelti fra le opere più teologicamente innocue del fiorentino, se pure di intenso patetismo, i due modelli furono replicati da Carracci a partire da incisioni, senza una diretta esperienza dell'ovvia distanza espressiva fra il gruppo marmoreo e la vibrante matita nera. Comparando perciò le due stampe dal tema simile, concepite in buone dimensioni e accompagnate da iscrizioni devozionali, non si notano caratteri troppo differenziati per quel che concerne il segno, orientato in entrambe a una tecnica piuttosto tradizionale, basata su fitti e regolari tratteggi, spesso associati a mezzitoni resi

[127] G. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 79 n. 13.
[128] *Ivi*, p. 76-77 n. 9.
[129] *Ivi*, p. 77 n. 10.

a puntinato. È una condotta ancora molto legata a Tibaldi, se non addirittura influenzata da Bonasone, che aveva costituito il tramite con Michelangelo almeno nel caso della *Mater dolorosa*[130]. In lontananza, però, si apre un mosso paesaggio: una timida appropriazione dalle opere di Cort.

Così come nella serie delle quattro sante databile al 1578 (32a-d), ancora l'anno dopo, l'esempio dell'anversese forniva un apporto essenzialmente tipologico, limitato ai fondali di paese, laddove la comprensione del suo innovativo uso del bulino appariva ancora intermittente e fin troppo mediata dalle rigidità del capobottega: dura, rigida in senso tibaldesco, è ancora la maniera di evocare la volumetria con eccessiva dovizia di segni nell'*Allegoria del Salmo di David* (1579; fig. 101), da un'invenzione di Samacchini[131].

Forse perché leggermente più tarda, in chiusa al 1579, forse solo più evoluta per via dell'impegno tecnico richiesto, l'*Adorazione dei Magi* (fig. 56) spicca nettamente fra le incisioni carraccesche coeve, aprendo alle più scoperte sperimentazioni del 1580 all'insegna di Cort.

Sono infatti datate a quell'anno due stampe concepite a *pendant* come il *San Sebastiano* (fig. 59), da un perduto dipinto di Francesco Francia, e il *San Rocco* (fig. 58), copiato in controparte da un bulino dell'anversese (1577; fig. 60) tratto da Hans Speckaert[132]. Lavorando perciò su due composizioni di cultura distante, dove le figure dei protagonisti svettano con la stessa magniloquenza su bassi orizzonti, Agostino punta a uniformarne quanto più la grammatica sull'esempio del collega fiammingo. Ne ricavò così due ieratiche icone dei santi protettori dalla peste, entrambe intonate a un moderato arcaismo postridentino. Il compito presuppose in entrambi i casi un approccio che si potrebbe azzardare a definire "critico", prendendo a prestito l'idea da una breve apertura di Argan[133].

---

[130] Bartsch XV, 127.64.

[131] G. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, p. 77-78 n. 12.

[132] *Ivi*, p. 82 n. 18 e pp. 81-82 n. 17.

[133] G.C. ARGAN, *Il valore critico della 'stampa di traduzione'*, in *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower*, London 1967, pp. 179-181.

Così, a una rilettura mimetica della figura di San Rocco, si accompagna una radicale trasformazione del registro espressivo: sollevando la drammatica cortina di tratti paralleli che in Cort calava sul fondo, e allontanando dal santo il fido segugio, Carracci costruisce un ambiente arioso e praticabile, evoluzione di quello sperimentato un paio di anni prima nell'acerba *Santa Margherita* (fig. 32d). Il carattere si fa insomma più disteso e quotidiano, mentre anche il fulgore della luce divina svanisce, per apparire invece nella stampa gemella, dal più forte carattere mistico.

Benché sul *San Sebastiano* originale non si possano che fare ipotesi, anche in quel caso l'intervento sulla composizione pare piuttosto rilevante, dal momento che la figura, ancora atteggiata secondo un vago peruginismo, viene immersa in una campagna da maturo manierismo romano. Ancor più che nel paesaggio del *San Rocco*, in quello dietro al martire la citazione dalle stampe italiane di Cort si fa esplicita sia nella concezione generale sia nei dettagli, come il modo di toccare le fronde o l'aspetto del borgo turrito, simile a quello inciso dal fiammingo sullo sfondo della *Samaritana al pozzo* da Federico Zuccari (1568), in effetti eletta a oggetto delle attenzioni più approfondite.

Una simile attitudine combinatoria accompagna costantemente l'approccio di Agostino al fiammingo, che si profila come un'effettiva appropriazione sul piano tecnico e formale. Chiamato però da Tibaldi a replicarne tre stampe, il *San Rocco*, *Samaritana* e il *Riposo durante la fuga in Egitto* da Passeri, il giovane si spinse ben oltre l'imitazione, impegnandosi in un azzardo da discepolo scalpitante: aggiornare, o correggere, il riverito predecessore piegandone il linguaggio, presto padroneggiato alla perfezione, verso nuove esigenze espressive.

L'operosità dovette essere frenetica e conviene perciò considerare prossimi, entro il 1580, i due esiti del lavoro sulla *Samaritana*, così prototipica da un lato delle idee compositive zuccaresche, dall'altro della più evoluta tecnica cortiana. In prima battuta, ha senso collocare la precisa replica in controparte ricavatane (fig. 62)[134], dove, al di là di qualche mutamento di dettaglio, lo scarto di Agostino si evidenzia nel chiaroscuro più leggero e dinamico. Un carattere ben differente ha invece il bulino (fig. 63), datato e firmato, che rimodula gli elementi del paesaggio introducendo a destra una quinta

[134] G. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, p. 83 n. 20.

arborea, a fungere da cannocchiale prospettico sui due protagonisti[135]. Questi, ingranditi, dominano sullo scenario naturale con una gestualità meno standardizzata: se il Cristo ha già un profilo vagamente classicista, un po' alla maniera in cui Agostino lo dipingerà molti anni dopo, nel sovrapporta con *Cristo e l'Adultera* per i Sampieri[136], il panneggio lo ricolloca appieno nella maniera centroitaliana. Apre invece verso un naturalismo un po' raffazzonato la figura di spalle della Samaritana, che Ostrow, nella sua posizione spesso pregiudizievole, giudicava "flat and frozen"[137]. Pur denunciando una certa fatica nello scorciare quella figura nello spazio, la composizione rappresenta un primo sicuro esperimento di Carracci come inventore, almeno parziale in questo caso[138], delle proprie incisioni: un'attività che rimarrà invero minoritaria rispetto alla carriera di traduttore, ma che in questo caso poté forse fruttargli l'occasione di una vita. La firma con il nome per intero, la doppia qualifica di inventore incisore e la specificazione della sua cittadinanza bolognese vanno infatti lette in relazione all'*excudit* dello stampatore veneziano Pietro Bertelli, presente fin dal primo stato di lastra, e indicano che l'opera dovette nascere come saggio del proprio talento destinato a un mercato forestiero, dove ancora del giovane non si doveva sapere granché. Considerando il ruolo avuto dalla famiglia Bertelli durante il soggiorno veneziano di Agostino del 1582, si direbbe che la lastra dovette soddisfare il suo editore[139].

Fluente, vigorosa e rigonfiante, la maniera *à la* Cort sperimentata nel 1580 trovò un impiego esemplare nella mezza dozzina di stampe da Samacchini che, come già scritto, sono verosimilmente parte di una serie non finita, e la cui problematica datazione,

---

[135] *Ivi*, pp. 83-84 n. 21.

[136] D. BENATI, in *Pinacoteca di Brera. Scuola emiliana*, a cura di A. Della Valle, C. Pirovano, Milano 1991, pp. 153-156 n. 67.

[137] S.E. OSTROW, *Agostino Carracci,* tesi di dottorato, New York University 1966, pp. 488-489 n. IV/14.

[138] L'assenza di indicazioni di responsabilità sulla stampa con i *Preparativi per la Fuga in Egitto*, che De Grazia giudicava fra le prime invenzioni di Agostino sulla scorta del parere di Malvasia, costringe alla prudenza. Per assetto generale e tipi umani, il foglio sembra infatti derivare da un'invenzione di robusto manierismo padano, fra Bologna e Cremona: vicino a Samacchini, ma, parrebbe, non distante dal Malosso. Cfr. C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 78; G. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 95-96 n. 38.

[139] Per il viaggio a Venezia e la famiglia Bertelli, si veda Capitolo 3.1.

indicata da De Grazia fra il 1579 e il 1581, andrà spostata piuttosto fra questo secondo termine e il 1582, verso la fine della collaborazione di Carracci con il suo mentore. Se ne giustificherebbe così l'interruzione e verrebbe a delinearsi una finestra cronologica, tra 1580 e 1581, nella quale collocare opportunamente un nucleo di cinque stampe di intonazione leggermente differente, testimoni di una oscillazione stilistica verso un linguaggio meno fluido, "alquanto legnoso" secondo De Grazia[140].

Anche in questo caso, alcune concordanze tecniche e tematiche fanno sospettare che Tibaldi mirasse a presentare le opere in coppia o in serie. Fanno sicuramente *pendant* l'*Adorazione dei Magi* del 1580 e quella dei pastori del 1581[141], tratte da invenzioni di Marco del Moro e contraddistinte dalle stesse fisionomie caricate, mentre è più difficile capire se e come potessero stare in rapporto reciproco tre bulini quali l'*Adamo ed Eva*, il *Battesimo di Cristo* (figg. 64, 65) alla cui invenzione sorprendentemente attese il fratello Annibale, e il *Tobiolo e l'Angelo*, del 1581, derivato da Raffaellino da Reggio[142] (fig. 66). Organizzate su coppie di figure inserite nel paesaggio, le tre stampe condividono protagonisti dalle pose vagamente impacciate e dai lineamenti curiosamente affilati, secondo una tipologia inconsueta ad Agostino. Pur impiegandovi il taglio rigonfiante di Cort, le stampe mostrano in effetti un vigore un po' ingessato nell'eccessiva nettezza dei passaggi chiaroscurali.

D'altro canto, mai come nel 1581, Agostino sembra calcare vie tanto eterogenee. Oltre al nucleo appena menzionato, e al lavoro più esiguo compiuto nel fregio decorativo della datata Mappa di Bologna, prima di molte altre incombenze araldiche, allo stesso anno dovrebbero risalire i cosiddetti *Santini*[143] (figg. 67a-c), dieci piccole icone sacre che per il disegno informale e la fattura libera erano considerate da Malvasia tra "le prime cose da lui tentate, come per saggio […] in età di quattordici anni"[144]. Concepite senza troppa sistematicità, le stampette fanno corpo nonostante dimensioni leggermente variate, incorniciature differenti e soluzioni compositive irregolari, probabilmente prese a prestito da fonti disparate. Questa mancanza di una chiara progettualità unitaria,

[140] G. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, p. 84.
[141] *Ivi*, p. 84 n. 22; p. 88-89 n. 28.
[142] *Ivi*, p. 86 n. 25; pp. 84-85 n. 23; pp. 86-87 n. 26.
[143] *Ivi*, pp. 96-101 nn. 40-49.
[144] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 266.

insieme alla presenza su sette di esse della scritta "Roma", accompagnata nel caso della *Maddalena penitente* (fig. 67a) dalla data 1581[145], ha stimolato le ipotesi più varie fin da Malvasia, che per giustificarle come oggetti precocissimi dichiarava le iscrizioni posteriori al passaggio dei rami dal bolognese Locatelli allo stampatore romano Stefanoni[146].

In tempi moderni, anche Calvesi e Casale hanno ritenuto la data alterata, ma per difetto, non potendo giustificare incisioni così pittoriche prima del viaggio di Agostino a Venezia del 1582[147]. Dando invece per buone le iscrizioni, Bodmer aveva ipotizzato che si trattasse di lavori realizzati durante un viaggio a Roma di quell'anno, secondo una posizione che ha raccolto il consenso di Ostrow e della stessa De Grazia, la quale trovava una possibile conferma nell'interesse dimostrato quell'anno da Agostino per un autore operante a Roma come Raffaellino da Reggio[148].

Se quest'ultimo dettaglio è piuttosto irrilevante, riguardando molto più le scelte editoriali di Tibaldi che le propensioni personali dell'incisore, è più in generale l'eccezionalità dell'ipotesi che pare assolutamente fuori scala rispetto a un lavoro esiguo come quello dei *Santini*. Non esistono infatti altre evidenze, non di tipo documentario, soprattutto non di tipo stilistico, che possano favorire quest'idea, spesso data per buona[149]. D'altronde, anche prescindendo da una firma sul secondo stato della *Sacra Famiglia*[150], autografia e datazione delle dieci stampe paiono fuori di dubbio, come dimostrato dalla tecnica sicura e vigorosa, dalla certa difficoltà nello scorcio che apparenta il massiccio braccio della *Vergine Annunciata con la colomba*[151] (fig. 67b)

---

[145] G. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, p. 98 n. 40.
[146] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 266.
[147] M. CALVESI, V. CASALE, *Le incisioni*… cit., 1966, p. 29.
[148] H. BODMER, *Die Entwicklung der Stechkunst des Agostino Carracci I*, in "Die Graphischen Künste", 4, 1939, pp. 136-138; S.E. OSTROW, *Agostino*… cit., 1966, p. 498; G. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, p. 97.
[149] Fra le svariate pubblicazioni che citano un viaggio di Agostino a Roma nel 1581: D. POSNER, ad vocem *Carracci, Agostino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 20, Roma 1977, pp. ; C. LEGRAND, *Le dessin à Bologne 1580-1620. La réforme des trois Carracci*, catalogo della mostra, Parigi 1994, p. 43; C. ROBERTSON, *The Invention of Annibale Carracci*, Cinisello Balsamo 2008, p. 26.
[150] G. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 100-101 n. 49.
[151] *Ivi*, p. 98 n. 41.

alla *Samaritana* (fig. 63) dell'anno prima, nonché da confronti tipologici, come quello possibile fra il volto di sottinsù dell'altra *Annunciata*[152] (fig. 67c) con quello del *San Sebastiano* (fig. 59) da Francesco Francia. L'ipotesi più probabile è perciò quella di una destinazione romana delle lastre stabilita già in partenza, o comunque divenuta presto effettiva con una spedizione da Bologna, tanto più che il periodo così fervido di impegni, non sembra conciliarsi con un viaggio di tal rilievo. Questa pratica di licenziare matrici destinate a stampatori di altre città trova in effetti un precedente nella *Samaritana al pozzo* del 1580 e può indicare un impegno di Tibaldi anche come intermediario fra il suo giovane collaboratore e i colleghi di altre piazze.

Un ritorno alla regolata maniera messa a punto in quella prima stampa d'invenzione, o di reinvenzione, dove l'uso del bianco bilancia il rischio di un affollarsi eccessivo di linee vigorose, si ha nel 1581 con *Giacobbe e Rachele al pozzo*[153] (fig. 68), stampa ricavata da un disegno di Calvaert del 1578 estremamente rifinito. Il foglio (fig. 69a), conservato al Louvre[154], fu originariamente condotto a matita rossa, ma presenta un preciso ripasso a matita nera, poi sapientemente rialzato a biacca. L'esistenza nella stessa raccolta di una controprova[155] (fig. 69b), ricavata dal foglio originale quando questo era ancora solo a sanguigna, ha spinto De Grazia a ipotizzare che il procedimento meccanico, e il conseguente ripasso dell'originale ormai sbiadito, fossero dovuti alla mano di Carracci[156]. Si tratterebbe naturalmente di poco più che una testimonianza di natura pratica, ma potrebbe dare conferma del procedimento adottato nel trasferimento del disegno su lastra e della prevedibile abilità mimetica di Agostino nel riprendere un disegno altrui. La tecnica è in effetti molto vicina a quella adottata da Calvaert, cui più di recente si è tornato ad assegnare l'intervento sui due fogli, considerando l'abitudine del fiammingo a compiere repliche dai propri disegni e a

[152] *Ivi*, p. 100 n. 47.
[153] *Ivi*, pp. 87-88 n. 27.
[154] Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 19838; matita rossa, matita nera, biacca su carta preparata beige. Cfr: M. FAIETTI, in *Il Cinquecento a Bologna. Disegni dal Louvre e dipinti a confronto*, a cura di M. Faietti, catalogo della mostra (Bologna 2002), Milano 2002, pp. 330-331.
[155] Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 19847; controprova a matita rossa. Cfr: *Ibidem*.
[156] G. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 87-88 n. 27.

lavorare di varianti sulle proprie invenzioni[157]. Sebbene questa seconda ipotesi rimanga la più probabile, la robustezza dei tratteggi di ripasso e un uso della biacca meno sfumato di quanto non sia di solito in Calvaert potrebbero lasciare aperta la questione.
Fra la veloce sprezzatura dei *Santini* e la maniera più rigida e contrastata dei bulini *d'après* Del Moro, Annibale e Raffaellino, *Giacobbe e Rachele al pozzo* rimane comunque il termine di paragone stilistico più immediato cui legare la qualità fluente, muscolare ed equilibrata, adoperata a maggior gloria delle invenzioni di Samacchini in quello che sembra il progetto editoriale di più puntuale pianificazione fra quelli coordinati da Tibaldi.

2.5 "Sbrigarsi di quelli duoi rami": Parma 1580?

Scrivendo da Parma al suo maestro di allora, il *Magnifico Signor Cugino* Ludovico, a detta di Malvasia il 18 aprile 1580[158], un Annibale Carracci non ancora ventenne riportava gli accadimenti, le precoci verifiche e le forti impressioni di quel primo giorno di permanenza nella città ducale con il contagioso entusiasmo di un esordio tanto atteso e la fermezza della sua giovane età. Fra i propositi di un soggiorno da condurre in operosa indipendenza[159] e il puntuale rischio di vedersela portar via dalla sollecita ospitalità di certo caporale Andrea, il mittente non riusciva a trattenere lo scompiglio, provocato dalla visione di Correggio, alla scala dei valori pittorici della sua educazione bolognese, fra riferimenti locali più o meno obbligati (Pellegrino Tibaldi, Dell'Abate, la *Santa Cecilia* di Raffaello) e passioni personali del suo famigliare e precettore ("abbia pur pazienza l'istesso vostro Parmigianino")[160]. Nonostante già non dovessero essere mancati motivi di frizione tra fratelli, l'enormità della scoperta rendeva necessario scrivere anche ad Agostino "che assolutamente bisogna che venga, che vedrà cose che non l'avrebbe mai creduto". Ma intanto, ci pensasse l'autorevole cugino a convincerlo a

[157] W.T. KLOEK, *Calvaert oefningen met spiegelbeeldighied*, in "Oud Holland", 107, I, 1993, pp. 59-74.
[158] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 268.
[159] "…ho pensiero di starmene con pochi quattrini e bel gioco e senza obligo alcuno, e soggezione, non essendomi trasferito così per stare sulle cerimonie, e soggezioni, ma per godere la mia libertà, per potere andare a studiare e disegnare": *Ibidem*.
[160] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, pp. 268-269.

lasciar stare i suoi impegni a Bologna ("sollecitatelo per l'amor di Dio voi, e che sbrighi quelle due fatture venir subito") e a rincuorarlo sulle intenzioni più che accomodanti del fratello minore ("l'assicuro, che staremo in pace, nè vi sarà che dire fra noi, che lo lascierò dire tutto quello che vole, e attenderò a dipingere, e non ho paura che anch'esso non faccia lo istesso")[161].

Sempre a dar credito a Malvasia, ad Annibale bastarono dieci giorni[162], solitario nella città straniera, per smorzare di molto gli entusiasmi iniziali, virando il tono della seconda missiva a Ludovico verso un umore decisamente malmostoso, contenuto solo dalla prospettiva di "quando Agostino venirà", che è poi l'attacco *in medias res*, senza troppi preamboli per risparmiare carta e parole, di una lettera dove il ricordo degli ostacoli di casa ("per potere un giorno mortificare tutta questa canaglia berrettina, che tutta ci è addosso, come se avessimo assassinato…") proietta un'ombra scura anche sulla vicenda di Correggio ("impazzisco e piango dentro di me in pensar solo la infelicità del povero Antonio"), operoso in una città indegna della sua arte ("un paese che non si crederebbe mai così privo di buon gusto, senza dilettazioni di pittore, e senza occasioni: qui da mangiare e bere e far l'amore non si pensa ad altro"), che si stava dimostrando poco propensa anche ad accogliere certi progetti di Agostino non meglio specificati, probabilmente lavori come incisore ("l'occasioni che vorrebbe Agostino non si trovano")[163].

Il pensiero perciò gli migrava già su altre favoleggiate mete artistiche ("e Tiziano, e sin che non vado a vedere ancora l'opre di quello a Venezia non moro contento"), mentre nel frattempo era dovuto capitolare alle profferte del *gran caporale* (già collezionista e mercante di Ludovico, si intende), che aveva strappato al giovane l'impegno di fornirgli "tutte le teste che copierò dalla cupola, e altre ancora di quadri privati, che mi procurerà del Correggio per copiarle"[164]. Nonostante tali rovesci, rimaneva però impellente la necessità che il fratello maggiore si sbrigasse a terminare "quelli duoi rami"[165], senz'altro considerati da Annibale di importanza minore rispetto alla possibilità di

[161] *Ivi*, p. 269.
[162] "L'altra è sotto li 28. dello stesso mese, ed anno, ed è di questo tenore": *Ibidem*.
[163] *Ibidem*.
[164] *Ibidem*.
[165] *Ivi*, p. 270.

raggiungerlo e lavorare insieme, studiando direttamente sulle opere del Correggio.

La viva testimonianza offerta dalle due lettere riportate nel testo della *Felsina pittrice* tira in ballo l'annosa questione dell'affidabilità di come furono trascritte e datate da Malvasia, che è inevitabilmente connessa alla vicenda più generale dell'attendibilità del biografo, dalla quale ha preso le mosse il primo capitolo. Ma conviene ora prescindere dalle ricadute più ampie di tali questioni storico-critiche, dalle quali, come noto, sono dipese sfortune e pregiudizi che a lungo hanno gravato negli studi carracceschi, e scendere invece nel merito.

La presenza di dettagli precisi su orari e luoghi ("ieri alle ore 17, ove andai a smontare alla s. bettola all'insegne del gallo"[166]), di episodi parentetici del tutto irrilevanti ai fini di una falsificazione, nonché di un personaggio come il caporale Andrea, da identificare nell'orafo Andrea Casalino, intermediario dei Farnese nel procacciamento di opere d'arte[167], ha convinto tutti gli studiosi, da più di trent'anni a questa parte, della sostanziale affidabilità della citazione malvasiana. Sia pure, magari, arricchita da artefatte dichiarazioni di poetica, come pensavano Spezzaferro e Zapperi[168]. Si interrompeva così la tradizionale ipotesi del plagio iniziata con Voss e Bodmer, riaffermata con forza da Arcangeli e Mahon[169], infine messa in crisi per primo da Posner ("surely there is at least a gem of truth") su indicazione di Friedlander[170], e il nuovo argomento di divergenza diventava piuttosto la collocazione cronologica di quei documenti.

Una sorta di conferma interna può venire peraltro dalla circostanza che vede Agostino

---

[166] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 268.

[167] C. DEMPSEY, *La riforma pittorica dei Carracci*, in *Nell'età di Correggio*… cit., 1986, p. 239.

[168] L. SPEZZAFERRO, *I Carracci tra naturalismo e classicismo*, in *Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo*, a cura di A. Emiliani, atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Bologna 1982, pp. 203-206; R. ZAPPERI, *Annibale*… cit., 1989, p. 98 nota 38.

[169] H. VOSS, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlino 1924, pp. 482-483; H. BODMER, *Lodovico Carracci*, Burg bei Magdeburg 1939, pp. 8-9; F. ARCANGELI, *Sugli inizi*… cit., 1956, p. 32; D. MAHON, *I Carracci e la teoria artistica*, in *Mostra dei Carracci. Catalogo critico dei dipinti*, Bologna 1956, p. 56. Si era limitato a dubitare delle date S.E. OSTROW (*Agostino*… cit., 1966, p. 566).

[170] W. FRIEDLAENDER, Recensione a *Lodovico Carracci* di H. Bodmer, in "The Art Bulletin", 24, 1942, p. 193; D. POSNER, *Annibale Carracci*, New York 1971, p. 33.

trattenuto nella città natale dalla lavorazione di due stampe. Un episodio che evoca quel regime di *mensual provisione* presso Tibaldi, cui Agostino si era risolto per vivere "libero da ogni fastidio"[171], come Malvasia scrisse qualche pagina prima. Nel 1580 la collaborazione era infatti al mezzo della sua durata e doveva sottoporlo a incombenze a tutti gli effetti da salariato, come si può evincere dal curioso ventaglio espressivo delle stampe datate o databili a quell'anno. Di fatto, perciò, l'esortazione con cui Annibale chiude la sua seconda missiva si concilia bene con gli obblighi che il fratello aveva verso Tibaldi, mentre, a dar ragione a datazioni più tarde, si rischierebbe di coglierlo in un contesto di maggiore indipendenza, se si eccettua forse il lungo impegno con Antonio Campi per la *Cremona Fedelissima*[172].

Prescindendo da questo aspetto, la critica ha tentato di verificare la cronologia delle lettere guardando, per forza di cose, alla gamma di influenze dimostrate dai dipinti di Annibale sicuramente ancorabili ai primi anni ottanta. Posto che un diretto contatto con la pittura correggesca fosse possibile anche in una più agevole sortita modenese, per via di quelle pale di san Sebastiano e di san Giorgio che Passerotti aveva citato, senza intenderle[173], in quel rustico *pastiche* che è la sua tavolona per l'altare Brigola (1564-5) in San Giacomo Maggiore[174] (fig.), un chiarissimo debito dei fratelli Carracci verso la pittura parmense si evidenza soprattutto nei dipinti compiuti fra il 1585 e il 1586 (**Catt. 7**, **8**, **9**, **10**; fig. 144), con la spiccata predisposizione del minore verso il Correggio, del maggiore verso il Parmigianino.

È per questa ragione che, non intendendone i segni in opere più precoci, Spezzaferro preferiva datare le due lettere di Annibale al 1584, dopo il comune impegno nel fregio

---

[171] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 266.

[172] È senz'altro un eccesso di interpretazione quello che conduce L. SPEZZAFERRO (*I Carracci*… cit., 1982, p. 204) a immaginare come le due incisioni che Agostino aveva in lavorazione servissero al fratello minore per agevolare il loro inserimento nel mercato artistico parmense senza passare per intermediari.

[173] D. POSNER, *Annibale*… cit., pp. 25-26.

[174] Per i rimandi morfologici alle due pale di Correggio, oltre a Posner: A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, IX, 6, Milano 1933, p. 733; H. BODMER, *Die Kunst des Bartolomeo Passarotti*, in "Belvedere", 13, 1938/39, p. 67; R. ROLI, in *Il Tempio di S. Giacomo Maggiore in Bologna*, Bologna 1967 p. 163; A. GHIRARDI, *Bartolomeo Passerotti*, in *Pittura bolognese*… cit., 1986, II, pp. 543-544.

di palazzo Fava[175], mentre Zapperi propendeva per una collocazione nel 1583, dopo i clamori suscitati in patria dal primo *exploit* pubblico di Annibale, la *Crocifissione* per San Nicolò[176] (fig. 143). Una soluzione similare era già stata suggerita da Posner[177], secondo cui il correggismo in Annibale fosse questione dell'84, anticipata solo dal possibile tramite di Barocci, magari proprio di quel *Martirio di san Vitale* giunto a Ravenna nel 1583, secondo una fondativa idea longhiana spiccata dalle pagine di *Paragone*[178].

A favore dell'attendibilità della data 1580 si sono pronunciati invece De Grazia, Perini e Dempsey[179], quest'ultimo rimarcando però la comune difficoltà a vedere nella *Crocifissione* le ricadute della conoscenza del Correggio parmigiano. Se infatti queste sono palesi secondo unanimi pareri nel tenero trattamento muninistico di alcuni studi per le storie di Giasone e Medea a palazzo Fava, come il foglio con *Due figure panneggiate* di Annibale a Budapest (fig. 180) o il *Giovane seminudo* di Oxford (fig. 174), recentemente riassegnato ad Agostino[180], il riconoscimento di un qualche portato correggesco nella pala per San Nicolò del 1583 è cosa più enunciata che dimostrata nei fatti: De Grazia spostava puntualmente il discorso sul venetismo di prima mano già ravvisato da Dempsey[181] anni prima, mentre quest'ultimo, più di recente, compiva una sorta di azzardo dichiarato, affermando come "il colorismo naturalistico di quel quadro e la densa untuosità del pennello si differenziano anche dalle tecniche veneziane in modi che sembrano indicare la pittura di Lombardia e addirittura Correggio"[182].

Un tale distinguo, fatto sulla pelle di una pittura che per toni e materia non pare

[175] L. SPEZZAFERRO, *I Carracci*… cit., 1982, pp. 203-206.
[176] R. ZAPPERI, *Annibale*… cit., 1989, p. 98 nota 38.
[177] D. POSNER, Annibale… cit., 1971, pp. 25-32.
[178] R. LONGHI, *Annibale, 1584?*, in "Paragone", 89, 1957, p. 36.
[179] D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., pp. 36-37; C. DEMPSEY, *La riforma*… cit., 1986, p. 239; ID., in *Gli scritti*… cit., 1990, pp. 18-19; G. PERINI, in *Ivi*, pp. 69-78.
[180] D. BENATI, in *The Drawings of Annibale Carracci*, a cura di D. Benati, catalogo della mostra (Washington 1999-200), Washington 1999, pp. 45, 57.
[181] C. DEMPSEY, in *Annibale*… cit., 1977, p. 87 nota 71; D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 36 nota 39.
[182] C. DEMPSEY, in *Gli scritti*… cit., 1990, p. 19.

allontanarsi troppo dall'asse Bologna-Venezia[183], non è però granché stringente e, semmai, si può notare una vaga parentela con Allegri nel costruire le figure per larghe e sintetiche placche luminose, virando tuttavia verso una stesura volutamente corrusca e scabra, laddove a Parma, ovviamente soprattutto in affresco, si ragionava di smussature e morbidi trapassi. L'ipotesi di una volontaria diversione da un'esperienza sì immagazzinata, e con l'entusiasmo che si legge nelle missive, ma non ancora messa a frutto, è insomma l'unica maniera di conciliare l'oggettiva scarsità di riscontri correggeschi nella *Crocifissione* con la verosimile possibilità che Malvasia non mentisse né sbagliasse sulla data del primo viaggio a Parma.

Artisti pienamente consapevoli, e capaci di variare il tono a seconda del soggetto e delle circostanze, i Carracci dovevano esserli stati fin da molto presto, come dimostrano gli esperimenti del primo Agostino incisore, o la precoce fondazione di una loro Accademia nel 1582, da ventenni, apparentemente anche su basi molto teoriche. Non dovrebbe perciò stupire se la conoscenza di Correggio, accantonata nel caso della prima opera pubblica, poiché non funzionale a una tale esperienza di rottura (a quella materia sgarbata, a quella composizione scalena nei due gruppi di astanti…), fosse poi rispolverata alla bisogna di fronte alle specifiche e più congeniali necessità poste dal fregio Fava[184]; per esempio, il tenue notturno della processione iniziale, il leggero sottinsù delle figure che si incamminano verso l'oracolo nella terza scena (fig. 184), o la mobile penombra che anima i telamoni.

In fin dei conti, pienamente filoparmensi i fratelli Carracci si sarebbero mostrati solo lavorando per una committenza di Parma e, se la gran cupola correggesca del Duomo chiaramente informa la metà celeste del *Battesimo di Cristo* (1585) di Annibale nella bolognese chiesa dei Santi Gregorio e Siro, sarà stato soprattutto perché, nello stesso anno, il pittore venticinquenne vi stava così profondamente ragionando con la grande

[183] "Così, per esempio, anche senza recarsi (o prima di recarsi) a Venezia, Annibale aveva a disposizione la grande riserva veneta della corte Estense": R. LONGHI, *Annibale*… cit., 1957, p. 36.

[184] La possibilità, sostenuta da C. DEMPSEY (in *Gli scritti*… cit., 1990, p. 19), che Annibale potesse decidere di accedere a registri differenti a seconda dell'impegno è stata accettata in via d'ipotesi da D. BENATI (in *Annibale Carracci*, a cura di D. Benati, E. Riccòmini, catalogo della mostra (Bologna-Roma 2006-2007), Milano 2006, p. 166 n. III.17), ma solo in relazione a dipinti di diversa funzione.

Pietà per l'altar maggiore dei Cappuccini della città ducale[185].

Ai dubbi sollevati dalle due lettere parmigiane, cui certo non offre appigli di sorta la fitta cronologia *ad annum* dei bulini compiuti da Agostino a Bologna, si è aggiunta qualche tempo fa l'ulteriore confusione suscitata dalla rivalutazione di alcune copie da Correggio su tela, che tradizionalmente sono state messe in rapporto con le richieste del caporale Andrea, nella missiva del 28 aprile. I dipinti presi in considerazione dagli studi sono oggi conservati fra il Museo di Capodimonte (fig. 70), la Galleria Nazionale di Parma (fig. 71) e la National Gallery di Londra (fig. 72) e fanno tutti riferimento agli affreschi realizzati nel 1522 da Allegri nel catino absidale della chiesa di San Giovanni Evangelista a Parma.
La vicenda incrocia quella dello *studioso corso* di Annibale e Agostino poiché nel 1586 i fabbricieri della chiesa decisero di atterrare l'abside originaria per ampliare l'edificio, affidando al bolognese Cesare Aretusi l'incarico di fare copie della decorazione, per poi ripeterla fedelmente nel catino di nuova costruzione[186]. L'operazione avvenne l'anno seguente, ma, a quanto riporta un secolo dopo Malvasia (e ancor più tardi Ruta e Lanzi[187]), essendosi Aretusi rifiutato di "far tanta fattura di due volte copiarla"[188], aveva suggerito di affidare l'operazione a un qualche giovane, e aveva infine utilizzato delle copie realizzate da Agostino e Annibale *giovanetti*. Visti nel "palagio colà del Serenissimo", i soli pezzi dovuti ad Annibale sarebbero poi parsi a Malvasia "assai più belli, come può credersi, di tutta la massa Aretusa"[189].

---

[185] Nonostante la commissione della pala ad Annibale da parte dei canonici e del priore di San Gregorio risalga all'ottobre 1583, il pittore dovette dedicarvisi soprattutto dal 1584, una volta ultimato l'impegno coi parenti a palazzo Fava, terminando poi nel 1585 come indicato in numeri romani in basso sulla tela. Non disponendo di informazioni precise sul soggiorno parmigiano di quell'anno né sulle circostanze della commissione, è difficile dire in che successione cronologica si debbano porre i completamenti del *Battesimo* e della *Pietà*. Di certo, rimane indiscutibile il correggismo dell'uno e soprattutto dell'altra, sempre mediato dalla verifica sul vero. Cfr. *Ivi*, p. 166 n. III.17, pp. 174-175 n. III.21.
[186] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 250-251.
[187] C. RUTA, *Guida ed esatta notizia a' forastieri delle più eccellenti pitture che sono in molte chiese della eccellente città di Parma*, Parma 1739 (1780), p. 53; L. LANZI, *Storia pittorica d'Italia*, III, Firenze 1834, p. 91.
[188] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 251.
[189] *Ibidem*.

Al netto di una vaga indeterminatezza sintattica del passo malvasiano, la notizia sembra pertanto entrare in contraddizione con la datazione delle lettere di Annibale al 1580, salvo credere che le tele superstiti vadano davvero collocate alla metà degli anni ottanta (coi fratelli sì a Parma, ma non certo più *giovanetti*), in parallelo alla *Pietà* di Annibale e ai tre dipinti sicuramente parmigiani di Agostino, fra le quali la raffinata paletta per le monache di San Paolo (**Cat. 9**). Questo, a una verifica stilistica, non sembra decisamente reggere. Così, con la sola eccezione di Dempsey[190], buona parte degli studi novecenteschi ha derubricato la questione a una "seventeenth century invention"[191], secondo le parole di Posner, mentre Benati ha considerato le copie di Parma e Napoli coerenti con il linguaggio formalizzato e astraente di Aretusi[192].

Non tenendo in considerazione quest'ultimo parere, l'ipotesi attributiva è stata però ripresa alla fine del secolo scorso con l'uscita dei cataloghi dei musei di Napoli e Parma[193], e ha ricevuto linfa da rinvenimenti archivistici che hanno mostrato come quattro delle sei tele napoletane possano contare su una prima menzione nel 1587[194]. A quella data, furono infatti proposte in vendita da un personaggio strettamente legato ai Farnese come il letterato reggiano Gabriele Bombasi, cui si dovrà la chiamata a Roma dei fratelli Carracci negli anni novanta e che, nel 1602, decise di donare al cardinale Odoardo una differente selezione di quattro delle sei copie. Con l'ascrizione ad Annibale Carracci, queste raggiunsero nel 1630 le due copie principali, il *Cristo* e la *Vergine*, che già si trovavano a Palazzo Farnese a Roma dalla fine del Cinquecento[195].

Accertata l'antica provenienza dei dipinti, l'intervento di Leone de Castris si è spinto a

---

[190] C. DEMPSEY, *La riforma*… cit., 1986, p. 239.

[191] D. POSNER, *Annibale*… cit., 1971, p. 157 n. 22; A.W.A. BOSCHLOO, *Annibale*… cit., 1974; G. MALAFARINA, *L'opera completa di Annibale Carracci*, Milano 1976, pp. 129-130 nn. 180-185.

[192] D. BENATI, *L'attività bolognese di Cesare Aretusi*, in "Il Carrobbio", 7, 1982, p. 45.

[193] Per le schede relative ai dipinti: P. LEONE DE CASTRIS, in *Museo e gallerie nazionali di Capodimonte. La collezione Farnese. I dipinti. I disegni*, a cura di N. Spinosa, Napoli 1994, pp. 113-118; D. FERRIANI, in *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere. Il Cinquecento*, a cura di L. Fornari Schianchi, Milano 1998, pp. 165-168 n. 321.

[194] G. BERTINI, *Considerazioni su documenti relativi ad Antonio Maria Panico e sulle copie degli affreschi del Correggio a Capodimonte*, in "Aurea Parma", LXXX, I, 1996. Cfr. D. FERRIANI, in *Galleria Nazionale*… cit., 1998, p. 165.

[195] P. LEONE DE CASTRIS, in *Museo e gallerie*… cit., 1994, p. 113; D. FERRIANI, in *Galleria Nazionale*… cit., 1998, p. 165.

rimarcarne i rapporti con le opere dei fratelli Carracci nel biennio 1585-86, compiendo altresì una separazione di mani. Pur dichiaratamente condotta con estrema prudenza, la distinzione fra opere dovute ad Agostino (*Vergine incoronata*, *San Benedetto*, *San Mauro;* fig. 70), ad Annibale (*San Giovanni Battista*) e a una possibile collaborazione fra i due (*Cristo*, *San Giovanni Evangelista*) è stata dettata da una valutazione di tipo qualitativo dichiaratamente a detrimento del primo, se non che la. Gli ostacoli sono peraltro diversi, a partire dalla difficoltà di valutare delle copie in sé, cui si aggiunge in questo caso lo svantaggio dello stato precario e il fatto che, presumibilmente, fossero in origine concepite per uno scopo molto pratico e immediato. Decisivo è però il fatto che le correlazioni con le opere carraccesche ritenute coeve non si spingono più a fondo di un livello fondamentalmente tipologico, di ovvi riferimenti morfologici, mentre sul piano pittorico non sembra possibile tracciare alcun paragone funzionante.

Fin più azzardata è la proposta spiccata nel catalogo della Galleria Nazionale di Parma, dove si conserva una serie di copie parallela (ma meno fedele all'originale) in gran parte di antica provenienza Baiardi, che Leone De Castris svincolava del tutto dal racconto delle fonti[196]: nella lunga scheda relativa[197], si propone infatti di risolvere le apparenti contraddizioni contenute nella *Felsina Pittrice* ipotizzando che il soggiorno a Parma del 1580 e l'episodio di Aretusi del 1586 avessero generato due distinte serie di repliche carraccesche, corrispondenti a quelle pervenute nei due musei italiani, con il nucleo di tele più precoce da individuare in quello della Galleria Nazionale, per esclusione rispetto a quello napoletano. Differenze di preparazione, stesura e storia collezionistica consentono però di dividere le ben nove tele di Parma in due gruppi piuttosto distinguibili, fra i quali solo quello composto dalle tele più grandi, con l'imprimitura di colore più chiaro, parrebbe individuato come autografo, benché di questa distinzione non vi sia traccia nell'intitolazione della scheda.

Se però si considera che nel 1722, dodici anni prima del trasferimento a Napoli della collezione Farnese, le copie da Correggio attribuite ad Annibale presenti nel Palazzo del

[196] P. LEONE DE CASTRIS, in *Museo e gallerie*… cit., 1994, p. 114.
[197] D. FERRIANI, in *Galleria Nazionale*… cit., 1998, pp. 165-168 n. 321.

Giardino di Parma erano addirittura una trentina[198], segno di una fortuna copistica del genio pittorico cittadino ben più estesa dei soli aneddoti carracceschi, la posizione più conveniente si conferma quella dell'estremo scetticismo, cui inviterebbe anche la qualità della stesura, sintetica a tal punto da evocare più un momento di terso classicismo, o di rustica semplicità alla Schedoni, che non la giovinezza turbolenta dei fratelli Carracci, i quali, per giunta, sull'80 non offrono possibili confronti pittorici, se non la diversissima *Giuditta* di Agostino (**Cat. 1**), come si vedrà. Paradossalmente, qualche vibrazione carraccesca in più paiono comunicarla le due copie con *Teste di angeli* tenute nei depositi della National Gallery (fig. 72), da sempre tagliate fuori dalla vicenda critica e senz'altro da mantenere solo come *after Correggio*[199]. Fra i tanti, troppi squilibri disegnativi, la meglio conservata delle due mostra una pasta pittorica più variata rispetto alle copie di Parma, senza però spostare di alcunché la discussione, che vede prevalere qualitativamente le tele di Capodimonte, dove comunque "mancano del tutto quei valori che i Carracci andavano ricercando nel Correggio"[200]. Il nome che continua a calzare meglio è insomma quello di Aretusi.

In chiusa alla vicenda, è importante aggiungere che, accettando con qualche lecito dubbio la datazione delle lettere al 1580, l'inclusione di Agostino nella vicenda delle copie da Correggio si fa tanto più arbitraria. Sul fatto che avesse davvero seguito gli inviti veementi del fratello, infatti, non c'è chiarezza nemmeno nella *Felsina*, dove si riportano le opposte dichiarazioni di Cavedoni e Albani, con il primo convinto di un trasferimento a Parma poche settimane dopo le missive e il secondo sicuro che Carracci fosse rimasto in patria "a intagliare molte cose al Tibaldi".[201]

Quest'ultima sembra la relazione più credibile e non ha senso opporvi il frammento malvasiano di una lettera di Agostino a Ludovico dove si dice di come, assecondando il fratello, Annibale fosse proseguito direttamente da Parma a Venezia e vi dimostrasse

---

[198] J. RICHARDSON, J. RICHARDSON JR., *An Account of Some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy*, Londra 1722, pp. 336-337.

[199] Provenienti dalla collezione di John Julius Angerstein, mercante amico di Giorgio III e di Joshua Reynolds, che aveva posseduto anche il *Ritratto di Giulio II* di Raffaello e la *Risurrezione di Lazzaro* di Sebastiano del Piombo, le due tele (NG7: cm 137,2x107,3; NG37: cm 137,2x106) vengono datate a prima del 1587 nel database online del museo.

[200] D. BENATI, *L'attività bolognese*… cit., 1982, p. 45.

[201] C.C. MALVASIA, *Felsina*... cit., 1678 (1841), I, p. 270.

grandi entusiasmi per il Veronese ("Di Paolo poi adesso confessa esser il primo huomo del mondo")[202]. Datare quelle parole al 1580, immaginando addirittura che i due si trovassero insieme a Venezia tra la fine di quell'anno e l'inizio del 1581[203], significa sottovalutare la mole di lavoro che Agostino dovette affrontare a Bologna in quel torno d'anni, con date incise sulle lastre a ritmare una stretta cronologia, e, soprattutto, trascurare che lo spostamento dei fratelli indicato in quelle parole può corrispondere con molta più coerenza a un viaggio collocabile nel 1587, come dimostrano ancora una volta i bulini del maggiore compiuti quell'anno, che lo danno operativo prima a Parma e poi a Venezia, e come reso verosimile dalla presenza del minore a Reggio Emilia[204].
Gli entusiasmi di Annibale per Caliari, che "supera il Correggio in molte cose, perché è più animoso e più inventore"[205], sarebbero perciò tanto più stupefacenti poiché esplosi non già nell'inesperienza dei suoi vent'anni, ma dopo gli intensi venetismi di riporto fatti germogliare come semi portati dal vento, e fruttificare, nelle pelli sensuose dei primi due fregi Fava e nelle pale dei suoi tumultuosi esordi pubblici.

---

[202] "Quanto ad Annibale non si poteva fare il più bel colpo quanto è stato questo di farlo immediatamente da Parma passare qua a Venezia, perché vedute le immense machine di tanti valentuomini è rimasto attonito e stordito, con dire che credeva bene di cotesto paese gran cose, ma non si sarebbe immaginato mai tanto, e dice che adesso si conosce ch'egli anche è un goffo e non sa nulla. Di Paolo poi adesso confessa esser il primo huomo del mondo, che Vostra Signoria aveva molto ben ragione se tanto glie lo comendava; che è vero che supera il Coreggio in molte cose, perché è più animoso, e più inventore": *Ibidem*.

[203] L'ipotesi è presentata come cosa certa da C. DEMPSEY (*La riforma*… cit., 1986, p. 239), mentre G. PERINI (*Gli scritti*… cit., 1990, p. 168 n. 1), ripubblicando il frammento, ha preferito far seguire un punto interrogativo alla data presuntiva 1580.

[204] La data 1587 compare infatti sia sul bulino tratto dall'*Ecce Homo* di Correggio, ai tempi a Parma nella collezione Prati, che Agostino incise e stampò in proprio (D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 150-151 n. 143), sia da quello derivato dall'*Autoritratto* di Tiziano oggi a Berlino, ma ai tempi verosimilmente a Venezia (*Ivi*, pp. 152-153 n. 146). All'anno successivo è invece datata la stampa tratta dall'*Apparizione della Vergine a san Girolamo* del Tintoretto, dipinta per la Scuola di San Fantin, che assicura una presenza veneziana di Carracci nel 1588 (*Ivi*, p. 153 n. 146). Un altro dato che sembra molto rilevante è la presenza dell'*excudit* di Donato Rascicotti, lo stampatore di origine bresciana che pubblicò o ripubblicò molte stampe di Agostino a partire dal 1588, sul secondo stato di lastra della *Madonna di san Girolamo* da Correggio, il cui primo stato venne impresso dall'incisore stesso nel 1586. Viene piuttosto facile pensare a un passaggio diretto, o quasi diretto, di quest'ultimo da Parma a Venezia. Chiaramente questo poteva essere accaduto anche ad Annibale, che nel 1587 si trovava a Reggio Emilia, dove consegnò l'*Assunzione della Vergine* per la Confraternita di San Rocco (oggi a Dresda).

[205] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 270.

2.6 In cerca di una primizia pittorica

In una dimensione invece del tutto bolognese, e assecondando i riferimenti di Malvasia a un'attività pittorica di Agostino precedente all'impegno di palazzo Fava del 1584, così come al soggiorno veneziano di due anni prima, gli studi moderni non hanno mancato di proporre l'aggiunta di dipinti o piccoli *corpus* problematici, databili fra l'ottavo e il nono decennio, scelti magari fra quelli che mostrano i segni di un talento acerbo e un amalgama formale conveniente all'*imprinting* ancora essenzialmente emiliano del giovane, per quanto potenzialmente arricchito dall'attività incisoria sul piano compositivo e morfologico.

Se il nome di Agostino, vergato in antico insieme alla significativa data 1578, sul retro di un rame della sopraccitata serie assegnata a Cavazzoni non ha ricevuto comprensibilmente una seria considerazione[206], una piccola *Madonna col Bambino e i santi Cecilia e Giacinto* (fig. 73), sul medesimo supporto, ha in passato costituito un problema ben più intrigante per l'alta tenuta qualitativa e per la commistione fra stilemi compositivi e plastici tipici della tradizione locale (Passerotti e Sabbatini innanzitutto), prodezze in punta di pennello *à la* Calvaert e l'affacciarsi di una nuova aurorale sensibilità naturalistica[207]. Associato ad altri dipinti su tela di idioma composito similare, il rametto ha dimostrato una connessione particolarmente stretta con il *Matrimonio mistico di santa Caterina* (fig. 74) della Pinacoteca Inzaghi di Budrio, già assegnato all'attività giovanile di Calvaert[208]. Tuttavia, una datazione necessariamente successiva alla canonizzazione di Giacinto, nel 1594, ha escluso la responsabilità del giovane Carracci per questo nucleo, che pure esibisce fuori tempo massimo diversi dei principali riferimenti della sua formazione, unitamente a un soffio di verità che, vista la datazione a cavallo dei due secoli, si può spiegare semplicemente come un generico riflesso carraccesco.

---

[206] D. BENATI, in *Quadri da collezione. Dipinti emiliani dal XIV al XIX secolo*, a cura di D. Benati, catalogo della mostra, Bologna 2013, p. 32.

[207] Il parere di Benati, che chiama in causa anche somiglianze stilistiche col Malosso, è riferito nella scheda del catalogo d'asta: *Old Master Pictures*, Christie's, Londra, 14 dicembre 1990, pp. 106-107 n. 63.

[208] D. BENATI, in *I dipinti della Pinacoteca Civica di Budrio. Secoli XIV-XIX*, a cura di D. Benati, Bologna 2005, pp. 124-125 n. 30.

Un'agglomerazione di elementi in parte simili, ma con esito molto differente, informa anche il tono di un'altra cauta proposta al catalogo più precoce di Agostino, ovvero una paletta con l'*Assunzione della Vergine* (fig. 75), oggi nei depositi della Pinacoteca Nazionale di Bologna[209], la cui composizione, ispirata a una stampa (1574) di Cornelis Cort da Federico Zuccari[210], viene riscritta in un linguaggio vicino a Calvaert e a Prospero Fontana (fig. 2), non alieno anche da una certa libertà pittorica filoveneta nella fragrante apertura di paesaggio. L'attribuzione è però ostacolata dalla difficoltà di trovare confronti funzionanti con i dipinti di Agostino databili agli anni ottanta, mentre non sembra possibile retrocedere l'opera al decennio precedente, col pittore nei suoi vent'anni, quando non tornerebbero una maniera così esperta e la sprezzatura che, in certi passaggi, sembra dimostrare un confronto diretto con la pittura lagunare.

Un dipinto che invece ha lungamente mantenuto l'assegnazione ad Agostino, nata nell'Ottocento e confermata poi, specificandola alla fase giovanile, durante il *boom* degli studi carracceschi alla metà del secolo scorso, è l'*Ultima Comunione di san Francesco* della Dulwich Picture Gallery (fig. 77) che, forse favorita anche dall'analogia del soggetto con la più nota fra le pale mature di Agostino, è talora accreditata ancor oggi come autografo[211], oltre a recare nel museo d'appartenenza un prudente cartellino possibilista. Il *pedegree* è di tutto rispetto perché è in un articolo di *Paragone* del 1956, pubblicato sulla scia della grande *Mostra dei Carracci* di quell'anno, che Michael Jaffé[212] rese noto un disegno della propria collezione, ritenuto preparatorio per la tela. Stabilendo per dipinto e disegno una datazione addirittura ai primi anni novanta, dopo il soggiorno veneziano del 1588, lo studioso rimarcava al pari l'influenza di Calvaert nella "luminous apparition above the head of the officiating priest": la pala, insomma.

---

[209] M. DANIELI, in *Pinacoteca Nazionale*… cit., 2006, pp. 193-194 n. 135.
[210] J.C.J. BIERENS DE HAAN, *L'oeuvre gravé*… cit., 1948, pp. 116-117 n. 109.
[211] E. CROPPER, *The Domenichino Affair. Novelty, Imitation, and Theft in Seventeenth-Century Rome*, Londra 2005, pp. 29-30, 32-33; C. ROBERTSON, *The Invention*… cit., 2008, p. 84;
[212] M. JAFFÉ, *Some Drawings by Annibale, and by Agostino Carracci*, in "Paragone", 83, 1956, p. 16.

A stretto giro, nel corso dello stesso anno, Calvesi[213] si espresse invece a favore di una lettura tutta in chiave bolognese, sull'asse culturale Sabbatini-Calvaert, prima della sortita veneziana del 1582: trovava riscontro alle sue impressioni in una modesta teletta col *Matrimonio mistico di santa Caterina* (fig. 76), probabilmente cosa emiliana di inizio Seicento con qualche residua memoria carraccesca, che Arcangeli aveva aggiunto al primo Agostino quasi in apertura al suo articolo *Sugli inizi dei Carracci*, di fatto svisando prerogative e complessità dell'artista[214]. Ma, prescindendo ora da quell'operina senza pretese, che fu addirittura ripubblicata nel cinquecentenario dell'impresa di palazzo Fava[215], importa qui specificare come la lettura di Calvesi avesse convinto anche Ostrow. Lo studioso americano fece così dell'*Ultima Comunione* londinese il primo pezzo propriamente pittorico del suo catalogo dei dipinti di Agostino[216] con una datazione attorno al 1581, sottolineando i coevi rapporti che, da incisore, Carracci stava intrattenendo con le invenzioni di Calvaert e caldeggiando l'inserimento del foglio Jaffé entro due tappe di un'evoluzione grafica oggi non più plausibile, come il ritratto a penna di Tiburzio Passerotti del 1577, da espungere (fig. 23), e un disegno di Windsor preparatorio per l'*Adorazione dei pastori* Gessi, ai tempi datata sul 1584 sulla scorta di Malvasia, oggi ritardata oltre il 1590 e fin verso il 1595.[217]

Sebbene ancora in attesa di soluzioni stabili, il proseguo degli studi ha inserito il dipinto di Dulwich nella prospettiva più ampia e problematica della trasmissione di un modello, dapprima con l'aggiunta di una composizione molto simile conservata all'Accademia

---

[213] M. CALVESI, *Note ai Carracci*, in "Commentari", 7, 1956, p. 264.

[214] F. ARCANGELI, *Sugli inizi*… cit., 1956, pp. 20-21. Il profilo di Agostino che usciva da questa attribuzione poté forse giustificare, l'anno seguente, l'aggiunta di una tavoletta di medesimo soggetto dai depositi degli Uffizi, di fatto altrettanto modesta e pure fuori area, ma considerata ai tempi "uno dei primissimi saggi della trasformazione classicistica": M. GREGORI, *Altri inediti carracceschi agli Uffizi*, in "Paragone", 95, 1957, p. 64.

[215] *Bologna 1584*, catalogo della mostra, Bologna 1984, p. 68, n. 68.

[216] S.E. OSTROW, *Agostino*… cit., 1966, pp. 114-123 n. I/2.

[217] La corretta datazione agli anni novanta è stata proposta dapprima da A. BROGI (*Il fregio dei Carracci con "storie di Romolo e Remo" nel salone di palazzo Magnani*, in *Il Credito Romagnolo fra storia, arte e tradizione*, a cura di G. Maioli, G. Roversi, Bologna 1985, pp. 264 e 271 nota 68) ed è stata in seguito confermata fra gli altri da C. LEGRAND (*Le dessin à Bologne*… cit., 1994, p. 48 n. 30) e A. SUTHERLAND HARRIS (*Agostino Carracci's Inventions: Pen-and-Ink Studies, 1582-1602*, in "Master Drawings", 38, 2000, p. 394).

Albertina di Torino (fig. 78), a torto attribuita allo stesso Calvaert[218], poi con la segnalazione di un bulino di Anton Wierix in controparte (fig. 79), che un'iscrizione dichiara derivato da Camillo Procaccini[219]. L'informazione sembrerebbe concordare con la perduta decorazione del secondo chiostro di Sant'Angelo a Milano, affrescato da Procaccini e altri con scene della vita di san Francesco, ma l'*ante quem* stabilito dalla morte di Wierix nel 1604 complica la vicenda, al cui chiarimento non concorre un confronto fra la stampa e le varianti presenti nelle due telette di Londra e Torino. Mentre di primo acchito parrebbero entrambe derivate dalla stampa (più fedele, vibrante, ma pure peggio conservata la prima, più schiarita, compatta e sorda la seconda), sono però le concordanze vicendevoli, cromatiche e morfologiche, a far pensare anche a un confronto diretto fra dipinti, in cui porre a monte il quadro inglese, per il quale da ultimo Pepper suggerì il nome del baroccesco Filippo Bellini[220].

Mutilo ai bordi laterali e condotto in una grafia velocissima, il disegno Jaffé, oggi conservato all'University of Missouri (fig. 80), rimane altrettanto problematico, non consentendo un inserimento certissimo nell'opera grafica di Procaccini, peraltro confusa e popolata in genere di fogli ben più finiti, né tantomeno un confronto con il più antico fra i disegni di Agostino databili *ad annum* (e sarebbe il 1584[221]) che presentino una similare maniera corsiva. Il carattere da studio di composizione del foglio americano e la sua condotta filamentosa rendono comunque verosimile che si tratti di un appunto preparatorio di Procaccini per l'affresco di Sant'Angelo.

2.7 *Giuditta con la testa di Oloferne*

[218] S.E. OSTROW, *Some Italian Drawings for Known Works*, "Muse", I, 1967, pp. 19-32.

[219] C. LOISEL, *En marge d'un catalogue raisonné: dessins de Marcello Venusti, Jan Soens, Lavinia Fontana, Giulio Morina, Francesco Borgani*, in "Revue de l'art", 143, 2004, p. 113.

[220] Il parere è registrato nel dossier del museo londinese.

[221] In mancanza di autografi preparatori per incisioni giovanili, tra i disegni variamente connessi al *Camerino d'Europa* e alla sala con le *Storie di Giasone e Medea* di palazzo Fava, quello che con più chiarezza esibisce i caratteri tipici di Agostino, nonché un legame forte con una pittura effettivamente realizzata, è lo studio quadrettato su carta azzurrina già in collezione privata inglese (*Old Master Drawings*, Sotheby's, Londra, 6 luglio 2005, lotto 112) preparatorio per il *Sacrificio di Pelia a Nettuno*. Né con quello, né con il più libero foglio del Louvre (Inv. RF 607; Cfr. C. LEGRAND, *Le dessin à Bologne*… cit., 1994, pp. 64-65 n. 40) che dovette precederlo nell'elaborazione della scena, il disegno americano condivide alcunché.

Affonda invece le sue radici nel pieno dell'attività di Agostino come incisore presso Tibaldi, e in quell'approccio critico che precocemente dovette accompagnarla in relazione ai modelli della maniera locale, un'aggiunta pittorica di tutto rilievo che, già accolta dai pareri orali di Volpe e Winkelmann, è stata divulgata a stampa da Benati solo in tempi piuttosto recenti[222], raccogliendo consensi non solo per la capacità di gettare finalmente una luce un po' stabile sui modi di Agostino come pittore ancora digiuno da Venezia, ma anche per la dismissione del dipinto in questione dal *corpus* di Lorenzo Sabbatini, dove costituiva una presenza ingombrante[223]. Si tratta infatti di una *Giuditta con la testa di Oloferne* (**Cat. 1**) ricomparsa sul mercato milanese nel 1975[224] e subito ricollegata a un bulino cifrato *Lauren. Sab: inve:*, che unanimemente gli studi moderni riconoscono ad Agostino (fig. 81), come già affermato da Malvasia e da Gori Gandellini, che ne individuava l'originale in un Sabbatini di proprietà bolognese Bianchetti[225].

Le notevoli differenze di concezione fra stampa e dipinto spingevano però De Grazia a sollevare precoci dubbi sull'appropriatezza dell'identificazione e a ipotizzare che il quadro riemerso fosse una copia dell'autografo sabbatiniano[226], mentre lo stesso Winkelmann, pur seguitando a inserirlo nel catalogo di Lorenzino, era costretto a riconoscere la difficoltà dell'incastro di quagli "esiti 'metafisici'", acuita a suo parere da ragioni conservative e dall'impossibilità di trovare confronti con opere simili, da

---

[222] D. BENATI, *Un San Sebastiano di Annibale Carracci da Modena a Dresda*, in "Nuovi Studi", 1, 1996, p. 112; ID., *Lorenzo Sabbatini: quadri "con donne nude"*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Jürgen Winkelmann*, a cura di S. Béguin, M. Di Giampaolo, Napoli 1999, pp. 51-53.

[223] La proposta è stata accolta con favore da: G. SASSU, in *Il Cinquecento a Bologna*… cit., 2002, pp. 324-325 scheda 92; M. DANIELI, in *Pinacoteca Nazionale*… cit., 2006, pp. 193-194 scheda 135; T. PASQUALI, *Note su Agostino Carracci ritrattista*, in *Scritti per Eugenio. 27 testi per Eugenio Riccòmini*, a cura di M. Riccòmini, Modigliana (FC) 2017, p. 107. Senza dare conto del responsabile dell'intuizione, l'aggiunta era già segnalata in E. NEGRO, in *La scuola dei Carracci. I seguaci di Annibale e Agostino*, a cura di E. Negro, M. Pirondini, Modena 1995, p. 23 nota 29.

[224] M. MARINI, *La 'Giuditta' del Sabbatini*, in "I Quaderni del conoscitore di stampe", 28, 1975, pp. 13-15.

[225] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 77; G. GORI GANDELLINI, *Notizie istoriche degli intagliatori*, Firenze 1771 (ed. Siena 1808-1816), p. 317 n. 111; D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., pp. 93-94 n. 35.

[226] In alternativa, la studiosa ipotizzava che la stampa fosse derivata da un disegno perduto, preparatorio per il dipinto: *Ivi*, p. 94 nota 2.

ricercare fra quelle che precedettero di poco il soggiorno fiorentino del pittore (1565-66)[227].

Cresciuta così su un terreno in parte già dissodato, l'identificazione come primizia di Agostino si è appuntata in particolare sul naturalismo del torso decapitato di Oloferne, che, pur in una evidenza plastica ancora passerottiana, esibisce in effetti l'impeto del sangue con verosimiglianza anatomica, laddove la stampa si manteneva ben più riguardosa. Al gusto della tradizione locale (Winkelmann citava per l'appunto Bagnacavallo junior[228]) sembra peraltro adeguarsi anche la gamma delle tinte acidule, smorzate e inverate però da una luce livida, che spiove cruda da sinistra sul volto fremente e per nulla idealizzato dell'eroina: di certo, il brano che segna la distanza maggiore dalla normalizzata armonia dell'originale divulgato in stampa. È questo un sovrappiù di espressività che, a date ancora alte, ci rammenta del ruolo di iniziatori del *ritratto carico* assegnato dagli studi ad Agostino e Annibale, con dispute sulla primazia dell'uno o dell'altro in tale genere e una cronologia che, a tutt'oggi, può contare su agganci sicuri solo in anni molto avanzati[229].

In questo caso, invece, ha senso immaginare per il dipinto una realizzazione in stretta continuità con l'incisione, dove la presenza del taglio rigonfiante di Cort convive ancora con la tendenza tipica di Tibaldi ad affollare di segni troppo sottili e fitti la composizione. La data del bulino dovrebbe perciò oscillare fra il 1579 e il 1580, per contrasto con stampe di amalgama più riuscita, come la serie evangelica da Samacchini, che si scalerebbe invece perlopiù fra il 1581 e i primi tempi dell'anno seguente.

Non molto dopo l'impegno della stampa, che fu verosimilmente irreggimentato dal controllo di Tibaldi, Agostino dovette avviare questa sorta di riflessione pittorica sullo

---

[227] I legami individuati dallo studioso erano con opere già di per sé problematiche all'interno del corpus di Sabbatini, come la *Sacra Famiglia con san Giovannino* di collezione privata bolognese, basata forse su una stampa di Tibaldi ispirata alla *Madonna della seggiola* di Raffaello, e da retrocedere all'ambito del pittore, e lo *Sposalizio mistico di santa Caterina* della chiesa bolognese di Sant'Eligio, il cui difficile nodo formale e i dubbi connessi sono riassunti da G. SASSU (in *Il Cinquecento a Bologna*… cit., 2002, pp. 324-325 n. 92): J. WINKELMANN, *Lorenzo Sabatini*… cit., 1986, pp. 598, 602.

[228] *Ivi*, p. 598.

[229] L'unico foglio di caricature datato, che reca la scritta probabilmente autografa "Agostino Car fecit", è il disegno già Oppé acquisito nel 2016 dal Barber Institute of Fine Arts di Birmingham: sotto la firma è datato con la stessa penna al 20 ottobre 1594.

stesso modello, scuotendone via l'indole addolcita tipica delle ripetitive fisionomie femminili di Sabbatini, per colmarlo di una *verve* ben differente, verificata su un viso studiato dal vero, sottilmente carnale, persino più vicino al piglio sardonico di una *Schiava Turca* (pressoché impossibile, però, che la conoscesse in maniera diretta[230]) che alle molte snervate esercitazioni parmigianinesche intercorse nel frattempo. Proprio l'esempio di Mazzola, mi sembra, fu quello scelto per essere usato come un correttivo, al pari dell'esperienza sul reale.

Così, se l'evidenza plastica, la tendenza esornativa, l'indagine ottica dei bagliori metallici e il disegno falcato (anzi, sciabolato) dei panneggi richiamano la ritrattistica di Passerotti da un lato e i divertimenti disegnativi del tibaldismo dall'altro, la pelle pittorica, per come si conserva nelle parti meno consunte, sembra volontariamente abbandonare la compattezza smaltata delle stesure dei suddetti e tornare alle liquide tessiture a vista del periodo bolognese del Parmigianino, accertabili ai tempi in due opere pubbliche come la *Madonna di santa Margherita* e il *San Rocco*, più che nella smaltata finitura della *Madonna della Rosa*, che gli Zani volentieri esibivano.

Una *Giuditta* frammentaria del Berea College (Kentucky) (fig. 82), ridotta dalle decurtazioni a semplice busto muliebre, è stata riconosciuta da Benati come il prototipo sabbatiniano dell'incisione di Carracci[231], ipotizzando che le differenze riscontrabili fra le due composizioni possano indicare un intervento correttivo da parte del nostro già nel caso della stampa. Tuttavia, posta la correttezza dell'attribuzione e del soggetto originario del dipinto, mi pare più probabile che le discrepanze di fisionomia, posizione e ornamento si giustifichino con l'idea che Agostino avesse riprodotto suppergiù fedelmente un'altra versione autografa dello stesso tema; d'altronde, oltre al quadro in casa Bianchetti, Oretti ricordava contestualmente un'altra *Giuditta* di Sabbatini in

[230] Del dipinto, oggi alla Galleria Nazionale di Parma, dove arrivò nel 1928, non si conosce la storia precedente la sua registrazione negli inventari della collezione fiorentina del cardinale Leopoldo de' Medici: cfr. A. COLIVA, in *Galleria Nazionale*… cit., 1998, pp. 43-45 n. 163. Un'originaria collocazione parmigiana è però probabile per ragioni di stile, che puntano a dopo il 1530. Come si sostiene in questa tesi, mentre è possibile che Annibale visitasse una prima volta Parma nel 1580, per Agostino l'ipotesi è invece improbabile, e conviene mantenerne il primo viaggio nella città ducale al 1585. Le precoci propensioni parmigianinesche coltivate con diverse intonazioni in **Cat. 1** così come in **Cat. 2** saranno dunque da ascriversi alla conoscenza ricavata dalle opere di Mazzola presenti a Bologna, oltre che dalla mediazione operata dal secondo manierismo bolognese.

[231] D. BENATI, *Lorenzo Sabbatini*… cit., 1999, pp. 52.

collezione Hercolani[232]. Rispetto alle disposizioni di Tibaldi, che verosimilmente accompagnavano la lavorazione di ogni stampa uscita dai suoi tipi, la natura indipendente di un dipinto di destinazione privata poteva infatti costituire uno spazio di maggiore libertà per esprimere i propri interessi formali.

Se l'esercizio della copia pittorica, in generale così tipico dell'educazione di bottega per ragioni non da ultimo commerciali, era già senz'altro nella pratica dai Carracci (forse anche in relazione alle richieste fatte da Andrea Casalino ad Annibale mentre questi si trovava a Parma)[233], nella fattispecie della *Giuditta*, oggi di collezione Unicredit, la forte componente di novità ne fa quantomeno una palinodia, che si potrebbe appunto svincolare dal più stretto ambiente della bottega che Agostino frequentava da incisore. La consonanza fra i prodotti editi da Tibaldi e gli intenti dell'apostolato di Paleotti suggerisce anzi che una figura veterotestamentaria caratterizzata da una tale inclinazione ritrattistica potesse non risultare granché opportuna presso un ambito in cui i santi "in nessun modo mai" fossero "ritratti con faccie de particolari e di persone mondane e dagli altri conosciute"[234].

Le buone dimensioni della tela allontanano comunque l'idea romantica di un esperimento fine a sé stesso, come potevano essere in certa misura alcuni oli su carta[235],

---

[232] Cfr. E. CALBI, D. SCAGLIETTI KELESCIAN, *Marcello Oretti e il Patrimonio artistico privato bolognese, Bologna, Biblioteca Comunale, Ms. B. 104*, Bologna 1985, p. 170 n. 97/11.

[233] Su questo aspetto insisteva, senza peraltro accedere a nuove proposte condivisibili per quanto riguarda i dipinti, G. FEIGENBAUM, *When the Subject was Art: The Carracci as Copyists*, in *Il luogo e il ruolo della città di Bologna tra Europa continentale e mediterranea*, a cura di G. Perini, Bologna 1992, pp. 297-308.

[234] G. PALEOTTI, *Discorso*… cit., 1582, cap. XXIII (*De' ritratti de' santi*).

[235] Hanno infatti l'aspetto di verifiche sul naturale condotte all'impronta, nel chiuso della *stanzia* carraccesca, certe pitture di Annibale da scalare lungo il nono decennio, che sembrano appuntarsi di volta in volta su un anziano parente (D. BENATI, in *Annibale*… cit., 2006, pp. 98-99 n. II.3) sulla smorfia di un garzone ridanciano (ID., in *Ivi*, pp. 112-113 n. II.10) o magari sull'intenso sguardo indagatore del fratello (ID., in *Ivi*, pp. 104-105 n. II.6). Tuttavia, considerare necessariamente come esperimenti privati tutti i dipinti realizzati sul più economico supporto cartaceo rischia di non rendere conto di un panorama della committenza artistica più variegato del previsto, come dimostrano i due *Ritratti di cieche* segnalati contemporaneamente da E. RICCÒMINI (in *Paintings from Emilia. 1500-1700*, catalogo della mostra (New York), Londra 1987, pp. 72-75 n. 19) e A. OTTANI CAVINA (*Studies from Life: Annibale Carracci's Paintings of the Blind*, in *Emilian Painting of the 16th and 17th Centuries. A Symposium*, a cura di H.A. Millon, Bologna 1987, pp. 89-99). La studiosa ha infatti specificato l'affascinante contesto di origine di queste e di altre quattro pitture omologhe, tutte databili verso il 1590, nella *Confraternita dei ciechi* fondata da Gabriele Paleotti

e fanno pensare piuttosto al lavoro per un committente che sapesse apprezzare una prima diversione dai moduli pittorici correnti a Bologna da vent'anni a quella parte.

2.8 Fra Tibaldi e Barocci: verso l'indipendenza

L'invio di matrici a stampatori di Venezia e Roma, forse compiuto sul filo di entusiasmi e ambizioni tanto personali quanto famigliari[236], così come l'approccio "critico" dimostrato in un dipinto come la *Giuditta* (**Cat. 1**), da collocare al più tardi nel 1581 per l'assenza di riflessi veneziani, sono aspetti differenti di una stessa congiuntura d'anni, che ci sfugge ancora in molte sue pieghe. Può venire però facile leggerli come un contraltare di indipendenza alla collaborazione con Tibaldi, che impiegò Agostino in un momento cruciale per la definizione della sua personalità artistica. Un rapporto commerciale e inevitabilmente formativo, quello col capobottega, cui pure si rischia di fare torto semplificandone i termini in un senso oppure nell'altro. Di certo, fu un'esperienza che indirizzò in maniera permanente le predisposizioni tecniche e formali di Carracci come incisore e ne arricchì l'armamentario visivo con ricadute misurabili anche a molta distanza di tempo.

Un bulino riconosciuto a Domenico Tibaldi, verso il 1575 (fig. 84), e ispirato alla *Madonna della Seggiola* di Raffaello con la probabile mediazione di un dipinto vicino a

---

presso la chiesa di San Bovo nel 1566, ipotizzando altresì che la richiesta di ritrarre alcuni dei membri che più si erano distinti nella comunità potesse essere partita proprio dall'*entourage* del cardinale.

Un'indagine approfondita dei dipinti carracceschi su carta prescinde gli intenti di questa ricerca, ma è significativo segnalare, fra le molte opere consimili riemerse negli ultimi trent'anni e puntualmente assegnate ad Annibale in maniera più o meno opportuna, una *Testa di vecchio barbato* (olio su carta applicata su tela, 25,5 x 22 cm) andata all'asta come Agostino Carracci. Al di là dei confronti poco significativi richiamati nella scheda di catalogo (*Old Master Paintings*, Sotheby's, Londra, 4 luglio 1990, lotto 34) e di una vaga temperatura rubensiana che può lasciare incerti, mi sembra che la testa si possa inserire bene nella stretta evoluzione di Agostino negli anni novanta, fra le più scapiliate fisionomie degli apostoli nell'*Ultima cena* del Prado e la *coiffure* classicista e protopoussiniana del *Cristo e l'adultera* di Brera.

[236] Naturalmente, all'opposto, si può guardare alla *Samaritana al pozzo* stampata da Pietro Bertelli nel 1580 (D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., pp. 83-84 n. 21) e ai *Santini* "romani" del 1581 (*Ivi*, pp. 96-101 nn. 40-49) come a occasioni nate dall'intermediazione e dai buoni uffici di Domenico Tibaldi. L'*excudit* di Pietro Bertelli, che fra il 1580 e il 1590 circa aveva esteso a Roma le attività veneziane della famiglia, potrebbe implicare anche per la *Samaritana* una destinazione romana.

Sabbatini[237], costituisce, per esempio, lo spunto dal quale si sviluppa una bellissima tela (fig. 83) già considerata della bottega di Ludovico da Bodmer, ma acquistata nel 1987 dall'University of Kentucky con la corretta ascrizione ad Agostino[238]. In quella *Madonna col Bambino e san Giovannino*[239], la cui attribuzione non è mai stata argomentata a stampa, sorprende in effetti il recupero di un modello lontano nel tempo, di là da crinali ormai superati, che viene rivissuto alla luce delle intercorse esperienze parmensi e veneziane, a una data che porrei senza dubbio nei primi anni novanta, non lontana dalla *Gentildonna in veste di Giuditta* già Matthiesen (fig. 85)[240], cui si lega per quell'evidenza cromatica più fredda e cupa tipica del suo stile dopo il ritorno da Venezia del 1588; ma sommata, in questo caso, a una sottigliezza ancora parmigianinesca, che nella fisionomia della Vergine si stempera in una pienezza veronesiana delle forme.

Ma, tornando a un decennio prima, una valutazione quanto più sfaccettata dell'esperienza di Agostino presso Tibaldi non può mancare di appuntarsi brevemente anche su quei pochi esempi calcografici che, in mancanza di disegni databili con certezza così presto, mostrano il lato più libero e informale della pratica di bottega cioè, in sostanza, la direzione data alle prove più indipendenti dalla linea ufficiale dettata da esigenze mercantili e, verosimilmente, propagandistiche. I molti esemplari pervenuti di un piccolo bulino come quello del *Ritratto di un cane* (fig. 86), ritenuto da Malvasia l'animale di Agostino, possono testimoniare forse più di una fama durata nel tempo, e favorita magari dal dettaglio aneddotico, che dell'intenzione iniziale di assicurare al soggetto una vasta diffusione[241]. Le differenze di inchiostratura e conservazione riscontrate da De Grazia sui molti esemplari esaminati possono avvallare l'impressione di un lavoro condotto con indole sperimentale. Datato dalla studiosa fra il 1582 e il

[237] B. BOHN, *The Illustrated*… cit., 1996, p. 72 n. 013; J. WINKELMANN, *Lorenzo Sabatini*… cit., 1986, p. 602.
[238] H. BODMER, *Lodovico*… cit., 1939, p. 142.
[239] Olio su tela, 97 x 80 cm; Gaines Challenge Fund 1987.3, University of Kentucky Art Museum.
[240] J. ANDERSON, in *Around 1610*… cit., 1985, pp. 18-25 n. 4; D. BENATI, *Agostino Carracci*… cit., 1986, p. 258 n. 81.
[241] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 83; G. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 120-121 n. 95.

1585 per l'intensa ombreggiatura ottenuta a tratti ravvicinati, secondo un espediente non riscontrabile prima, la stampa mostra però disequilibri difficilmente collocabili dopo l'impeccabilità tecnica ottenuta nel biennio 1580-81.

È pur vero che i *Santini* del 1581 (figg. 67a-c) mostrano spiccate *nonchalance* compositive e segniche, ma in questo caso l'eccessivo *gap* di intensità che, nel primo stato di lastra, esiste tra la figura e l'approssimativo casamento accennato in lontananza, sotto al ventre dell'animale, ricorda simili tentativi malriusciti nella serie delle *Quattro sante* (figg. 32a-d), che qui si propone verso il 1578[242]. Una qualche concordanza anche nel modo energico in cui è trattato il terreno può far pensare a una fase intermedia fra la soluzione adottata in quel nucleo e quella, ben più raffinata, presente nel *pendant* di *San Rocco* e *Santo Sebastiano*[243]: una datazione del *Cane* attorno al 1579, oltre a concordare con l'opinione di Malvasia, che la riteneva una stampa giovanile, fornisce un preludio alla trattazione ariosa e fluente della *Parabola della zizzania*[244] (fig. 87), che ha senso collocare vicino, e forse leggermente in anticipo, rispetto alle ricerche del 1580 sul tema della cortiana *Samaritana al pozzo* (figg. 62, 63).

Nella *Zizzania*, la cui invenzione sembra dovuta allo stesso Agostino, il tema biblico fornisce l'alibi per inscenare, non senza qualche ingenuità compositiva, il riposo dei mezzadri dopo una colazione agreste, dove la brocca, il pane e i cipollotti suggestivamente evocano la tavola del *Mangiafagioli* di Annibale, pochi anni dopo. Se le abbozzate fisionomie dei dormienti possono ricordare addirittura gli andamenti bamboleggianti delle figure nelle *Symbolicae Quaestiones* (figg. 14a-b, 17, 18) il primo piano fa tesoro del vigoroso linearismo di Cort, allargando la maglia delle *texture* e concedendo larghe porzioni al bianco della carta, secondo una tendenza luminosa che caratterizza i bulini di più libera rielaborazione, come il *San Rocco* (fig. 58). Il netto distacco rispetto al fondo chiarissimo e compendiario, che fa a meno dell'attenta scansione per piani compositivi adoperata nella *Samaritana* (fig. 63) contribuisce al tono informale di una composizione che, pur avvantaggiandosi sulle incisioni di Domenico Campagnola, rimane legata a tipologie e segni caratteristici delle stampe

[242] D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 75-76 nn. 5-8.
[243] *Ivi*, p. 82 n. 18 e pp. 81-82 n. 17.
[244] *Ivi*, pp. 82-83 n. 19.

romane da Zuccari e Muziano. Anche il segno di una divisione in due della lastra, presente nel secondo stato, suggerisce che la matrice fosse stata adoperata per un reimpiego temporaneo, prima di venire imprevedibilmente ricongiunta, secondo una pratica disinvolta che di certo non sarebbe stata applicata alle preziose lastre di traduzione di proprietà di Tibaldi, incise con le invenzioni del manierismo bolognese.

Sempre a margine della sua attività di lavorante salariato, si colloca anche il tentativo di Agostino di instradare il fratello verso la sua stessa attività, che si stava rivelando remunerativa. Mentre infatti il cugino Ludovico, le cui poche incisioni si collocano più tardi[245], doveva da qualche tempo ricevere sostentamento da una produzione pittorica già piuttosto fitta, che non facesse però concorrenza ai campioni della maniera locale, quindi rigorosamente da stanza o da piccolo altare[246], per quanto riguarda Annibale non ci sono pervenuti dipinti ancorabili con certezza a prima della *Crocifissione* del 1583 che possano ispirare un'ipotesi simile. Ha perciò tutta l'aria di un primo tentativo non proprio riuscito, in una tecnica ancora a lui estranea, la discussa *Crocifissione mistica* che Annibale ricavò da un bulino di Tibaldi da Michelangelo (figg. 88, 89), siglandola ad ogni evidenza *Anj. in Fe.* e datandola 1581[247]. Benché Malvasia riferisca dell'aiuto dato da Agostino all'arrembante fratello solo per il *San Girolamo*[248] (fig. 91), lavoro

[245] La più antica delle quattro incisioni ormai riconosciute quasi all'unanimità a Ludovico è la *Sacra Famiglia sotto un'arcata* (D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 252-253 n. 1; fig. 148), da collocare al più presto verso la metà del nono decennio, in probabile rapporto con la lunetta dipinta da Agostino nel monastero dei Cappuccini di Parma attorno al 1585 (**Cat. 7**). Una vera e propria violenza al dato stilistico è quella compiuta da J.J.P. CHVOSTAL (*Rethinking*… cit., 2001, p. 85), che ne ha proposto una inspiegabile datazione al 1577. Altre due stampe sono datate al 1592 (*Madonna allattante*: Ivi, p. 253 n. 2) e 1604 (*Madonna col Bambino e san Giovannino*: Ivi, pp. 254-256 n. 4).

[246] Fra le opere di Ludovico precedenti il frego Fava si trovano infatti opere da devozione casalinga (*Sposalizio mistico di santa Caterina*: A. BROGI, *Ludovico*… cit., 2001, I, pp. 101-102 n. 1; *San Francesco in adorazione del Crocifisso*: *Ivi*, pp. 109-110 n. 8), ritratti (*Manuzio de' Manuzi*: ID., *Ludovico Carracci. Addenda*, Bologna 2016, pp. 28-34; *Ritratto di famiglia*: ID., *Ludovico*… cit., 2001, I, pp. 103-104 n. 3; *Testa di giovane col cappello*: *Ivi*, pp. 108-109 n. 7), pitture profane da stanza (*Mezze figure di musicanti*: *Ivi*, pp. 107-108 n. 6; *Allegoria*: ID., *Ludovico*… cit., 2016, pp. 34-38) e dipinti sacri per altari minori (*San Vincenzo martire in adorazione della Vergine*: ID., *Ludovico*… cit., 2001, I, pp.102-103 n. 2; *Sposalizio mistico di santa Caterina coi santi Giuseppe e Francesco e due angeli*: *Ivi*, pp. 104-105 n. 4; *Compianto sul Cristo morto*: *Ivi*, pp. 105-107 n. 5).

[247] D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 224-225 n. 1. Per la stampa di Tibaldi, già considerata da Bartsch di Agostino: B. BOHN, *The Illustrated*… cit., 1996, p. 83 n. 020.

[248] "Mezzo S. Girolamo, che appoggiato quasi di profilo ad un masso, ove sta fitto il Crocefisso, volgendo con la destra le carte d'un libro, con la sinistra si pone gli occhiali al naso; taglio debole e

ben distante da questo per sicurezza e sprezzatura, ha senso ipotizzare la medesima modalità collaborativa per questo primo bulino che, al di là del trattamento troppo lavorato, alla tibaldesca, è caratterizzata dalle stesse durezze disegnative riscontrabili nel *Battesimo di Cristo* e nell'*Adamo ed Eva* (figg. 64, 65), nati nello stesso 1581 dall'impegno congiunto dei fratelli[249].

Non potendo contare sull'evidenza di una data precisa, il trasferimento a Venezia del 1582, che segnò la fine del rapporto di Agostino con Tibaldi, si può meglio specificare ricorrendo al solito referto della *Felsina pittrice* e alle prove indiziarie fornite dalle stampe. Oltre alla certezza di una prosecuzione degli impegni bolognesi almeno nei primi tempi dell'anno, ne emerge l'impressione che si fosse presentata all'improvviso un'occasione irrifiutabile, costringendo l'incisore a lasciare a mezzo alcune delle incombenze su più larga scala, senza peraltro che questo pregiudicasse il legame con il capobottega. Quest'ultimo, anzi, l'aveva lasciato andare "con patto di preferirlo sempre ad ugual partito ad ogni altro in tagliargli opre"[250], come riferisce Malvasia, che informa altresì di come le ultime incisioni nate dalla collaborazione fossero state la *Madonna col Bambino fra le nubi*[251] (fig. 93), tratta da un'acquaforte di Barocci (fig. 92) e la traduzione della pala di Sabbatini per San Giacomo Maggiore (fig. 90), che al giorno d'oggi si tende giustamente ad assegnare ad Annibale, come già facevano nel Settecento Bartsch e Zani[252].

---

stentato: prima cosa da lui fatta per prova e ritocca da Agostino, massime negli erbaggi qui presso, mostratogli il modo d'oprare il bolino": C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 87; "mezzo S. Girolamo, che volto in profilo si mette gli occhiali, ritoccatogli da Agostino, e in un po di fraschetta mostratogli il modo di girare il bolino": *Ivi*, p. 294. Cfr. D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 227-228 n. 4.

[249] *Ivi*, pp. 84-85 n. 23 e p. 86 n. 25.

[250] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 270.

[251] Come si vedrà al Capitolo 3.1, la matrice fu impressa da Orazio Bertelli a Venezia, e costituì probabilmente una prima prova del proprio talento appositamente portata con sé da Agostino: D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 122-123 n. 98.

[252] *Ivi*, pp. 225-226 n. 2, dove si sposta verso Annibale la responsabilità del disegno quadrettato di Chatsworth (Inv. 397) che M. JAFFÉ (in *Old Master Drawings from Chatsworth. A Loan Exhibition from the Devonshire Collection*, a cura di M Jaffé, catalogo della mostra (varie sedi), Alexandria 1987, n. 81) aveva schedato come Calvaert e M. DI GIAMPAOLO (Recensione a *Incisori bolognesi ed emiliani del XVII secolo*, in "Antichità Viva", XII, 3, 1973, p. 67) preferiva assegnare a Sabbatini.

Se però, ancora di recente, è stato possibile disputare sulla corretta interpretazione della firma abbreviata[253], è perché evidentemente la parabola di Annibale come incisore può contare su avanzamenti qualitativi ed espressivi improvvisi, come quello che separa la *Crocifissione* dell'anno prima da questa stampa, o questa dal più personale e pittorico *San Girolamo*[254] alla metà del decennio. Non va nemmeno escluso che, in questo caso, fosse giunto in aiuto il fratello più esperto nel prefetto bilanciamento delle *texture*, ma la caratterizzazione così vivida e carnale delle fisionomie infantili sembra del tutto dovuta ad Annibale, che avrebbe potuto modularle a partire da esempi di Agostino, come il Gesù Bambino di un bulino da Samacchini, sempre nel 1582[255].

A tal proposito, che sia vera o meno la posizione in coda al primo periodo bolognese stabilita da Malvasia per il *santino* da Barocci, essa si rivela di fatto attendibile al vaglio di un'analisi formale, dal momento che la rilettura della morbida e atmosferica acquaforte originale tutta in termini plastici, curvi e quasi globulari, tale da scontentare forse lo stesso Barocci[256], rappresenta una coerente prosecuzione della maniera adottata da Agostino nella serie *d'après* Samacchini. Lo spiccato interesse dei Carracci verso l'urbinate, che già Longhi rimarcava in relazione all'arrivo a Ravenna del *Martirio di san Vitale* nel 1583[257], trova qui la sua prima conferma *ad annum*, cosicché si può lecitamente sospettare che uno dei cardini su cui, in maniera più o meno scoperta, si direzionano le ricerche giovanili di tutti e tre i cugini, sfociando poi nelle storie di Giasone del 1584, fosse intervenuto proprio a partire da una mediazione di Agostino.

Oltre alla possibilità che certo correggismo derivasse loro dal tramite della pala di

---

L'attribuzione ad Annibale è accettata da A. SUTHERLAND HARRIS (*Agostino Carracci's*… cit., 2000, p. 418 nota 9).

[253] L'assegnazione della stampa ad Agostino, sorprendentemente, è stata preferita in: M. CALVESI, V. CASALE, *Le incisioni*… cit., 1965, p. 27 n. 39; D. POSNER, *Annibale*… cit., 1971, II, p. 12; M. DI GIAMPAOLO, Recensione a *Incisori*… cit., 1973, p. 67; A.W.A. BOSCHLOO, *Annibale*… cit., 1974, pp. 181, 207 nota 5.

[254] D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 227-228 n. 4.

[255] *Ivi*, pp. 102-103 n. 54.

[256] "…tanto più che molto tempo prima una certa Madonnella, che sulle nubi, cinge per davanti il Figliuolino colle braccia, intagliata da lui all'acqua forte con poco suo gusto, per quanto poi s'intese, e con doglianze ancora, era da Agostino stata rintagliata a bolino, e molto meglio eseguita.": C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 293.

[257] R. LONGHI, *Annibale*… cit., 1957, p. 36.

Ravenna o di qualche altro Barocci disponibile in area bolognese, fra dipinti e disegni, autografi e repliche, l'attenzione verso un modello come il gruppo sacro della pala di Fossombrone, divulgato appunto a stampa dal suo stesso inventore (fig. 92), si riflette in maniera personale nell'operosità di ciascuno di loro. Dopo averne dato la sua interpretazione al bulino, Agostino ne prelevò le due teste di cherubini, rese fin troppo pingui e caricaturali, e le inserì ingentilite in una *Madonna col Bambino fra le nubi* della scuola di Marcantonio, tratta dalla *Madonna di Foligno*, la cui lastra fu chiamato a completare verosimilmente nello stesso anno[258] (fig. 94). Probabilmente a non molta distanza di tempo, gli fece eco Annibale con una revisione peculiarissima[259] anche per i tipi umani (fig. 95), che, giocando di sponda fra l'originale e la derivazione di Agostino, riusciva a smorzare in tratteggi di intensità variata e fluenti crinali lineari il vigore sempre stentoreo dei coevi lavori del fratello: nel complesso, un ulteriore salto in avanti verso il pittoricismo delle sue incisioni più mature.

Il caso più memorabile è però quello di Ludovico, che inserì il gruppo baroccesco nell'eburnea visione, smangiata da una luce vera e divina, del suo *San Vincenzo martire*[260] (fig. 96): non solo una tela di commovente qualità che, fra ricordi della maniera e irruenza del fenomeno, è sempre necessario ribadire alla prima attività del Carracci più anziano[261], ma anche un tassello rivelatore, quanti altri mai, per l'intera vicenda degli inizi comuni, riapparso come per miracolo dopo la scomparsa di Arcangeli e di Longhi, a restituire dignità, attraverso le parole di Volpe[262], alle verità poetiche del primo, quando ormai la morte di allievo e maestro aveva sigillato ogni possibilità di un risarcimento personale. Anche di questi grumi emotivi, umani troppo

[258] D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 123-124 n. 99.
[259] *Ivi*, pp. 226-227 n. 3.
[260] Per la ricca bibliografia accumulata dall'opera negli ultimi quarant'anni: A. BROGI, *Ludovico*… cit., 2001, I, pp. 102-103 n. 2.
[261] Senza il supporto di riscontri stilistici davvero funzionanti, G. PERINI FOLESANI (*Riflessioni baroccesche fra Bologna e Urbino*, in *Barocci in bottega. Urbino, giornata studi, 26 ottobre 2012*, a cura di B. Cleri, Foligno 2013, pp. 15-19), ha attribuito la paletta al senese Francesco Vanni, a un ventennio dai primi dubbi espressi in: Id., 1993. Viene da chiedersi, *du côté de chez* "Carlo Volpe e suoi fan", come mai la studiosa non abbia affiancato all'immagine, solo nominalmente di confronto, della *Profezia della Sibilla Tiburtina ad Augusto* di Vanni (Siena, Monte dei Paschi) quella del *San Vincenzo* di Ludovico, che ritiene non solo della stessa mano, ma pure dello stesso periodo.
[262] C. VOLPE, *Sugli inizi di Ludovico Carracci*, in "Paragone", 317-319, 1976, pp. 115-129.

umani, si sostanzia una vicenda critica come quella dei Carracci.

Incredibilmente datata da alcuni al 1483-84, al 1585 o addirittura verso il 1590[263], la piccola pala supporta invece per Volpe una collocazione fra il 1580 e il 1582, che non sarà troppo degradante, per la primazia anagrafica di Ludovico, specificare qui al secondo termine di quella forbice cronologica; non fosse altro che per l'opportunità di un serrato dialogo a tre entro il medesimo anno, quello in cui le posizioni teoriche dei cugini erano ormai mature perché ne scaturisse l'Accademia del Naturale, poi dei Desiderosi, infine, come noto, degli Incamminati. In questo contesto di attenzione specifica verso Agostino, non si può negare che l'anticipazione del dipinto rispetto a quell'anno cruciale 1582 potesse essere nata, anche solo in piccola parte, con l'intenzione di evitare il riconoscimento di un qualche tipo di preminenza sugli altri al sodale sinora meno considerato.

Che Agostino vantasse una cultura maggiore dei congiunti almeno nel suo campo è cosa piuttosto pacifica, e d'altronde il *San Vincenzo* non si avvantaggia soltanto sull'acquaforte di Barocci, ma sembra modulare l'intreccio degli arbusti, i ceppi e le ripe terrose della valletta dove avviene il fatto mistico sull'esempio fornito da Cort nella sua serie di paesaggi con santi penitenti[264], che Agostino conosceva bene. A riprova di un inesausto dialogo formale, la grande zolla alberata sulla sinistra diventò un motivo caro anche ai cugini, venendo notoriamente reimpiegata da Agostino in un'incisione con le *Stimmate di san Francesco* (fig. 97), stampata da sé a Bologna nel 1586[265], ma ricordata pure, con meno fedeltà, in un suo dipinto coevo dello stesso tema, realizzato per Parma (**Cat. 9**)[266].

---

[263] Il dipinto è stato ingiustificatamente ritardato al 1583-84 da D.S. PEPPER (*The Aftermath of the Correggio/Carracci Exhibition. A New early Cronology for the Carracci*, in "Apollo", 310, 1987, p. 410), al 1585 da G. FEIGENBAUM (*Ludovico Carracci. A Critical Study of his Later Career and a Catalogue of his Paintings*, tesi di dottorato, Princeton University 1984, pp. 230-233) e addirittura verso il 1590 da S.J. FREEDBERG (*Circa 1600. Annibale Carracci, Caravaggio, Ludovico Carracci. Una rivoluzione stilistica nella pittura italiana*, Bologna 1984, p. 103).

[264] Cfr. J.C.J. BIERENS DE HAAN, *L'oeuvre gravé*… cit., 1948, pp. 121-130 nn. 113-119, 136-137 nn. 128-129; *Cornelis Cort*… cit., 1994, pp. 176-182 nn. 60-61.

[265] G. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 147-148 n. 140.

[266] Recante in basso a sinistra l'*excudit*: *Agostino Caracci forma Bologna 1586*, la stampa è fra le poche la cui edizione è ascrivibile con certezza all'autore stesso: D. DE GRAZIA, cit., pp. 147-148 n. 140 (B. 68). Per il dipinto: D. FERRIANI, in *Galleria Nazionale*… cit., pp. 170-172 n. 324.

Pur con i grossi dubbi posti dal discernimento delle mani fra i loro paesaggi a penna, sembra invece risolversi nella direzione di Annibale, piuttosto che in quella di Agostino, un affascinante foglio della Pierpont Morgan Library[267] (fig. 98), dove lo stesso motivo della 'zolla' è ripreso con estrema sensibilità pittorica, trasformandolo nella riva di un torrente che segni intricati, macchiati, disinvolti indagano nel brulicare dei cicli della vita vegetale. La quinta arborea, nella versione della stampa di Agostino, tornerà poi in un atmosferico rametto con le *Stimmate*, di stretto ambito carraccesco, che si conserva alla Galleria Pallavicini[268].

2.9 1582: prima di partire

Una conferma al fatto che nel 1582 Venezia fosse diventata per Agostino una priorità improvvisa, rispetto all'attività svolta fino ad allora, può giungere anche dall'analisi di alcune delle sue stampe da Samacchini, la maggioranza delle quali si è qui proposto di riconoscere come una serie unitaria di tema evangelico, sebbene portata avanti negli ultimi due anni della collaborazione con Tibaldi con una sistematicità decisamente relativa, per poi venire interrotta proprio dal trasferimento dell'incisore. Oltre a un suggerimento di questo tipo, un'attenta indagine che consideri quelle opere in relazione alle loro repliche più fedeli può aggiungere argomenti a favore dell'idea che la produzione di quella bottega fosse particolarmente attenta ai suggerimenti del potere religioso cittadino, secondo modalità che ancora sono da accertare e definire nel dettaglio.

---

[267] Il disegno, a inchiostro bruno e recante la vecchia iscrizione *Anibbale Caracci*, è stato pubblicato come Agostino in H. BODMER, *Drawings by the Carracci: an Aesthetic Analysis*, in "Old Master Drawings", 8, 1933-34, tav. 63. L'attribuzione ad Annibale era già ottocentesca e fu ripresa da P.A. TOMORY (*The Ellesmere Collection of Old Master Drawings*, Leicester 1954, pp. 26-27 n. 65), D. MAHON (*Mostra dei Carracci. I Disegni*, Bologna 1956, p. 161 n. 239), che ne specificò la data ai primi anni novanta, nel catalogo della storica vendita Ellesmere (*The Ellesmere Collection of Drawings by the Carracci. Part I*, Sotheby's, Londra, 11 luglio 1972, pp. 120-121 n. 54), e ancora in M. CAZORT, C. JOHNSTON, *Bolognese Drawings in North American Collections 1500-1800*, catalogo della mostra, Ottawa 1982, pp. 70-71 n. 29.

[268] F. ZERI, *La Galleria Pallavicini in Roma. Catalogo dei dipinti*, Roma 1959, p. 78. In tema di immediata cerchia carraccesca, si può segnalare come la *Visione di sant'Eustachio* di Capodimonte, comunemente attribuita con generosità eccessiva ad Annibale, faccia tesoro di svariati riferimenti a stampa, il più scoperto dei quali è una stampa di medesimo soggetto da Muziano, incisa nel 1573 da Cornelis Cort.

In termini generali, però, la questione è già emersa con gli spunti resi noti da Takahatake sulla scia degli studi di Bury[269] e consistenti in un paio di significative correzioni alle schedature di Bohn e De Grazia. Mentre infatti quest'ultima riteneva che l'*Annunciazione* di Agostino (fig. 99) non fosse derivata in maniera diretta da un disegno di Sabbatini, quanto piuttosto da un'incisione vicinissima, che lo stile qualifica chiaramente come opera dello stesso Tibaldi[270] (fig. 100), è un merito della studiosa di origine giapponese avere notato che l'iscrizione tratta dal profeta Geremia, presente sullo stato unico del capobottega, trova riscontro solamente nel secondo stato del bulino di Carracci, qualificando perciò quest'ultimo come come la stampa originale, e l'altra come una replica.

L'aspetto più rilevante è però costituito dalla sostituzione dello Spirito Santo, rappresentato da Agostino come un neonato recante una piccola croce, con la più comune iconografia della colomba, che non avrebbe posto problemi di eterodossia religiosa. Il caso di potrebbe proprio definire da manuale, perché trova una sorprendente coincidenza nelle parole che Paleotti pubblicò nel suo *Discorso* del 1582, dove, sulla scorta degli ammonimenti di Antonino da Firenze, il cardinale condannava esplicitamente come eretica la raffigurazione del "corpicciuolo picciolo in forma di bambino, che discende verso il ventre della gloriosa Vergine"[271].

Quello che però Takahatake sembra non dedurre, e che invece qui è importante rilevare, è come l'operazione di replica da parte di Tibaldi, o forse di un suo aiuto dalla tecnica strettamente osservante, non si sarebbe resa necessaria in presenza di Agostino. Mentre perciò l'incisione di quest'ultimo dovrebbe datarsi su base stilistica fra il 1580 e il 1581, la copia mi pare necessariamente un lavoro compiuto dopo la sua partenza nel 1582, quando l'uscita del libro di Paleotti rese impresentabile la simbologia adottata nella prima stampa. Naturalmente, per porre rimedio a questo aspetto, sarebbe bastato intervenire sulla lastra originale, reincidendo soltanto la piccola porzione incriminata, ma è evidente che questa non fosse più disponibile. Tolta l'ipotesi dell'estrema consunzione, che avrebbe portato semplicemente a un ripasso, si può supporre che per

[269] N. TAKAHATAKE, *Domenico Tibaldi*… cit., 2009, pp. 151-152.
[270] D. DE GRAZIA, *Le stampe*…, cit., 1984, pp. 92-93 n. 34.
[271] G. PALEOTTI, *Discorso*… cit., 1682, Cap. IIII (*Delle pitture scandalose*).

una volta la matrice non fosse rimasta nella disponibilità all'editore, perché ceduta ad altri o magari perché portata con sé a Venezia da Agostino come prova delle proprie capacità[272]. A riprova, si può citare un secondo caso presentato da Takahatake, che di nuovo inverte la direzione della replica rispetto a quanto aveva creduto Bohn[273]: l'*Allegoria del salmo di David* da Samacchini, compiuta da Agostino fra il 1579 e il 1580[274] (fig. 101), è senz'altro la stampa originaria dalla quale Tibaldi derivò la sua versione (fig. 102), che è invece distinguibile come replica per via dei dettagli condotti in maniera più sciatta, quando non addirittura omessi, come avviene per una delle fibbie del volume retto dalla Verità, che semplicemente viene tralasciata. Di nuovo, bisogna immaginare che la replica avvenisse nel 1582, in assenza della lastra di Agostino.

L'ultimo aspetto del Carracci incisore, prima che il confronto diretto con Tintoretto, e soprattutto con Veronese, ne confermasse e arricchisse le propensioni formali, verrebbe perciò fornito, nella sua declinazione più coerente, dal solido impianto delle sei stampe sacre da Samacchini, dove la tonda evidenza della forma, l'affinamento dei trapassi fra le *texture* e l'emergere del bianco della carta contribuiscono alla leggibilità di composizioni scelte fra quelle più iconiche del pittore, sorrette da idee strutturali di semplicità arcaica, fra andamenti preferibilmente paratattici, predominanza delle figure rispetto al contesto (*Annunciazione*, *Flagellazione*; figg. 99, 39) e mistiche bipartizioni terra-cielo (*Incoronazione della Vergine*, *La Vergine consegna lo scapolare a san Tommaso*; figg. 103, 104)[275].

Esiste però la possibilità, supportata da diverse evidenze, che la partenza del 1582 avesse interrotto o rallentato anche un'altra complessa impresa editoriale, ben più profana, come l'illustrazione della *Cremona Fedelissima* di Antonio Campi. Se infatti è

[272] Come avvenne per la *Madonna col Bambino fra le nubi* da Federico Barocci: qui al Capitolo 3.1.

[273] B. BOHN, *The Illustrated*… cit., 1996, p. 74 n. 015.

[274] La datazione si può ricavare dalla presenza nel primo stato di lastra della data 1579, poi mutata in 1580 in un secondo stato, dove all'iscrizione veterotestamentaria già presente si aggiunge anche il riferimento a Orazio Samacchini come inventore: D. DE GRAZIA, *Le stampe*…, cit., 1984, pp. 77-78 n. 11.

[275] *Presentazione di Gesù al Tempio*: *Ivi*, pp. 90-91 n. 31; *La Vergine consegna lo scapolare a san Tommaso*: *Ivi*, p. 91 n. 32; *Incoronazione della Vergine*: *Ivi*, p. 92 n. 33; *Annunciazione*: *Ivi*, pp. 92-93 n. 34; *Flagellazione*: *Ivi*, pp. 94-95 n. 36; *Sacra Famiglia con san Giovanni Battista e un angelo*: *Ivi*, p. 95 n. 37.

cosa nota ai bibliofili già da prima di Bodmer che la pubblicazione dell'opera nel 1585 avesse suggellato svariati anni di lavorazione, e che esistessero copie rilegate datate addirittura 1582 o 1583[276], è un merito di De Grazia averne trovato dimostrazione in un rarissimo primo stato del frontespizio inciso da Agostino, datato appunto 1582, cui si sommano a riprova le tavole con le mappe di Cremona e del territorio circostante, dovute a tal David de Laude, che recano le date 1583 e 1582[277].

Un bulino inedito con il *Ritratto di Caterina Sforza* (fig. 105), anch'esso datato 1582, consentiva poi alla studiosa di specificare ulteriormente come Agostino avesse iniziato il lavoro già da prima del viaggio a Venezia, visto che il ritratto, racchiuso entro un ovale e incorniciato da una partitura architettonica che reca il nome dell'inventore Antonio Campi, mostra al contempo un chiaro legame tipologico con la serie delle trentadue effigi di personaggi pubblici lombardi contenute nel libro e uno stile ancora sotto l'influsso di Tibaldi[278]. L'incisione avrebbe perciò costituito un foglio di prova in vista dell'edizione. Tuttavia, come già notava Bohn[279], la stampa non lega affatto con la coeva produzione di Carracci, quanto piuttosto con la maniera più timida e irrigidita del suo maestro di allora, che a un anno dalla morte vi fornirebbe uno dei suoi ultimi saggi, di fatto ancora difficile da contestualizzare. Risulta infatti complicato fare ipotesi sul ruolo che Tibaldi potesse ricoprire in origine all'interno del progetto di Campi: la maggiore abilità tecnica di Agostino, e forse anche le sue origini cremonesi, sembrerebbero ostacolare l'idea che l'incisore designato inizialmente potesse essere Domenico, cui solo in seguito il collaboratore sarebbe succeduto. D'altro canto, anche immaginare il foglio come una prova volta a suggerire ad Agostino la tipologia da adottare nel libro sembra poco verosimile, considerando il livello di indipendenza raggiunto dal giovane anche solamente nell'elaborazione di composizioni altrui.

Il quesito deve perciò rimanere inevaso, mentre, sempre in tema di emendazioni al meritorio volume di De Grazia, bisogna segnalare che un'incisione propedeutica alla serie dei ritratti, verosimilmente realizzata da Agostino per mostrare a Campi le sue capacità di traduttore, sembra esistere davvero, potendosi riconoscere in un foglio

[276] Cfr. D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., pp. 104-106.
[277] *Ibidem*.
[278] *Ivi*, pp. 103-104 n. 55.
[279] B. BOHN, *The Illustrated*… cit., 1996, p. 79 n. 018.

sciolto, firmato, con il *Ritratto di Cristina di Danimarca* (fig. 106), sulla cui autografia la studiosa mostrava dubbi immotivati[280]. L'effigie è fra le quattro che possono contare sulla sopravvivenza del relativo disegno di Antonio Campi[281] (fig. 107) che, nello specifico, è quello riprodotto in maniera più aderente anche nella versione finale del bulino (fig. 108). La prova intermedia, in controparte rispetto a quest'ultimo e al disegno, e ancora senza il nome della ritrattata entro la cornice, apre un interessante squarcio su un *work in progress* altrimenti destinato a rimanere largamente nebuloso. La comparazione fra le due incisioni mostra una condotta più segnata nel caso della prova, con linee più marcate e una risentita ombreggiatura del fondo, secondo la maniera vigorosa che si può trovare nelle stampe da Samacchini. Viene invece naturale legare l'alleggerimento lineare e luminoso della versione finale ai mutamenti formali occorsi durante il soggiorno, relativamente breve ma operosissimo, a Venezia.

Non altrettanto semplice è la valutazione del frontespizio con le due personificazioni della Fama e della Pace (fig. 109), che Ostrow collocava dopo il rientro a Bologna, per la rilettura del linguaggio lineare di Campi in termini luministici[282], e De Grazia tratteneva invece a prima della sortita, non rilevandovi ricadute lagunari di particolare evidenza[283]. In mancanza di una pietra di paragone, come avviene per la *Cristina di Danimarca*, la questione si deve giocare in un campo spinoso, poiché la determinazione di tali oscillazioni espressive avviene pur sempre in un linguaggio grafico cui il confronto con Veronese fornì un'occasione di affinamento, ma pur sempre entro un percorso di grande coerenza e di attenzione mimetica al modello. Delle due ipotesi, la seconda pare comunque preferibile per la semplice ragione indicata dalla studiosa, cui si possono forse aggiungere confronti azzardatamente morelliani con i putti dello stemma Fieschi[284], forse attorno al 1581, e con i panneggi arricciolati del coevo *Riposo dalla fuga in Egitto*, derivato da Cort[285].

Nei suoi termini generali, la linea di demarcazione tracciata da De Grazia fra tavole

[280] D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., pp. 198-199 n. 220.
[281] Matita nera, quadrettato, mm 367 x 257. Inv. 1881-6-11-133. Londra, British Museum.
[282] S.E. OSTROW, *Agostino*… cit., 1966, p. 525-526.
[283] D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., pp. 106-107 n. 56.
[284] *Ivi*, p. 90 n. 30.
[285] *Ivi*, p. 96 n. 39.

della *Cremona Fedelissima* realizzate prima e dopo Venezia potrebbe sembrare fin troppo semplicistica nel separare i trentadue ritratti, collocati fra il 1582 e il 1584, dalle cinque incisioni che li precedono nel volume, datate dalla studiosa a prima di Venezia[286]. Tuttavia, un'analisi più nel merito può confermare una certa ragionevolezza del distanziare le prime stampe, fra le quali si misura una maggiore disparità reciproca di intonazione, rispetto alla coerenza della lunga galleria di personalità pubbliche che ne segue. D'altro canto, le prime in certa misura si tengono insieme vicendevolmente: così, la pagina con il *Ritratto di Filippo II* (fig. 110), stampata sul retro del foglio che reca il frontespizio, va senz'altro considerata insieme a quest'ultimo[287]; e, a sua volta, l'effigie imperiale costituisce un buon aggancio per lo studiatissimo *Ritratto di Antonio Campi*[288] (fig. 111), la cui morbida e ombrosa consistenza atmosferica, ottenuta a tratti di bulino più sottili del solito, potrebbe nel complesso far pensare a una sensibilità veneta, non fosse che uno dei portati del viaggio fu proprio l'evoluzione verso una maggiore sintesi grafica.

Meno scontata sembra invece la scelta di non porre distanza cronologica fra l'*Allegoria della città di Cremona*[289] (fig. 112) e il *Carroccio portato in battaglia*[290] (fig. 113), che mostrano invece una sensibile disparità fra il trattamento segnatissimo e scultoreo della prima e l'assolato diradamento del bulino sul disteso contado della seconda. Verrebbe perciò da frapporvi Venezia, non fosse che entrambe le intonazioni facevano già parte del vocabolario dell'autore, capace tanto di quel senso del rilievo che gli fu congeniale fin dagli esordi, quanto della luminosa economia di mezzi grafici raggiunta in seguito, con stampe come la *Parabola della zizzania* (fig. 87). Oltre a rilevare tale discrepanza, non ha forse troppo senso procedere con ipotesi su una cronologia ancor più specifica, né queste possono trovare una pezza d'appoggio nel disegno a penna acquerellata del Castello Sforzesco, che correttamente è stato legato a entrambe le stampe. Il foglio reca infatti, su una faccia (fig. 114a), un dinamico schizzo per il tiro di buoi del *Carroccio* insieme a un esiguo studio di una coppia di bestie viste da tergo; mentre, sul verso, altri

[286] *Ivi*, pp. 104-120 nn. 56-94.
[287] *Ivi*, p. 107-108 n. 57.
[288] *Ivi*, p. 109 n. 60.
[289] *Ivi*, p. 108 n. 58.
[290] *Ivi*, pp. 108-109 n. 59.

due studi di buoi da tergo si accompagnano a un sonnacchioso leone, copiato dal *San Girolamo nello studio* di Dürer, ma parente di quello nell'*Allegoria della città di Cremona* (fig. 114b).

Pubblicato come opera di Antonio Campi da Bora[291], il foglio è stato più di recente spostato verso Agostino da Sutherland Harris su indicazione di Chvostal[292], mettendolo in fila con altri disegni a penna attribuiti contestualmente, ma senza supportare l'autografia tracciando confronti con opere sicure. Le relazioni riscontrabili si rivelano in effetti generiche qualora ci si spinga ad approfondire l'indagine oltre il comune nervosismo dei contorni o certi veloci tic grafici che, in maniera non stringente, si trovano in effetti anche in un disegno a penna e acquerello come *La predica di san Francesco* del Louvre, autografo carraccesco della metà del decennio[293]. Per il resto, non torna l'uso parco e impreciso del tratteggio, ridotto a qualche brevissimo segmento, che lascia intendere un modo di concepire la forma molto più lineare che solido, oltre che una scarsa dimestichezza con la pratica incisoria. Ritmi filanti, di superficie, si evidenziano soprattutto nella figura di spalle che, nel suo modulo ispirato alla grafica del Parmigianino, non si disdice alla rilettura che poté darne Antonio Campi, più che a quella diversamente complessa e robusta di Carracci. Le ragioni per tornare all'attribuzione di Bora si fondano peraltro sulla natura stessa dell'oggetto, un disegno preliminare che ha senso mantenere all'inventore del corredo illustrativo, anziché assegnarlo a colui che dovette inciderlo, senza probabilmente discostarsi dalla traccia indicata se non in dettagli minori. Sulla stampa stessa, d'altro canto, l'invenzione viene assegnata a Campi, e non è affatto vero, come affermato da Sutherland Harris in più di una occasione, che quest'ultimo avrebbe restituito la responsabilità ad Agostino in un

[291] G. BORA, *Alcuni disegni per incisioni lombarde del Cinque e Seicento*, in "Rassegna di studi e di notizie", 8, 1980, pp. 104, 136.

[292] A. SUTHERLAND HARRIS, *Agostino Carracci's*… cit., 2000, pp. 394-396.

[293] Il foglio (penna, inchiostro nero, acquerellature su matita rossa, mm 189 x 147. Inv. 7977. Parigi, Louvre) è uno dei pochi disegni di Agostino ancorabili con sicurezza alla metà degli anni ottanta, essendo preparatorio per una delle illustrazioni del *De Origine Seraphicae Religionis Franciscanae* di Francesco Gonzaga, ultimato nel 1587: B. BOHN, *Problems in Carracci Connoisseurship: Drawings by Agostino Carracci*, in "Drawings", 13, 1992, p. 120; C. LEGRAND, *Le dessin à Bologne*… cit., 1994, p. 43 n. 25; A. SUTHERLAND HARRIS, *Agostino Carracci's*… cit., 2000, p. 396.

colophon di *errata* allegato ad alcune copie del volume[294].

La riprova viene anzi da due matite nere degli Uffizi con *Studi di buoi*[295] (figg. 115, 116), che una tradizione forse già tardosecentesca assegna al fratello minore di Antonio, Vincenzo Campi[296]: nonostante anche di recente questa attribuzione tradizionale venga preferita, il fortissimo legame con il foglio milanese consente di mantenere aperta l'ipotesi che, soprattutto nel più mosso dei due disegni, potesse essere attivo Antonio stesso[297]. Si evoca così una pratica, quella dell'incessante lavoro a stretto contatto, addirittura sugli stessi fogli, che per i fratelli Carracci ha un riscontro antico in Malvasia e più di un sospetto nella moderna disciplina. Nel caso dei fratelli Campi, invece, l'eventualità di trovarne i sentori negli studi per un'impresa ben nota ad Agostino, può consentire l'azzardo di evocare un significativo caso di 'precedente carraccesco'.

[294] La studiosa lo afferma in: A. SUTHERLAND HARRIS, in *L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, a cura di E. Borea, C. Gasparri, catalogo della mostra, Roma 2000, II, pp. 212, 214 nota 3; ID., *Agostino Carracci's*… cit., 2000, p. 418 nota 15. Non ci vuole però una conoscenza dell'italiano particolarmente raffinata per intendere che Campi non attribuì di certo a Carracci l'invenzione delle pagine illustrate quando scrisse: "Ricercava la virtù d'Agostino Carazzi Bolognese, ch'io ne facessi memoria in altro luogo, nondimeno poiche per inavertenza non mi è venuto fatto, io non vò tacere quivi, che tutti i Ritratti, & il disegno del Carroccio sono stati intagliati in Rame dal detto Carazzi, il quale è à nostri tempi rarissimo in questa professione": cfr. D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., p. 104. La raffigurazione del Carroccio è dunque equiparata ai ritratti, sicuramente disegnati da Campi, solo per ciò che concerna la traduzione su lastra. Resta da capire come mai nel *colophon* non vennero citate le altre stampe di introduzione al volume, a ogni evidenza stilistica compiute dallo stesso Carracci. In questo discrimine, si potrebbe intuire una distanza cronologica, quella del viaggio a Venezia, fra quelle e il *Carroccio*.

[295] Entrambi: matita nera su carta bianca, mm. 147 x 98. Invv. 835 orn e 836 orn, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe: cfr. F. PALIAGA, in *Vincenzo Campi: scene dal quotidiano*, a cura di F. Paliaga, catalogo della mostra (Cremona 2000-2001), Milano 2000, pp. 166-167 nn. 15-16.

[296] È infatti possibile che il nome di Vincenzo vergato su entrambi i fogli spetti a Giovanni Battista Natali, corrispondente da Cremona del cardinale Leopoldo de' Medici: cfr. *Ibidem*.

[297] G. BORA, *Alcuni disegni*… cit., 1980, p. 105.

3. 1582-1584: Venezia, Bologna

3.1 1582: un esordio lagunare

"Accrebbero ancora molto il di lui nome le numerose inventioni date alle stampe dal Carraccio, come la tavola di Santa Giustina di Padoa; quella degli sponsali di Santa Caterina, nella sua chiesa di Venetia; la Purificazione di nostra Donna dell'organo di San Sebastiano, ridotta in foglio reale dal Villamena; il Crocefisso della chiesa stessa; e la tavola narrata del Santo Antonio in San Francesco della Vigna dal medesimo Carraccio intagliata"[1].

In anticipo di due anni sulle *Maraviglie dell'arte*, dove sarebbe stata inclusa, la *Vita* di Paolo Veronese che Ridolfi licenziò in un volumetto a sé nel 1646 costituisce un importante riconoscimento del valore di Agostino Carracci come incisore da Caliari, quando ancora alla sua reputazione mancavano le prestigiose sanzioni di Bellori e, soprattutto, di Malvasia. In effetti, il breve paragrafo riportato, che va poi sfumando con la citazione della *Resurrezione* incisa da Lucas Kilian, di due Cene e di altre non meglio precisate invenzioni tradotte da 'Fiamminghi intagliatori', denota senz'altro una particolare sensibilità verso la grafica da parte di Ridolfi, allievo di un allievo del Veronese, che, all'attività di pittore e copista sulla traccia dei veneti del Cinquecento, nonché ovviamente di biografo in aperta polemica antivasariana, aveva accompagnato anche la pratica dell'incisione[2].

Questa menzione di Carracci come divulgatore del Veronese non era peraltro senza precedenti nell'antica letteratura artistica, dal momento che già qualche anno prima Baglione aveva citato il *Martirio di santa Giustina* (fig. 126), giudicandola una stampa che sopravanzava "ogni credenza"[3]. Né, fra le relazioni secentesche, Ridolfi offriva la più completa, dando conto di sole quattro stampe delle sei incise *d'après* Veronese nel

[1] C. RIDOLFI, *Vita di Paolo Caliari veronese, celebre pittore*, Venezia 1646, p. 52, poi ripubblicato in ID., *Le Maraviglie dell'arte, overo Le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato*, Venezia 1648, p. 332.

[2] A. POLATI, *Il cavalier Carlo Ridolfi (1594-1658): la vita e l'opera pittorica*, Vicenza 2010.

[3] G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, Roma 1642, pp. 105, 390.

1582, mentre, già prima di Malvasia, Bellori le avrebbe enumerate tutte in un elenco di soli diciotto punti, steso per dar conto dell'intera produzione carraccesca di traduzione[4]. Se però in quei casi le menzioni ricorrono in passi dedicati ad Agostino, con Ridolfi la presenza di tale affondo in un contesto consacrato alla gloria di un altro artista assume un valore differente, marcando fra le due personalità una congiuntura specifica, che godrà di buona fortuna nella storia della critica. In effetti, sullo stretto legame fra Caliari e Carracci, così come sull'importanza del corpus veronesiano di quest'ultimo nella storia dell'incisione, insisteranno anche gli studi moderni, spesso rivolti all'analisi delle innovazioni tecniche ed espressive adottate da Agostino nella difficile resa grafica dell'inscindibile nesso forma-colore tipico della pittura veneta, e del Veronese in particolare[5].

Nei suoi termini generali, il tema è di lungo corso e già vi faceva riferimento Anton Maria Zanetti quando apriva il suo catalogo delle incisioni tratte da opere pubbliche veneziane con la lucida ammissione che "non sempre felici furono i Pittori nostri per gl'intagliatori, che loro opere han pubblicate"[6]. Più antica ancora è però la tradizione che fa di Carracci un incisore addirittura alla pari del grande veneziano che aveva tradotto al bulino, come suggerisce quel disinvolto "Agustin, ti hà fato pata"[7] che, secondo Boschini, gli avrebbe rivolto Tintoretto (il "nostro gran Monarca Tentoreto" come lo chiama altrove[8]), dopo aver visto il monumentale bulino della *Crocifissione*, edito *cum privilegio* presso Donato Rascicotti a Venezia nel 1589[9].

---

[4] G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma 1672, p. 115. Nella Vita di Agostino, il biografo fa precedere la descrizione del funerale, quella di Morello edita nel 1603, da due elenchi di stampe, di traduzione e d'invenzione, rispettivamente in diciotto e quindici punti, tra fogli singoli e serie, come la *Cremona Fedelissima*.

[5] J. BOBER, *Veronese and the Reproductive Print*, in *Paolo Veronese. A Master and his Workshop in Renaissance Venice*, a cura di V. Brilliant, F. Ilchman, catalogo della mostra (Sarasota 2012-2013), Londra 2012, pp. 209-221.

[6] A.M. ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, Venezia 1771, p. 533.

[7] M. BOSCHINI, *La Carta del navegar pitoresco*, Venezia 1660, p. 124.

[8] *Ivi*, p. 196.

[9] D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 153-155 n. 147.

Ma, per procedere con ordine, all'opera di Tintoretto Carracci si era dedicato anche durante il primo viaggio del 1582, quando aveva inciso *Le tentazioni di sant'Antonio Abate* dalla tela della chiesa di San Trovaso (fig. 118), una stampa (fig. 117) che De Grazia[10] ha giustamente considerato fra le prime realizzate in laguna, per una certa dura solidità ancora tibaldesca che aveva confuso lo stesso Zanotti, facendolo propendere verso il nome di Cort[11]. In effetti, in termini sia formali sia pratici, il tema del passaggio di Agostino da Bologna a Venezia non è affatto secondario, benché sia di indagine piuttosto difficile, affidato com'è solo alle poche evidenze che forniscono i fogli stessi.
Avvantaggiandosi sulla precisa tassonomia stabilita da De Grazia, Bury ha potuto sottolineare il ruolo dei *librari* Luca e Orazio Bertelli[12], cui già faceva riferimento Malvasia quando, puntualizzata la consensualità della separazione da Tibaldi, proseguiva dicendo di Carracci che "portossi a Venezia, invitato colà con grosse provisioni e larghe promesse da un Bertelli, parmi, e da un Rusigotti ed altri, che piccavano fra loro per obbligarselo"[13]. Un controllo degli *excudit* presenti sui diversi stati di lastra della sua intera produzione consente però di distinguere il rapporto col bresciano Donato Rascicotti, suo stampatore a Venezia a partire dai tardi ottanta, nonché acquirente di molte matrici giovanili dalle quali tirò riedizioni[14], dalla più precoce connessione con la famiglia Bertelli, che verosimilmente fu decisiva per il viaggio del 1582.
Di origine padovana e attivi durante tutta la seconda metà del secolo tanto a Venezia, quanto nella città di provenienza e, per diversi anni, anche a Roma, i Bertelli sono un esempio di quella prassi commerciale, di fatto maggioritaria, per cui la produzione di stampe costituiva un'attività laterale, economicamente al traino di altri affari più rilevanti, come la pubblicazione e commercializzazione di libri[15]. Considerato il numero modesto di stampe prodotte ogni anno dai Bertelli e, insieme, la grande qualità dei sette

[10] *Ivi*, pp. 124-125 n. 101.
[11] G. ZANOTTI, in C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna 1678 (ed. 1841), p. 76 nota 1.
[12] M. BURY, *The Print in Italy 1550-1620*, catalogo della mostra, Londra 2001, p. 75.
[13] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), p. 270.
[14] D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, p. 266.
[15] *Ivi*, pp. 262-263; GERT JAN VAN DER SMAN, *Print Publishing in Venice in the Second Half of the Sixteenth Century*, in "Print Quarterly", XVII, 3, 2000, pp. 235-247.

bulini da Veronese e Tintoretto, si può ipotizzare che, con la chiamata di Agostino, i *librari* avessero deciso di compiere un'operazione più ambiziosa del solito, i cui termini anche cronologici dovevano essere già chiari dall'inizio.

Qualche conferma di un legame dichiaratamente solo temporaneo fra Carracci e i Bertelli può derivare da ciò che sappiamo sulla partenza da Bologna. Non c'è infatti motivo di dubitare della testimonianza di Malvasia quando riferisce di come il rapporto con Tibaldi si fosse interrotto con il patto che anche nel futuro Agostino sarebbe stato preferito ad altri collaboratori, prospettando pertanto un rientro dopo non molto[16]; la medesima impressione è suggerita dall'interruzione di quella che si riconosce qui come una serie unitaria da invenzioni di Samacchini e, soprattutto, dell'impresa appena iniziata della *Cremona Fedelissima*[17].

Investire in una collaborazione non più lunga di qualche mese, dedicata a fornire una degna traduzione al bulino di quelle grandi icone della pittura veneziana contemporanea che ancora ne difettavano, costituiva senz'altro una mossa mercantile che in quel momento non aveva una vera concorrenza. Semmai, aveva un nobile precedente nell'intelligenza strategica dimostrata da Tiziano nel decennio prima, con la chiamata a Venezia di Cornelis Cort, impiegando poi gli strumenti del *privilegium* e della dedica per rendere i lavori dell'anversese non solo profittevoli e prestigiosi, ma anche risorse spendibili entro il complesso e personalistico cerimoniale dei suoi rapporti con gli Asburgo[18].

Quanto agli agganci che poterono agevolare la sortita, al di là della possibile mediazione del veneziano a Bologna Giovanni Rossi, stampatore delle *Symbolicae Quaestiones* del 1574 e della *Mappa* del 1581[19], non bisogna dimenticare che un contatto con i Bertelli esisteva almeno dal 1580, quando il più attivo e intraprendente di

---

[16] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), p. 270.

[17] Come si vede in chiusa al capitolo precedente.

[18] *Cornelis Cort 'accomplished plate-cutter from Hoorn in Holland*, a cura di M. Sellink, catalogo della mostra, Rotterdam 1994, pp. 170 n. 59, 174-175 n. 60, 185 n. 63, 209-210 n. 70 ; M.A. CHIARI MORETTO WIEL, *L'ultimo Tiziano, tra disegno e incisione*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, a cura di L. Puppi, catalogo della mostra (Belluno-Pieve di Cadore 2007), Milano 2007, pp. 171-183; ID., in *Ivi*, pp. 388 n. 68, 397-398 n. 80, 407-408 n. 97, 410 n. 100, 411 n. 102, 412-413 n. 104, 414 n. 106, 414-416 n. 107.

[19] A. SORBELLI, *Storia della stampa in Bologna*, Bologna 1929, pp. 114-117.

loro, Pietro, appose il suo *excudit* sulla *Samaritana al pozzo* (fig. 63), quel *pastiche* di elementi da Cort e vaghe, precoci aperture naturalistiche, che Agostino aveva realizzato durante il momento più sperimentale fra quelli trascorsi con Tibaldi. In basso, vi si era firmato orgogliosamente col nome per intero, qualificandosi insieme come incisore e inventore, e specificando anche la propria cittadinanza bolognese: un chiaro segno che il foglio non nasceva nel contesto locale, dove egli verosimilmente essere già noto[20].
Due anni dopo, sarebbe invece toccato a Orazio Bertelli siglare la *Madonna col Bambino fra le nubi* copiata da Barocci (fig. 93), che, nonostante l'indicazione editoriale, mi sembra corretto mantenere fra le ultime cose elaborate a Bologna prima della partenza[21]. Concorrono a suffragarlo il referto di Malvasia[22], l'intenso dialogo fra cugini stimolato a Bologna dall'archetipo dell'urbinate (figg. 92, 94, 95, 96) e pure l'opportunità che l'incisore si fosse recato a Venezia con una lastra già terminata, pronta per essere impressa, fornendo così subito una prova del proprio talento e assicurandosi forse una piccola rendita nell'immediato. Come si vedrà, la produzione di tali stampe 'di consumo', di ridotto formato, dai soggetti devozionali facilmente spendibili e magari concepite in serie, come lo erano stati i *Santini* del 1581, accompagnò anche a Venezia l'elaborazione di incisioni più complesse, forse addirittura supportandola economicamente.

Del resto, la recente attenzione agli aspetti più pratici della produzione di stampe ha consentito di sgomberare il campo da certe letture la cui ingenuità è in qualche maniera figlia di una stagione di studi trascorsa.
Ripercorrendo le iscrizioni sulle incisioni veneziane di Agostino, Bury ha infatti saputo proporre un quadro diversificato e credibile, mostrando come, a incisioni chiaramente prodotte da Orazio o Luca Bertelli, se ne accompagnano due, quelle tratte dalla *Pala Giustiniani* in San Francesco della Vigna[23] (figg. 122a, 123) e dallo *Sposalizio mistico di santa Caterina* della chiesa omonima (ma oggi all'Accademia) (figg. 124, 125)[24],

[20] D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 83-84 n. 21, pp. 262-263.
[21] *Ivi*, pp. 122-123 n. 98.
[22] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), p. 270.
[23] D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 126-127 n. 103.
[24] *Ivi*, p. 127 n. 104.

dove l'assenza di indicazioni sullo stampatore e la presenza invece evidente del nome dell'inventore Veronese, scritto per esteso, devono far pensare all'iniziativa economica di questi in prima persona[25]. Particolarmente convincente è il primo caso, dove l'iscrizione che fa riferimento al pittore, in basso al centro, è preminente rispetto alle pur vicine iniziali di Agostino, semicelate sulla ruota di santa Caterina[26]. Va comunque immaginato per entrambe le incisioni un intervento dei Bertelli, impiegati in qualità di meri stampatori, mentre, alla luce di queste deduzioni, assume un significato peculiare la formula *et socius* che segue al nome di Luca sul *Martirio di santa Giustina* (fig. 126), stampa coperta da un *privilegium*, per la quale si può lecitamente sospettare una partecipazione economica di Caliari, adombrato sotto il generico riferimento[27].

Quella riuscita relazione d'affari tra il maestro veneziano e Agostino, che De Grazia a stento si azzardava a nominare[28], avrebbe perciò un fondamento proprio in rapporto ai tre bulini più ambiziosi per complessità compositiva e dimensioni della lastra. Si possono così dismettere definitivamente quelle valutazioni *d'antan*, ma sempre in agguato quando si tratta di Carracci e *studioso corso*, secondo cui la "preferenza per Paolo Veronese, il più definito nei contorni tra gli artisti veneti" era motivata in Agostino dalla "possibilità di conciliare il colore e l'atmosfera con il 'disegno'"[29], come se quella del venticinquenne fosse stata una scelta del tutto discrezionale nel panorama veneziano contemporaneo, e avesse potuto avvicinare Caliari come un Delacroix nelle sale del Louvre, o ragionarvi davanti prendendone liberamente disegni, come Cézanne più tardi.

La relazione è semmai da invertire, assegnando il giusto peso all'iniziativa dei Bertelli, cui non è escluso partecipasse Veronese fin dall'inizio. Pur senza minimizzare gli entusiasmi dimostrati nelle lettere, o rinunciare a leggere anche nel percorso di Agostino la partecipazione sentimentale, la libertà di sperimentazione e i segni di "un furioso

---

[25] M. BURY, *The Print in Italy 1550-1620*, catalogo della mostra, Londra 2001, p. 75.
[26] *Ivi*, pp. 27-28 n. 13.
[27] *Ivi*, p. 75.
[28] D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 125-126.
[29] M. CALVESI, *Note ai Carracci*, in "Commentari", 7, 1956, p. 265. L'affermazione è ripresa in: G.M. PILO, *'Ritratti' e 'figure' dei Carracci interpretati da Antonio Balestra: fra esperienza culturale e 'accademia'*, in "Paragone", 449, 1987, p. 24.

amore per la vera grande pittura italiana"[30], sarà perciò necessario evitare di applicare schemi da artista romantico a esperienze segnate invece da una logica anzitutto commerciale, per cui verosimilmente fu l'affermato pittore ad approvare le brillanti soluzioni tecniche approntate dal giovane, appositamente venuto da fuori.

Bastano pochi confronti interni al suo piccolo corpus veronesiano per notare una rapida evoluzione di linguaggio. Nelle *Tentazioni di sant'Antonio*[31] (fig. 117), probabile esordio lagunare insolitamente inciso in controparte, l'adozione di una tecnica a tratti sottili e leggeri ha tutta l'aria di un recupero della maniera tibaldesca che pure, a Bologna, Agostino aveva superato da tempo, accedendo a una più personale economia del segno e a un maggiore plasticismo. Come si è scritto, già nella *Samaritana al pozzo* del 1580 (fig. 63), fatta appunto per i Bertelli[32], la lezione di Cort da un lato, e qualche prima apertura sul verosimile dall'altro, avevano agevolato un allontanamento dalle durezze del maestro, che ritornano invece in questo foglio da Tintoretto, per quanto un poco alleggerite. Più che per una prudenza connessa alla novità del compito, l'adozione di soluzioni che risultavano ben più adeguate alla saldezza disegnativa del manierismo bolognese sembra qui imputabile alla facilità con cui le composizioni di Robusti, pur impastate nel colore, sono riducibili a raffinati, spesso complessi, giochi lineari; volendo, di lontana ascendenza emiliana, o parmigianinesca, attraverso la mediazione dello Schiavone.
Nel dipinto, la sostanziale uniformità materica tra figure e fondo (fig. 118), stesi con nerbo pittorico simile e con la stessa luce vagolante, secondo i modi atmosferici della tradizione veneziana, complica la possibilità di una resa in termini grafici. Per rendere questo senso di avvolgenza chiaroscurale, Agostino scelse di far vibrare tutto il fondo di un irraggiamento di intensità anche maggiore rispetto ai chiari delle figure. Il risultato, però, penalizza il protagonista e, soprattutto, la personificazione che regge il fuoco, ridotta a una *silhouette* alquanto bidimensionale, di scarso dinamismo.

[30] R. LONGHI, *Momenti della pittura bolognese*, in "L'Archiginnasio", XXX, 1-3-, 1935 (1976), p. 199.
[31] D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 124-125 n. 101.
[32] *Ivi*, pp. 83-84 n. 21.

Ben diversa è invece la resa plastica dimostrata nelle stampe dal Veronese anche di semplice orchestrazione, come la *Pietà*[33] (fig. 119) o la *Madonna protettrice di due confratelli* (fig. 121), da confermare con sicurezza al 1582[34]. Una comparazione con il dipinto originale, possibile solo nel primo caso (fig. 120), mostra come, a una traslitterazione puntuale del dipinto, che avrebbe rischiato di tradirne i valori, Carracci avesse preferito una reinvenzione nello spirito dell'originale. Il vibrato continuo delle *texture*, che anima le superfici di una tensione plastica più risentita rispetto alla tela, assolve a un compito propriamente strutturale, evocando le larghe pennellate dell'originale, dove coesistono, realizzandosi l'uno nell'altro, l'elemento del disegno e l'elemento del colore. In vena di teorizzazioni, è stato brillantemente osservato come, proprio per le stampe di Agostino dal Correggio e dal Veronese, "la sostanza in cui l'incisore opera è dunque una sostanza intrinsecamente luminosa"[35]; perciò, considerando che il modello di lettura applicato comunemente ai dipinti è "in chiave di valori o, propriamente, tonale", e che in fondo "tutta la pittura barocca è una pittura di 'valori'", se ne deriverebbe (con un eccesso di paradosso, *pour épater l'Académie*) che "la incisione 'di traduzione' debba ritenersi un vero e proprio genere 'pittorico'"[36].

Su un piano meno speculativo rispetto alle valutazioni di Argan, in una rara impressione di prova[37] (fig. 122b) che ci è conservata per la *Sacra Famiglia coi santi Giovanni Battista, Caterina e Antonio*, ovvero la *pala Grimani*, si può trovare riscontro del modo di Agostino di intendere le composizioni del Veronese, in senso propriamente volumetrico, per grandi masse. Mentre infatti nell'ultima stampa col *San Girolamo penitente* l'avanzamento del lavoro, interrotto dalla morte, evidenzia una progressione condotta su figura e sfondo indifferentemente[38], quel primo stato da Caliari rivela invece come fosse il completamento delle figure, individuate in modo sommario con

[33] *Ivi*, pp. 125-126 n. 102.
[34] *Ivi*, p. 129 n. 106.
[35] G.C. ARGAN, *Il valore critico della "stampa di traduzione"*, in *Essays in the history of art presented to Rudolf Wittkower 2*, a cura di D. Fraser, H. Hibbard, M.J. Lewine, Londra 1967 (1970), p. 162.
[36] *Ivi*, pp. 163-164.
[37] D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 126-127 n. 103; M. BURY, *The Print*… cit., 2001, p. 28 n. 14.
[38] D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 194-195 n. 213.

un'incisione al tratto, a essere privilegiato rispetto l'ambientazione. Tale coscienza tridimensionale non è peraltro in contraddizione con una sensibilità sempre più spiccata per gli effetti di superficie e la resa al bulino di materiali differenti, come emerge in particolare dal ricco contrappunto dei panneggi tanto in questa stampa, quanto nella *Madonna protettrice* e nella *Crocefissione* (figg. 121, 128).

Il vero *pièce de résistence* da questo punto di vista è però il più complesso *Sposalizio mistico di santa Caterina* (fig. 124), dove la restituzione della veste di frusciante broccato della protagonista è solo una delle innumerevoli difficoltà, risolte dispiegando non soltanto una grammatica segnica ricca e variegata, ma pure, ormai, la capacità di padroneggiare senza cedimenti sintassi anche molto articolate. Il grande foglio risulta infatti ben leggibile in tutti i suoi piani compositivi, nonostante un'orchestrazione del segno affollata e diversificata, fra il chiaroscuro fratto dei panneggi, la resa delle molte testicciole ricciute, la rigida scansione architettonica, che si avvantaggia sulla pala Pesaro di Tiziano, e le vorticose nubi globulari. Queste ultime, che non trovano riscontro nella tela oggi all'Accademia (fig. 125), quanto piuttosto nel famoso *Martirio di san Lorenzo* che il solito ottimo Cort incise da Tiziano[39] (fig. 48), sono fra le più evidenti libertà che Agostino si concesse rispetto all'originale, insieme all'adozione di fisionomie più personali e ad aggiustamenti compositivi anche molto rilevanti.

Sono peraltro aspetti che dovettero incontrare l'approvazione del Veronese e sui quali la letteratura specifica si è già concentrata, rilevando come la *Pietà*, da notturna che era, fosse trasportata in un paesaggio diurno, allargandone leggermente l'inquadratura, o come per le figure della *pala Giustiniani* si fosse preferita una disposizione più raccolta e funzionale alla riproduzione su un foglio, o ancora come, per la stessa ragione, fossero state adattate a una forma quadrangolare le composizioni del *Martirio di santa Giustina* e e della *Crocefissione*, in origine centinate[40] (figg. 127, 129). Nel caso della *pala Giustiniani*, al mutamento delle fisionomie di Antonio e soprattutto di Giuseppe

[39] *Cornelis Cort*… cit., 1994, p. 174-175 n. 60; M.A. CHIARI MORETTO WIEL, in *Tiziano*… cit., 2007, pp. 414-416 n. 107.

[40] D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 126, 128, 130; C. DEMPSEY, *La riforma pittorica dei Carracci*, in *Nell'età di Correggio e dei Carracci*, catalogo della mostra (Bologna-Washington-New York 1986-1987), Bologna 1986, p. 247; G.M. PILO, *'Ritratti e 'figure'*… cit., 1987, pp. 24-25; M. BURY, *The Print*… cit., 2001, pp. 27-28 n. 13.

corrisponde un leggero cambio di intonazione nel dialogo degli affetti (ma è di certo un azzardo leggervi intenti caricaturali o parodistici[41]). Piuttosto, l'aspetto assegnato a Giuseppe nella pala, così fortemente individuato da sembrare un ritratto (fig. 123), viene abbandonato a favore di un tipo più standardizzato e adatto alla divulgazione, memore di certo tibaldismo sovraeccitato e largheggiante alla Nosadella (fig. 122a), mentre si può individuare la ragione di un tale surplus di espressività nella necessità di rendere icastiche le figure anche nelle piccole dimensioni della stampa.

Per quanto reso possibile dalla tendenza sperimentale di Agostino e da elaborazioni in tempi vicinissimi, o addirittura in parallelo, fra i prodotti di questo 'laboratorio 1582' si può tentare di collocare in coda al soggiorno veneziano la *Crocifissione*[42] (fig. 128), per contrasto fra il suo trattamento dinamico e vigoroso e il timido esordio delle *Tentazioni di sant'Antonio*, nonché il *Martirio di santa Giustina*, un'impressione in due fogli equiparabile allo *Sposalizio mistico* per il grado di abilità dimostratovi, in relazione alla quale non è improbabile immaginare una sosta a Padova.

In effetti, per quanto Agostino dovette basarsi su un disegno, che non ci è pervenuto[43], un riscontro sull'originale nella basilica di Santa Giustina sembra verosimile anche in relazione alle attività padovane dei Bertelli e alla conoscenza, che Agostino dimostra nel fregio Fava, di un affresco di Benedetto Caliari, fratello del Veronese, in palazzo Mocenigo a Padova (fig. 194)[44]. Resta però impossibile stabilire se tale passaggio fosse avvenuto verso il termine della permanenza veneta, magari sulla via del ritorno in patria (e a quel punto si dovrebbe postulare un perfezionamento della lastra *in loco*): se così fosse, si potrebbe mettere in valore, quale indicazione cronologica di massima, la concessione del *privilegium* da parte del Senato veneziano, avvenuta alle calende di giugno di quell'anno secondo l'iscrizione presente sulla stampa.

---

[41] G.M. PILO, *'Ritratti' e 'figure'*… cit., 1987, p. 25.

[42] D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 129-130 n. 107.

[43] *Ivi*, pp. 127-129 n. 105.

[44] Lo stretto legame tipologico che apparenta la figura di Giasone nella *Conquista del Vello d'oro* (**Cat. 4c**) di palazzo Fava e l'affresco padovano fu notata dapprima da A.W.A. BOSCHLOO (*Annibale Carracci in Bologna: Visible Reality in Art after the Council of Trent*, 's-Gravenhage 1974, II, pp. 191-192 n. 6).

La nuova sensibilità pittorica, esercitata da incisore grazie al contatto con le opere del Veronese, caratterizza anche una produzione più feriale e, come si scriveva, 'di consumo', che, fra *excudit* dei Bertelli e chiari indizi di stile, conviene confermare al primo soggiorno veneziano[45]. Ne fa parte una *Madonna Annunciata*[46] (fig. 130), soggetto devozionale per eccellenza, che reca appunto l'indicazione dei fratelli stampatori e, al di là della ricca pieghettatura dei panneggi informata tanto su Barocci che su Veronese, presenta un sottinsù confrontabile col florido viso di una astante del *Matrimonio mistico di santa Caterina* (fig. 124).

Di intonazione differente, ma dello stesso momento, è poi il raro foglio con il *Ritratto di Gian Tommaso Costanzo* (fig. 131) entro un'incorniciatura di panoplie, che De Grazia prudentemente collocava vicino alle effigi della *Cremona fedelissima*, non avendo informazioni sul ventisettenne effigiato[47]. Morto appunto a quell'età, nel 1581, per le ferite riportate in battaglia ad Arras al fianco di Alessandro Farnese, il giovane comandante apparteneva all'aristocrazia veneziana[48] ed è nel contesto di una

[45] Pur presentando più di un carattere in comune con tali lavori di Agostino, il bulino con la *Confraternita del Nome di Dio*, stampato da Luca Bertelli nel 1582 e tradizionalmente attribuito al nostro, non mi pare poterne restituire la qualità. Si tratterà piuttosto del lavoro di un incisore più modesto, sul quale la presenza di Carracci a Venezia ebbe una chiara ricaduta. Il bel disegno del Louvre che D. DE GRAZIA (*Le stampe*… cit., 1984, p. 124 n. 100) riteneva preparatorio per l'incisione mostra qualche riverbero del *Battesimo* di Annibale del 1585 ed è piuttosto da datare attorno al 1587, collegandolo a una stampa anonima nei termini indicati da A. SUTHERLAND HARRIS (*Agostino Carracci's Inventions: Pen-and-Ink Studies, 1582-1602*, in "Master Drawings", 38, 2000, pp. 404-408) e J.J.P. CHVOSTAL (*Rethinking the Reform: a Study of the Early Careers of Ludovico, Agostino, and Annibale Carracci*, tesi di dottorato, University of Pittsburgh, 2001, p. 121).

[46] D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 121-122 n. 97.

[47] *Ivi*, p. 121 n. 96.

[48] "Secondo il Ruscelli (libro delle *Imprese illustri*, Venezia 1580 in 4.°) la famiglia dei Costanzi sarebbe originaria della città di Costanza, di dove passarono in Italia, recandosi a Napoli al tempo del re Ruggiero Guiscardo. Altri invece li deriva dall'Isola di Cipro. Essi furono addetti al servizio della Repubblica Veneta. Tommaso Costanzo diede una sua figliuola Costanza in moglie al conte Gian Carlo degli Emilj figlio del conte Marco. Scipio, figliuolo di Tommaso, fu padre di quattro femmine e d'un maschio, detto Gian Tommaso, che essendo Colonnello d'anni 17 fu fatto prigione dai Turchi. Di lui si parla in due lettere a Pio V e Gregorio XIII, che sono stampate nella Raccolta del Zucchi pag. 191, 192- Parte IV, dell'*Idea del Segretario*. Liberato dalla sua schiavitù, passò al servizio di Spagna in Fiandra, ove, essendo col gran principe Alessandro Farnese, venne ferito in Arras mentre combattevasi onde impedire al duca d'Alençon di soccorrer Cambray; e costretto per le ferite a ritirarsi in Valenziana, morì alli 27 Settembre del 1581. Questi Costanzi aveano stretta parentela col Procurator Donà di Venezia…": cfr. *Lettere inedite di ragguardevoli personaggi del*

commemorazione *post mortem* che va inteso il vivace ritratto, cui non manca un forte sapore veronesiano. Arrischiando un'ipotesi, si potrebbe anzi pensare che Agostino si fosse appoggiato a un dipinto di Caliari che, giusto per citare fratellanze sentimentali, avrebbe potuto calare la pronta presenza di un giovanile *Collaltino Collalto* (fig. 132) nel riserbo più sobrio degli ultimi ritratti, come il *Gentiluomo* Colonna[49]. Considerato il rango del combattente caduto e la collaborazione quasi esclusiva di Agostino col Veronese, non è forse calcare troppo la mano con le fantasticazioni.

Pone invece qualche dubbio la data 1583 presente, insieme all'*excudit* di Orazio Bertelli, su di una stampa della serie di *Cristo con la Madonna, il Battista e gli apostoli*[50] (fig. 133), che, nella sua sintesi luministica, mette a frutto con invenzioni di minor impegno il mobile senso chiaroscurale esercitato sulle pale del Veronese, insieme a qualche memoria lineare dal parmigianinesco Monogrammista FP, autore di una serie analoga di probabile elaborazione bolognese ben nota allo stesso Schiavone[51]. Sulla base dell'iscrizione, De Grazia ha ipotizzato che il viaggio di Agostino si fosse protratto fuori Bologna fino a quell'anno: cosa in effetti non impossibile, ma indimostrabile a partire da un'indicazione che si riferisce forse solo all'edizione, laddove le matrici potevano essere state consegnate tempo prima, oppure spedite nel 1583 da Bologna.

Quale che ne fosse il luogo di concezione, il gruppo si distingue per una particolare *verve* inventiva nel differenziare gli atteggiamenti degli apostoli, che, modulati a partire da tipi frequenti nella pittura veneziana (non solo di Caliari), sono stati in passato variamente ricollegati a un eterogeneo gruppo di studi di teste barbate divisi fra Windsor Castle, gli Uffizi, l'Albertina di Vienna e la Biblioteca Reale di Torino. Discussi come autografi da Ostrow e De Grazia a partire da un'indicazione di

---

secolo XVI, dirette al conte Marco degli Emilj di Verona ora per la prima volta pubblicate nelle nozze Scroffa-Porto di Vicenza, Verona 1832, pp. 46-47 nota g.

[49] Sul *Ritratto di Collaltino Collalto* (České Budějovice, castello di Jaroměřice), da datare alla metà del secolo, si veda da ultimo: G. PERETTI, in *Paolo Veronese. L'illusione della realtà*, a cura di P. Marini, B. Aikema, catalogo della mostra (Verona 2014), Milano 2014, n. 1.9. Per il *Ritratto di gentiluomo* della Galleria Colonna: ID., in *Ivi*, n. 3.5.

[50] D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 131-133 nn. 109-123.

[51] Di questa connessione del Meldolla, ben nota agli studi, si dava già conto in: L. FRÖHLICH-BUM, *Andrea Meldolla gennant Schiavone*, Vienna 1913, pp. 159-162.

Wittkower[52], i fogli non sono compatibili per dimensioni e tipologia alla funzione preparatoria che è stata loro attribuita, né mostrano una particolare vicinanza alla serie incisa, tanto che pure nei casi di maggiore affinità, questa si rivela un legame generico, di vaga ispirazione. In effetti, la quasi totalità degli studi, costituita da piccoli fogli condotti a penna con tratti aperti e compendiari, è stata da tempo riconosciuta al giovane Guido Reni, che adottò la stessa maniera in disegni e incisioni[53]. Sebbene Sutherland Harris abbia preferito mantenere l'assegnazione ad Agostino per una delle teste più tipiche del nucleo (fig. 134), leggendola in relazione all'*Ultima cena* del Prado[54] (fig. 136), l'estraneità al linguaggio grafico di Agostino è palese, certificata anche dai modi distanti dei quattro disegni preparatori che per il dipinto spagnolo ci sono pervenuti[55] (figg. 135, 193).

Meglio dunque trattenere la penna entro il catalogo di Reni, mentre non si può mancare di evidenziare come il bellissimo foglio di Torino a matita nera e biacca[56] (fig. 137), sia invece da intendere come un autografo carraccesco di grande fascino pittorico. I tratti regolari e nobilmente corrucciati, da testa all'antica, il difficile scorcio in cui è colta e il chiaroscuro netto, lontano da dissolvimenti luminosi correggeschi o barocceschi, lo legano però, insieme ad altri due disegni di teste della Biblioteca Reale dalle caratteristiche simili[57] (figg. 138, 139), a un momento molto più inoltrato del percorso di Agostino, come furono le riflessioni romane, compiute in stretta consuetudine con il fratello, in vista del suo intervento nella Galleria Farnese.

---

[52] R. WITTKOWER, *The Drawings of the Carracci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Londra 1952, p. 121 n. 156; S.E. OSTROW, *Agostino Carracci,* tesi di dottorato, New York University 1966, pp. 518-519 ; D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 131-133 nn. 109-123.

[53] N. TURNER, Recensione a *The Illustrated Bartsch 40: Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries* di Veronica Birke, in "Print Quarterly", 5, 1988, pp. 184, 186; B. BOHN, *The Illustrated Bartsch. Italian Masters of the Sixteenth Century. Agostino Carracci. Commentary 1*, New York 1995, pp. 148-149; A. SUTHERLAND HARRIS, *Agostino Carracci's Inventions*… cit., 2000, p. 418 n. 12.

[54] *Ibidem*.

[55] D. BENATI, in *Disegni emiliani del Sei-Settecento. Come nascono i dipinti*, a cura di D. Benati, Modena 1991, pp. 34-38 n. 7.

[56] A. BERTINI, *I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino*, Roma 1958, n. 86.

[57] *Ivi*, nn. 87, 88.

Posizione e atteggiamento della testa barbata fanno anzi pensare a un foglio preparatorio per il volto di *Ercole che regge il globo* nel Camerino Farnese, per il quale, sempre alla Biblioteca Reale, si conserva uno studio di figura già tentativamente assegnato al nostro, insieme ai due fogli collegati del Louvre[58]. Nel contesto di una scrupolosa elaborazione grafica, la somiglianza dell'altra testa torinese colta nel medesimo scorcio (fig. 138) può ben costituire lo stadio appena precedente, quello preso dal vero, magari mettendo in posa un giovane di bottega, prima di ripetere l'esercizio irrobustendo le fattezze e aggiungendo l'erculea barba (fig. 137). Benché meno riuscito nel suo scorcio frontale, anche il terzo foglio analogo (fig. 138) si può inserire nello stesso processo come variante subito scartata.

Un ultimo sguardo ancora 'lagunare' sulle produzioni seriali può consentire di specificare per tre piccole stampe di santi penitenti, *Francesco stigmatizzato*, *Francesco in adorazione del Crocifisso*, *Girolamo* che fa lo stesso[59] (figg. 140, 141, 142), una cronologia più inoltrata e più discosta da Venezia di quanto considerato sinora, spingendole magari fin verso la metà del decennio, quando il rapporto fra l'ordine francescano e i Carracci si fece particolarmente stretto, per Agostino anche di più che per Annibale. Già accostate ai *Santini* del 1581 (figg. 67a-c) da Calvesi e Casale, e addirittura retrocesse insieme a quelli agli anni settanta da Chvostal[60], le tre immaginette hanno trovato posto per De Grazia a fianco degli *Apostoli* dell'83, dimostrando ancora una volta, con la loro oscillazione, la difficoltà di leggere queste opere marginali cogliendone la temperatura specifica, passando oltre le sprezzature anche sgarbate della loro condotta veloce, quasi incise con la sinistra, come poesie brevi in sedicesimo, mentre si attendeva invece a lastre più compìte, intonaci più gravosi, e disegni, e tele, e discussioni 'desiderose'.

Vi ritornano, certo, caratteristiche trasversali dell'Agostino incisore più disimpegnato (nella riduzione dei mezzi grafici, le mani diventano spesso geroglifici della devozione, non già esercitazioni sul vero), ma un sentore delle ricerche parallele non manca di

---

[58] S. GINZBURG CARIGNANI, *Annibale Carracci a Roma. Gli affreschi di Palazzo Farnese*, Roma 2000, p. 49.

[59] D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 133-134 nn. 124-126.

[60] M. CALVESI, V. CASALE, *Le incisioni dei Carracci*, catalogo della mostra (Roma-Bologna 1965-1966), Roma 1965, p. 29 nn. 53-55; J.J.P. CHVOSTAL, *Rethinking the Reform*… cit., 2001, p. 130.

arrivare in questo come negli altri casi minori, e qui, nello specifico, il rinnovato vigore dei tagli scava ombre fonde a gara con il *Girolamo* atmosferico di Annibale (fig. 91), in un momento espressivo che sembra avere superato ormai l'impellenza del riporto da Venezia; un'eredità luminosa, quella (e tipologica, e cromatica), che diversamente sarà pressante e decisiva nelle incisioni, ma soprattutto nelle pitture, del biennio che si chiude con quella data 1584 tracciata a finta epigrafe sul basamento di *Giove* (**Cat. 4l**), nel fregio di Giasone e Medea.

3.2 Agostino, 1583?

Non ci sono più molte ragioni per dubitare che fosse esistita effettivamente una relazione diretta fra l'esperienza di Agostino a Venezia, a stretto contatto col Veronese, e la fondazione dell'Accademia del Naturale, chiamata 'degli Incamminati' solo a partire dal 1590. L'aveva dichiarato lo stesso Bellori ("Tornato Agostino poco dopo a Bologna, si aprì la famosa Accademia de' Carracci"[61]), e Bodmer ne aveva trovata evidenza in alcuni conti di famiglia del giovane pittore Giovan Paolo Bonconti riportati nella *Felsina pittrice*[62], ma per lungo tempo gli studi moderni avevano seguitato a datare la costituzione della *stanzia* carraccesca nelle maniere più varie, da un generoso 1580 fino addirittura al '90[63], con una netta preferenza per il biennio 1585-86, scelto anche da Gian Carlo Cavalli per il regesto della mostra del 1956[64]: datazione aleatoria quanto salomonica, non solo perché posta alla metà del decennio, ma pure perché consentiva di posporre prudentemente l'affermazione da parte dei Carracci di una loro indipendenza teorica, e poetica, perlomeno alle prime opere pubbliche, fra pale di Annibale e primi due fregi per Filippo Fava. Questa renitenza a riconoscere la precocità dell'evento (e in una *boutade* storico-critica si potrebbe quasi ricordare come al sessantotto mancassero ancora due anni), giungeva persino all'eccesso di eleggere come momento di stretta riflessione comune, in Bologna, proprio un torno d'anni condotto invece fra la città natale e i primi impegni per i Farnese a Parma.

---

[61] G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori*… cit., 1672, p. 24.
[62] H. BODMER, *L'accademia dei Carracci*, in "Il Comune di Bologna", 13, 1935, pp. 4-5.
[63] Per le opinioni primonovecentesche: S.E. OSTROW, *Agostino*… cit., 1966, p. 69 nota 20.
[64] G.C. CAVALLI, *Regesto*, in *Mostra dei Carracci. Catalogo critico dei dipinti*, catalogo della mostra, Bologna 1956, pp. 76-78.

Lontano da quella modalità quasi paranoide di giudicare il documento citato da Malvasia "spurio, se non addirittura alterato"[65], si può oggi unanimemente concordare sulla bontà della cronologia stabilità dal libro di casa di Bonconti, giovane di estrazione mercantile che, dopo un'esperienza a bottega da Passerotti nel 1580 e un viaggio a Firenze con Camillo Procaccini nel 1582, decideva in quello stesso anno di iscriversi alla neonata Accademia carraccesca, versando una quota iniziale che doveva servire "per fare una grande e bella Madonna, la Impresa, banchi, e altre cose necessarie in essa"[66].

Le informazioni disponibili, d'altronde, non sono molte più di questa. Tuttavia, a partire da Tietze che addirittura ne metteva in dubbio l'esistenza[67], le speculazioni sull'Accademia sono state innumerevoli, e spesso condotte su basi più che malcerte, fin più delle discussioni sugli inizi dei Carracci, che hanno potuto contare almeno su una buona quantità di notizie e sul supporto di alcune opere. Al ruolo stesso di Agostino all'interno del nuovo contesto, si sono dedicate fin troppe deduzioni, ricamando semplicemente sul filo delle sue propensioni intellettuali, nonché delle ambizioni letterarie e araldiche, che dovette coltivare più dei due sodali[68]. Un riscontro particolarmente parlante è, ad esempio, un disegno a penna di Windsor che, fra altri soggetti, accosta i nomi dei congiunti e l'aggettivo reiterato "inmortale" alla raffigurazione di un'orsa, con chiaro riferimento alla costellazione del Grande Carro, scelta nel 1582 come insegna dell'Accademia per analogia col nome famigliare[69]. Come gli studi hanno sempre rilevato, la misura classica dei profili vergati sul foglio e la menzione del nipote Francesco, figlio del fratello Giovan Antonio nato nel 1595, qualificano però il disegno come una prova tarda di Agostino, che non può dir molto

[65] *Ivi*, p. 78.
[66] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, pp. 404-405.
[67] H. TIETZE, *Annibale Carraccis Galerie im Palazzo Farnese und Seine Römische Werkstätte*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses", XXVI, 1906-1907, p. 130.
[68] Piuttosto indicativa del pregiudizio del quale è impregnato lo stesso catalogo dei dipinti di Agostino è l'ipotesi che vedrebbe il nostro come noioso professore, nozionistico e inascoltato: "the discourses and the lectures might have been little more than a means of satisfying Agostino's egotism" S.E. OSTROW, *Agostino*… cit., 1966, p. 77.
[69] R. WITTKOWER, *The Drawings*… cit., 1952, p. 121 n. 158.

sulle attese che popolarono la *stanzia* carraccesca nel 1582[70]; tantomeno, si può legare alle sue origini 'araldiche' una penna del Courtauld Institute con un *Orso incatenato*[71] che, a dispetto dell'apparente passerottismo, e nonostante l'opinione di De Grazia, convinta che la vecchia indicazione a Sinibaldo Scorza non c'entrasse nulla[72], continua a sembrarmi più vicino all'aristocratica e cavillosa penna del genovese che alle sensibilità atmosferiche del segno di Agostino dopo Venezia.

Prescindendo in questo contesto dalla controversa determinazione di consuetudini accademiche e pratiche didattiche[73], che pure non dovettero discostarsi da ciò che riporta Malvasia sulla preminenza del disegno dal vero, pure *en plein air*, e ciò che riferisce lo stesso Ludovico sui concorsi ingaggiati fra gli scolari[74], sembra invece opportuno ribadire come, fra gli elementi di novità che resero allettante il passaggio al discepolato presso i Carracci, dovette avere un buon rilievo anche la conoscenza di prima mano della pittura veneziana che Agostino poteva ormai vantare. In ultima analisi, senza fare distinzioni fra propensioni personali dei tre giovani, che sono note ed evidenti nei dipinti, e intenzioni pedagogiche, che ne furono l'immediata conseguenza, si deve pensare alle attese riposte nel viaggio del 1582 come a qualcosa di molto

[70] R. ZAPPERI, *Annibale Carracci. Ritratto di artista da giovane*, Torino 1989, p. 109; C. ROBERTSON, in *Drawings by the Carracci from British Collections*, a cura di C. Robertson, C. Whistler, catalogo della mostra (Oxford-Londra 1996-1997), Oxford 1996, p. 88 n. 44.

[71] ID., in *Ivi*, p. 83 n. 39.

[72] D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 215 n. R35.

[73] Fra i contributi che hanno indagato la natura dell'Accademia e le sue consuetudini didattiche: H. BODMER, *L'accademia*… cit., 1935; C. DEMPSEY, *Some Observations on the Education of Artists in Florence and Bologna During the Later Sixteenth Century*, in "Art Bulletin", 62, 1980, pp. 552-569; ID., *The Carracci Academy*, in "Leids Kunsthistorisch Jaarboek", 5-6-, 1989, pp. 33-43; G. FEIGENBAUM, *Practice in the Carracci Academy*, in *The Artist's Workshop*, a cura di P.M. Lukehart, Washington 1993, pp. 59-76.

[74] "habbiamo introdotto nella nostra academia il modo di censurare secreto et senza parole: perché, unito il corpo della academia, si ritirano i censori, et considerati i dissegni al migliore scrivono in faccia questa parola: PRIMO, al men perfetto SECONDO, et così vanno graduando i dissegni secondo la loro perfettione": il passo è tratto da una una lettera di Ludovico Carracci dell'11 febbraio 1613 a Galeazzo Paleotti, che chiedeva informazioni sull'Accademia per conto di Federico Borromeo. Conservata alla Biblioteca Ambrosiana e pubblicata dapprima da G. NICODEMI (*L'Accademia di pittura, scultura e architettura fondata dal cardinal Federigo Boromeo all'Ambrosiana*, in *Studi in onore di Carlo Castiglioni prefetto dell'Ambrosiana*, Milano 1957, p. 655), ma messa in valore solo a partire da G. FEIGENBAUM (*Lodovico Carracci: A Study of His Later Carreer and a Catalogue of His Paintings*, tesi di dottorato, Princeton University 1984) e trascritta da ultimo in *Gli scritti dei Carracci*, a cura di G. Perini, Bologna 1990, pp. 127-128 n. 20.

significativo, anzi forse addirittura di determinante, nella decisione di costituire un'ambiziosa alternativa alle botteghe dei maestri bolognesi.
Così, se il movente verso un "vero ad apertura, non di libro, ma di finestra"[75] continua ad apparirci essenzialmente *lombardo*, della Lombardia terrosa e popolaresca dei Campi, che quasi i Carracci portavano nei geni, e di quella meteorologica e sensuale di Correggio, la pittura veneta, per quel che ne arrivava loro in via diretta, o indiretta con gli impasti dello Scarsellino e del Bastarolo[76], doveva agire per tutti e tre non tanto come un movente, quanto come un mezzo, come un grimaldello per scardinare "quel modo troppo finito, leccato"[77] di Calvaert, Passerotti e dello stesso Samacchini, che Agostino aveva lungamente studiato e contro cui aveva tentato una prima opposizione, per così dire 'dall'interno', con la sua peculiarissima *Giuditta* (**Cat. 1**). "…e sin che non vado a vedere ancora l'opre di quello a Venezia non moro contento"[78] sono insomma parole di Annibale su Tiziano tanto più decisive se poste al 1580, come si è visto, a segnare la lunga irrequieta attesa che dovette frapporsi al suo tardo arrivo in laguna e, anzitutto, ad aprire uno spiraglio sulle aspettative riposte sul fratello solo due anni dopo.

Date queste premesse, davanti agli esiti pittorici carracceschi dei primi anni ottanta, qualcosa sembra comunque sfuggirci, come se mancassimo di alcuni elementi di giudizio. In effetti, se nei primi due fregi Fava tipologie, invenzioni e cromie richiamano con chiarezza idee che Agostino dovette apprendere a Venezia, e nel contesto di una elaborazione comune gliene va dato atto, puntando invece l'attenzione verso le possibili ricadute sul solo Annibale a una data appena precedente, si deve ammettere che, a fronte di venetismi di pelle nella *Macelleria* di Oxford e nella *Crocifissione* di San Nicolò (fig. 143), non corrisponde una evidente ricezione delle novità compositive riportate dal fratello con le stampe della *Pala Giustiniani* (fig. 122a) e del *Matrimonio mistico di santa Caterina* (fig. 124). Si intende, naturalmente,

[75] R. LONGHI, *Momenti*… cit., 1935 (1973), p. 199.
[76] Il tramite con la pittura luministico-tonale del Veronese costituito dallo Scarsellino, "non più di sessanta chilometri lontano", è naturalmente idea di ascendenza longhiana: ID., *Annibale, 1584?*, in "Paragone", 89, p. 36.
[77] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 196.
[78] *Ivi*, p. 269.

l'innovazione costituita da un grande dipinto tutto organizzato sull'asse diagonale, secondo una soluzione che il Veronese aveva derivato dalla *Pala Pesaro* di Tiziano, il quale, a sua volta, doveva aver riflettuto a lungo dentro San Giovanni Crisostomo, davanti alla disfida ingaggiata fra Del Piombo e l'ultimo Bellini in tema di composizioni costruite su una direttrice obliqua.

Beninteso, come si vedrà, entrambi i fratelli misero a frutto un'idea fortemente veronesiana alla metà del decennio, a Parma, nelle *silhouette* di santa Chiara nella *Pietà* di Annibale del 1585 (fig. 144), e delle sante Margherita e Cecilia, nella paletta di Agostino del 1586 per le monache di San Paolo (**Cat. 9**). Si tratta però di singoli prestiti, potenzialmente da leggere in relazione a un'ulteriore stampa da Veronese licenziata da Agostino nel 1585[79], mentre è solo tre anni dopo, con la *Madonna di san Matteo* per San Prospero a Reggio Emilia[80], che si assiste finalmente all'adozione da parte di Annibale della grande diagonale di tradizione veneziana, impiegata nello stesso anno anche da Ludovico, per organizzare la sua "festa, tra popolare e aristocratica, in suburbio"[81] della *Pala Bargellini*.

Non si fosse perciò di fronte a un procedere "soavemente empirico"[82], verrebbe da attribuire un che di paradossale al fatto che quegli aspetti di un dipinto perfettamente riproducibili in stampa, ovvero l'assetto compositivo e il modulo proporzionale, fossero adottati da Annibale solo dopo un confronto diretto con le opere di Caliari, reso possibile da quel viaggio a Venezia del 1587 che, anzi, lo rese enormemente entusiasta verso la pittura del maestro ormai anziano. In effetti, c'è il caso che non ne avesse compresa appieno la portata sulla base delle sole stampe del fratello ed, esagerando indebitamente con le interpretazioni, si potrebbe quasi leggere un mezzo tono di rimprovero fra le righe che Agostino rivolse a Ludovico in tale occasione, quando quel

[79] D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, p. 143-144 n. 133.

[80] La lettura in termini veronesiani della pala, anche in comparazione con quella coeva del cugino, ha chiaramente avuto molta fortuna negli studi, fra i quali si possono citare: D. POSNER, *Annibale Carracci*, New York 1971, I, p. 45; A.W.A. BOSCHLOO, *Annibale*… cit., 1974, I, pp. 15-17; A. BROGI, in *Annibale Carracci*, a cura di D. Benati, E. Riccòmini, catalogo della mostra (Bologna-Roma 2006-2007), Milano 2006, pp. 180-181.

[81] F. ARCANGELI, in *Mostra*… cit., 1956, p. 113.

[82] R. LONGHI, *Momenti*… cit., 1935 (1973), p. 134.

"di Paolo poi adesso confessa esser il primo uomo del mondo, che V.S. aveva molto ben ragione se tanto glie lo comendava"[83] sembra quasi adombrare un "finalmente: doveva vederlo di persona perché ci desse ragione".

D'altro canto, sono invece proprio quei valori di sprezzatura pittorica e di pasta materica definiti da Volpe "passerottismo venezianizzato" o "tizianismo di seconda mano"[84], che ovviamente non poterono contare su una resa a stampa, a essere presenti in maniera costitutiva nei modi di Annibale almeno fin dal 1583. Viene perciò da interrogarsi se, a fianco di altre testimonianze pittoriche a sua disposizione, egli non avesse potuto trarre vantaggio da esempi più immediati e vicini, dovuti al fratello, si trattasse di copie o di più libere esercitazioni alla veneta. L'ipotesi deve restare necessariamente in questa forma più che vaga, perché di una tale produzione mancano tuttora le evidenze.

Facendo seguito a un suo articolo su presunti ritratti filoveneti di Annibale, ricco di proposte non condivisibili[85], Pepper aveva dedicato da ultimo un breve contributo al rapporto con Venezia di Agostino pittore[86], ma si era rivolto soprattutto ad arrischiare aggiunte a quel secondo viaggio del 1587-1588 che, per il nostro, aveva significato una virata verso orientamenti inediti e ben diversi da quelli dei primi anni ottanta, inaugurando una breve stagione di blando tenebrismo, in consonanza con il rapporto privilegiato che aveva coltivato sicuramente col Tintoretto, e con la propensione atmosferica e villereccia che dovette rendergli attraente il Bassano[87]. L'unica proposta collocata dallo studioso sul 1583 era peraltro un ritratto di gruppo della Osuna Gallery di Washington, da indirizzare più opportunamente verso Pozzoserrato[88], mentre al

[83] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), p. 270.
[84] C. VOLPE, *Sugli inizi di Ludovico Carracci*, in "Paragone", 317-319, 1976, pp. 115-129.
[85] D.S. PEPPER, *Annibale Carracci Venetian's Portraits*, in "Arte Documento", 13, 1999, pp. 199-203.
[86] ID., *Agostino Carracci and Venice: a Brief Account of his Relationship*, in *Per l'arte. Da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo. I. Dall'Antichità a Caravaggio*, a cura di M. Piantoni, L. De Rossi, Monfalcone 2001, 247-251.
[87] In tal senso, si può spostare a quel momento la *Festa campestre* del Musée des Beaux-Arts che la testimonianza di Malvasia collocherebbe in parallelo ai primi lavori Fava: D. BENATI, in *Guercino: racconti di paese. Il paesaggio e la scena popolare nei luoghi e nell'epoca di Giovanni Francesco Barbieri*, a cura di M. Pulini, catalogo della mostra (Cento 2001), Milano 2001, p. 140 n. 19.
[88] D.S. PEPPER, *Agostino*… cit., 2001, p. 248.

1584-85 veniva inspiegabilmente posto il rovinato *Autoritratto* degli Uffizi, un'opera (quasi *al nero*) di difficile valutazione che, se autografa, non sarebbe appunto comprensibile prima del 1588[89].
Anche una ricapitolazione sull'attività dei Carracci come copisti, al fianco di dubbie attribuzioni filovenete a Ludovico e Annibale, non ha scovato notizie similari per Agostino[90] e, in effetti, se pure è chiaro che ai tempi del primo soggiorno lagunare egli fosse già sul mercato anche come pittore, sembra altrettanto credibile che i gravosi impegni da incisore, sotto il controllo del Veronese e dei Bertelli, gli concedessero poco o punto tempo per predisporre memorie pittoriche da riportare in patria.

Una verifica (questa sì possibile) sulle stampe verosimilmente compiute poco dopo il rientro mostra, d'altronde, intonazioni quanto mai prensili, di certo in accordo con un momento di intensa riflessione formale come quello della fondazione dell'Accademia, ma anche fisiologiche per un talento che i passaggi di bottega e la carriera di traduttore avevano reso precocemente sensibile a un ricco e diversificato fraseggio artistico. È un'affermazione che in tempi criticamente più aggressivi avrebbe introdotto l'annosa questione dell'eclettismo, la cui discussione teoretica non è decisamente fra i propositi di questa ricerca, che, beandosi di uno *zeitgeist* ben differente, si permette di dare ampiamente per scontata l'assoluta rilevanza dell'esperienza carraccesca per le sorti della pittura europea. Ma, tornando subito ad aspetti più puntuali, non si può evitare di specificare come nei bulini del rientro la regia luministica faccia tesoro della sensibilità affinata nei grandi fogli veneziani.

---

[89] Posto fra i dipinti "possibly by Agostino", la tela era già datata tentativamente al 1588-1591 da S.E. OSTROW (*Agostino*… cit., 1966, pp. 403-406 n. II/4), mentre si rinunciava a una datazione in *Pittori bolognesi del Seicento nelle Gallerie di Firenze*, a cura di E. Borea, catalogo della mostra, Firenze 1975, pp. 36-38 n. 26. Da ultimo, e con i necessari dubbi dovuti alla conservazione, ne ho ventilato una collocazione nei tardi anni ottanta: T. PASQUALI, *Note su Agostino Carracci ritrattista*, in *Scritti per Eugenio. 27 testi per Eugenio Riccòmini*, a cura di M. Riccòmini, Bologna 2017, p. 106.
[90] G. FEIGENBAUM, *When the Subject was Art: The Carracci as Copyists*, in *Il luogo e il ruolo della città di Bologna tra Europa continentale e mediterranea*, a cura di G. Perini, Bologna 1992, pp. 297-308.

A un sensibile alleggerimento dei passaggi chiaroscurali è, ad esempio, improntata una piccola serie di *Quattro sante* a mezza figura (figg. 145a-d), che De Grazia accostava ai *Santini* del 1581[91], mentre più opportunamente sembra da analizzare alla luce delle influenze lagunari, come facevano Calvesi e Casale[92]. Eleggendo a terreno di sperimentazione un impegno minore, condotto con bulino raffinato e *nonchalant*, Agostino compone le figure femminili accostando la ricchezza del panneggiare veronesiano ad affilate fisionomie, cariche di un compito distacco. Fra tutte, Giustina e Lucia (figg. 145a, 145b) paiono evocare particolarmente una geografia della devozione che punta a Venezia, ma l'interrogarsi di nuovo su qualche vocabolo lasciato dal Parmigianino a Bologna credo comporti una genesi in patria, dove oltretutto si sa per certo che venne tirato il secondo stato, che reca l'indicazione dello stampatore Luigi Guidotti.

Il *San Paolo resuscita Patroclo* (fig. 146)[93], tratto da una composizione che Antonio Campi aveva affrescato in San Paolo a Milano, esibisce invece contrasti più vincolati e muscolari, ma pur sempre pausati da un esteso sfruttamento del bianco della carta che, a una data come questa, deve ricordare la dinamica complessità del *Martirio di santa Giustina* (fig. 126). A questo bulino, datato 1583, si lega più di un malinteso, poiché Malvasia lo ritenne inciso "per prova de' ritratti, che dovea fare nell'istoria di Cremona"[94], iniziata per verità nel 1582, mentre, in tempi moderni, Ostrow ne fece addirittura la prova di un viaggio milanese di Agostino[95]. Come nel caso del presunto soggiorno romano del 1581, l'ipotesi non teneva conto delle più banali consuetudini della pratica incisoria, per cui è molto più probabile che Carracci vi avesse lavorato a partire da un disegno fornito da Campi, senza forse mai vedere l'affresco che, in controparte, presenta un'ambientazione sensibilmente differente.

L'affermazione di Malvasia sembra però attingere a un fondo di verità perché, se è vero che le stampe iniziali della *Cremona fedelissima* erano già pronte nel 1582, e di certo non si può ritenere una scena di storia sacra propedeutica a una galleria di ritratti (per i

[91] D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 101-102 nn. 50-53.
[92] M. CALVESI, V. CASALE, *Le incisioni*… cit., 1965, p. 29 nn. 52, 56, 57, 58.
[93] D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 130-131 n. 108.
[94] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), p. 79.
[95] S.E. OSTROW, *Agostino*… cit., 1966, pp. 521-522 n. IV/32.

quali oltretutto una prova era già stata fatta[96]; fig. 106), si dimostra altrettanto evidente, a uno scrutinio formale, che le trentadue effigi di personalità pubbliche legate alla storia lombarda debbano essere considerate come un nucleo piuttosto compatto, svolto di necessità dopo Venezia, giovando di un luminoso modo d'intendere la forma. Le leggere disparità di trattamento grafico e d'impostazione sono perciò più imputabili a un atteggiamento sperimentale e mimetico verso gli originali, evidentemente differenti di volta in volta, che alle oscillazioni connesse a una lunga gestazione.

In fondo, tra gli impegni dell'Accademia, i lavori per Filippo Fava nel 1584 e lo spostamento a Parma nel 1585, non si può pensare che quei ritratti di ridotte dimensioni avessero sottratto ad Agostino un arco di tempo eccessivamente esteso, soprattutto se si considera la complessità dei lavori svolti invece a Venezia, verosimilmente in pochi mesi. Sono perciò da intendere come deliberate le caratterizzazioni che variano fra la secca severità del *Ritratto del vescovo Vida*[97], ombroso e filiforme come in un Bedoli terminale (fig. 147a), e il neoquattrocentismo impenetrabile dei profili viscontei, vivificati appena (fig. 147b), o fra il cipiglio sussiegoso e carico di *Guglielmo Cavalcabò*[98] (fig. 147c), dove rielaborando certa espressività passerottiana Agostino riesce a scavalcare i secoli con un esito da cattivo romanzesco, un Don Rodrigo in litografia, e il volto mobile del *Cardinale Sfondrato*[99] (fig. 147d), ancora in vita e papa di lì a qualche anno, non esente da una sottile vena caricaturale. A unificarli, la stessa semplice incorniciatura iscritta, e la solida concavità dietro, mutuate da quel *Ritratto di Caterina Sforza* del 1582[100] (fig. 105) che, come si diceva in chiusa al secondo capitolo, è da annoverare fra le ultime incisioni di Domenico Tibaldi, forse in relazione a un suo iniziale coinvolgimento nel progetto.

---

[96] Collocato da D. DE GRAZIA (*Le stampe*… cit., 1984, pp. 198-199 n. 220) fra le stampe dubbie, il *Ritratto di Cristina di Danimarca* è qui accettato come una prova autografa.

[97] *Ivi*, p. 110 n. 65.

[98] *Ivi*, p. 110 n. 63.

[99] *Ivi*, p. 111 n. 68.

[100] *Ivi*, pp. 103-104 n. 55: dove è considerato opera di Agostino. Per la corretta assegnazione: B. BOHN, *The Illustrated Bartsch. Italian Masters of the Sixteenth Century. Bartolommeo Passarotti, Domenico Tibaldi, Camillo Procaccini, Ludovico Carracci, and Annibale Carracci. Commentary 2*, New York 1996, p. 79 n. .018.

In proposito, valorizzando una cronologia e vicende che conosciamo solo in maniera sommaria, si può rimarcare come la congiuntura verificatasi al ritorno da Venezia si presti particolarmente ad essere tratteggiata come il vero punto di svolta della giovinezza di Agostino. Non solo vi ebbero avvio l'Accademia e l'attività pittorica vera e propria, ma vi si assiste anche a un inevitabile passaggio di consegne fra Tibaldi, figura che emerge anche da questo studio come la più cruciale per gli orientamenti iniziali di Agostino, e in generale per la stampa a Bologna, e quest'ultimo, che la carriera renderà sempre meno stabile in patria (fra le permanenze a Parma, Venezia, Roma e *in extremiis* di nuovo Parma), sempre meno prolifico al bulino, e tuttavia incisore di fama sempre più solida e vasta, anche a giudicare dalla precocità delle copie dai suoi lavori di maggiore impegno[101]. Se infatti non si conosce la data del suo rientro in città, per certo questo dovette accordarsi con un mutamento non irrilevante nel panorama artistico bolognese, come fu la morte di Domenico Tibaldi, intercorsa fra il 16 dicembre 1582, quando fece testamento a favore dei figli e della moglie[102], e il 24 gennaio dell'anno dopo, quando fu stilato l'inventario dei suoi beni[103].

Come si è visto nel secondo capitolo, è grazie a quell'elenco, pubblicato già nell'Ottocento ma rimesso in valore solo di recente da Takahatake[104], che si è potuta confermare la florida attività di stampatore del bolognese, considerate le discrete quantità di carta, disegni, matrici, feltri e utensili vari enumerate, oltre naturalmente a un "torchio con li suoi fornimenti da stampar"[105]. La studiosa si è spinta anche oltre con un'ipotesi giustamente prudente, ma tutt'altro che peregrina, notando come per Giovanni Tommaso, unico figlio maschio di Tibaldi, e per i suoi eredi, non si abbiano notizie di una eventuale attività tipografica, a fronte invece di quattro stampe di

[101] Si può verificare la sopravvivenza di svariate copie tardocinquecentesche in R. CRISTOFORI, *Agostino Annibale e Ludovico Carracci. Le stampe della Biblioteca Palatina di Parma*, Bologna 2005.

[102] Archivio di Stato di Bologna, Ufficio del Registro, *Copie degli atti notarili*, notaio Camillo Bonasoni, b. 254, c. 335r.

[103] Archivio di Stato di Bologna, Archivio Notarile, notaio Camillo Bonasoni, 6/2, prot. 12, ff. 49-55.

[104] M. GUALANDI, *Memorie originali italiane risguardanti le belle arti*, Bologna 1840-45, pp. 24-29; N. TAKAHATAKE, *Domenico Tibaldi 'impressore': publishing Agostino Carracci's prints in Bologna*, in "The Burlington Magazine", 151, 2009, pp. 148-152.

[105] *Ivi*, p. 149.

Agostino, datate fra il 1586 e il 1587, impresse dall'autore in proprio[106]. Oltretutto, sempre alla metà del decennio dovrebbero risalire alcune stampe di Annibale, fra le quali il *San Girolamo*[107] (fig. 91), nonché la *Sacra Famiglia sotto un'arcata* di Ludovico[108] (fig. 148). Lecitamente, si può perciò sospettare che l'attrezzatura di bottega venisse ceduta a Carracci, interessato magari ad acquisire una sua parziale autonomia, perlomeno sulla piazza locale, per opere proprie di particolare impegno e forse di non immediata spendibilità, così come per le eventuali sperimentazioni di sodali e allievi[109]. L'unica incongruenza sarebbe semmai costituita dal numero alquanto modesto di incisioni autoprodotte, ma è pur vero che, al momento in cui morì Tibaldi, la pianificazione dell'Accademia e le prospettive rispetto una collocazione dei tre nel mercato artistico bolognese, che ancora doveva apparire molto difficile, non potevano far presagire le crescenti commissioni pittoriche che, di lì a pochi anni, si sarebbero succedute a partire dalla *Crocifissione* per San Nicolò del 1583 (fig. 143), con diversi impegni affidati allo stesso Agostino, "il quale pare incredibile, che impiegato di continuo al bulino, ed all'intaglio, prendesse allora il pennello, e riuscisse più Pittore che Intagliatore", come scriverà poi Bellori riguardo il fregio Magnani[110].

Già nel corso degli anni ottanta, però, se opportunamente emendata da incongruità come *L'ultima comunione di san Francesco* di Dulwich (fig.77), il piccolo *Sposalizio di santa Caterina* segnalato da Arcangeli (fig. 76) e altre aggiunte spesso di caratura modesta, la seriazione dei dipinti di Agostino potrebbe giustificare l'antico stupore di Bellori, esprimendo una voce che, pur nel fitto dialogo famigliare di quegli anni, si attesta su timbri alquanto personali, ben poco al traino dei sodali. Così, la sua riflessione su temi cari e comuni, che anche per la fase iniziale ha comportato talora qualche scambio attributivo tra fratelli (in generale, quasi mai si sono verificati equivoci fra

[106] Si tratta delle due stampe d'invenzione dedicate ai *Cordoni di san Francesco* (D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 148-149 n. 141) e alle *Stimmate* (*Ivi*, pp. 147-148 n. 140), nonché dell'*Ecce Homo* (*Ivi*, pp. 150-151 n. 143) e della *Madonna di San Girolamo* tratte dal Correggio (*Ivi*, pp. 149-150 n. 142). Cfr. M. BURY, *The Print*… cit., 2001, p. 205.
[107] D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 227-228 n. 4.
[108] *Ivi*, pp. 252-253 n. 1.
[109] N. TAKAHATAKE, *Domenico Tibaldi*… cit., p. 152.
[110] G.P. BELLORI, *Le vite*… cit., 1672, p. 27.

Agostino e Ludovico nel caso dei dipinti da cavalletto)[111], non rinuncia a esprimere propensioni in parte differenti, modulate pure in conseguenza della ormai decennale attività da incisore di riproduzione.

Si tratta di un aspetto che appare chiaro in un dipinto delle collezioni reali inglesi, da identificare con ogni probabilità nel "quadro dipintovi la Madonna sentata, N.S., S. Giovanni, S. Gioseppe et S. Caterina" elencato nell'inventario Gonzaga del 1627, e da ritrovare oltremare dodici anni dopo, ricordato nel palazzo reale di Nonsuch come un "Mantua piece"[112]. Incassata oggi sull'altar maggiore della Queen's Chapel di St. James's Palace, ad assolvere evidentemente la sua funzione originaria, quella di paletta per una cappella gentilizia, la *Sacra Famiglia coi santi Giovannino e Caterina* (**Cat. 2**) non ha potuto contare su una sufficiente attenzione critica da parte degli studi carracceschi anche a causa della collocazione non pubblica, nonostante, dopo un'assegnazione secentesca al Parmigianino e una vittoriana a Cambiaso, fosse già Voss nel 1924 a ricondurne la responsabilità ad Annibale[113]. Quarant'anni dopo, lo spostamento verso il fratello maggiore veniva motivato sostanzialmente dalla formula "not good enough for Annibale", fin troppo usata nel corso della lunga 'sfortuna' del nostro, tuttavia se ne sottolineavano al contempo le analogie con la paletta del 1586 per San Paolo a Parma[114]. A fronte del consenso di Mahon[115], Ostrow di lì a poco preferiva invece mantenere una posizione più scettica, ricorrendo da un lato al parallelo con la *Pietà* dell'Hermitage aggiunta da Longhi (**Cat**. **8**), ritenuta solo "agostinesque", dall'altro svincolando il dipinto dal confronto con quello parmigiano per questioni di pennellata; del resto, nell'ambito di quella ricostruzione, una datazione differente sarebbe risultata difficilmente motivabile per la mancanza di confronti subito dopo il 1586 e per la presenza, al 1584 secondo lo studioso, dell'*Adorazione dei pastori* di San

[111] Fra le opere giovanili, sembra particolarmente significativa la riattribuzione ad Agostino, proposta da S.E. OSTROW, (*Agostino*… cit., 1966, pp. 124-133 n. I/3) del *San Girolamo penitente* della Galleria Doria Pamphilij, che R. LONGHI (*Annibale*… cit., 1957, p. 38) aveva assegnato ad Annibale verso il 1584. Semidimenticata dagli studi, l'opera spetta in effetti a quest'ultimo anche secondo il parere di Daniele Benati (comunicazione orale).

[112] M. LEVEY, *The Later Italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Londra 1964, p. 71 n. 431.

[113] H. VOSS, *Malerei des Barock in Rom*, Berlino 1924, p. 689.

[114] M. LEVEY, *The Later Italian*… cit., 1964, p. 71 n. 431.

[115] Il cui parere orale è riferito in: *Ibidem*.

Bartolomeo in Reno[116]. Quanto l'indebita anticipazione di quella pala, assunta da Ostrow a metro di paragone della giovinezza di Agostino, abbia scombussolato buona parte del corpus da lui discusso è un'esperienza verificabile quasi in ogni sua pagina e, nel dettaglio, può avere impedito anche in seguito di intendere nel dipinto inglese i segni di una precocità specificata da Benati anche a prima del fregio Fava[117].

Allo stesso modo in questa sede, non si intenderebbe altrimenti che al 1583 l'innesto ancora fresco, eppure perfettamente attecchito, tra riferimenti pittorici vecchi e nuovi, e un tiepido sentimento della realtà quotidiana. Inoltre, al netto di una conservazione non ottimale della superficie pittorica, è inevitabile intendere come filoveneta la facilità accostante degli impasti, pur circoscritti dal forte senso della struttura che si ritrova lungo tutto l'arco della produzione pittorica di Agostino, sempre incline, per l'*imprinting* da incisore, a una certa saldezza dei contorni, secondo una sua cifra specifica che tempera vicendevolmente la bellezza ritmica dei profili e la verosimiglianza degli atteggiamenti.

Ma, per il tema affrontato, di vastissima fortuna nella tradizione cinquecentesca bolognese, Agostino non poteva certo prescindere dalle coeve ricerche di Ludovico, impegnato ai tempi in una crescita sul suo proprio materiale poetico, dalla petrosa distillazione parmigianinesca dello *Sposalizio mistico* iniziale[118] (fig. 31), attorno all'80 o forse prima, alla varia umanità agrodolce del quadro di medesimo soggetto oggi a Göteborg[119] (fig. 149), da intendere come lavoro coevo alla tela inglese di Agostino e già proposto a quest'ultimo, sul 1586, da Arcangeli[120]. Nella versione del cugino più giovane, però, si estende la conta degli apporti che vi sono meditati e assimilati in una gamma personale, con buona pace del ritrito stigma eclettico. La struttura, certo, è mutuata dai maestri locali delle generazioni precedenti, ma viene scardinata dall'interno nelle sue più assestate convenienze. Così, se a Giuseppe compete solitamente di sbucare in angolo, da dietro il gruppo sacro, come in innumerevoli esempi del perdurante raffaellismo bolognese o in molte varianti dello stesso Prospero Fontana (fig. 153), dove

[116] S.E. OSTROW, *Agostino*… cit., 1966, pp. 413-415 n. II/7.
[117] D. BENATI, *Agostino Carracci*, in *Nell'età di Correggio*… cit., 1986, p. 255.
[118] A. BROGI, *Ludovico Carracci*, Ozzano Emilia 2001, pp. 101-102 n. 1.
[119] *Ivi*, pp. 104-105 n. 4.
[120] F. ARCANGELI, *Sugli inizi dei Carracci*, in "Paragone", 79, 1956, p. 43.

la sua raffigurazione è ridotta alla sola testa, in questo caso egli irrompe invece sulla scena, chinando il corpaccione sul muto dialogo degli affetti lì di fronte. La correttezza anatomica della posa vi cede peraltro il passo all'urgenza espressiva, ben rappresentata da quel ginocchio piantato sulla ribalta col fare spiccio dell'uomo di fatiche, un vecchio artigiano ben poco stereotipato, stabile dentro i suoi stivali di solida fattura.

In questo inserimento narrativo poteva naturalmente riflettersi un'eco lontana del Giuseppe dipinto da Barocci nella *Madonna della Gatta*, divulgata da Cornelis Cort in una stampa del 1577[121] (fig. 151), ma un indizio dell'interesse verso l'urbinate, che caratterizza tutti e tre i cugini almeno dal 1582 (figg. 93, 94, 95, 96), si può forse individuare anche nella santa Caterina, probabilmente la figura dove agiscono più sedimentazioni formali e si svelano più orientamenti a lungo termine. La figura di *repoussoir*, tipica della maniera centroitaliana, rimarrà infatti uno degli stratagemmi compositivi favoriti da Agostino, che d'altronde, da incisore, aveva imparato precocemente il valore spaziale tanto di una figura in margine alla composizione quanto di una quinta arborea. In proposito, senza giungere fino alle ninfe del riquadro estremo di *Marte e Venere* nel Palazzo del Giardino a Parma, si può richiamare l'ultima delle quattro *Storie d'Europa* (**Cat. 3b**) nel camerino di palazzo Fava, o ancora la più personale fra le scene del fregio Magnani, la quinta, con i *Profughi sul Campidoglio* (fig. 156).

A monte di tali sviluppi, in questo caso, la posizione della santa, il suo ardito *profil perdu* e pure la foggia della corona sembrano denunciare la conoscenza della figura di Diocleziano (fig. 152) nel *Martirio di san Sebastiano* di Barocci per il duomo di Urbino, forse noto attraverso una derivazione grafica; ma, insieme, non vi mancano eleganze lineari viste nella *Madonna di santa Margherita* del Parmigianino e un gusto per il panneggiare carnoso, luminoso e fratto che, da un lato, richiama le esibizioni sontuose del Veronese e, dall'altro, la stesura brillante del *San Vincenzo martire* (fig. 96) di Ludovico, di poco precedente. Al braciere, alla pinza e alla raspa, gli strumenti del martirio nel primo piano di quella paletta, o più appropriatamente all'elmo di Oloferne nella *Giuditta* (**Cat. 1**) fa poi pensare l'esattezza metallica dell'elsa sorretta

[121] *Cornelis Cort…* cit., 1994, 157-158 n. 55.

dalla santa che, con un pensiero un po' capzioso, si aggancia a un dente aguzzo della ruota.

Più in generale, nel dipinto sembra risolversi l'accordo non semplice fra un'aria parmense di eleganza spigolosa e sottile, la stessa che si troverà nella maniera più compatta della *Sacra conversazione* del 1586 (**Cat. 9**), e una disinvoltura di pelle del tutto consentanea all'espressione degli affetti, fra il vivissimo scorcio del Giovannino che fa il solletico al cuginetto, la Vergine che lo vezzeggia mentre regge stretto il figlio agitato e questi che, divincolandosi in piena naturalezza di posa, offre la palma del martirio a Caterina. Anche nell'ardito sottinsù della fisionomia del Bambino, l'impellenza narrativa sopravanza le possibili soluzione di maniera e, accentuata da una svelatura dei passaggi chiaroscurali, la posizione della testa ricorda le tre tele di *Bevitori* che Annibale andava compiendo nello stesso periodo, come esercitazioni sul naturale al contempo funzionali alla pittura di storia, ma verosimilmente favorite anche da un aurorale collezionismo interessato al genere basso e triviale[122].

Nella logica degli scambi formali tra fratelli, da non intendere alla maniera unidirezionale che negli studi carracceschi ha storicamente favorito Annibale, si può notare inoltre come quest'ultimo, affrontando forse un paio di anni dopo una tela di soggetto e composizione vagamente simili come la *Sacra Famiglia* di Tatton Park (fig. 150)[123], avesse riecheggiato nel carattere e nella disposizione per angolo del capo della Vergine il raffinato contegno espresso da Agostino sul 1583, in questo dipinto delle collezioni reali. D'altronde, un accento simile, ma più sbilanciato verso il Veronese che verso il Parmigianino, era stato divulgato da Agostino in parallelo, come credo, nelle teste nobilmente atteggiate delle *Quattro sante* '*retour de Venise*' (figg. 145a-d), la cui luminosa informalità, che poté magari piacere al fratello minore, può annoverarsi fra i raggiungimenti che spingono a ricalibrare la posizione di Longhi, convinto che l'attività veneziana del maggiore potesse ridursi a "un'antologia grafica dei grandi veneti, non importa se riconducendoli a un comune denominatore accademico"[124].

[122] D. BENATI, in *Annibale*… cit., 2006, pp. 102 n. II.5.
[123] ID., in *Ivi*, pp. 172 n. III.20.
[124] R. LONGHI, *Annibale*… cit., 1957, p. 35.

Proprio in relazione a quei decisivi anni di esordio comune, il pregiudizio tradizionale verso il Carracci di mezzo, confermato dal profilo svisato che ne emergeva dalla mostra del 1956, usciva forse poi addirittura acuito dallo studio di dieci anni dopo sui primi due fregi Fava, dove Ottani sanciva un'immagine di Agostino come "copiatore assai spesso per pigrizia mentale", che l'ulteriore specificazione "ma talora anche autentico artista curioso"[125] non bastava a risollevare, soprattutto perché lo scarto tra i fratelli veniva contestualmente rimarcato nella netta spartizione del primo impegno collettivo, il fregio con le *Storie d'Europa*, fra scene figurate, assegnate ad Annibale, e parti decorative, ad Agostino[126].

L'innovativa qualità del suo linguaggio grafico 'di traduzione', affinato a Venezia[127], e soprattutto il complesso accordo poetico reso a date precoci nella *Sacra Famiglia coi santi Giovannino e Caterina* (**Cat. 2**) consentono oggi una rivalutazione di Agostino sulla soglia di palazzo Fava, per così dire, che dà ragione alle più recenti divisioni di mani nel Camerino d'Europa e, a ritroso, consente di attribuire nuovo valore ai sospetti di Arcangeli, il quale, più per intuizione sentimentale che con il sostegno di opere sicure, riusciva ad accreditare all'artista "le quantità maggiori di ingredienti culturali, il piglio umanistico e il di più di invenzione letteraria", riconoscendo il buon diritto del suo venetismo 'di prima', specificamente veronesiano, a comparire anche fra le *Storie*, come si vede qui di seguito[128].

3.3 "Sul gusto affatto di Tiziano" e… "preciso del Tintoretto"

"Dissi una dell'altre volte, cioè dipinta ch'ebbero la Sala del signor Filippo Fava, e che fu delle loro prime cose pubbliche e grandi, dopo il ritorno di fuori: poichè servendosi quel Signore dell'opra di Mastro Antonio, padre loro, a vestirsi, fabbricato allora il suo bel Palagio di rincontro i RR. PP. della Chiesa Nuova, da noi detti di Galliera, occorrendogli far dipingere i fregi, pose il buon uomo davanti i figliuoli, e pregò il

[125] A. OTTANI, *Gli affreschi dei Carracci in palazzo Fava*, Bologna 1966, pp. 36-37.
[126] *Ivi*, pp. 27-40.
[127] Nel bilancio di Ottani, l'unica testimonianza dell'attività di Agostino traduttore a essere menzionata, per trarne naturalmente conferme in negativo, è la stampa ancora incerta con le *Tentazioni di sant'Antonio* dal Tintoretto (fig. 117), del 1582.
[128] F. ARCANGELI, *Sugli inizi*… cit., p. 33.

suddetto Signore a servirsene, giacché stando fuore s'erano molto perfezionati, onde Lodovico estremamente li lodava, ed essi desiderosi di faticar solo per onore e per farsi conoscere, avrebbero dipinto ad ogni patto."[129]

Come ben noto, è la Bologna feriale dei mestieri (e la sarà ancora con le tarde, forse terminali e malinconiche *Arti per via* di Annibale[130]), quella patria poetica che sovente orientò il fare dei Carracci, anche nei modi più compositi di Agostino. Assume perciò un valore quasi simbolico, oltre che aneddotico, la notizia malvasiana di una motivazione ben prosaica dietro alla scelta di Filippo Fava di privilegiare dei giovani con poca esperienza per la decorazione del piano nobile del palazzo di famiglia, dove si era trasferito con la moglie Ginevra Orsi, sposata nel 1579, dopo averne utilizzata la dote per compiere delle ristrutturazioni[131]. D'altronde, non si può ridurre a una semplice invenzione del biografo il vantaggio, che ebbe il committente, nell'avere a disposizione dei pittori sì meno scaltriti dei colleghi, ma già variamente informati sulla pittura fuori Bologna e, viene da aggiungere, da poco organizzati in un'Accademia che vantava idee ed entusiasmi nuovi. Tuttavia, insieme all'esperienza di Ludovico, maturata in peregrinazioni ancora misteriose, alla consapevolezza dei veneti di Agostino e alla fascinazione correggesca di Annibale, dimostrata innegabilmente proprio nella processione notturna in apertura al ciclo di Giasone (fig. 176), di certo per il

[129] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), p. 271.

[130] Posto che lo *Spazzacamino* di Edimburgo (C. ROBERTSON, in *Drawings*… cit., 1996, p. 98 n. 52), candidato a essere l'unico sopravvissuto dell'ottantina di presunti disegni di Annibale incisi da Simon Guillain, è ripassato a tal punto da poter dubitare della sua stessa bontà, mi sembra che le uniche valutazioni si possano tentare provando a osservare, 'al di là' della traduzione incisoria, le *Diverse figure* edite nel 1646. Tenendo in considerazione la pienezza della forma dimostrata in quegli umili personaggi, che con segno tremolante accampano come antieroi sui rispettivi sfondi urbani, tale nodo sentimentale sembrerebbe addirittura oltrepassare i tempi della Galleria Farnese per collocarsi negli ultimi anni oscuri di Annibale, fra orgogliosa appartenenza popolare e pensieri retrospettivi alla patria lontana. In tempi recenti, a una collocazione romana pensava anche C. LOISEL (*Ludovico, Agostino, Annibale Carracci. Musée du Louvre. Cabinet des dessins. Inventaire général des dessins italiens*, Parigi 2004, p. 276), mentre non mi pare convincente la datazione agli anni bolognesi sostenuta da G. SAPORI (*Il libro dei Mestieri di Bologna nell'arte dei Carracci*, Roma 2015, p. 95-125).

[131] L. SPEZZAFERRO, *I Carracci e i Fava: alcune ipotesi*, in *Bologna 1584. Gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava*, a cura di A. Emiliani, catalogo della mostra, Bologna 1984, pp. 275-291.

committente poteva aver avuto un discreto *appeal* la possibilità di assegnare i lavori per "bassissimo prezzo"[132].

Semmai, per meglio intendere il retroterra di quell'impresa al di là delle semplificazioni narrative di Malvasia, sarà necessario specificare, con Benati[133], come alla raccomandazione del sarto Antonio è preferibile opporre la prova che i rapporti artistici tra Fava e i Carracci erano già stati inaugurati, ovverosia alcuni frammenti, evidentemente carracceschi e acerbi, di un parapetto di cantoria dipinto a figurazioni, cui senz'altro non conviene una data successiva ai fregi[134]. Nonostante Malvasia ascrivesse ad Annibale i "nove pezzi tra Deità e ritratti a olio, e sull'asse" che ai suoi tempi si conservavano ancora presso i Fava[135], salvati dopo aver sfasciato la struttura originaria, e ad Agostino pensasse invece Oretti, si deve riconoscere, in armonia con tutta la letteratura più recente, che i più giudicabili fra i dipinti superstiti mostrano all'opera il solo Ludovico. Pur sempre intrigante è peraltro la posizione di Brogi che, riflettendo su quel momento di sperimentazione collettiva, apre alla possibilità che l'intervento dei cugini potesse trovarsi nelle tavole ingiudicabili o perdute, ma sembra più facile immaginare all'opera il solo pittore più anziano che, al momento della commessa dei fregi, avrebbe fatto da garante per i congiunti in maniera forse più convincente del loro padre sarto.

Una tale ricostruzione può indurre a considerare la responsabilità del Camerino d'Europa, divisa da tutti gli studi moderni fra i soli Annibale ed Agostino, come al banco di prova dei due, che ancora non avevano lavorato per il proprietario di casa; e tuttavia, la stretta continuità linguistica (pur variando il tono) fra quella stanza e il salone contiguo, e una progettazione dei due ambienti che copre addirittura le facce di uno stesso foglio degli Uffizi[136] (figg. 160, 162), inducono a intendere gli impegni in

---

[132] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 271.

[133] D. BENATI, *Il Camerino di Europa in palazzo Fava alle origini dell'eclettismo carraccesco*, in *1609-2009. Annibale Carracci: due opere per un centenario*, catalogo della mostra, a cura di D. Benati, Bologna 2009, pp. 11-13.

[134] A. BROGI, *Ludovico*… cit., 2001, pp. 107-108 n. 6.

[135] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 357.

[136] Firenze, Uffizi, GDSU, inv. 1534. Pubblicato dapprima come Annibale da D. POSNER (*An Unpublished Drawing by Annibale Carracci for the Palazzo Fava Frescoes*, in "Master Drawings", 4, 1966, pp. 29-32), con la stessa assegnazione il foglio è stato pubblicato in *Bologna 1584*… cit.,

tempi subito consequenziali, se non proprio contemporanei, come pensava Boschloo[137]. D'altronde la divisione in vaste giornate del fregio di Giasone e Medea[138], resa ancor più chiara dal recente intervento conservativo, svela una pratica veloce e coordinata, con un vasto utilizzo di ritocchi a secco, il che rende verosimile una realizzazione in tempi contratti, agevolata da una fase di elaborazione che i disegni superstiti mostrano articolata e scrupolosa (figg. 160, 174, 185, 186, 187). Considerando indicativa della fine dei lavori la data 1584 dipinta a finta epigrafe sul basamento di uno dei telamoni, il *Giove* (**Cat. 4l**), si può dunque pensare per il Camerino un inizio ancora nel 1583 e un procedere probabilmente parallelo alla sala, senza che si possa derivare l'idea di una sensibile priorità su questa dall'impaginazione più arcaica del fregio, dovuta piuttosto alle dimensioni ridotte dell'ambiente, come correttamente rilevato da Ottani[139].

Alla semplice struttura illusionistica della decorazione aveva prestato attenzione lo stesso Malvasia, quando enumerava fra le opere del solo Annibale "in Casa Favi nel camerino contiguo alla sala grande tutto il fregio di capricciosi grotteschi, inseritivi quattro quadretti finti rapportati, con la favola di Europa rapita finalmente dal Toro, sul gusto affatto del Tiziano"[140], dimostrando con questa notazione di stile un acume critico non trascurabile. Anche sul fronte dell'attribuzione, però, il suo referto è stato ampiamente superato dagli studi novecenteschi, che, sottoponendo al vaglio tanto le quattro scene con le vicende della principessa Europa, quanto le partiture a grottesche e i termini coi satiri accoppiati (nonché, in misura minore, le cariatidi), hanno proposto di volta in volta una differente separazione delle mani tra i due fratelli.

1984, p. 150 n. 95, mentre ultimamente si tende giustamente a considerarlo di Agostino: cfr. D. BENATI, *Il Camerino*… cit., 2009, p. 34 nota 23; M. VACCARO, *Two Red Chalk Drawings in the Uffizi by Agostino (not Annibale) Carracci*, in "Master Drawings", LIV, 2, 2016, pp. 225-226.

[137] A.W.A. BOSCHLOO, *Annibale*… cit., 1974, II, pp. 191-192 n. 6.

[138] L'ultimo intervento conservativo, compiuto nel 2009 a cura dal Consorzio del Restauro e di Camillo Tarozzi ha consentito di verificare la divisione in giornate dei diciotto finti quadri riportati, ciascuno dipinto in un numero che va dalle due alle cinque per le scene più affollate: Cfr. *Appendice* in A. EMILIANI, *Le storie di Giasone in palazzo Fava a Bologna di Ludovico Agostino e Annibale Carracci*, Bologna 2010.

[139] A. OTTANI, *Gli affreschi*… cit., 1966, p. 27.

[140] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 357.

Prudentemente lontani dall'idea di poterne derivare una fenomenologia troppo specifica, è pur sempre utile, nei termini della fortuna critica di Agostino, rilevare come sia oscillata la percezione dei suoi caratteri anche solo entro il Camerino; e si deve iniziare con Arcangeli, che gli attribuiva le prime due scene, *Europa si avvicina a Giove in forma di toro* (**Cat. 3a**) e *Giove si fa condurre da Europa* (fig. 154), potatrici a suo intendere di un venetismo più diretto, mentre Annibale, "avido di sperimentare", avrebbe dispiegato la sua versione 'di riporto' nell'*Europa che sale sul dorso del toro* (fig. 155) e nel *Ratto* (**Cat. 3b**), curiosamente collegato dallo studioso alla scioltissima *Allegoria* delle collezioni reali inglesi per la "trama singolare dei rami a reticolo geometrico"[141]. A quella divisione equilibrata si sarebbe attenuta anche la mostra del 1984[142], incentrata specificamente sui problemi giovanili, ma era già Calvesi a preferire un più esteso intervento di Agostino, riconoscendogli pure l'ultima scena[143], come più tardi avrebbe fatto anche Boschloo, motivando l'assegnazione con un confronto perfettamente parlante, sul piano della sensibilità compositiva, come quello con i *Profughi sul Campidoglio* dal fregio Magnani (fig. 156)[144]. Come si anticipava, una soluzione da un lato più aderente a Malvasia, dall'altro partecipe di storici pregiudizi di valore, è quella inaugurata da Ottani, e accolta in seguito da Posner e recentemente da Robertson, secondo cui le quattro scene sarebbero interamente dovute ad Annibale, mentre le parti di decorazione ad Agostino[145].

Appare evidente come l'unica scena assegnata all'unanimità al fratello minore sia la terza, *Europa che sale sul dorso del toro*, e come questo sia avvenuto anche grazie al supporto di un disegno preparatorio per il gruppo della protagonista insieme al toro, che, dopo una significativa attribuzione di mercato al Veronese, fu mandato in mostra nel 1956 e schedato da Mahon come opera di Annibale[146]. Già in collezione Gernsheim a Firenze, la matita nera (fig. 157), che attesta uno stato di elaborazione della

[141] F. ARCANGELI, *Sugli inizi*... cit., 1956, p. 33.
[142] *Bologna 1584*… cit., 1984, pp. 85-89 n. 85R.
[143] M. CALVESI, *Note*… cit., 1956, p. 264 nota 4.
[144] A.W.A. BOSCHLOO, *Annibale*… cit., 1974, II, p. 191 nota 6.
[145] A. OTTANI, *Gli affreschi*… cit., 1966, pp. 27-40; D. POSNER, *Annibale*... cit., 1971, II, p. 7 n. 14; C. ROBERTSON, *The Invention of Annibale Carracci*, Milano 2008, pp. 77-78.
[146] D. MAHON, *Mostra dei Carracci. Catalogo critico dei disegni*, catalogo della mostra, Bologna 1956 (1963), pp. 71-72 n. 85.

composizione molto vicino a quello definitivo, mostra un *ductus* fluente, seppure complicato dall'accartocciarsi angoloso della veste della principessa, e una sapiente regia chiaroscurale, evocata a tratteggi fitti e sottili. Proprio questa caratteristica, ben poco ricorrente nella grafica dei due fratelli, propensi entrambi a un certo vigore delle *texture*, ha orientato un ventennio fa lo spostamento del foglio nel catalogo di Ludovico, sostenuto dal confronto col tratteggio similmente piatto in un disegno di Chatsworth, preparatorio per l'intensissima *Flagellazione* di Douai (fig. 171), opera in effetti da ritenersi coeva a quelle vicende e da confrontare coi più drastici svolgimenti del cugino Annibale attorno al 1584[147]. Sutherland Harris, responsabile dell'attribuzione poi accolta anche da Benati, Brogi e Robertson[148], si è spinta anche oltre, aprendo alla possibilità di un intervento pittorico di Ludovico nel Camerino, secondo un'ipotesi che non ha ricevuto avvalli: non sembra in effetti possibile individuare fra le *Storie d'Europa* quei caratteri di fluidità lineare e quel piglio come di maniera riformata dall'interno che il più anziano dei cugini dimostra nel fregio del salone, dove Longhi lo dichiarava "procaccinesco"[149]; oltretutto, la terza scena sfugge in particolare a un'indagine in tal senso, dimostrandosi la più annibaliana per la scrittura del paesaggio, la *silhouette* eccentrica dell'ancella in *mauve* (che dialoga con la posa di Cizico nel nono riquadro delle *Storie di Giasone e Medea*; fig. 185) e per "la gamma cromatica calda e sfogata (…) come in una primavera troppo carica, tale da preannunciare la temperatura estiva del *Battesimo* di San Gregorio"[150], prendendo a prestito parole di Benati forse inconsciamente memori di Gnudi nel 1956[151].

---

147 *The Devonshire Collection of Italian Drawings. Bolognese and Emilian Schools*, a cura di M. Jaffé, Londra 1994, p. 106 n. 515.

148 A. SUTHERLAND HARRIS, *Ludovico, Agostino, Annibale: "…l'abbiam fatta tutti noi"*, in "Accademia Clementina. Atti e memorie", 33-34, 1994, p. 73; D. BENATI, in *The Drawings of Annibale Carracci*, a cura di D. Benati, catalogo della mostra, (Washington 1999-200), Washington 1999, p. 44; A. BROGI, *Ludovico*… cit., 2001, I, p. 113; C. ROBERTSON, *The Invention*… cit., p. 77 nota 114.

149 R. LONGHI, *Annibale*… cit., 1957, p. 34.

150 D. BENATI, *Il Camerino*… cit., 2009, p. 20.

151 Sul fronte dei paragoni fenomenici e 'stagionali', così consoni al procedere dei Carracci, si può ricordare come in apertura al catalogo della mostra del 1956, Gnudi aveva definito la transizione dal Camerino Farnese alla Galleria "come passare da una primavera acerba a un'estate matura, al limite fra l'estrema pienezza e la stanchezza del senso": C. GNUDI, *Introduzione*, in *Mostra dei Carracci*… cit., 1956, p. 41.

Il foglio già Gernsheim va perciò ricondotto a un probabile intervento di Ludovico, ai tempi già più esperto nel disporre le figure in una composizione, che sarebbe così giunto in aiuto di Annibale, il quale invece proprio su quel fronte aveva ricevuto critiche per la *Crocifissione*[152]. Di questa e di altre possibili correzioni fatte ai cugini pare anzi di poter leggere una memoria esplicita in Malvasia quando, relativamente ai lavori del salone, riporta che "Ludovico schizzò loro molte cose, andò disponendo i pensieri, correggendo e migliorando l'opra"[153].

La presenza di un disegno a penna che raffigura lo stesso episodio di *Europa che sale sul del toro*, già Ellesmere (fig. 158), ha complicato un po' le cose per via di un'impaginazione della scena decisamente differente da quella adottata nel Camerino, vicina semmai al fregio Magnani per la ricchezza degli elementi decorativi e la complessità della finzione architettonica. Più che un primo progetto di Annibale per palazzo Fava, scartato poi a favore di un assetto più semplice e tradizionale, il foglio sembra perciò più comprensibile se svincolato dall'impresa del 1584 e collocato invece verso il 1590, come è stato scritto[154]. Un confronto particolarmente parlante per tipologia e *ductus* mi sembra quello con uno *Studio per un fregio* di Agostino (fig. 159), oggi a Edimburgo, dove i termini richiamano in effetti quelli adottati nel fregio Magnani[155]. Non si può infatti evitare in questa sede di rimarcare nella penna già Ellesmere la salda insistenza su contorni nervosi tipica del fratello maggiore, da motivare nel contesto di un fitto dialogo formale che, in questo caso, sembra comunque risolversi in direzione di Annibale.

---

[152] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), p. 267.

[153] *Ivi*, p. 271. Il referto, forse in questo caso meno partigiano di altri, non poté non strappare a Zanetti in nota un piccato "Sempre Malvasia attribuisce ogni cosa a Lodovico".

[154] Si vedano, da ultimo: D. BENATI, in *The Drawings*… cit., 1999, p. 44; ID., in *Annibale*… cit., 2006, p. 156 n. III/12.

[155] C. LOISEL, *Il disegno: uno strumento privilegiato per i Carracci*, in *Gli affreschi dei Carracci. Studi e disegni preparatori*, a cura di C. Loisel, catalogo della mostra, Bologna 2000, pp. 66. La studiosa propende per una datazione sul 1590, "contemporanea o appena posteriore agli affreschi Magnani", ritenendo invece difficilmente condivisibile la collocazione del foglio negli anni ottanta proposta in precedenza in: A. WESTON-LEWIS, in *Old Master Drawings*, Thomas Williams Fine Art Ltd., Londra, 1999, n. 13.

Dà invece ragione, almeno in parte, all'antico sospetto di Arcangeli di una responsabilità di Agostino come inventore della decorazione del Camerino[156] la sopracitata matita rossa degli Uffizi, la cui auspicabile assegnazione a quest'ultimo sembra finalmente un dato piuttosto condiviso, dopo che per lungo tempo il nome di Annibale è stato preferito, essenzialmente per le ragioni solite di una differenziazione motivata più da un preteso scarto qualitativo che sceverando le rispettive grammatiche e le variate intonazioni[157]. Ad Agostino, pertanto, va attribuito non solo il bello studio per la figura di Medea (fig. 160) nella *Consegna del vello d'oro* (**Cat. 4c**), riquadro d'altronde assegnatogli pressoché unanimemente, come si vedrà, ma pure il veloce schizzo al verso del foglio con due soluzioni per i termini del fregio (fig. 162), inclusa quella poi adottata coi satiri accoppiati[158]. Il segno vigoroso e vagolante vi dimostra una pratica tutt'altro che compita e accademica, cui non disdice l'accostamento a un'altra matita rossa del Louvre (fig. 161) con l'invenzione eccentrica di due mensole abitate da figure, fra le quali un pingue toro umoristicamente instabile sul ricciolo architettonico[159]: forse un primo pensiero per lo stesso ambiente.

Tenendo conto anche degli interrogativi sollevati dai disegni, da ultimo, l'intervento di Benati, le cui conclusioni qui si sposano, ha mirato a separare l'esecuzione del piccolo fregio tra i fratelli Carracci, considerando per la prima volta le singole pareti come un tutt'uno, una volta verificato che a una divisione delle scene per i differenti accenti dimostrati potesse corrispondere una divisione coincidente delle grottesche circostanti, intese di fatto in due maniere differenti[160]. L'analisi è stata peraltro condotta prima che un recente restauro liberasse le pareti di un notevole strato di sporco, ma le prudenti valutazioni non sembrano contraddette dallo stato attuale degli affreschi che, invero, sembrerebbero usciti dall'operazione conservativa con un aspetto eccessivamente

[156] F. ARCANGELI, *Sugli inizi*... cit., 1956, p. 33.
[157] Si veda qui nota 135.
[158] Su questo punto D. BENATI (*Il Camerino*… cit., 2009, p. 34 nota 23) si dimostra più cauto, ma non vedrei ragioni decisive per separare fra due mani, secondo una *lectio difficilior*, i due lati di un foglio condotti con lo stesso medium. H. KEAZOR *("Il vero modo": Die Malereireform der Carracci*, Berlino 2007, p. 157) ha ipotizzato che il veloce schizzo del termine con una sola figura potesse costituire la prima idea per le deità adottate nel salone.
[159] M. VACCARO, *Two Red Chalk*… cit., 2016, p. 230.
[160] D. BENATI, *Il Camerino*… cit., 2009, pp. 15-30.

magro. Si tratta naturalmente di risvolti complessi e, in mancanza della documentazione relativa all'intervento, è necessaria ogni cautela di giudizio; tuttavia, da un confronto con le foto antiche, alcuni passaggi, come le variazioni atmosferiche del cielo, paiono aver assunto ora una consistenza sorprendentemente poco vibrante.
Riesce comunque piuttosto naturale distinguere il tono informale e scaleno del terzo riquadro, così come del secondo (figg. 154, 155), che inscena una ancheggiante danza paratattica, dalla dislocazione più vasta e studiata della prima scena e dell'ultima, nelle quali verosimilmente è attivo Agostino (**Catt. 3a**, **3b**). Confronti come quello fra l'ancella di spalle a destra nel primo episodio e la Samaritana nella stampa dell'80 (fig. 63) di sua invenzione sono decisamente più che generici, mentre è invece decisivo, ai fini del riconoscimento, il forte senso della struttura sotteso al bell'incrocio di braccia (e tentennamenti) fra la principessa temeraria e l'amica più circospetta o, ancor meglio, l'aperta vastità del paesaggio, nel quale le figure sono inserite in proporzioni ridotte rispetto ai riquadri di Annibale, secondo una soluzione memore di esempi veneti sicuramente noti ad Agostino, anche a stampa, come i bulini di Campagnola o il *Paesaggio con Ruggiero che libera Angelica*, inciso da Cort a partire da un disegno di Tiziano[161]. È a precedenti del genere, oltre che alla produzione centroitaliana dello stesso anversese, che si può ricondurre anche la preferenza del Carracci di mezzo verso quinte arboree e *repoussoir*, come si diceva, presenti tanto nella prima quanto nell'ultima scena, mentre in quelle centrali figure e alberi vengono arretrati rispetto l'inquadratura, lasciando così sgomberi i margini.

All'ambientazione naturalistica della prima scena, in particolare, Jaffé propose di avvicinare un bel foglio di Chatsworth con un *Paesaggio lacustre con figure* al recto (fig. 163), sostenendone una datazione precoce anche in virtù del preteso passerottismo dei disegni presenti al verso (fig. 164)[162]. Come ben noto, l'esperienza carraccesca ebbe nella pratica del disegno il suo cardine, lo strumento di appropriazione del vero, di rimeditazione sui precedenti, di conoscenza dell'antico, di espressione di pensieri

[161] *Cornelis Cort*… cit., 1994, pp. 209-210 n. 70; M.A. CHIARI MORETTO WIEL, in *Tiziano*… cit., 2007, pp. 407-408 n. 97.
[162] *The Devonshire*… *Bolognese*… cit., 1994, p. 68 n. 471.

allegorici quanto di burle triviali. La grafomania dei tre ispirò diversi vivissimi paragrafi di Malvasia ("mangiavano, e nello stesso disegnavano: il pane in una mano, nell'altra la matita o il carbone"[163] quasi una palinodia del *Mangiafagioli*) e all'esercizio del disegno era assegnato un ruolo centrale nel contesto dell'Accademia, con tanto di classifiche stilate fra le prove degli allievi dalla più riuscita a quella meno[164].

L'enorme quantità di disegni di ambito carraccesco pervenuti, fra autografi, carte di bottega, esercitazioni degli allievi e repliche più tarde, rende l'indagine estremamente difficoltosa, nonostante il fatto che, dal catalogo dei disegni di Windsor di Wittkower in poi, non siano mancati studi che abbiano provato a fare ordine fra le carte, tracciando indicazioni di *connoisseurship*[165]. Eppure la materia rimane tuttora scivolosa proprio per la sua eterogeneità, come inteso anche da Feigenbaum[166], e in particolare nel caso dei numerosi disegni di paesaggio, fra i quali si annidano molte repliche, coeve e non, e verosimilmente molti di quegli esercizi dell'Accademia ricordati in una bella apertura *en plein air* della *Felsina pittrice* ("alla villa si disegnavano colli, campagne, laghi, fiumi e quanto di bello e di notabile s'appresentava alla lor vista"[167]).

Per quanto siano aspetti degni di vaste indagini specifiche, che prescindono gli intenti di questa ricerca, non è inopportuno ricordare, davanti alle vedute di paese del Camerino, che di rado è possibile individuare riscontri precisi fra gli esempi di paesaggio forniti dai Carracci in pittura e quelli, il più delle volte formalizzati come opere a sé, tracciati con segno sicuro su grandi fogli orizzontali. Se in genere le ambientazioni lussureggianti di questi disegni richiamano maggiormente la ricchezza del fregio Magnani piuttosto che la semplice proda delle *Storie d'Europa*, sembra pur sempre possibile allontanare il *Paesaggio lacustre* di Chatsworth dalla congiuntura del 1590 del

---

[163] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 334.

[164] Si veda qui alla nota 73.

[165] Al di là della catalogazione iniziale di R. WITTKOWER (*The Drawings*… cit., 1952), inaugurale rispetto al fiorire degli studi carracceschi con la mostra del 1956, dove si dedicò attenzione specifica ai disegni (D. MAHON, *Mostra*… cit., 1956 (1963), in tempi più recenti il tema della divisione delle mani nel corpus carraccesco, trasversale a tutti gli studi, è stato affrontato fra i molti contributi in: B. BOHN, *Malvasia and the Study of Carracci Drawings*, in "Master Drawings", 30, 1992, pp. 396-414; C. LOISEL LEGRAND, *Dessins de jeunesse des Carracci: Ludovico, Annibale ou Agostino?*, in "Paragone", 549, 1995, pp. 3-20.

[166] G. FEIGENBAUM, *Practice*… cit., 1993, p. 64.

[167] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 308.

fregio più maturo, per contrasto con il segno arricciolato e protobarocco di un *Paesaggio col riposo dalla Fuga in Egitto* della stessa collezione (fig. 165), che reca al verso uno studio a penna per un bulino del 1589, o di poco dopo[168].

A ogni evidenza, la scrittura dei due paesaggi presenta caratteristiche differenti, riscontrabili per esempio nel trattamento delle fronde. Nondimeno, l'autografia mi parrebbe verificabile anche per il primo foglio, in entrambe le sue facce, che esprimono anzi diverse delle peculiarità formali e sentimentali di Agostino: al verso (fig. 164), il grande studio di gambe stanti, probabilmente copiate da un marmo antico, è svolto con la tecnica a lui tipica della matita rossa sovrascritta a sicuri tratteggi di penna, la testa di profilo a capo coperto (sarà una vecchia popolana o una irriverente derivazione da un ritratto dell'amato Petrarca?[169]) ha un preciso sapore caricaturale e il gusto per giochi e *divinarelli pittorici* si manifesta tanto nel veloce schizzo di una mano con l'indice puntato, delineata senza mai staccare la penna, secondo un divertimento che ritorna nel suo corpus grafico[170], quanto, al recto, in una colossale testa di gatto celata fra le linee del paesaggio (fig. 163). Accertata la coerenza del foglio entro il catalogo di Agostino, così come la distanza da un esempio del 1590 circa, sarà però la maniera ariosa, compendiaria e non semplice della rustica semplicità di palazzo Fava, ma già classicista, a sconfessare l'impressione di Jaffé ponendo il *Paesaggio lacustre* ampiamente dentro l'ultimo decennio del secolo; e forse proprio a Roma, come farebbe pensare la copia dall'antico sul verso.

---

[168] *The Devonshire… Bolognese…* cit., 1994, pp. 72 n. 473. La figura femminile, tratteggiata al verso con fluidità parmigianinesca, è preparatoria, insieme a un foglio di Windsor (R. WITTKOWER, *The Drawings*… cit., 1952, p. 116 n. 125) per la stampa con il primo intermezzo della *Pellegrina* di Bargagli, messa in scena a Firenze durante i festeggiamenti per le nozze di Ferdinando de' Medici e Cristina di Lorena nel 1589: D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 157-159 n. 153.

[169] A Petrarca rimanda un disegno del Nationalmuseum di Stoccolma (Inv. MN H 1002/1863), che illustra il verso "Levata era a filar la vecchiarella" dal sonetto XXXIII dal *Canzoniere*: cfr. G. PERINI, *Aggiunte e postille a "Gli scritti dei Carracci"*, in "Accademia Clementina. Atti e memorie", 32, 1993, p. 133.

[170] Fra i vari esempi dovuti ad Agostino si possono segnalare un foglio di studi vari a Windsor (R. WITTKOWER, *The Drawings*… cit., 1952, pp. 120-121 n. 152), e due disegni con studi di figure e teste al Nationalmuseum di Stoccolma (P. BJURSTRÖM, *Drawings from the Age of the Carracci. Seventeenth Century Bolognese Drawings from the Nationalmuseum, Stockholm*, catalogo della mostra, Oxford 2002, p. 74 n. 29).

Viceversa, al *Paesaggio col riposo dalla Fuga in Egitto*, pur in apertura agli anni novanta, compete ancora un nervosismo del segno, evidente nelle profilature dei cani smagriti o nella *silhouette* di Giuseppe, che è più tipico dei modi esibiti dai Carracci, anche in pittura, nel decennio precedente. Si tratta perciò di un indizio formale che può orientare una cronologia di massima dei disegni di paesaggio di Agostino, posto che l'impressione generale è di una prevalenza del genere negli anni novanta, con esempi anche di grande peculiarità e fascino, sicuramente apprezzati da un collezionismo mirato, che poteva divertirsi con l'arguzia del *Paesaggio* dell'Ashmolean Museum di Oxford, dove la fuga di Enea da Troia viene interpretata da scimmie[171] (fig. 166). Al tempo dei primi impegni di palazzo Fava, invece, non sembra possibile legare con sicurezza una simile produzione grafica, benché l'agile contesto di paese evocato nei disegni preparatori per il *Sacrificio di Pelia* (figg. 186, 187), dal fregio del salone, possa costituire uno stabile punto di confronto e la prova di una scioltezza del segno che spesso troppo matematicamente si riconosce al solo Annibale.

Ma, lasciando ora i problemi più ampi e trasversali evocati dalle quattro Storie, e spostando l'attenzione agli altri elementi del fregio, va sottolineato come nei termini coi satiri (figg. 167, 168) e nelle malconservate cariatidi angolari di finto bronzo la ripetizione di uno stesso cartone rende arduo intenderne possibili differenze di stesura e determinarne con sicurezza la singola responsabilità. L'impressione, tuttavia, è che per i primi questa vada ricercata tra i due fratelli, forse con qualche probabilità in più verso il maggiore per il carattere irridente e antiquariale del disegno (nonché in virtù della matita rossa degli Uffizi), mentre non è da escludere che nel panneggiare falcato delle figure angolari si possa riconoscere un intervento di Ludovico, almeno relativamente all'invenzione[172].

Le partiture a grottesche su fondo chiaro si riferiscono invece palesemente a due differenti maniere di intenderle ed eseguirle. Così, agli episodi centrali dati ad Annibale

[171] Da ultimo, C. ROBERTSON, in *Drawings*… cit., 1996, p. 86 n. 42.

[172] La proposta è di D. BENATI (*Il Camerino*… cit., 2009, p. 30), che ha sottolineato la parentela fra i panneggi carnosi delle figure femminili e quello della giovane seminuda nella misteriosa *Scena allegorica* inclusa ultimamente anche da A. BROGI (*Ludovico Carracci. Addenda*, Bologna 2016, pp. 34-38) nel novero dei primissimi dipinti di Ludovico.

corrispondono pannelli dove la decorazione si dispiega in una verve narrativa alquanto indiavolata, fra orsi allusivi al casato della moglie di Filippo Fava, polli spennati, paesaggini e dettagli scatologici (figg. 167, 168). In piena evidenza, vi trova spazio anche il divertito esercizio di crudeltà della "sega implacabile sul somaro straziato" affiancato da scimmie arrotine, per le quali esiste una rispondenza precisa nella *Felsina pittrice*, notata già da Ottani[173]. Il passo si trova nella vita di Cesare Baglione, dove Malvasia riferisce di un fregio nel piano nobile di Palazzo Magnani che lo specialista della grottesca in Emilia aveva ornato con "uno scimmione che arrota un coltello, mentre un altro con una spada fitta con la punta in terra, aspetta che abbia finito perché glie l'aguzzi, e di dietro uno scimmioncino, che sventolando bandiera, applaude vittorioso alla fama del grand'arrotatore; pensiero che non isdegnò poi di rubare l'istesso Annibale su un grottesco nel camerino de' signori Favi e servirsene così facetamente"[174].

Contando secondo la scansione del mito, se per le grottesche della terza parete (fig. 168), che ospita l'episodio menzionato, e quelle stilisticamente affini della seconda (fig. 167), Malvasia rappresenta una ulteriore conferma del nome già reso esplicito dal dato formale, nel caso della prima e dell'ultima, l'intervento di Agostino si può intendere nell'interpretazione meno narrativa e, volendo, più filologica del genere, fra inserti architettonici e vegetali, ritmi curvilinei e figure metamorfiche metà bestie e metà ornamento (**Catt. 3a**, **3b**).

La qualità di dettaglio differisce peraltro dalla più comune interpretazione del genere, sviluppato nella valle padana con una scrittura pittorica perlopiù liquida, continua ed estensiva, e richiama le grottesche di analoga accuratezza presenti in una loggia del primo piano del castello dei Ronchi presso Crevalcore (fig. 169), per le quali è stata prudentemente suggerita un'attribuzione ad Agostino attorno al 1575[175]. A tale data rimonta in effetti un significativo cambio degli occupanti della residenza, e d'altronde la presenza del giovane artista vi è attestata dall'orazione di Faberi, pur sempre affidabile perché pronunciata davanti a un pubblico che conosceva il defunto, anche se in questo

[173] A. OTTANI, *Gli affreschi*… cit., 1966, pp. 39.
[174] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 256.
[175] D. BENATI, L. PERUZZI, *Castello dei Ronchi, Crevalcore*, Crevalcore 1990, pp. 21-29.

caso velata da un *topos* di pliniana memoria, quando si riferisce di come "la prima volta ch'egli per far prova di se nel colorir a fresco, dipinse a i Ronchi di Crevalcore un Caval Leardo così maestrevolmente, che ad un altro Cavallo parve vivo e cominciò a nitrire, ed accostandosi lo fiutò più volte, e poi volgendo le groppe con un paio di calci ne gettò gran parte in terra"[176]. Per quanto la proposta sia affascinante, soprattutto per la potenziale precocità dell'attestazione, che coinciderebbe con la presenza di Agostino nella bottega di Fontana, rimane comunque preferibile mantenere in un più cauto anonimato le grottesche dei Ronchi, in attesa magari di nuovi elementi che possano riammetterle come precedente di quelle più estrose e zoologiche dipinte da Agostino per i Fava. Popolate appunto di cani, gli animali araldici della famiglia[177]: nell'ultima parete cani equilibristi, nella prima cani immalinconiti da irraggiungibili serpenti che puntano invece verso dei vitelli alati, prole putativa del toro nella matita rossa del Louvre (fig. 162).

Proprio in quella parete iniziale, il riquadro di *Europa che si avvicina al toro* (**Cat. 3a**) mostra una sua cifra peculiare in quella che oggi appare come una spessa coltre di nuvolaglia lattiginosa e, in origine, con tutta la ricchezza dei ritocchi a secco, doveva dispiegarsi piuttosto in forma di corruschi cumulonembi, ipoteticamente accostabili per sensibilità meteorologica al cielo squarciato dalla visione nel *San Vincenzo* di Ludovico (fig. 96) o agli umori bassi e fradici che incombono bui sulla città nella *Crocifissione* di Annibale (fig. 143). Venezia, e i gloriosi cieli del Veronese riprodotti al bulino (figg. 124, 126), dovettero invece orientare Agostino verso un approccio non già caratterizzato da un grado minore di verità naturale, ma inevitabilmente meno fuso e padano, più luminoso e strutturale.

È questo uno degli aspetti che si ritrovano in un dipinto per certi versi sconcertante, poiché cala una grammatica evidentemente carraccesca entro una ambiziosa impaginazione che prelude a taluni esiti della pittura barocca di genere, fra Roma e la Francia. Si tratta di una bellissima *Morte di Atteone* (**Cat. 5**) oggi conservata a

[176] L. FABERI, in C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, pp. 309-310.

[177] A. STANZANI, *La decorazione murale*, in *Dall'avanguardia dei Carracci al secolo barocco. Bologna 1580-1600*, a cura di A. Emiliani, Bologna 1988, p. 256; D. BENATI, *Il Camerino*… cit., 2009, p. 35 nota 46.

Raleigh[178], ma in passato appartenuta al pittore Benjamin West, secondo presidente della Royal Academy of Arts, che la riteneva opera di Tiziano; come tale, ne trasse un grande abbozzo su tela e si rifiutò per tutta la vita di cederlo, anche a fronte di grandi offerte[179]. Il fraintendimento è invero significativo, trattandosi di una percezione dell'opera come prodotto del grande Cinquecento veneziano, naturalmente secondo il *period eye* di un pittore neoclassico angloamericano. Questo troverebbe però una curiosa rispondenza anche un secolo prima, in Malvasia, posto che sia corretta l'identificazione del dipinto, da parte di Voss[180], nel "sovrauscio" con "Ateone e Diana" "sul gusto preciso del Tintoretto", ricordato dal canonico fra le opere di Agostino in casa Tanari insieme al suo *pendant*, con "figure di un piede circa", raffigurante *Apelle che dipinge la* Venere[181]. Il dipinto americano, in effetti, ha figure alte circa un piede bolognese[182] e l'importanza centrale assegnata alla morte del cacciatore mutato in cervo, rispetto alla figura di Diana, potrebbe spiegare l'inconsueto ordine con cui Malvasia menziona i protagonisti.

D'altronde, l'identificazione del quadro già Tanari con una tela di soggetto analogo del Musée des Beaux Arts di Bruxelles (fig. 170), che Longhi confermava ad Agostino[183], risultava improbabile per ragioni di provenienza, scoperte già ai tempi della grande mostra dei Carracci, dove la tela belga era esposta come Annibale[184]. In quel contesto, si rilevava altresì la mancanza di tintorettismo del dipinto che, tornando all'oggi, parrebbe effettivamente piuttosto vicino agli ultimi affreschi di Agostino a Parma, e che, come notò Volpe[185], poté informare una *Diana e Atteone* di Albani al Louvre.

---

[178] W.R. VALENTINER, *North Carolina Museum of Art. Catalogue of Painting including three sets of Tapestries*, Raleigh, 1956, p. 78 n. 180.

[179] H.E. WETHEY, *The Paintings of Titian III. The Mythological and Historial Paintings*, Londra 1975, p. 211 n. X-14.

[180] La cui opinione è riferita in W.R. VALENTINER, *Catalogue*… cit., 1956, p. 78 n. 180.

[181] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 355.

[182] Le figure più grandi occupano infatti circa un terzo dell'altezza della tela, che misura 124,5 x 183 cm, ovvero dimensioni alquanto vicine al piede bolognese, corrispondente a circa 38 cm.

[183] R. LONGHI, *Annibale*… cit., 1957, p. 42.

[184] G.C. CAVALLI, in *Mostra*… cit., 1956, pp. 224-225 n. 98.

[185] C. VOLPE, in *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, a cura di F. Arcangeli, catalogo della mostra, Bologna 1962, pp. 145-146.

Il "gusto preciso del Tintoretto", che Benati appaiava al "gusto affatto di Tiziano" del Camerino, è invece verosimilmente quello che fa vibrare di ritmi concitati e di caldi bagliori vagolanti la ricca pasta del dipinto di Raleigh, finalmente reinserito nella discussione dallo studioso bolognese[186]. Nonostante un problema conservativo in corrispondenza delle chiome degli alberi, dove emerge il tono fulvo del fondo, che le fa sembrare bruciate in un anticipo d'autunno, la fragranza come di sottobosco della pittura è ancora tutta integra: la distanza tecnica e materiale inibisce perciò possibili confronti ostinatamente morelliani con i magri riquadri di palazzo Fava, al cui momento (o poco dopo) dovrebbe appartenere la tela. Beninteso, una collocazione più tarda potrebbe sembrare di primo acchito preferibile per il grado affollato e ubertoso della pittura e, in effetti, Loisel ne ha proposto una cronologia attorno al 1590, marcando confronti tipologici, invero non condivisibili, con la ben più chiusa, setosa e violacea *Resurrezione* di Annibale del 1593 e con la *Crocifissione* di Tintoretto, incisa da Agostino nel 1588[187]. La congiuntura con Robusti sarà infatti l'evento portante del suo secondo soggiorno di lavoro a Venezia, così come quella col Veronese aveva provocato il primo, e il riflesso sulla sua pittura, anche di ritratto (figg. 55, 85), si noterà in certa tendenza ai toni ribassati e lividi, se non proprio a un discreto tenebrismo, che caratterizza le opere da cavalletto fra quella data e i primi anni novanta, laddove invece la ricerca di un grande eloquio comune nel *Fregio di Romolo e Remo* lo spingerà in quell'occasione a un registro di più intenso colorismo. Un dipinto come la *Festa campestre* di Marsiglia (fig. 189), riconosciuta in un passo di Malvasia, che la collocherebbe "nell'ore appunto di quiete e di consolazione" durante i primi lavori a palazzo Fava, ma da legare più verosimilmente al 1588 per gli schietti umori bassaneschi[188], costituisce un utile termine di paragone per marcare la notevole

[186] Ricordato trent'anni fa da D. BENATI (in *Nell'età di Correggio*… cit., 1986, p. 255) fra i dipinti giovanili di Agostino, la tela è stata menzionata di sfuggita anche da D. STEEL (*La riforma dei Carracci*, in *Dall'avanguardia*… cit., 1988, p. 46), ma solo in tempi recenti ha potuto contare su una pur breve analisi (D. BENATI, *Il Camerino*… cit., 2009, pp. 24-25).

[187] C. LOISEL, *Il disegno*… cit., 2000, p. 123.

[188] La grande tela del Musée des Beaux-Arts (inv. 6; 148,5 x 258 cm) è stata riconosciuta da C. WHITFIELD (*The Landscapes of Agostino Carracci: reflections on his role in the Carracci School*, in *Les Carraches et les décors profanes*, atti del convegno (Roma, École française, 1986), Roma 1988, pp. 79-80) nel passo in cui Malvasia cita "que' paesi toccati di sopra, ov'è un ballo di villani, e i

differenza con l'amalgama distesa e solare della *Morte di Atteone*. Qui infatti si presentano combinati insieme, con un sovrappiù di affollamento compositivo che può richiamare il Veronese, diversi degli intendimenti che poteva avere sviluppato Agostino nella prima metà degli anni ottanta.

Perciò, sotto un cielo mosso di cumulonembi, accostabili appunto a quelli nel Camerino (**Cat. 3a**), il frenetico agguato al cervo è sceneggiato con abbonante materiale veneto, *ça va sans dire* del Veronese in particolare, cui rimanda segnatamente l'aspetto del cavaliere sulla sinistra, con la testa in scorcio di biondi riccetti a cavaturacciolo, che pare quella di un astante al *Matrimonio mistico di santa Caterina* (fig. 125). Pur sempre di Caliari è la sensibilità per gli accostamenti squillanti, fra i rossi, gli ocra, i bianchi e gli azzurri, tuttavia a questi si aggiungono anche toni maggiormente fondi e terrosi, a dimostrare un interesse per le soluzioni atmosferiche più unite di Tiziano, nonché un apprezzamento per la lezione rustica e ombrosa di Bassano in anticipo sul secondo viaggio, e in qualche maniera già presente ai tempi fra i riferimenti di Annibale nella sua *Piccola macelleria* di Fort Worth[189].

Insieme a questi precedenti, la *Morte di Atteone* dimostra però anche un'urgenza decisamente più personale, o comunque condivisa ai due sodali, con esiti variati fra loro sin dal tempo delle *Storie di Giasone*. Si tratta naturalmente di quella necessità a un'apertura verso la "gaietta pelle del paese"[190], che soprattutto negli anni ottanta rende le stesure di Agostino quanto più fenomeniche e sensibili, riuscendogli peraltro spesso eccellentemente (qui, come nel *Plutone* estense[191], o infine nel commovente *Arrigo peloso* di Capodimonte[192]) quell'operazione di rivitalizzazione del suo ingombrante

---

piferi sul palco in uno, e nell'altro quella caricatura del cappellaccio, comprati dal Grato, poi venduti dallo stesso cento venti doble a Monsù della Frè scudiero del Re Cristianissimo": C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 334. Cfr. D. BENATI (in *Guercino*… cit., 2001, p. 140 n. 19)

[189] D. BENATI, in *Annibale*… cit., 2006, p. 94 n. II.1. L'apprezzamento di Annibale per il Bassano è espresso anche nelle sue note a Vasari, cui spetterebbe però una datazione tarda, fra il 1589 e il 1594: R. ZAPPERI, *Le postille di Annibale Carracci alle Vite di Vasari: un'apologia della pittura veneziana del Cinquecento*, in "Venezia Cinquecento", 39, 2010 (2011), pp. 171-180.

[190] R. LONGHI, *Momenti*… cit., 1935 (1976), p. 199.

[191] D. BENATI, in *Disegni emiliani*… cit., 1991, p. 28.

[192] P. LEONE DE CASTRIS, in *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. La collezione Farnese. La scuola emiliana*, a cura di N. Spinosa, Napoli 1994, pp. 109-110.

fardello visivo, che risulta tanto più sorprendente, quanto più il contrappeso della tradizione poteva farsi sentire in un artista come lui, di lunga e variegata formazione.
Pur nella perdurante preferenza verso forme elegantemente profilate, la scena si disloca perciò con una libertà di impaginazione non esente da un certo gusto per gli incastri difficili, o disarmonici. Volutamente, la scansione su numerosi piani di profondità crea infatti balzi ritmici e aporie, da intendere senza dubbio in chiave antimanierista, come la sovrapposizione seriale di figure dal bucolico spettatore sulla sinistra fino al cavaliere col berretto frigio (una sorta di variegato cannocchiale visivo), oppure il cacciatore dai calzoni rossi che appare appena dietro al cavaliere vestito alla moda, o ancora il deciso affondo nella lontananza della selva per scoprire, *voyeurs* anche noi, il gesto imperioso della dea nuda.
Il colore intenso, steso con calmierata sprezzatura, vi assume un valore propriamente strutturale, alla veneta, ed è inevitabile confrontare, per esempio, le fronde impastate con pennello sicuro in controluce con quelle liquide e leggere tracciate nel riquadro con il *Sacrificio di Pelia* (**Cat. 4a**) nel salone Fava, magari in quel caso con un poco più di scrupolo per via della tecnica su muro. Altrettanto inevitabile è pensare a uno sviluppo di accostante informalità come il più maturo *Paesaggio con barcaioli* di Annibale[193], ma a insistere appunto sulla metà degli anni ottanta si potrebbe ragionare per analogie tipologiche, o sentimentali, fra le erbette di puro colore sul proscenio del *Sacrificio*, o di *Pelia che sia avvia verso il sacrificio* (fig. 184) appena prima, e quelle che nell'*Atteone* intercettano un raggio di sole sulla ripa in basso. Certo, si potrebbe tranquillamente eccepire che l'erba è sempre erba, e sarà perciò più determinante badare a come la ponderazione scalena del personaggio al centro del dipinto si possa apparentare per rustica verità alla posa ancor più aspra di uno dei carnefici della coeva *Flagellazione* di Ludovico a Douai[194] (fig. 171).

[193] A. BROGI, in *Annibale*… cit., 2006, pp. 206-207 n. IV.11.
[194] ID., *Ludovico*… cit., 2001, pp. 119-122 n. 14.

3.4 “A indovinar la giornata dal mattino”

“Se si volessero qui descrivere le finezze dell’arte, anzi del giudicio in queste fatture, più difficoltà degli stessi argonauti nel grande acquisto incontrerebbonsi, essendo elleno tante e tali, che un intero volume empirebbono”[195].

Per quanto le menzioni nella letteratura secentesca extracittadina si riducano a generici riferimenti, e anche gli studi moderni non abbiano giovato granché della sua collocazione lungamente inaccessibile e della cattiva conservazione, il fregio con le *Storie di Giasone e Medea* può contare comprensibilmente su una vicenda critica alquanto cospicua, che in effetti si concentra a partire dal boom degli studi carracceschi negli anni cinquanta. *Mutatis mutandis*, si può perciò fare propria anche in queste pagine la valutazione di Malvasia, sebbene con l’accortezza di farle seguire non tanto, o non solo, l’invito a una visione diretta, ai tempi del canonico favorita dal conte Alessandro Fava con “un comodo ponte movibile”[196], quanto la constatazione che il focus su Agostino restringe necessariamente il campo dell’indagine, ponendo peraltro di fronte ai soliti pregiudizi comuni agli studi più datati, ma pure a opinioni ormai largamente uniformi, e in buona parte condivisibili, sullo specifico contributo del pittore all’impresa comune.

Le indicazioni dei due principali testimoni, diretto e indiretto, sono invero molto scarne. Nel testo della sua orazione funebre, di tutto l’affresco, Faberi si era limitato a evocare “quel Giove dipinto a chiaro e scuro nella casa de’ Signori Favi, dove molti ascesero a toccarlo con mano, parendo loro che pur fosse di rilievo”[197], mirando così a sottolineare semplicemente le doti mimetiche del celebrato, senza peraltro rilevare nemmeno la presenza della data 1584 su quello stesso termine, da ritenere conclusiva dei lavori nella sala. Più dettagliata, ma comunque telegrafica rispetto ai paragrafi ecfrastici che la seguono, è la divisione delle responsabilità fra i cugini riferita da Malvasia. A differenza della sala Magnani, per la quale il canonico adottò la forte dichiarazione programmatica di Ludovico, “ella è de' Carracci, l'abbiam fatta tutti noi”[198], in questo caso una tripartizione dei ruoli viene sì fornita, ma, posto che in parte può rispecchiare caratteri e

[195] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 273.
[196] *Ibidem*.
[197] L. FABERI, in C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 308.
[198] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 287.

discrimini effettivi, appare fortemente semplificata nel preciso intento di confermare quelle inevitabili caratterizzazioni che spesso il biografo sottolineava nelle sue tre *dramatis personae*.

Così, stando alle parole della *Felsina*[199], se "il ritrovo fu di Agostino", cui si dovrebbe anche l'idea di inframezzare alle scene dei termini, "Lodovico schizzò loro molte cose, andò disponendo i pensieri, correggendo e migliorando l'opra", mentre Annibale sarebbe stato quello più attivo, lasciando però l'esecuzione delle deità a chiaroscuro al fratello, "che a ben maneggiar il colore sicuro a suo modo non sentivasi". L'attuale concordia riguardo l'esecuzione materiale del fregio, dove molte distinzioni appaiono oggi palesi, naturalmente dà torto alla spartizione malvasiana, ma è interessante notare come la puntualizzazione in chiusa al breve discorso ("ancorché poi scambievolmente s'aiutassero"[200]) possa aver fornito una sponda quando, negli studi moderni, si è percorsa l'ipotesi di possibili collaborazioni su uno stesso riquadro, magari solo relativamente alla fase ideativa, secondo una posizione oggi decisamente ridimensionata[201].

È stata invece sottoposta a correzioni sostanziali l'idea che il "ritrovo", l'argomento del ciclo, fosse farina del sacco di Agostino. Come si è già visto, sulle circostanze della commissione in generale va considerata con grande cautela, se non proprio con lecito sospetto, la versione di Malvasia, che tira in ballo il sarto Antonio nelle vesti di intermediario e presenta l'impresa decorativa come un'occasione germogliata fuori dal

---

[199] *Ivi*, p. 271.

[200] *Ibidem*.

[201] Oltre al caso, che si vedrà qui di seguito, dei due disegni agli Uffizi e al Louvre (figg. 186, 187) lungamente attribuiti ad Annibale, nonostante siano preparatori per *Il sacrificio di Pelia* e per *La consegna del Vello d'oro* di Agostino (**Catt. 4a**, **4c**), va ricordato come i problemi attributivi posti dal terzo riquadro con l' *Avvio verso il sacrificio* (fig. 184) siano stati affrontati talora proponendo una separazione interna fra mani diverse. Se D. POSNER (*Annibale*… cit., 1971, p. 8 n. 15) vi leggeva l'intervento di un aiuto operante su disegno di Annibale, l'idea di riconoscere l'episodio ad Annibale e Ludovico insieme risale infatti ad F. ARCANGELI (*Sugli inizi*… cit., 1956, p. 29), che riteneva "quasi impossibile dividere le parti". Aggiungendo alla discussione il disegno di Budapest (fig. 180), assegnato ad Annibale e ritenuto preparatorio per la figura di Pelia, A.W.A. BOSCHLOO (*Annibale*… cit., 1974, I p. 25) preferiva dare a Ludovico la redazione di quest'ultima, nel contesto di un affresco comunque più annibaliano. Per lo stesso Pelia e per il sacerdote che lo accompagna, Emiliani (*Bologna 1584*… cit., 1984, p. 100) proponeva piuttosto il nome di Agostino, da estendere possibilmente anche al disegno.

nulla, quasi più voluta dai giovani pittori "desiderosi di faticar solo per onore e per farsi conoscere"[202] che dallo stesso committente[203]. Analogamente, anche riguardo la scelta del tema mitologico, esistono evidenze storiche che portano in direzione decisamente differente.

Sulla figura di Filippo Fava e sullo status socioculturale della sua famiglia, non nobile ma capace di esprimere diversi membri di quella che si potrebbe definire l'aristocrazia intellettuale dello Studium, è ancora utile un contributo di Spazzaferro di trent'anni fa[204], nel quale si stabiliva un nesso tra la professione medica, praticata da diversi famigliari e dal padre stesso del committente, e la tematica magica connessa alle vicende di Medea, come indagato contestualmente anche da Pagliani[205]. La storia narrata nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio, nel caso del fregio incrociata verosimilmente con altre fonti, fra le quali le *Metamorfosi* di Ovidio, poteva ben appartenere alla simbologia famigliare da almeno una generazione, come è dimostrato dalla presenza, "nella casa degli antichi Favi, ove già per tanto tempo tenne perpetuo nido e sede la filosofia e la medicina", di un affresco che Malvasia assegnava a Pellegrino Tibaldi, raffigurante "Medea che con gl'incantesimi ringiovanisce Giasone"[206]. A prescindere dalla svista del canonico riguardo il personaggio, che è Esone, la pittura esiste ancora a palazzo Marescalchi Dall'Armi, dove era stata trasportata a massello già ai tempi del canonico: nonostante costituisca da tempo un problema attributivo irrisolto, il nodo stilistico è tuttavia chiaro e non distante dai modi di Sabbatini a una data attorno alla metà del settimo decennio[207].

Posta questa premessa, a Spazzaferro come a Perini non è parso del tutto consequenziale che il tema venisse adottato anche al tempo di Filippo, quando nella famiglia nessuno più praticava la medicina. Così, se il primo considerava la scelta come

---

[202] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 287.

[203] Si pensa naturalmente alla cantoria realizzata da Ludovico per Filippo Fava, i cui frammenti, oggi in collezione Hercolani, non supportano una datazione successiva agli impegni del Camerino e del salone: A. BROGI, *Ludovico*… cit., 2001, pp. 107-108 n. 6.

[204] L. SPEZZAFERRO, *I Carracci e i Fava: alcune ipotesi*, in *Bologna 1984*… cit., 1984, pp. 275-291.

[205] M. L. PAGLIANI, *Per l'esegesi del ciclo di Giasone*, in *Ivi*, pp. 253-273.

[206] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 154.

[207] J. WINKELMANN, *Lorenzo Sabatini detto Lorenzino da Bologna*, in *Pittura bolognese del '500 II*, a cura di V. Fortunati Pietrantonio, Bologna 1986, p. 599.

la manifestazione di un antagonismo fra gli interessi culturali ancora umanistici della cerchia del cardinal legato Cesi, cui appartenevano i Fava, e l'azione viceversa moralizzante del cardinale Paleotti[208], la seconda ha legato le immaginifiche peripezie levantine degli Argonauti a quelle effettivamente compiute in missione diplomatica presso gli ottomani da un Arrigo Orsi, legato da lontani vincoli di parentela al committente e a sua moglie[209]. Per quanto entrambe suggestive, allo stato dell'arte le due teorie suonano fin troppo induttive e risulta senz'altro più cauto motivare l'adozione del tema mitologico, di certo inconsueto nel Cinquecento bolognese, con l'eventualità di una tradizione famigliare che poteva essersi mantenuta a prescindere dalle occupazioni dello stesso Filippo, anzi proprio in relazione alle sue ambizioni di promozione sociale, evidenti nella misura degli interventi compiuti nel palazzo, e infine accontentate nelle generazioni successive con l'elevazione del casato al titolo comitale.
In effetti, basta forse il grado di cultura letteraria di un solido borghese di estrazione intellettuale a giustificare in buona sostanza anche qualche direttiva specifica, oltretutto all'interno di una narrazione già ben nota in famiglia; e chissà che non venisse appunto da Filippo Fava, a titolo di vago suggerimento compositivo, l'introduzione del *Livre de la Conqueste de la Toison d'or, par le Prince Jason de Tessalie*, volume di Jacques Gohory del 1563, le cui ventisei incisioni da René Boyvin, sulla base di disegni del fiammingo di linguaggio bellifontano Léonard Thiry, sono state collegate da Ostrow alle scene carraccesche[210]. D'altronde, la conoscenza del libro, o perlomeno del suo apparato di illustrazioni, poteva accordarsi alla perfezione con gli interessi letterari di Agostino, testimoniati anche da qualche sparuto verso (proprio o altrui) lasciato sui suoi fogli[211], ma soprattutto con un repertorio personale che, nel suo caso, dovette spaziare su innumerevoli testimonianze a stampa, pure d'oltralpe.

---

[208] L. SPEZZAFERRO, *I Carracci*… cit., 1984, pp. 275-291

[209] G. PERINI, *Il fregio con le storie di Giasone dipinto dai Carracci a Palazzo Fava, Bologna*, in *Mediterranean Myths from Classical Antiquity to the Eighteenth Century*, Lubiana 2006, pp. 192-193.

[210] S.E. OSTROW, *Note sugli affreschi con 'Storie di Giasone' in Palazzo Fava*, in "Arte antica e moderna", 9, 1960, p. 69.

[211] Oltre a qualche stralcio poetico riportato da Malvasia, di Agostino si conoscono un paio di composizioni riportate in un manoscritto della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio e una lunga poesiaccia licenziosa sul verso di un foglio del Louvre: *Gli scritti*… cit., 1990, pp. 171-175 nn. 1-10.

In margine, va ricordato che dei diversi *traits d'union* fra la scuola di Fontainebleau e Bologna, Agostino poteva aver conosciuto in particolare la figura di Girolamo Faccioli, identificato con quel Monogrammista FG che fu divulgatore delle invenzioni francesi di Primaticcio, e risulta legato a Menganti proprio negli anni della prima formazione del nostro, come si è visto nel primo capitolo. Un altro riferimento similmente accessibile ad Agostino, che con l'illustrazione libraria aveva mosso i primi passi, potevano essere le silografie anonime presenti a corredo dell'edizione, uscita quello stesso anno a Venezia, delle *Metamorfosi* di Ovidio volgarizzate da Giovanni Andrea dell'Anguillara, dove si ritrova il modello per l'undicesimo riquadro con *Giasone che doma i tori e semina i denti del drago*[212], dovuto con ogni probabilità a Ludovico (figg. 172, 173).
Nonostante possa adattarsi a diversi degli episodi la formula usata da Arcangeli per il secondo, *La giovinezza di Giasone*, "per così dire neoquattrocentesco altrettanto che protoseicentesco"[213], e nella sostanza una sensibilità quattrocentesca sia stata intravista in tutto il fregio anche da Campbell[214], non sembra molto praticabile l'idea di Perini[215] di individuare un preciso antecedente delle scene in due cassoni bentivoleschi, oggi frammentari e sparsi in diverse collezioni, il cui peculiare nodo stilistico, più lambiccato di Roberti e più danzante di Costa, è stato legato in tempi relativamente recenti alla personalità di Bernardino Orsi[216]. Pur trattandosi di un'importante e rara testimonianza della fortuna del mito di Giasone e degli Argonauti nel Rinascimento bolognese, le analogie fra le composizioni individuate dalla studiosa richiedono fin troppi spostamenti, mutamenti e inversioni per poter essere considerate men che generiche. Resta però il fatto che la loggia aperta dove avviene il banchetto del decimo riquadro sia

---

Alla citazione di un verso di Petrarca in un disegno di Stoccolma che ne illustra il contenuto (G. PERINI, *Aggiunte e postille*… cit., 1993, p. 113), si può segnalare qui in aggiunta il frammento michelangiolesco "donna mentre i begli occhi" (ricombinazione dell'*incipit* della composizione 255 dalle *Rime*) che Agostino appuntò sul disegno già di collezione Oppé (D. MAHON, *Mostra*… cit., 1956 (1963), p. 47 n. 47) preparatorio per il bulino del *Ventaglio*: D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 178-179 n. 193.

[212] *Bologna 1584*… cit., 1984, p. 122, dove erroneamente si data il volume al 1558.

[213] F. ARCANGELI, *Sugli inizi*… cit., 1956, p. 30.

[214] S.J. CAMPBELL, *The Carracci, visual narrative and heroic poetry after Ariosto: The "Story of Jason" in Palazzo Fava*, in "Word & Image", 18, 2002, pp. 220-221.

[215] G. PERINI, *Il fregio*… cit., 2006, pp. 193-197.

[216] A. BACCHI, A. DE MARCHI, *Francesco Marmitta*, Torino 1995, pp. 17-53.

uno dei momenti più scopertamente arcaisti del ciclo, peraltro all'interno di in una scena dominata da una spazialità vertiginosa (fig. 182), soprattutto nel boschetto abitato da cervi e lepri, quasi si trattasse di un Pisanello fuori tempo massimo. Anche la storia collezionistica dei cassoni, senza significative tangenze con la famiglia Fava, impedisce però di postulare che ne fossero stati l'archetipo.

Conosciuti tramite riproduzioni grafiche, copie scultoree e derivazioni di vario tipo, i modelli statuari impiegati per l'ideazione delle ventidue deità a monocromo potevano invece ben appartenere al bagaglio visivo dei tre cugini. Lo suggerisce la libertà nel reimpiego dei soggetti tradizionali, ben più verosimile nel caso di un lavoro di invenzione (o meglio, di reinvenzione) gestito in autonomia sin dal reperimento delle fonti, rispetto all'ipotesi di un programma iconografico più formalizzato da parte della committenza. Come ha puntualizzato Perini, in effetti, il tipo di approccio applicato tanto alla statuaria classica, quanto agli esempi di Michelangelo e Sansovino[217], è lontano dall'ambire a una qualche correttezza filologica e si segnala semmai per la franca abilità nell'aggregare soluzioni differenti, mutare di intonazione a nobili precedenti e, si può aggiungere, rivitalizzare la pietra sotto una luce sensibile e 'lombarda', attribuendole un alito di espressione.

Il mediatore più informato su questi modelli, conosciuti a stampa o visti direttamente durante il viaggio veneziano, fu realisticamente Agostino, che si era avvicinato in tempi precoci a quell'ambito repertoriale, con la riproduzione al bulino (indiretta, tramite un esempio a stampa) della *Pietà* di Michelangelo, nel 1579[218]. Viceversa, la scelta di adottare dei termini inframezzati alle scene, e talora in rapporto con queste, va ricondotta alla tradizione cittadina dei fregi istoriati, la cui fenomenologia meriterebbe ormai indagini aggiornate rispetto al volumetto avanguardistico di Boschloo: la sala di Susanna a Palazzo Poggi e la sala con le *Storie della vita di Ciro* a Palazzo Vizzani sono i candidati più probabili al ruolo di precedente[219].

In generale, si può perciò intendere che il "ritrovo" attribuito ad Agostino da Malvasia non riguardasse la scelta dell'argomento della decorazione, quanto il ruolo di

[217] G. PERINI, *Il fregio*… cit., 2006, pp. 199-205.
[218] D. DE GRAZIA, *Le stampe*…cit., 1984, pp. 76-77 n. 9.
[219] A.W.A. BOSCHLOO, *Il fregio dipinto a Bologna da Nicolò dell'Abate ai Carracci (1550-1580)*, Bologna 1984, pp. 53-55, 72-74.

suggeritore dei modelli da adottare di volta in volta, svestendoli naturalmente della loro paludata autorità per calarli in una narrazione sempre sospesa tra il romanzo cortese e le argute facezie della loro *stanzia* popolata di giovani. Né questo esclude che su intonazioni e riferimenti compositivi ciascuno potesse fornire un apporto specifico, connaturato alle proprie esperienze, ma in fin dei conti destinato a lasciare tracce anche nell'operare dei compagni. Difficilmente, per esempio, si potrebbe ricondurre al contributo di altri che Annibale la morbida luce correggesca che connota tutte le deità e si origina, per così dire, nei primi due riquadri della narrazione che gli si devono, in particolare nel notturno del primo, cui si lega un disegno di forte impronta 'lombarda' come il *Fanciullo che porta un vaso* a Windsor[220] (fig. 175).

Senz'altro più condiviso, almeno a giudicare dalle riflessioni comuni di due anni prima, fu invece l'interesse per Barocci, dimostrato dalla citazione della pala col *Martirio di San Vitale* (1583) a Ravenna, colta da Posner nella scena annibaliana della *Traversata del deserto libico*[221]. D'altronde, laddove il tono si fa sontuoso, come nell'*Incontro di Medea e Giasone* (fig. 182), o ironicamente declamatorio, come nella figura di Pelia nella *Costruzione della nave Argo* (fig. 181), mi sembra possibile ravvisare qualche influsso veronesiano mediato naturalmente da Agostino, insieme a chiare componenti parmensi e, in quest'ultimo caso, anche tibaldesche[222]. È forse pensando a quella diretta esperienza lagunare del nostro che, nei suoi *Afterthoughts* dopo la mostra del 1956, Mahon usciva dal coro riguardo le scene dell'*Incontro* e della *Prova dell'agnello*, riconoscendovi la mano di Agostino, salvo ricredersi in anni più recenti[223]. Più in generale alla conoscenza diretta che Agostino poteva vantare della pittura veneziana si appella la gamma preziosa dei colori e il gusto per gli accordi luminosi e contrastati, in una maniera senz'altro differente dal "passerottismo venezianizzato" della *Crocefissione* (1583) di San Nicolò.

---

[220] Sul quale, da ultimo: D. BENATI, in *Annibale*… cit., 2006, p. 152 n. III.10.

[221] D. POSNER, *Annibale*… cit., 1971, I, p. 29.

[222] È stato correttamente evidenziato come nel riquadro vi sia quale riflesso degli affreschi di Pellegrino nella cappella Poggi in San Giacomo Maggiore, ai quali Annibale si ispirò per la posa di Pelia, rimodulata su quella della protagonista nell'*Annuncio a Elisabetta*, e per quella di Ercole, memore della figura del Battista nel *Battesimo*: *Bologna 1584*… cit., 1984, p. 106.

[223] D. MAHON, *Afterthoughts on the Carracci Exhibition*, in "Gazette des Beaux-Arts", 49, 1957, p. 271 n. 36, e comunicazione orale dello stesso in: *Bologna 1584*… cit., 1984, p. 120.

L'attuale, pressoché unanime avvistamento del suo intervento in sole tre scene distribuite su tre pareti, *Il sacrificio di Pelia* (**Cat. 4a**), *La conquista del Vello d'oro* (**Cat. 4b**) e *La consegna del Vello d'oro* (**Cat. 4c**), fa ovviamente di Agostino il Carracci meno attivo nei riquadri, qualunque sia l'ulteriore ripartizione del lavoro fra i congiunti, che nelle recenti ricostruzioni, fra molti dubbi, vede talora prevalere Ludovico talaltra assestarsi su un'approssimata equivalenza[224]. Rischia così di rivelare un suo fondo di verità il pur frettoloso resoconto di Malvasia: in essenza, a fronte delle cautele pittoriche del nostro, molto più dovute a uno specifico di linguaggio che alle "sbavature di un pennello *grossier*", secondo gli eccessi critici di Ottani[225], era corrisposta un'esuberanza espressiva del fratello minore talmente *nonchalante*, anche rispetto a squilibri compositivi che avrebbero preoccupato Agostino, da conquistare velocemente terreno, o più opportunamente da vederselo offrire dai compagni.

Uno sguardo alle giornate dell'affresco[226], dalle due alle cinque per ogni scena, non evidenzia però una eccessiva differenza di speditezza tra i due fratelli, quanto progressioni connaturate alla complessità delle composizioni. La realizzazione in tre giornate del *Sacrificio di Pelia* di Agostino (**Cat. 4a**) lo accomuna ai *Finti funerali di Giasone* (fig. 176) e alla *Costruzione della nave Argo* di Annibale (fig. 181), mentre le cinque necessarie a completare *La conquista del Vello d'oro* (**Cat. 4b**; stesso numero della *Partenza degli Argonauti* di Ludovico) denotano il puntiglio dell'incisore nel dipingere la figura ghiribizzosa del drago assopito, che occupa una porzione di intonaco a sé. Anche le quattro della *Consegna* (**Cat. 4c**), pur su una parete, quella terminale degli *Incanti di Medea* (fig. 183), che conta solo riquadri da due giornate, si possono giustificare con la difficoltà rappresentata dall'assiepamento di numerose figure, condotte sì con mano spedita, ma pure con gusto per le caratterizzazioni individuali. Le

[224] Nella sua monografia sul più anziano dei Carracci, A. BROGI (*Ludovico*… cit., 2001, pp. 111-113 n. 9) prende in considerazione l'attribuzione a quest'ultimo di ben dieci riquadri, fra assegnazioni certe e aperture possibiliste in dubbio con Annibale, contro i soliti tre di Agostino e i cinque confermati con decisione al più giovane. In termini numerici, il quadro non muta molto anche nell'opinione di D. BENATI (in *Annibale*… cit., 2006, p. 129), che conferma le tre scene del nostro e riconosce con sicurezza agli altri due parenti sei scene ciascuno.

[225] A. OTTANI, *Gli affreschi*… cit., 1966, p. 55.

[226] A. EMILIANI, *Le storie*… cit., 2010, pp. 187-191.

sedimentazioni della sua cultura e il temperamento perfezionista avranno complicato semmai la messa a punto delle invenzioni.

In coerenza con la costante pratica del disegno, tale da monopolizzare anche la *routine* quotidiana dei Carracci con il suo valore di riflessione per immagini, il fregio dovette essere preceduto da una messe non comune di fogli a opera di, fra studi di figura dal vero, rielaborazioni e schizzi compositivi. È però significativo che gli unici due studi pervenuti dove la composizione finale è indagata per intero, e con crescente acribia, siano entrambi relativi a un riquadro di Agostino. D'altronde, a fugare il rischio di una immagine eccessivamente bidimensionale delle sue prerogative, che è durata sin troppo, è possibile verificare come egli non rinunciasse a dare suggerimenti al fratello, o perlomeno a ricercare insieme soluzioni formali che potessero fare al caso suo.

È ciò che emerge con l'opportuna assegnazione al nostro di uno *Studio di fanciullo seminudo* (fig. 174) dell'Ashmolean Museum di Oxford, con ogni evidenza legato a una figura della processione notturna nei *Finti funerali di Giasone* (fig. 176), ovvero l'inizio certamente annibaliano della narrazione. Già attribuita ad Agostino da Parker[227], l'affascinante matita rossa è stata in seguito spostata ad Annibale da Ostrow e Posner[228], con l'approvazione più recente di Robertson e De Grazia[229]; il sapiente uso del tratteggio ha però convinto Sutherland Harris di una responsabilità del fratello maggiore, secondo una posizione che è anche di Turner e Benati[230] e, in effetti, la maniera esibita rappresenta un esito alquanto differente dalla sgranatura luminosa della 'pasta' colorata di Annibale nelle matite rosse che si possono chiamare a confronto, come quelle preparatorie per il *Battesimo* del 1585 (figg. 177, 178)[231]. La premessa di fondo è però la medesima, ovvero una riflessione in termini chiaroscurali sui modi e la

[227] K.T. PARKER, *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum. II. The Italian Schools*, Oxford 1956, n. 143.

[228] S.E. OSTROW, *A Drawing by Annibale Carracci for the Jason Frescoes and the S. Gregorio "Baptism"*, in "Master Drawings", 8, 1970, pp. 40-42; D. POSNER, *Annibale*… cit., 1971, II, n. 15i.

[229] C. ROBERTSON, in *Drawings by the Carracci*… cit., 1996, p. 100 n. 53; D. DE GRAZIA, *Carracci Drawings in Britain and the State of Carracci Studies*, in "Master Drawings", 36, 1998, p. 299 n. 53.

[230] A. SUTHERLAND HARRIS, *Ludovico, Agostino*… cit., 1994, p. 73 nota 10; N. TURNER, Recensione a *Drawings by the Carracci from British Collections*, in "The Burlington Magazine", 139, 1997, pp. 209-211; D. BENATI, in *The Drawings*… cit., 1999, p. 46.

[231] *Ivi*, pp. 64 n. 7, 67 n. 8.

tecnica del Correggio, laddove a un correggismo in presa diretta se ne accosta un altro mediato, anche da concezioni formali differenti.

Naturalmente, non si vuole qui escludere a priori che un giovane dell'esperienza di Agostino avesse avuto sotto mano fogli del Correggio, o almeno di Anselmi, o di Gandini, tutti pur sempre più rari dell'esuberanza grafica del Parmigianino, ma la questione si pone forse più nei termini di un *imprinting* da 'studioso corso'. Che si voglia o meno riconoscere la validità della data 1580 per le lettere da Parma di Annibale[232], verso la quale si è qui possibilisti, una conoscenza diretta di quelle cupole da parte del Carracci più giovane è fuori di dubbio all'altezza del fregio di Giasone, come attesta un disegno dell'Albertina[233] (fig. 179) dove Annibale mette evidentemente in posa un garzone, facendolo atteggiare nell'accesa tensione sentimentale di un apostolo e tratteggiandolo di sottinsù, come quelli visti nella cupola del Duomo. Nell'arco di un anno dal fregio, due fogli del British Museum con un *Angelo violinista* e un *Ragazzo che si sveste*[234] (figg. 177, 178), preparatori per il *Battesimo di Cristo* della chiesa dei Santi Gregorio e Siro, consentono di marcare la differenza fra i modi adottati dai due fratelli per evocare una morbida vibrazione luminosa: se Annibale usa passaggi al contempo più sprezzati e fumosi, Agostino si avventura in un impiego virtuosistico del suo congeniale tratteggio, adoperato in questo caso per avvolgere di una vaghezza fremente, come al lume di candela appunto, una forma che non rinuncia alla sua profilata evidenza volumetrica, non a caso definita da Benati michelangiolesca[235]. La precisione delle *textures* anche nell'utilizzo della matita, espressione in questo caso di un correggismo forse ancora indiretto, o comunque evocato con mezzi più personali, si ritroverà a lungo nella sua produzione grafica, con esempi di particolare rilievo come il *Guerriero che sconfigge un mostro*[236] del Christ Church College, non distante per sensibilità dagli affreschi di Palazzo Sampieri, attorno al 1593.

---

[232] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, pp. 268-270.

[233] D. BENATI, in *The Drawings*… cit., 1999, pp. 51-53 n. 2; ID., in *Annibale*… cit., 2006, p. 142 n. III.5.

[234] ID., in *The Drawings*… cit., 1999, pp. 63 n. 6, 64 n. 7.

[235] *Ivi*, p. 46.

[236] C. ROBERTSON, in *Drawings by the Carracci*… cit., 1996, p. 84 n. 40.

Questo diverso modo di intendere la forma, pur utilizzando lo stesso mezzo grafico e in un orizzonte di fitto confronto, emerge peraltro ben evidente anche dal paragone fra il disegno di Annibale con *Due figure maschili in piedi*[237] (fig. 180) a Budapest, collegato alle figure di Pelia e del sacerdote nell'*Avvio al sacrificio* (fig. 184), e lo studio degli Uffizi (fig. 160) per la figura di *Medea* nella *Consegna del Vello d'oro* (**Cat. 4c**), dovuto ad Agostino. Nel foglio fiorentino, il nostro va aggrumando i profili di ricchezze suntuarie, vi si perde in evoluzioni e adopera la materia grassa della matita variandone magistralmente l'intensità, un po' come se si trattasse di un bulino educato alla scuola di Cort. La qualità dell'intervento ha fatto sì che, in tempi di pregiudizi verso di lui, il foglio venisse ritenuto del fratello più giovane[238], mentre è curioso che per il disegno di Budapest sia stato invece proposto anche il suo nome[239], in una inversione che è alquanto sintomatica dei problemi di *connoisseurship* connessi a tanta parte della grafica carraccesca.

Tipica di Annibale è però la veloce caratterizzazione del panneggio della figura inturbantata, ben poco indulgente in fioriture lineari, nonché la risoluzione fumosa, fenomenica, del volto, come in un Degas terminale. Lo stesso affresco con *L'avvio al sacrificio* (fig. 184) ha d'altro canto una storia attributiva travagliata, che ha visto chiamati in causa tutti e tre i cugini in varie combinazioni, o addirittura l'intervento di aiuti[240], separando il dinamismo della parte sinistra della processione dalla maggiore possanza declamatoria delle figure di Pelia e del sacerdote a destra, anch'esse proposte ad Agostino nella medesima occasione in cui gli si dava il disegno ungherese[241], non certo seguito alla lettera nella redazione finale e la cui funzione preparatoria è stata messa in ultimo messa in dubbio. Tenendo a mente che alla stessa giornata centrale di Pelia appartiene anche il personaggio seminudo di spalle, in chiusa al primo gruppo della processione, la soluzione al quesito per l'intera scena andrà ricercata fra Ludovico

[237] D. BENATI, in *Annibale*… cit., 2006, p. 148 n. III.8.
[238] D. POSNER, *An Unpublished*… cit., 1966, pp. 29-32.
[239] Segnalato da A.W.A. BOSCHLOO (*Annibale*… cit., 1974, I p. 25) come opera di Annibale, preparatoria per una redazione assegnata invece dallo studioso a Ludovico, il foglio è stato accostato ad Agostino in: *Bologna 1584*… cit., 1984, p. 100.
[240] Secondo D. POSNER (*Annibale*… cit., 1971, p. 8 n. 15) un aiuto vi operò su disegno di Annibale. Per una rassegna dei pareri si veda la nota 200.
[241] *Bologna 1584*… cit., 1984, p. 100.

e Annibale, con una preferenza verso il primo per i ritmi ancheggianti e filati. A questa soluzione accede anche Brogi, portando all'attenzione la riemersione di uno studio di *Trombettiere* al Louvre, da riconoscere al cugino più anziano[242]. Le indecisioni della critica manifestano a ogni buon conto una situazione di estrema permeabilità fra le prerogative dei tre, cosicché nella redazione a fresco dei due personaggi sulla destra si possono in effetti verificare anche influenze veronesiane, del tutto assenti nel disegno, e dovute sicuramente all'influsso di Agostino: vi si trovano ricombinate in esiti non distanti dalla figura di barbato in giallo, così a lui tipica, che marca il margine sinistro nel riquadro della *Consegna* (**Cat. 4c**).

Lo sforzo recente di avvistare le peculiarità di Agostino al di là di certe preclusioni tradizionali non ha solo portato a individuare un suo intervento, per così dire consultivo, come lo studio dell'Ashmolean, che esorbita dal novero dei suoi tre apporti pittorici più accettati, ma consente anche di riconoscere maggiore compattezza al suo intervento nella quarta scena con il *Sacrificio di Pelia* (**Cat. 4a**).
In effetti, a partire da Arcangeli[243] e sino a oggi, quell'episodio è stato unanimemente riconosciuto al Carracci di mezzo, con le antiche eccezioni di Mahon, che lo dava ad Annibale per coerenza con lo schizzo compositivo del Louvre attribuito al più giovane[244], di Ostrow[245] che si accodava all'opinione nonché, recentemente, di Robertson, anch'essa convinta della responsabilità del fratello minore nonostante la contestuale attribuzione ad Agostino dei due disegni preparatori[246]. Quest'ultima è riuscita peraltro a tratteggiare all'interno della sala una sua peculiare geografia delle spartizioni, che, oltre ai coerenti episodi della *Conquista* e della *Consegna del Vello d'oro*, conferirebbe al nostro l'*Avvio al sacrificio* in collaborazione col fratello (secondo l'ipotesi già di Emiliani[247], come si è visto), la *Fuga degli Argonauti*, ripescando

[242] A. BROGI, *Ludovico*… cit., 2001, p. 112. Il disegno parigino (inv. 12417) è stato segnalato da C. LOISEL LEGRAND (*Dessins de jeunesse*… cit.,1995, p. 10; ID., in *Gli affreschi*… cit., 2000, p. 56).
[243] F. ARCANGELI, *Sugli inizi*… cit., 1956, p. 29.
[244] D. MAHON, *Afterthoughts*… cit., 1957, p. 271.
[245] S.E. OSTROW, *Agostino*… cit., 1966, p. 167.
[246] C. ROBERTSON, *The Invention*… cit., 2008, pp. 233 n. 27°, 235 nn. 29a e 29b.
[247] *Bologna 1584*… cit., 1984, p. 100.

un'idea di Ostrow giustamente mai degnata di attenzione[248], infine gli *Incanti di Medea* (fig. 183) congiuntamente a Ludovico, attribuendo così al già sufficientemente bistrattato Agostino l'aggravante di una sindrome schizofrenica[249].

Ma, per tornare alla marca così tipica del *Sacrificio*, va ricordato come il vero elemento di discontinuità nella vicenda critica di quell'episodio è stato il disegno a penna e acquerellature del Louvre (fig. 186), la cui velocissima e raffinata scrittura, quasi stenografica, ha complicato la comprensione del rapporto intercorso con l'affresco. Numerose le varianti rispetto al dipinto, dalla posizione di Pelia all'inquadramento spaziale, fino alla chiusura della scena a sinistra con due figure arrampicate sul basamento di una colonna, per poter osservare meglio gli accadimenti, che è ovviamente una soluzione in ossequio a uno dei più frequentati moduli manieristi, di ormai lontanissima ascendenza raffaellesca. Tali differenze, insieme alla spiccata sprezzatura, hanno raggruppato gran parte dei pareri attorno al nome di Annibale, sostenuto fra gli altri da Mahon, Posner, Boschloo e Loisel Legrand[250], mentre a Ludovico hanno pensato Ottani e Bohn[251].

Pur attribuendolo parimenti ad Annibale, Loisel segnalava però, su indicazione di Weston Lewis, l'esistenza in collezione privata di un foglio (fig. 187) molto più finito, quadrettato, per la stessa scena, le cui fisionomie la studiosa non poteva evitare di accostare ad Agostino[252]. Si trattava essenzialmente di un primo riconoscimento della possibilità che a questi si dovesse un intervento anche nella fase ideativa del riquadro, e in effetti già l'anno seguente la studiosa cambiava idea in favore del nostro anche per il foglio del Louvre[253], seguita poi da Sutherland Harris[254] e Brogi, che ne confermava l'assegnazione grazie al confronto con un altro studio a penna del Louvre (fig. 188) con

---

[248] S.E. OSTROW, *Agostino*… cit., 1966, pp. 176-177 n. I/5-D.

[249] C. ROBERTSON, *The Invention*… cit., 2008, pp. 232 n. 26b, 240 n. 34a, 241 n. 35a, 242 n. 36a.

[250] D. MAHON, *Mostra*…cit., 1956 (1963), p. 72 n. 86; D. POSNER, *Annibale*… cit., 1971, II, p. 8 n. 15; A.W.A. BOSCHLOO, *Annibale*… cit., 1974, I p. 25-26, II p. 189 n. 1; C. LOISEL LEGRAND, *Le dessin à Bologne 1580-1620. La réforme des trois Carracci*, catalogo della mostra, Parigi 1994, pp. 64-65 n. 40.

[251] A. OTTANI, *Gli affreschi*… cit., 1966, p. 55; B. BOHN, *The Chalk Drawings of Ludovico Carracci*, in "Master Drawings", 22, 1984, pp. 405-425.

[252] C. LOISEL LEGRAND, *Le dessin à Bologne*… cit., 1994, p. 65.

[253] ID., *Dessins*… cit., 1995, pp. 3-10.

[254] A. SUTHERLAND HARRIS, *Agostino Carracci's Inventions*…cit., 2000, pp. 400-402.

una prima idea compositiva per la *Festa campestre* di Marsiglia (fig. 189), una possibile testimonianza della capacità di Agostino di lavorare a penna in maniera tanto libera, veloce e quasi indifferente, quanto il fratello[255]. Allo spostamento guardava dapprima con favore anche Benati, che, in seguito all'emersione sul mercato del bellissimo studio quadrettato[256], ha manifestato l'impressione che al foglio del Louvre convenga piuttosto lo status di copia, forse di Francesco Brizio[257].

Se da un lato è proficuo che si sia abbandonata l'idea di un intervento di Annibale, impossibile alla luce del confronto con il disegno più arrovellato di Monaco (fig. 185) preparatorio per l'*Incontro fra Giasone e Eeta*[258], dall'altro le significative varianti di impianto della scena, presenti nello schizzo rispetto al modelletto quadrettato e al dipinto, rendono meno probabile l'ipotesi di una derivazione rispetto a quella di uno stadio di elaborazione antecedente. Le figure sul plinto che si affacciano dal margine sinistro (fig. 186), oltretutto, sarebbero poi entrate in competizione spaziale con la deità affiancata al quadro riportato, *Vulcano* nel dettaglio, per cui in maniera dubitativa è possibile sospettare che il foglio attesti un momento di elaborazione del ciclo addirittura precedente l'introduzione dei telamoni. Quanto all'autografia di Agostino, che qui prudentemente si conferma, oltre a richiamare, come fa Sutherland Harris[259], le acquerellature sui panneggi nel disegno preparatorio (fig. 190) per il bulino dei *Cordoni di san Francesco* del 1586[260], nonché le abbreviazioni dei volti sia in quel foglio, sia in quello del Louvre (fig. 191) per la stampa con l'*Adorazione del nome di Dio* del 1587, si può qui coinvolgere a paragone un'altra penna acquerellata, meno nota, come è la

---

[255] A. BROGI, *Ludovico*… cit., 2001, p. 113. Per il disegno, della cui autografia non sono del tutto convinto, si veda ancora C. LOISEL LEGRAND (*Le dessin à Bologne*… cit., 1994, p. 74 n. 46), che lo scheda come Annibale. Poco convincentemente, A. SUTHERLAND HARRIS (*Agostino Carracci's Inventions*… cit., 2000, p. 402) l'ha invece ritenuto preparatorio per una scena del fregio poi non realizzata col congedo di Era da Giasone, ma in tal maniera si spiegherebbe con difficoltà la presenza del personaggio femminile abbigliato in costume contemporaneo, con tanto di cappello piumato, nonché la presenza di musicisti.

[256] *Old Master Drawings including property from the Arthur Feldmann Collection*, Sotheby's, Londra, 6 luglio 2005, lotto 112.

[257] D. BENATI, in *The Drawings*… cit., 1999, p. 57; ID., in *Annibale*… cit., 2006, pp. 148, 154.

[258] ID., in *The Drawings*… cit., 1999, p. 58 n. 5. L'inconciliabilità fra i disegni è stata sottolineata in C. LOISEL, *Il disegno: uno strumento*… cit., 2000, p. 56.

[259] A. SUTHERLAND HARRIS, *Agostino Carracci's Inventions*… cit., 2000, p. 400.

[260] D. DE GRAZIA, *Le stampe*… cit., 1984, pp. 148-149 n. 141.

Sepoltura di Cristo (fig. 192) del Nationalmuseum di Stoccolma[261]. Ritenuta da Loisel[262] una prima idea, incomprensibilmente attorno al 1590, per il dipinto dell'Hermitage (**Cat**. **8**) aggiunto al nostro da Longhi come parallelo della *Pietà* di Annibale del 1585[263], il foglio mostra una grafia velocissima e ben poco preoccupata da eleganze profilate, che si può confrontare appunto con sgarberie analoghe nello schizzo del Louvre (fig. 188) per la *Festa campestre*, mentre la stesura dell'acquerello attinge allo stesso senso chiaroscurale del *Sacrificio di Pelia* sempre al Louvre (fig. 186). Sebbene connotato da ritmi filanti più scopertamente parmigianineschi, in anticipo sul vertice in tal senso che è la *Sacra conversazione* (**Cat**. **9**) per le monache di San Paolo, il disegno svedese presenta altresì l'occasione di accomunare i veementi tratti di penna dell'arbusto cresciuto sulla grotta ai segni similari adoperati nella *Festa* per la chioma dell'albero al centro e ancora a quelli dell'albero a sinistra nel *Sacrificio di Pelia*. Verrebbe così confermato all'interno del linguaggio di Agostino un lemma (e quanto distante da quelli tipici, adoperati per l'albero sulla destra nel *Sacrificio*!) che più facilmente si sarebbe pensato caratteristico di Annibale.

Il modelletto (fig. 187), di grande ricchezza grafica (una carta preparata azzurra, lavorata a matita nera, penna, acquerellature e biacca) è invece un concentrato di conferme formali, prima testimonianza di un profilo da disegnatore felicissimo e precoce dimostrazione di una pratica scrupolosa, quanto di maniera accostante, che dovette essere la norma per Agostino nel caso di dipinti di particolare complessità compositiva, come avvenne anche per l'*Ultima cena* del Prado, studiata in un foglio tecnicamente simile riapparso di recente sul mercato (fig. 193)[264]. Con qualche significativa differenza nella caratterizzazione delle figure rispetto alla redazione finale, il disegno rileva gli elementi dell'episodio con luminosa e profilata evidenza, sceneggiando personaggi dalle fisionomie pienamente caratteristiche. I visi tondi, le orbite fonde (evoluzione dei circoletti che le evocano nello schizzo del Louvre) e le

[261] P. BJURSTRÖM, *Drawings*… cit., 2002, p. 62 n. 23.
[262] Il parere è riportato in: *Ibidem*.
[263] R. LONGHI, *Annibale*… cit., 1957, pp. 35-36.
[264] Per il dipinto e i relativi fogli preparatori: D. BENATI, in *Disegni emiliani*… cit., 1991, p. 34 n. 7. Da ultimo, per il modelletto, già in collezioni Winter, poi Gaud e infine Taubman: *The Collection of A. Alfred Taubman: Old Masters*, Sotheby's, New York, 27 gennaio 2016, lotto 5.

narici tese sono tratti poi moderati nel dipinto, dove però rimangono addosso al suonatore di corno e al liutista, le comparse di più forte carica espressiva nell'episodio. In proposito, anche sulla base del modelletto, si può confermare la decisa esclusione dal novero dei disegni preparatori di un foglio con figure di musicisti a Ottawa, da intendere come opera più tarda e più vicina ad Annibale[265].

Adottando la gamma di toni schiarita presente anche nell'episodio precedente, che è ambientato sotto lo stesso cielo meteorologico (fig. 184), l'affresco del *Sacrificio* combina a un paesaggio trascolorante fra verdi, ocra e violetti una folla che ne condivide i colori, sebbene intensificati e arricchiti di alcuni rossi fondi, che si concentrano nelle vesti sulla destra, a sottolineare l'arrivo di Giasone. Scortando oltre il fiume Anauro la dea Era, sotto mentite spoglie, il suo ingresso nella scena provoca una torsione di Pelia documentata già nel modelletto (fig. 187), dove il sovrano ha tratti differenti da quelli adottati poi nel fregio. Ormai priva dei ritocchi a secco, che si devono immaginare abbondanti su tutto il ciclo, risulta oggi difficoltoso dare una valutazione piana della pittura, che tuttavia, tanto sui volti trattati all'impronta e bagnati di una luce lattea, quanto sulle vesti fluidamente drappeggiate di solo colore, segna un debito verso soluzioni viste a Venezia, che puntano al Tintoretto per la facilità sprezzata e al Veronese per la felicità cromatica.

Lungo tutto il fregio, questi stessi elementi, che furono specifici apporti di Agostino, si combinano con linearismi e ancheggiamenti schiettamente parmigianineschi, a queste date probabile farina del sacco di Ludovico, esprimendo così un amalgama che talora evoca curiosamente le soluzioni ben più ingenue dello Schiavone. Nei Carracci, però, il luminismo correggesco, le attenzioni fenomeniche e la forte carica di verità espressiva della narrazione rendono in gran parte inedito il linguaggio dell'esordio comune, cosicché, prima e insieme all'epica del fregio Magnani, le tenere verità romanzesche del fregio Fava rimangono indizi essenziali "a indovinar la giornata dal mattino"[266].

Seguendo a due scene di combattimenti dai ritmi concitati, la *Conquista del Vello d'oro* (**Cat. 4b**) condivide con queste l'inquadramento spaziale arcaista entro un'arena da

[265] L'accostamento, dichiaratamente problematico, era proposto in: *Bologna 1584*… cit., 1984, p. 102. Per il disegno: *Bolognese Drawings in North American Collections 1500-1800*, a cura di M. Cazort, C. Johnston, Ottawa 1982, p. 69 n. 27.

[266] R. LONGHI, *Momenti*… cit., 1934 (1973), p. 199.

torneo dall'alto spalto, una soluzione adottata a partire dal riquadro con *Giasone che aggioga i tori* sulla base della succitata silografia (figg. 172, 173) presente nell'edizione veneziana di Anguillara del 1584. Oltre a questo riferimento, che è facile fosse un suo contributo all'elaborazione comune, Agostino, riconosciuto nella *Conquista* da pareri unanimi, vi mette a frutto il viaggio a Venezia anche per quanto riguarda il gruppo centrale. Come notato da Boschloo[267], infatti, la figura muscolare di Giasone, spencolato a disincagliare il Vello dal ramo approfittando del sonno drogato del drago, ripete l'affresco di medesimo soggetto compiuto in palazzo Mocenigo a Padova da Benedetto Caliari, fratello minore del Veronese (fig. 194).

La stretta connessione con quest'ultimo nel 1582 e il soggiorno quasi certo a Padova per vedere di persona il *Martirio di santa Giustina* (fig. 127), riprodotto al bulino in quell'anno, rendono estremamente probabile il fatto che Agostino conoscesse in via diretta l'affresco, del quale mantenne verosimilmente un appunto grafico. L'inserto, che sembra informare anche la *silhouette* di Giasone nell'*Incontro* fra questi e Medea, di Annibale (fig. 182), costituisce il centro sontuosamente policromo di un riquadro che si segnala invece per la facilità con cui, ai lati, le accese reazioni nel palco reale e il dinamico entusiasmo degli Argonauti sono rese da Agostino in una liquida e compendiaria pittura di luce, della quale spesso non gli è stato dato atto. D'altronde, il carattere maggiormente riconoscibile della maniera adoperata nel primo piano è motivato anche dalla sensibilità per le superfici che lo porta a indagare, in una giornata d'affresco particolarmente lenta, l'esercizio di contorsioni del drago o i seducenti bagliori metallici dell'ampolla di veleno, che hanno antecedenti ideali nell'elmo di Oloferne nella iniziale *Giuditta* (**Cat. 1**) e nell'elsa baluginante retta da Caterina nel dipinto delle collezioni reali inglesi (**Cat. 2**).

Senz'altro il più veronesiano di tutto il fregio, l'episodio della *Consegna del Vello d'oro* (**Cat. 4c**) rappresenta, nella sua bilanciata idea compositiva, una sorta di pausa distensiva prima della notte stregonesca di Medea e dei moduli più affilati e scaleni delle ultime due scene del fregio, posto che del perduto sopracamino con l'epilogo dell'*Uccisione di Creusa*[268] non è sopravvissuta alcuna testimonianza visiva. In tempi

[267] A.W.A. BOSCHLOO, *Annibale*… cit., 1974, II, pp. 191-192 n. 6.
[268] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 273.

recenti, lo scoperto venetismo e la caratterizzazione dei protagonisti, invero differente rispetto al resto delle storie, è stata argomentata da Campbell come una scelta di stile connaturata al significato conclusivo e celebrativo dell'episodio, dove compare un Giasone dai tratti eroizzati, come fosse un Marte del Veronese, e una Medea che, a detta dello studioso, sarebbe vicina alla principessa dipinta da quel maestro nel *Mosé salvato dalle acque* del Prado[269]. Per verità, pur non volendo di certo ridimensionare la capacità di Agostino a discernere fra registri differenti utilizzandoli *ad hoc*, mi sembrerebbe più credibile intendere il punto di linguaggio di questo riquadro come un indice della sua priorità rispetto ai suoi altri due.

Fra le righe, questo poteva essere anche il sospetto di Arcangeli, il quale individuava "un discorso a mezza via fra un modo plastico (quale poteva derivare, in Bologna, dal classicismo di controriforma della fase più tarda e moderata del Tibaldi, o del giovane ma già ben noto Bartolomeo Cesi) e, invece, una dilatazione di manti, un ampio portamento di volti e di barbe fluenti, che non manca di denunciare la fonte veneta"[270]; né all'idea disdice l'antico accostamento, operato da Calvesi, fra la *Consegna* a la serie di stampe con *Cristo e gli Apostoli* del 1583 per le figure a suo dire "dinoccolate e morbide"[271]. In effetti, il modulo proporzionale di Ercole, al centro dell'affresco (**Cat. 4c**), è molto simile a quello del *San Giovanni Battista* della serie (fig. 133) e l'ampio panneggiare degli apostoli può avere un suo riscontro nel personaggio in giallo sulla sinistra. Quest'ultimo, però, il cui serio cipiglio appartiene ai modi più personali di Agostino, in largo anticipo sui barbati dell'*Ultima cena* (fig. 136), esibisce anche una fierezza angolosa che, sempre sull'83, è possibile accostare alla *Sacra famiglia* delle collezioni reali (**Cat. 2**).

Più in generale, le forti profilature che caratterizzano le figure dei protagonisti si riempiono di un colore duttile e filamentoso, che ha il suo acme nel trattamento quasi tintorettesco degli abiti sfarzosi di Medea, il cui pittoricismo si intende già a partire dal già citato disegno preparatorio degli Uffizi (fig. 160). Posto che sia corretto ipotizzare una stretta cronologia fra le due facce di un foglio, soprattutto quando condividono la

[269] S.J. CAMPBELL, *The Carracci*… cit., 2002, pp. 221-222.
[270] F. ARCANGELI, *Sugli inizi*… cit., 1956, p. 20.
[271] M. CALVESI, *Note*… cit., 1956, pp. 263-264.

stessa tecnica, in quel caso la presenza al verso degli schizzi per i termini del Camerino (fig. 162), che si può pensare leggermente antecedente al salone, apporta un ulteriore elemento a favore di una qualche priorità dell'episodio sugli altri.
Il recente accostamento allo studio per Medea di una matita rossa degli Uffizi con un *Vecchio barbato* a figura intera (fig. 195), già spostato da Annibale ad Agostino in precedenza[272], è forse più giustificabile per l'economia dei segni usati nella testa che per l'avventata resa chiaroscurale del panneggio; il contorno fratto, così distante da Annibale (ad esempio, nello studio di *Macellaio* delle collezioni reali inglesi[273]), ne favorisce una accettazione al fratello maggiore anche in questa sede, rilevando altresì come il bastone impugnato dal personaggio e il gesto dinamico del braccio, che si appoggia a un sostegno, possano far pensare a una primissima idea per l'astante in giallo, ancora lontana da quell'aspetto peculiare e da quell'atteggiamento deciso, col pugno piantato sul fianco. Soprattutto nelle abbreviazioni del volto, la matita rossa si candida così a precedente di un foglio dal linguaggio pienamente riconoscibile come sarà poi lo studio di Windsor per il *Plutone* estense[274] (fig. 196).

Sebbene ponga talvolta dubbi destinati a rimanere aperti, il discernimento delle mani nei ventidue termini a chiaroscuro, che Malvasia assegnava interamente al nostro, si presenta quant'altri mai come un problema di intonazioni correggesche; in fondo, analogo a quello posto dal *Fanciullo seminudo* di Oxford (fig. 174). È vero: la divertita appropriazione dei tanti modelli scultorei chiamati in causa e ricombinati insieme[275], tale da risvegliare spesso nelle deità come dei commenti alle scene vicine, muti ma loquacissimi, avviene sotto una luce calda, mobile e avvolgente, che ricorda nel carattere illusionistico la Camera di San Paolo, come ha rilevato anche Brogi[276]. In questo senso, la questione pone anche difficoltà di altro registro, poiché è noto come dopo la morte nel 1524 della committente, la badessa Giovanna Piacenza, per il

[272] M. VACCARO, *Two Red Chalk*… cit., 2016, pp. 230-232. In precedenza un'ascrizione tentativa ad Agostino era stata segnalata direttamente sul passepartout da Catherine Loisel.
[273] Da ultimo, con bibliografia precedente, D. BENATI, in *The Drawings*… cit., 1999, pp. 49-50 n. 1.
[274] R. WITTKOWER, *The Drawings*… cit., 1952, p. 113 n. 98; D. MAHON, *Mostra*… cit., 1956 (1963), p. 50 n. 52; D. BENATI, in *Disegni emiliani*… cit., 1991, pp. 28-31 n. 6.1.
[275] G. PERINI, *Il fregio*… cit., 2006, pp. 198-205.
[276] A. BROGI, *Ludovico*… cit., 2001, p. 111.

convento benedettino di Parma fu decretata la clausura, tanto che la sala del Correggio rimase ignota allo stesso Vasari. La possibilità che Annibale ne avesse conosciuta direttamente la decorazione dovrebbe dunque passare attraverso l'ipotesi che fosse stato magari l'orafo ducale, il *caporale* Andrea Casalino, così sollecito nel chiedergli copie dal Correggio, stando alle lettere di Carracci al cugino[277], a fornirgli una eventuale entratura. Per la chiesa di quel convento, d'altro canto, Agostino avrebbe poi dipinto la paletta del 1586 (**Cat. 9**).

Nonostante un estensivo intervento di Ludovico nei termini sia stato individuato da più parti[278], deve fare riflettere il convincimento di Brogi di non poterne riconoscere la mano in alcun caso[279]: è in effetti intrigante l'idea di spostare su Annibale anche la realizzazione di quelle figure dai ritmi più filanti e falcati, tipicamente quelle femminili, che in maniera abbastanza indiscriminata erano state accostate al maggiore dei tre[280]. Gli indizi utili a una spartizione tra i fratelli non sono però molti. Un veloce studio degli Uffizi con *Due teste di cani*, riprese con precisione nel *Plutone* (fig. 197), consente di assegnarne la responsabilità ad Annibale, con la possibile conferma di un disegno del British Museum[281]; e, sulla base della scioltezza lineare di quel termine, si può aggiungere al gruppo anche il *Bacco* ispirato a Michelangelo, cui potrebbe legarsi un disegno del Museo Pushkin[282].

Per contrasto, mi sembrano sicuramente assegnabili ad Agostino i ritmi più fratti di *Vulcano*[283] e di *Eolo* (**Catt. 4e**, **4f**), oltretutto affiancati al suo *Sacrificio di Pelia*; a

---

[277] C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, pp. 268-270.

[278] Un eccesso in questo senso è segnato da A. EMILIANI (*Le storie di Giasone*… cit., 2010, pp. 64-83), che di recente ha proposto a Ludovico ben quattordici deità su ventidue.

[279] A. BROGI, *Ludovico*… cit., 2001, p. 112.

[280] A. OTTANI (*Gli affreschi*… cit., 1966, p. 56 nota 93) assegnava a Ludovico tutte le figure femminili con la sola eccezione di *Minerva*, data al nostro, oltre a *Mercurio* e al *Fato*.

[281] Il foglio degli Uffizi a matita rossa (inv. 786, verso) è stato segnalato da C. LOISEL (in *Gli affreschi*… cit., 2000, p. 57 n. 30) e, accettato da Brogi, ha portato una possibile conferma al sospetto di quest'ultimo che al termine con Plutone andasse legato lo studio del British Museum (inv. 1946-2-8-2): A. BROGI, *Considerazioni sul giovane Annibale Carracci e qualche aggiunta*, in "Paragone", 413, 1984, pp. 36-49; ID., *Ludovico*… cit., 2001, p. 112.

[282] *Ibidem*.

[283] Riconosciuto invece ad Annibale da A. OTTANI (*Gli affreschi*… cit., 1966, p. 56 nota 93) insieme a *Cupido*, *Bacco* ed *Eolo* (che la studiosa interpretava come un Saturno), mentre ad Agostino

confronto con il secondo, *Apollo* (**Cat. 4h**) mi parrebbe della stessa famiglia, per non parlare poi della risoluzione quasi tutta in termini grafici del termine appena precedente, *Vertumno* (**Cat. 4g**), cui non disdice una resa più segnata: incorniciano in effetti la *Conquista del Vello d'oro*. Sarebbe attraente procedere così di pari passo con le deità che incorniciano la *Consegna*, appurando magari ritmi tipici di Agostino nei crinali della veste di *Minerva* (fig. 198) e nel *Marte* (**Cat. 4i**), che riprende la posa di Ercole, al centro della scena. Se l'assegnazione di quest'ultimo sembra appunto verosimile, non parrebbe invece così pacifica nel caso della dea della sapienza e, in generale, non è detto che vi fosse sempre una rispondenza fra l'autore del riquadro e quello dei termini vicini, che sono sempre dipinti in giornate a sé. Il *Cupido* (**Cat. 4d**), per esempio, sebbene spesso considerato di Annibale[284], si può comparare in maniera alquanto funzionante al disegno tortuoso di *Vulcano*, mentre viceversa la comune assegnazione di *Pan* (fig. 199) al nostro[285] è forse solo l'ennesimo riflesso della strana tendenza tipologica per la quale, tradizionalmente, molti satiri di ambito carraccesco hanno dovuto portare il nome di Agostino in facile analogia con quelli, indimenticabili, che popolano le sue *Lascivie*.
Del resto, non avessimo la testimonianza affidabile di Faberi[286], lo stesso *Giove* (**Cat. 4l**), che pure ha passaggi bellissimi e arrovellati perfettamente consoni ad Agostino, potrebbe destare qualche dubbio in associazione alla temperatura espressiva e agli sbattimenti di luce del *Plutone* di Annibale (fig. 197). Questo a maggior dimostrazione di come, nei termini, le possibili opposizioni formali tra i fratelli, tra correggismo diretto e venetismo disegnato, tra dissoluzione luminosa e arguti plasticismi, insomma tra i portati di inizi paralleli ma differenti, vadano sempre più armonizzandosi, alla bisogna, in una nuova lingua comune.

***

Risparmiando proprio le deità a chiaroscuro, la critica feroce di Bartolomeo Cesi al tempo del disvelamento si appuntò in particolare sul "modo impaziente e poco pulito"

---

lasciava *Giove*, *Marte*, *Pan*, *Minerva* e *Saturno*, al netto delle poche figure a suo parere di non facile decifrazione.
[284] A. OTTANI, *Gli affreschi*… cit., 1966, p. 56 nota 93; A. EMILIANI, *Le storie*… cit., 2010, p. 66-67.
[285] A. OTTANI, *Gli affreschi*… cit., 1966, p. 56 nota 93; A. EMILIANI, *Le storie*… cit., 2010, p. 76-77.
[286] L. FABERI, in C.C. MALVASIA, *Felsina*… cit., 1678 (1841), I, p. 308.

di "quel ragazzaccio di Annibale"[287]. O così perlomeno riferisce Malvasia, convinto che tutte le scene si dovessero al fratello più giovane. Ma non si può oggi negare che il confine formale con il quasi coetaneo Cesi fosse stato scavato anche da Agostino. Si possono infatti riferire parimenti ai suoi tre episodi quelle accuse di non essere ben finiti o di avervi inserito troppe figure, di modo che "per l'altezza di quella sala molto picciole riuscivano". Sono opinioni, perplesse o allarmate, che dovettero condividere molti dei pittori bolognesi e che guastarono un po' la festa al committente, cui non bastò evidentemente il "comune applauso"[288].

Con tale esordio comune si confermava così quella sospettosa opposizione dei colleghi locali che l'anno prima aveva accolto la *Crocifissione* di San Nicolò, dimodoché non soltanto per Annibale, ma pure per Agostino, non più irreggimentato in un contesto protetto come la bottega di Tibaldi e sempre più pittore, si apriva la necessità di battere vie nuove. A due giornate di cavallo dalle secche bolognesi, Parma avrebbe costituito momentaneamente un luogo più prospero per entrambi i fratelli, favoriti da una corte e dalle sue connessioni con l'ordine francescano. Sul fronte del suo personale *studioso corso*, Agostino vi avrebbe veduto per la prima volta le cupole del Correggio, e ritrovato il Parmigianino nei suoi diversi momenti.

In anticipo sulle sue due palette datate 1586 (**Catt. 9**, **10**; non una, come spesso si riferisce), e sulle poche eccellenti incisioni del momento, i segni della sua presenza là si possono intendere già al 1585, cui è opportuno far risalire almeno la *Madonna col Bambino e san Giovannino sotto un arco*[289] (**Cat. 7**), se non pure il *Compianto* dell'Hermitage (**Cat. 8**), segnando così una sincronia con le distinte ricerche di Annibale in una tappa ulteriore ed essenziale per entrambi, che dall'esordio Fava conduce, via Venezia, alla grande impresa Magnani. Approfondita allora nel confronto parmense col fratello, complicata dal cimento grafico sulle composizioni di Tintoretto e incupita nei toni da un nuovo orientarsi fra i riferimenti lagunari, nelle *Storie di Romolo e Remo* la lingua di Agostino si fa al contempo veridica e monumentale, tale da far stupire decenni dopo lo stesso Bellori, al quale pareva incredibile che il nostro,

[287] *Ivi*, pp. 273-274.
[288] *Ibidem*.
[289] Una datazione a quell'anno è sostenuta anche in D. BENATI, in *Annibale*… cit., 2006, p. 27.

"impiegato di continuo al bulino, e all'intaglio, prendesse all'hora il pennello, e riuscisse più pittore, che intagliatore"[290].

In certa qual maniera, è uno stupore che si rinnova anche oggi, per quanto l'accelerazione dimostrata in quella grande impresa ci appaia ben più coerente di quanto non potesse immaginare il biografo romano rispetto alle molte sedimentazioni formali degli inizi, esplorate nelle pagine che qui si chiudono. Eppure, quello scarto ulteriore ci restituisce una volta di più, e con maggior chiarezza, il ritratto di un protagonista troppo a lungo negletto, con ogni evidenza capace di muoversi da *primus inter pares* all'aprirsi del nuovo decennio, così come doveva essere stato – gli indizi sono tanti – anche negli anni più oscuri della sua giovinezza.

[290] G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori*… cit., 1672, p. 27.

Catalogo dei dipinti di Agostino Carracci entro il 1586

Cat. 1

Giuditta con la testa di Oloferne
1580 ca.
olio su tela, cm 110 x 85
Bologna, Palazzo Magnani, collezione Unicredit, inv. 32/37

Provenienza: Milano, collezione privata.

Bibliografia: *Dipinti del XV…* 1975, n. 24; MARINI 1975, pp. 13-15; WINKELMANN 1976, p. 114; *Bologna 1584…* 1984, p. 25 n. 20; DE GRAZIA 1984, pp. 93-94 n. 35a; J. WINKELMANN in *Pittura bolognese…* 1986, p. 602; ID., in *Nell'età di Correggio…* 1986, pp. 189-190 n. 70; E. NEGRO, in *La scuola…* 1995, p. 23 nota 29; BENATI 1996, p. 112; *Rolo Banca…* 1997, p. 166; BENATI 1999, pp. 51-53; *La collezione d'arte…* 2000, p. 37; G. SASSU, in *Il Cinquecento…* 2002, pp. 324-325 n 92; M. DANIELI, in *Pinacoteca Nazionale…* 2006, pp. 193-194 n. 135; PASQUALI 2017, p. 107.

Al momento della comparsa sul mercato milanese, la tela fu riconosciuta dapprima come opera di Lorenzo Sabbatini, in virtù di un bulino di medesima composizione realizzato da Agostino attorno al 1580 e recante l'inequivocabile riferimento al manierista bolognese, quale inventore. Quadri di tale soggetto dovuti a Sabbatini sono d'altronde ricordati dalle fonti nelle collezioni bolognesi Bianchetti e Hercolani (Winkelmann 1986). Il difficile inserimento nel corpus di Sabbatini (Winkelmann 1986) è stato risolto da ultimo con il riconoscimento dell'opera come primizia di Agostino, secondo un'idea accettata oralmente tanto da Volpe quanto dallo stesso Winkelmann (in Benati 1999), e in seguito corrente nei contributi più recenti (Sassu 2002, Danieli 2006, Pasquali 2017).

Cat. 2

Sacra Famiglia coi santi Caterina e Giovannino
1583 ca.
olio su tela, cm. 128,5 x 113,5
Londra, St. James's Palace, Queen's Chapel, inv. 407405

Provenienza: Mantova, raccolta di Nicolò Avellani; Mantova, collezione Gonzaga, n. 105 inventario del 1627; Surrey, Nonesuch Palace, registrato nel marzo 1639 e venduto nell'ottobre 1651; Londra, Whitehall, 1660-1668, come di "Italian hand".

Bibliografia: VOSS 1924, p. 689; LEVEY 1964, pp. 70-71 n. 431; OSTROW 1966, pp. 413-415 n. II/7; BROGI 1985, p. 254; D. BENATI, in *Nell'età di Correggio*... 1986, p. 255; LEVEY 1991, p. 56-57; MORSELLI 2001, p. 337; VENTURINI, MARINIG 2002, p. 353.

Non si conosce la destinazione originaria di questa paletta da altare minore, il cui inquadramento stilistico, alla luce degli spostamenti di Agostino, concorrerebbe a collocare più nel contesto bolognese che in quello veneziano. Recenti indagini sulle collezioni gonzaghesche, dove il dipinto è riconoscibile al numero 105 dell'inventario del 1627 (Morselli 2001, Venturini, Marinig 2002), hanno chiarito che il dipinto potesse esservi giunto dalla raccolta mantovana del computista capo del ducato Nicolò Avellani, che il 6 luglio 1621 aveva barattato la scarcerazione con la vendita al duca Ferdinando della propria collezione. Passato nelle collezioni reali inglesi in data sconosciuta, venne registrato come un "Mantua piece" a Nonesuch nel marzo 1639 e, dopo essere stato venduto nell'ottobre 1651, al tempo della guerra civile, venne evidentemente recuperato con la Restaurazione, perché è ricordato a Whitehall fra il 1660 e il 1668, come opera di "Italian hand". Assegnato a Parmigianino negli inventari secenteschi e a Cambiaso nell'Ottocento, fu passato in ambito carraccesco da Voss, che lo riteneva opera di Annibale. Lo spostamento verso Agostino, operato da Levey con l'approvazione di Mahon e, in anni più recenti, di Benati, aveva a suo tempo trovato dubbioso Ostrow.

ECCE Nov
167

Cat. 3

Storia d'Europa

a. Parete est con grottesche e *Giove, tramutato in toro, si fa avvicinare da Europa*
b. Parete sud con grottesche e *Europa rapita dal toro*
1583-84
pittura murale
Bologna, Palazzo Fava (Hotel Majestic già Baglioni), Camerino d'Europa

Bibliografia: MALVASIA 1678 (1841), p. 357; ARCANGELI 1956, p. 33-34; CALVESI 1956, pp. 264 n. 4; MAHON 1956, pp. 71-72 n. 85; LONGHI 1957, p. 34; OSTROW 1966, pp. 182-186 n. I/6; OTTANI 1966; POSNER 1971, II, p. 7 n. 14; *Bologna 1584*… 1984, pp. 85-89 n. 85; A. STANZANI, in *Dall'avanguardia…* 1988, pp. 256-258; ROBERTSON 1993, pp. 277-281; C. LOISEL, in *Gli affreschi*… 2000, p. 66; D. BENATI, in *Annibale…* 2006, p. 156; A. STANZANI, in *Ivi*, p. 432; D. BENATI, in *1609-2009…* 2009, pp. 11-35; VACCARO 2016, pp. 225-234.

Al di là di una recente proposta in direzione di Ludovico per i termini femminili a finto bronzo (Benati 2009), negli studi moderni la divisione delle mani dentro il Camerino d'Europa ha sempre tenuto in considerazione i soli fratelli Carracci. In contrasto con l'idea di Ottani, seguita poi da Posner e Robertson, di separare le scene dalle parti decorative, assegnando le prime ad Annibale e le seconde ad Agostino, svariate ricostruzioni hanno teso a marcare dei distinguo fra le quattro storie. Le due che si riconoscono qui ad Agostino, unitamente alle intere loro pareti, in accordo con l'opinione di Benati, erano già assegnate al maggiore dei fratelli tanto da Calvesi quanto da Boschloo, mentre in precedenza Arcangeli aveva preferito il nome di Annibale per la quarta scena, il *Ratto*, secondo un'ipotesi sposata anche nella mostra carraccesca curata da Emiliani nel 1984.

3a

3b

Cat. 4

Storie di Medea e degli Argonauti

a. *Il sacrificio di Pelia*
b. *La conquista del Vello d'oro*
c. *La consegna del Vello d'oro*

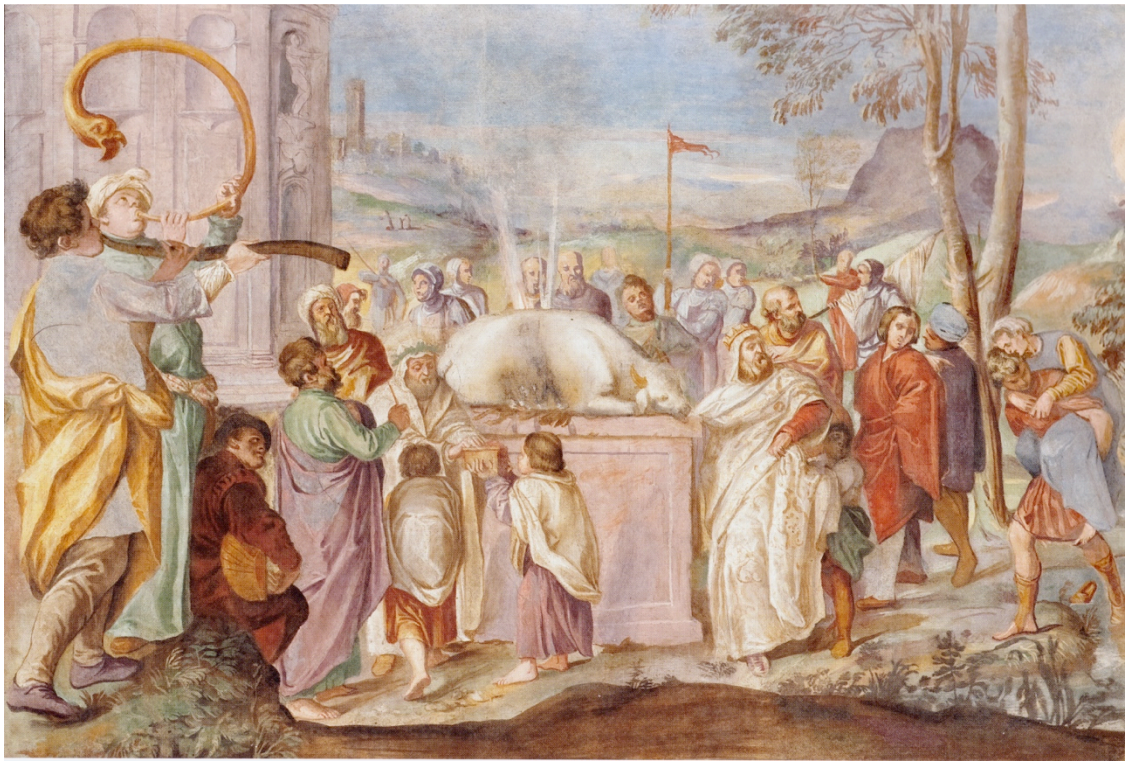
d. *Cupido*
e. *Vulcano*
f. *Eolo*
g. *Vertumno*
h. *Apollo*
i. *Marte*
l. *Giove*

1584
pittura murale
Bologna, Palazzo Fava

Bibliografia essenziale: BELLORI 1672, p. 24; MALVASIA 1678 (1841), pp. 271-273; BALDINUCCI 1702, V, pp. 58-59, 71, 74-75; LANZI 1809, V, p. 76; LONGHI 1935 (1973), pp. 199; BODMER 1939, pp. 17-25; ARCANGELI 1956, pp. 19-21, 28-34; G.C. CAVALLI, in *Mostra*... 1956, pp. 73-74; LONGHI 1957, pp. 33-34; MAHON 1957, p. 271; OSTROW 1960; OSTROW 1964, pp. 86-89; OSTROW 1966, pp. 160-186 n. I/5; OTTANI 1966; F. ARCANGELI, in *Natura ed espressione* 1970, pp. 40, 181; POSNER 1971, I, pp. 26-28, II, pp. 7-9 n. 15; BOSCHLOO 1974, pp. 25-28; VOLPE 1976; *Bologna 1584*… 1984, pp. XVII-LXX, 91-150; D. POSNER, in *Nell'età di Correggio*... 1986, pp. 272-273; EMILIANI 1988; G. FEIGENBAUM, in *Ludovico Carracci* 1993, pp. 8-10; ROBERTSON 1993, pp. 291-302; D. BENATI, in *The Drawings*... 1999, pp. 57-60; C. LOISEL, in *Gli affreschi*... 2000, pp. 53-57; BROGI 2001, pp. 110-114 n. 9 (con bibliografia precedente); CAMPBELL 2002, pp. 210-230; BOHN 2004, pp. 110-111; LOISEL 2004, pp. 17-22; D. BENATI, in *Annibale*... 2006, pp. 129, 148, 150, 152, 154; PERINI 2006, pp. 189-205; A. STANZANI, in *Annibale*… 2006, pp. 431-438; EMILIANI 2010; VACCARO 2016, pp. 225-234.

Prescindendo dall'antico referto di Malvasia, che nel fregio del salone Fava limitava l'intervento di Agostino ai soli termini a chiaroscuro, gli studi novecenteschi hanno riconosciuto piuttosto concordemente al nostro due dei tre riquadri qui presi in considerazione, la *Conquista* e la *Consegna del Vello d'oro*. L'eccezione è costituita dal *Sacrificio di Pelia*, che, oggi accettato all'unanimità come opera di Agostino, era assegnato piuttosto ad Annibale da Mahon, da Ostrow e più di recente da Robertson.

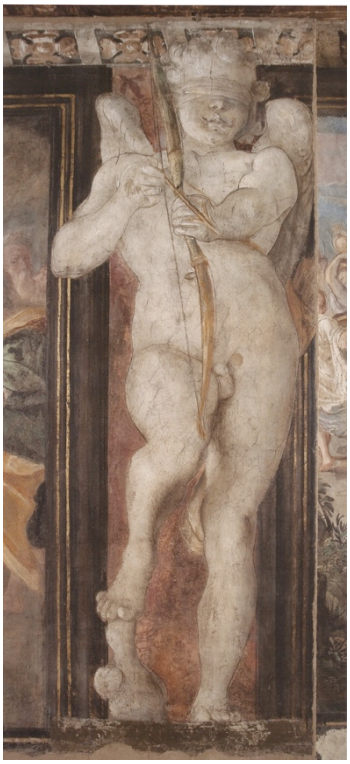
Alle *deità* si è storicamente dedicata meno attenzione critica, ma va segnalato che, fra le figure qui riconosciute al nostro, Ottani preferiva assegnare al fratello minore *Cupido*, *Vulcano* ed *Eolo*, da lei interpretato come un *Saturno*.



4a

4b

4c

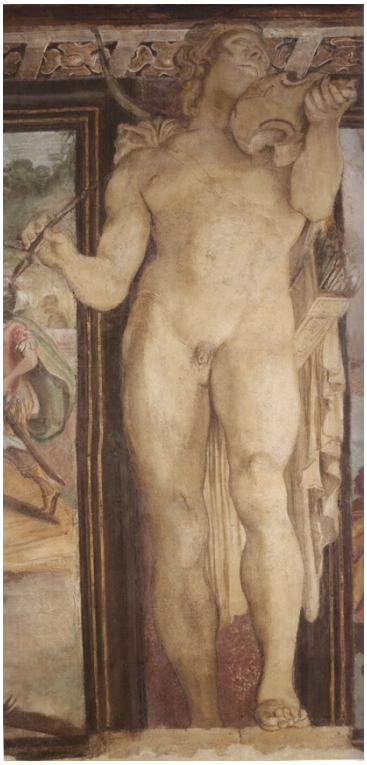


4d

4e

4f

4g



4h

4i

4l

Cat. 5

Morte di Adone
1584 ca.
olio su tela, cm. 124,5 x 183
Raleigh, North Carolina Museum of Art

Provenienza: Bologna, casa Tanari (pre 1678); Londra, asta John Greenwood; Londra, collezione di Benjamin West; Londra, asta Christie's, 19 giugno 1819, n. 82; Londra, asta Christie's, 23 giugno 1820, n. 77; Londra, collezione di Lord Derwent (?); Londra, collezione di Lord Gower (1898).

Bibliografia: MALVASIA 1678 (1841), p. 355; WHITLEY 1928, II, pp. 31-34; VALENTINER 1956, p. 78; WETHEY 1975, pp. 137, 211 n. X-14; D. BENATI, in *Nell'età di Correggio*... 1986, p. 255; D. BENATI, in *1609-2009*... 2009, pp. 23-24.

La tela fu indentificata da Voss (in Valentiner 1956) in un sovrapporta di Agostino con "Ateone e Diana", "sul gusto preciso del Tintoretto", che, a detta di Malvasia, si trovava in casa Tanari a Bologna insieme al suo *pendant*, tuttora perduto, raffigurante Apelle nell'atto di dipingere la *Venere Anadiomene*. Si ignorano i canali che condussero il dipinto a essere battuto presso la casa d'aste londinese del ritrattista bostoniano John Greenwood, dove fu acquistato per venti ghinee da Benjamin West, dal 1772 secondo direttore della Royal Academy of Arts. Convinto che si trattasse di un'opera di Tiziano, West tenne presso di sé la tela per tutta la vita, derivandone una copia non finita di medesime dimensioni (Benati 2009) e accrescendone la fama, andata poi scemando nel corso dell'Ottocento.
Nonostante la precoce segnalazione nel catalogo di Raleigh del 1956, l'opera è stata ignorata dagli studi carracceschi. Si deve a Benati il suo recente reinserimento nella discussione sugli inizi di Agostino pittore.

Cat. 6

Ritratto di orologiere (Autoritratto?)
1584-1585 ca.
olio su tela, cm 102 x 81
Bologna, Museo della Storia di Bologna

Provenienza: Firenze, collezione del cardinale Leopoldo de' Medici.

Bibliografia: MALVASIA 1678 (1841), pp. 191, 284, 328, 359; *Pittori bolognesi…* 1975, p. 37; NEGRO, ROIO 1997, p. 21; B. SECCI, in *Il ritratto…* 2001, p. 155; M. MINOZZI, in *Le Collezioni…* 2005, p. 48; *Janello Torriani…* 2016, pp. 147, 267; PASQUALI 2017, p. 107.

L'antica collocazione nella raccolta del cardinale Leopoldo de' Medici fu segnalata da Malvasia, che ricordava come, in seguito agli impegni di Palazzo Fava del 1584, Agostino avesse atteso a un proprio ritratto in veste di orologiere, passato nelle mani di tal "Cattalano" prima dell'approdo fiorentino. Nella stessa collezione, il biografo menzionava contestualmente anche la presenza dell'*Autoritratto* "sul gusto del Tintoretto" oggi nel Corridoio Vasariano. Non si conoscono i dettagli della fuoriuscita del dipinto dalle collezioni medicee. La riemersione sul mercato dell'opera, fortemente depauperata, rimonta ad anni recenti.

Cat. 7

Madonna col Bambino e san Giovannino sotto un arco
1585 ca.
affresco staccato e trasportato su tela, cm 72,5 x 151
Parma, Galleria Nazionale, inv. 504

Provenienza: chiostro del convento dei Cappuccini, Parma; in Galleria dal 1815.

Bibliografia: RUTA 1780, p. 40; AFFÒ 1796, p. 108; BODONI 1809, p. 28; RICCI 1896, p. 83; FORATTI 1913, p. 162; QUINTAVALLE 1939, p. 290; OSTROW 1966, pp. 423-424 n. II/10; *Tesori nascosti*… 1968, p. 37; D. FERRIANI, in *Galleria Nazionale*... 1998, pp. 168-169 n. 322; D. BENATI, in *Annibale*... 2006, p. 27; T. PASQUALI, in *Da Cimabue*... 2015, p. 180.

La pittura murale campeggiava originariamente nel chiostro del convento dei Cappuccini di Parma (Affò), dove Agostino avrebbe terminato i suoi giorni nel 1602 e dove, verosimilmente, il pittore aveva trovato alloggio anche al tempo del primo viaggio parmense. Nel 1771 l'affresco venne riprodotto in una modesta acquaforte del comasco Rocco Comaneddi, dove la responsabilità è assegnata al nostro, ma già da prima del distacco a massello e dell'ingresso in Galleria nel 1815, l'opera era stata assegnata alternativamente all'uno o all'altro dei fratelli Carracci nelle fonti locali manoscritte (cfr. Ferriani 1998). Agli esordi degli studi moderni, a fronte del parere contrario di Bodmer (citato in Quintavalle 1939), si segnala un generale orientamento in favore di Agostino (Ricci 1896, Foratti 1913, Venturi 1934, Quintavalle 1939), mentre più tardi Ostrow preferirà declassare il dipinto fra le opere *possibly by*. Ne seguirà un certo oblio, che prosegue tuttora: la pittura, trasportata su tela da Alessandro Verri nel 1938 (Quintavalle 1939), si trova nei depositi. L'antica oscillazione fra i nomi dei fratelli Carracci ha avuto un recente revival, con la scheda del catalogo del museo (Ferriani 1998) orientata verso Annibale e la posizione di Benati qui accettata, convinto di una cronologia in anticipo sulle due palette parmensi di Agostino del 1586.
Va segnalato il legame con la prima delle poche incisione realizzate dal cugino Ludovico, una *Sacra Famiglia sotto un arco* di memoria sartesca, da collocarsi plausibilmente dopo il 1585 per ragioni non da ultimo formali.

Cat. 8

Compianto sul Cristo morto
1585 ca.
olio su tela, cm 191 x 156
San Pietroburgo, Hermitage, inv. 1489

Provenienza: collezione sir Robert Walpole, Houghton Hall, Norfolk, Regno Unito; acquistato dall'Hermitage nel 1779.

Bibliografia: LONGHI 1957, p. 35; OSTROW 1966, pp. 407-409 n. II.5; *Bologna 1584*... 1984, p. 176 n. 120; BROGI 1985, p. 254; D. BENATI in *Nell'età di Correggio*... 1986, p. 256; D. FERRIANI, in *Galleria Nazionale*... 1998, p. 169; SCHLEIER 2002, p. 128; T. PASQUALI, in *Da Cimabue*... 2015, p. 178; BENATI 2017, p. 299.

Si deve a Longhi l'inserimento di questa piccola pala entro il fitto dialogo formale intercorso fra Annibale e Agostino durante il soggiorno parmense della metà degli anni ottanta, quale dimostrazione dell'impatto sul maggiore della grande Pietà per i Cappuccini licenziata da Annibale nel 1585. Inserita fra le opere dubbiose nella tesi monografica di Ostrow, è stata in seguito accolta in maniera più o meno decisa nella rara letteratura che le ha dedicato attenzione. A tutt'oggi, non si risale oltre la provenienza dalla collezione di sir Robert Walpole, nella prima metà del Settecento.

Cat. 9

Madonna col Bambino e i santi Margherita, Benedetto, Cecilia e Giovannino
1586
olio su tela, cm 153 x 127
Parma, Galleria Nazionale, inv. 188
Iscrizioni: "HOC MONIALIS PIETAS/ 1586"

Provenienza: chiesa conventuale di San Paolo, Parma; a Parigi dal 1796; in Galleria dal 1816.

Bibliografia: SCANNELLI 1657, p. 338; BELLORI 1672, p. 114; RUTA 1780, p. 64; AFFÒ 1796, p. 125; BERTOLUZZI 1830, p. 194; MARTINI 1875, p. 16; RICCI 1896, pp. 81-82; FORATTI 1913, p. 158; VENTURI, IX, VIII, p. 1151; QUINTAVALLE 1939, pp. 73-74; *Mostra parmense*... 1948, p. 86 n. 149; ARCANGELI 1956, pp. 20-21; M. CALVESI, in *Mostra*... 1956, pp. 143-144 n. 37; LONGHI 1957, p. 35; OSTROW 1966, pp. 187-191 n. I/7; BERNARDINI 1979, pp. 20-30; *Bologna 1584*… 1984, pp. 177-178 n. 121; D. BENATI in *Nell'età di Correggio*... 1986, p. 256 n. 80; D. FERRIANI, in *Galleria Nazionale*... 1998, pp. 169-170 n. 323; A. SUTHERLAND HARRIS, in *L'Idea*… 2000, pp. 217 n. 4; D. BENATI, in *Annibale*... 2006 p. 27; T. PASQUALI, in *Da Cimabue*... 2015, pp. 178-180 n. 51.

Come indicato dall'iscrizione latina, ben evidente sul gradino in basso, la paletta è di commissione monastica e già Bellori la ricordava nella chiesa del monastero benedettino femminile di San Paolo a Parma, dove le guide locali la ricordano nel primo altare a destra. Requisita dai funzionari napoleonici e condotta a Parigi, entrò in Galleria al momento della restituzione nel 1816.
La corretta assegnazione non ha mai vacillato. Anzi, in virtù della datazione certa, il dipinto è da sempre una delle opere pittoriche più note di Agostino, sicuramente la più nota fra quelle giovanili, costituendo una pietra di paragone per tutta la sua prima attività.
Come chiarito di recente (Ferriani 1998), la presenza di santa Margherita può indicare una diretta commissione di Margherita Farnese, monaca a San Paolo dopo il fallimento del matrimonio con Vincenzo Gonzaga, mentre la figura di Cecilia dovrebbe evocare la documentata pratica della musica coltivata dalla nobildonna in convento.

Cat. 10

San Francesco riceve le stimmate
1586
olio su tela, cm 132 x 107
Parma, Galleria Nazionale, inv. 961
Iscrizioni: “1586”

Bibliografia: D. FERRIANI, in *Galleria Nazionale*... 1998, pp. 170-172 n. 324; DALLASTA, CECCHINELLI 2003, p. 100; D. BENATI, in *Annibale*... 2006, p. 27.

Conservata nei depositi della Galleria Nazionale, la paletta è stata segnalata solo di recente come opera di Agostino, in palese rapporto con l’incisione di medesimo soggetto realizzata dall’artista nello stesso anno. Se ne ignora la provenienza, ma in ipotesi è possibile legarne l’esecuzione allo stretto rapporto dei fratelli Carracci con i Cappuccini di Parma, per i quali Annibale aveva dipinto la grande *Pietà* del 1585 e nel cui monastero, verosimilmente nello stesso 1585, Agostino aveva affrescato la *Madonna col Bambino e san Giovannino sotto un arco*.

Indice delle immagini

1. Guido Reni, Frontespizio de *Il Funerale d'Agostin Carraccio*, bulino.
2. Prospero Fontana, *Assunzione della Vergine*, olio su tela. Milano, Pinacoteca di Brera.
3a-g. Agostino Carracci, *Mascheroni*, bulini.
4. Agostino Carracci, *Testa di sileno*, inchiostro su carta. Oxford, Ashmolean Museum.
5a-d. Prospero Fontana (?), *Mascheroni*, inchiostro su carta. Chatsworth House, collezione Devonshire.
6. Agostino Carracci, *Ritratto di Gregorio XIII*, bulino.
7. Lorenzo Sabbatini (?), *Ritratto di Gregorio XIII*, olio su tela. Roma, collezione privata.
8. Domenico Tibaldi (da Bartolomeo Passerotti), *Ritratto di Gregorio XIII*, bulino.
9. Prospero Fontana, *Ritratto di Giovanni Fogliani Pecori*, olio su tavola. Tivoli, Villa d'Este.
10. Ignoto incisore del XVI secolo e Agostino Carracci, *Sacra Famiglia coi santi Elisabetta, Giovannino e angeli*, bulino.
11. Ignoto incisore del XVI secolo (da Prospero Fontana?), *Bucranio* (*Simbolicae Quaestiones*, prima edizione), silografia.
12. Agostino Carracci, *Bucranio* (*Simbolicae Quaestiones* di Achille Bocchi, seconda edizione), bulino.
13a. Giulio Bonasone (da Prospero Fontana), *Ritratto di Achille Bocchi* (*Simbolicae Quaestiones*, prima edizione), bulino.
13b. Giulio Bonasone e Agostino Carracci (da Prospero Fontana?), *Ritratto di Achille Bocchi* (*Simbolicae Quaestiones*, seconda edizione), bulino.
14a. Giulio Bonasone (da Prospero Fontana?), *Emblema XII* (*Simbolicae Quaestiones*, prima edizione), bulino.
14b. Giulio Bonasone e Agostino Carracci (da Prospero Fontana?), *Emblema XII* (*Simbolicae Quaestiones*, seconda edizione), bulino.
15a. Giulio Bonasone (da Prospero Fontana?), *Emblema XV* (*Simbolicae Quaestiones*, prima edizione), bulino.
15b. Giulio Bonasone e Agostino Carracci (da Prospero Fontana?), *Emblema XV* (*Simbolicae Quaestiones*, seconda edizione), bulino.
16a. Giulio Bonasone (da Michelangelo), *Emblema LXXVIII* (*Simbolicae Quaestiones*, prima edizione), bulino.
16b. Giulio Bonasone e Agostino Carracci (da Michelangelo), *Emblema LXXVIII* (*Simbolicae Quaestiones*, seconda edizione), bulino.
17. Giulio Bonasone (da Prospero Fontana?), *Emblema XXXVI* (*Simbolicae Quaestiones*, prima edizione), bulino.
18. Agostino Carracci (da Prospero Fontana), *Emblema XXXVI* (*Simbolicae Quaestiones*, seconda edizione), bulino.
19. Agostino Carracci (da Prospero Fontana?), *Frontespizio dei* Commentari *di Carlo Ruini*, bulino.
19a-b. Dettagli di 19.
20. Ignoto incisore del XVI secolo, *Ritratto di Carlo Ruini*, bulino.
21. Dettaglio di 2.
22. Bartolomeo Passerotti, *Ritratto dei fratelli Monaldini*, olio su tela. Hopetoun House, collezione Lord Linlithgow.
23. Bartolomeo Passerotti, cerchia, *Tiburzio Passerotti nell'atto di dipingere*, inchiostro su carta. Oxfordshire, collezione privata.
24. Bartolomeo Passerotti, *Il crocifisso di santa Brigida in San Paolo fuori le mura*, inchiostro su carta. Stoccolma, Nationalmuseum.
25. Agostino Carracci (da Marcantonio Raimondi, cerchia), *Sacra Famiglia*, bulino.
26. Marcantonio Raimondi, cerchia, *Sacra Famiglia*, bulino.

27. Agostino Carracci (da Bagnacavallo il Giovane?), *Sacra famiglia coi santi Caterina e Giovannino*, bulino.
28. Ercole Procaccini il Vecchio, Frammento di *Sacra Famiglia con santa Caterina*, olio su tavola. Modena, Musei Civici.
29. Domenico Tibaldi, *Allegoria della Pace*, olio su tela. Già Monaco di Baviera, Hampel.
30. Domenico Tibaldi, *Allegoria della Pace*, bulino.
31. Ludovico Carracci, *Sposalizio mistico di santa Caterina*, olio su tela. Bologna, collezione privata.
32a. Agostino Carracci, *Santa Caterina d'Alessandria*, bulino.
32b. Agostino Carracci, *Santa Lucia*, bulino.
32c. Agostino Carracci, *Sant'Agata*, bulino.
32d. Agostino Carracci, *Santa Margherita d'Antiochia*, bulino.
33. Parmigianino, *Madonna della Rosa*, olio su tavola. Dresda, Gemäldegalerie.
34. Lorenzo Sabbatini, *Testa femminile*, matita nera e matita rossa su carta. Londra, British Museum.
35. Domenico Tibaldi (da Parmigianino), *Madonna della Rosa*, bulino.
36. Agostino Carracci (da Orazio Samacchini), *Madonna col Bambino in gloria fra le nubi*, bulino.
37. Domenico Tibaldi (da Orazio Samacchini), *Madonna col Bambino in gloria fra le nubi*, bulino.
38. Orazio Samacchini, *Madonna col Bambino in gloria fra le nubi*, matita nera e biacca su carta. Ottawa, National Gallery of Canada.
39. Agostino Carracci (da Orazio Samacchini), *Flagellazione*, bulino.
40. Orazio Samacchini, *Flagellazione*, inchiostro su carta. Amsterdam, Rijksmuseum.
41. Orazio Samacchini, *Flagellazione*, olio. Roma, Galleria Borghese.
42. Agostino Carracci (da Orazio Samacchini), *Presentazione di Gesù al Tempio*, bulino.
43. Orazio Samacchini, *Presentazione di Gesù al Tempio*, olio su tela. Bologna, San Giacomo Maggiore.
44. Orazio Samacchini, *Presentazione di Gesù al Tempio*, inchiostro e biacca su carta. Parigi, Louvre.
45. Orazio Samacchini, *Presentazione di Gesù al Tempio*, matita nera, biacca e inchiostro su carta. Detroit, Institute of Arts.
46. Agostino Carracci (da Orazio Samacchini), *Trinità*, bulino.
47. Orazio Samacchini, *Trinità*, olio su tela. Bologna, Museo di Santo Stefano.
48. Cornelis Cort (da Tiziano), *Martirio di san Lorenzo*, bulino.
49. Cornelis Cort (da Dupérac), *Ecce Homo*, bulino.
50. Bartolomeo Passerotti, *Ecce Homo*, olio su tela. Bologna, oratorio della
51. Cornelis Cort (da Federico Zuccari), *Adorazione dei pastori*, bulino.
52. Pseudo-Cavazzoni (da Cornelis Cort), *Adorazione dei pastori*, olio su rame. Edimburgo, Holyroodhouse, Collezioni Reali.
53. Agostino Carracci, *Fregio decorativo per una mappa di Bologna*, bulino.
54. Pittore bolognese del XVI secolo, *Ritratto del cardinale Gabriele Paleotti*, olio su rame. Collezione privata.
55. Agostino Carracci, *Ritratto di giovane col liuto*, olio su tela. Dresda, Gemäldegalerie.
56. Agostino Carracci (da Baldassarre Peruzzi), *Adorazione dei magi*, bulino.
57. Baldassarre Peruzzi, *Adorazione dei magi*, inchiostro e biacca su cartone. Londra, National Gallery.
58. Agostino Carracci (da Cornelis Cort), *San Rocco*, bulino.
59. Agostino Carracci (da Francesco Francia?), *San Sebastiano*, bulino.
60. Cornelis Cort (da Hans Speckaert), *San Rocco*, bulino.
61. Cornelis Cort (da Girolamo Muziano), *San Girolamo penitente*, bulino.
62. Agostino Carracci (da Cornelis Cort), *Cristo e la Samaritana al pozzo*, bulino.
63. Agostino Carracci, *Cristo e la Samaritana al pozzo*, bulino.
64. Agostino Carracci (da Annibale Carracci?), *Adamo ed Eva*, bulino.
65. Agostino Carracci (da Annibale Carracci), *Battesimo di Cristo*, bulino.
66. Agostino Carracci (da Raffaellino da Reggio), *Tobiolo e l'angelo*, bulino.

67a. Agostino Carracci, *Maddalena penitente* (dai cosiddetti *Santini*), bulino.
67b. Agostino Carracci, *Vergine Annunciata* (dai cosiddetti *Santini*), bulino.
67c. Agostino Carracci, *Vergine Annunciata* (dai cosiddetti *Santini*), bulino.
68. Agostino Carracci (da Denijs Calvaert), *Giacobbe e Rachele al pozzo*, bulino.
69a. Denijs Calvaert (e Agostino Carracci?), *Giacobbe e Rachele al pozzo*, matita rossa, biacca e ripassi a matita nera su carta. Parigi, Louvre.
69b. Denijs Calvaert, *Giacobbe e Rachele al pozzo*, matita rossa e biacca su carta, controprova di 69a. Parigi, Louvre.
70. Pittore del XVI secolo (Cesare Aretusi?) (da Correggio), *San Benedetto*, olio su tela. Napoli, Museo di Capodimonte.
71. Pittore del XVI secolo (Cesare Aretusi?) (da Correggio), *Cristo nell'atto di incoronare la Vergine*, olio su tela. Parma, Galleria Nazionale.
72. Pittore del XVI secolo (Cesare Aretusi?) (da Correggio), *Gruppo di angeli*, olio su tela. Londra, British Museum.
73. Pittore bolognese della fine del XVI secolo, *Madonna col Bambino e i santi Cecilia e Giacinto*, olio su rame. Già Londra, Christie's.
74. Pittore bolognese della fine del XVI secolo, *Sposalizio mistico di santa Caterina*, olio su tela. Budrio, Pinacoteca Civica Domenico Inzaghi.
75. Pittore bolognese della fine del XVI secolo, *Assunzione della Vergine*, olio su tela. Bologna, Pinacoteca Nazionale.
76. Pittore emiliano del XVII secolo, *Sposalizio mistico di santa Caterina*, olio su tela. Ubicazione ignota.
77. Pittore bolognese del XVII secolo (da Anton Wierix?), *Ultima comunione di san Francesco*, olio su tela. Londra, Dulwich Picture Gallery.
78. Pittore norditaliano del XVII secolo (da Anton Wierix?), *Ultima comunione di san Francesco*, olio su tela. Torino, Accademia Albertina.
79. Anton Wierix (da Camillo Procaccini) *Ultima comunione di san Francesco*, bulino.
80. Camillo Procaccini, *Ultima comunione di san Francesco*, matita nera su carta. Columbia, University of Missouri.
81. Agostino Carracci (da Lorenzo Sabbatini), *Giuditta con la testa di Oloferne*, bulino.
82. Lorenzo Sabbatini, Frammento di *Giuditta*, Berea (Kentucky), Berea College.
83. Agostino Carracci, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, olio su tela. Lexington, University of Kentucky Art Museum.
84. Domenico Tibaldi, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, bulino.
85. Agostino Carracci, *Ritratto di gentildonna in veste di Giuditta*, olio su tela. Già New York, Christie's.
86. Agostino Carracci, *Ritratto di un cane*, bulino.
87. Agostino Carracci, *Parabola della zizzania*, bulino.
88. Annibale Carracci (da Domenico Tibaldi), *Crocifissione*, bulino.
89. Domenico Tibaldi, *Crocifissione mistica*, bulino.
90. Annibale (e Agostino?) Carracci (da Lorenzo Sabbatini), *Sacra Famiglia coi santi Giovannino e Michele Arcangelo*, bulino.
91. Annibale Carracci, *San Girolamo*, bulino.
92. Federico Barocci, *Madonna col Bambino sulle nubi*, acquaforte.
93. Agostino Carracci (da Federico Barocci), *Madonna col Bambino sulle nubi*, bulino.
94. Cerchia di Marcantonio Raimondi (da Raffaello) e Agostino Carracci, *Madonna col Bambino sulle nubi*, bulino.
95. Annibale Carracci (da Federico Barocci), *Madonna col Bambino sulle nubi*, bulino.
96. Ludovico Carracci, *San Vincenzo martire in adorazione della Vergine*, olio su tela. Bologna, UniCredit, Quadreria di Palazzo Magnani.
97. Agostino Carracci, *Stimmate di san Francesco*, bulino.
98. Annibale (o Agostino?) Carracci, *Paesaggio fluviale*, inchiostro su carta. New York, Pierpont Morgan Library.

99. Agostino Carracci (da Orazio Samacchini), *Annunciazione*, bulino.
100. Domenico Tibaldi (da Orazio Samacchini), *Annunciazione*, bulino.
101. Agostino Carracci (da Orazio Samacchini), *Allegoria del salmo di David*, bulino.
102. Domenico Tibaldi (da Orazio Samacchini), *Allegoria del salmo di David*, bulino.
103. Agostino Carracci (da Orazio Samacchini), *Incoronazione della Vergine*, bulino.
104. Agostino Carracci (da Orazio Samacchini), *La Vergine consegna lo scapolare a san Tommaso*, bulino.
105. Domenico Tibaldi (da Antonio Campi?), *Ritratto di Caterina Sforza*, bulino.
106. Agostino Carracci (da Antonio Campi), *Ritratto di Cristina di Danimarca*, bulino.
107. Antonio Campi, *Ritratto di Cristina di Danimarca*, matita nera su carta. Londra, British Museum.
108. Agostino Carracci (da Antonio Campi), *Ritratto di Cristina di Danimarca* (da *Cremona Fedelissima*), bulino.
109. Agostino Carracci (da Antonio Campi), *Frontespizio allegorico di* Cremona Fedelissima, bulino.
110. Agostino Carracci (da Antonio Campi), Pagina con *Ritratto di Filippo II* (da *Cremona Fedelissima*), bulino.
111. Agostino Carracci (da Antonio Campi), *Ritratto di Antonio Campi* (da *Cremona Fedelissima*), bulino.
112. Agostino Carracci (da Antonio Campi), *Allegoria della città di Cremona* (da *Cremona Fedelissima*), bulino.
113. Agostino Carracci (da Antonio Campi), *Il Carroccio di Cremona portato in battaglia* (da *Cremona Fedelissima*), bulino.
114a-b. Antonio Campi, *Studi per tiro di buoi e leone assopito*, inchiostro su carta. Milano, Castello Sforzesco.
115. Vincenzo (o Antonio?) Campi, *Coppia di buoi*, matita nera su carta. Firenze, Uffizi, GDSU.
116. Vincenzo (o Antonio?) Campi, *Studi per bue alla corda*, matita nera su carta. Firenze, Uffizi, GDSU.
117. Agostino Carracci (da Tintoretto), *Tentazioni di sant'Antonio*, bulino.
118. Tintoretto, *Tentazioni di sant'Antonio*, olio su tela. Venezia, San Trovaso.
119. Agostino Carracci (da Veronese), *Pietà*, bulino.
120. Paolo Veronese, *Pietà,* olio su tela. San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage.
121. Agostino Carracci (da Veronese), *Madonna protettrice di due confratelli*, bulino.
122a-b. Agostino Carracci (da Veronese), *Sacra Famiglia coi santi Giovannino, Caterina e Antonio Abate*, bulino.
123. Paolo Veronese, *Sacra Famiglia coi santi Giovannino, Caterina e Antonio Abate,* olio su tela. Venezia, San Francesco della Vigna.
124. Agostino Carracci (da Veronese), *Sposalizio mistico di santa Caterina*, bulino.
125. Paolo Veronese, *Sposalizio mistico di santa Caterina*, olio su tela. Venezia, Gallerie dell'Accademia.
126. Agostino Carracci (da Veronese), *Martirio di santa Giustina*, bulino.
127. Paolo Veronese, *Martirio di santa Giustina*, olio su tela. Padova, Santa Giustina.
128. Agostino Carracci (da Veronese), *Crocifissione coi dolenti*, bulino.
129. Paolo Veronese, *Crocifissione coi dolenti*, olio su tela. Venezia, San Sebastiano.
130. Agostino Carracci (da Veronese?), *Vergine Annunciata*, bulino.
131. Agostino Carracci (da Veronese?), *Ritratto di Gian Tommaso Costanzo*, bulino.
132. Paolo Veronese, *Ritratto di Collaltino Collalto*, dettaglio, olio su tela. České Budějovice, castello di Jaroměřice.
133. Agostino Carracci, Foglio con *San Giovanni Battista*, il *Salvator Mundi* e la *Vergine*, bulino.
134. Guido Reni, *Busto di barbato*, inchiostro su carta. Windsor Castle, Royal Library.
135. Agostino Carracci, *Studio per un apostolo*, matita nera su carta.
136. Agostino Carracci, *Ultima cena*, olio su tela. Madrid, Prado.
137. Agostino Carracci, *Testa di barbato,* matita nera e biacca su carta. Torino, Biblioteca Reale.

138. Agostino Carracci, *Testa virile*, matita nera e biacca su carta. Torino, Biblioteca Reale.
139. Agostino Carracci, *Testa di barbato*, matita nera e biacca su carta. Torino, Biblioteca Reale.
140. Agostino Carracci, *San Francesco riceve le stimmate*, bulino.
141. Agostino Carracci, *San Francesco in adorazione del crocifisso*, bulino.
142. Agostino Carracci, *San Girolamo penitente*, bulino.
143. Annibale Carracci, *Crocifissione coi dolenti*, olio su tela. Bologna, Santa Maria della Carità.
144. Annibale Carracci, *Pietà coi santi Chiara, Francesco e Maria Maddalena*, olio su tela. Parma, Galleria Nazionale
145a-d. Agostino Carracci, *Santa Giustina*; *Santa Lucia*; *Maria Maddalena*; *Santa Caterina d'Alessandria*, bulini.
146. Agostino Carracci (da Antonio Campi), *San Paolo resuscita Patroclo*, bulino.
147a-d. Agostino Carracci (da Antonio Campi?), *Ritratto del vescovo Vida*; *Ritratto di Bianca Maria Visconti*; *Ritratto di Guglielmo Cavalcabò*; *Ritratto del cardinal Sfondrato* (da *Cremona Fedelissima*), bulini.
148. Ludovico Carracci, *Sacra Famiglia sotto un arco*, bulino.
149. Ludovico Carracci, *Sposalizio mistico di santa Caterina con i santi Giuseppe, Francesco e angeli*, olio su tela. Göteborg, Konstmuseum.
150. Annibale Carracci, *Sacra Famiglia con san Francesco*, olio su tela. Knutsford (Chesire), Tatton Park.
151. Cornelis Cort (da Federico Barocci), *Madonna del gatto*, bulino.
152. Federico Barocci, *Martirio di san Sebastiano*, dettaglio, olio su tela. Urbino, Duomo.
153. Prospero Fontana, *Sacra Famiglia coi santi Caterina d'Alessandria e Giovannino*, olio su tela. Già Roma, mercato antiquario.
154. Annibale Carracci, *Europa conduce il toro*, pittura murale. Bologna, Palazzo Fava (Grand Hotel Majestic), Camerino d'Europa.
155. Annibale Carracci, *Europa si siede sul dorso del toro*, pittura murale. Bologna, Palazzo Fava (Grand Hotel Majestic), Camerino d'Europa.
156. Agostino Carracci, *I profughi raggiungono il tempio del dio Asilo sul Campidoglio*, pittura murale. Bologna, Palazzo Magnani.
157. Ludovico Carracci, *Studio per Europa che sale sul dorso del toro*, matita nera e biacca su carta. Già Firenze, collezione Gernsheim.
158. Annibale (o Agostino?) Carracci, *Studio per un fregio con la Storia di Europa*, matita rossa e inchiostro su carta. Londra, Yvonne Tan Bunzl.
159. Agostino Carracci, *Studio per un fregio con un paesaggio*, inchiostro su carta. Edimburgo, National Galleries of Scotland.
160. Agostino Carracci, *Studio per la figura di Medea* (recto di 162), matita rossa su carta. Firenze, Uffizi, GDSU.
161. Agostino Carracci, *Studi per elementi decorativi con figure*, matita rossa su carta. Firenze, Uffizi, GDSU.
162. Agostino Carracci, *Studio per fregio* (verso di 160), matita rossa su carta. Firenze, Uffizi, GDSU.
163. Agostino Carracci, *Paesaggio lacustre con figure* (recto di 164), inchiostro su carta. Chatsworth House, collezione Devonshire.
164. Agostino Carracci, *Studi di gambe e profilo virile* (?) (verso di 163), matita rossa e inchiostro su carta. Chatsworth, collezione Devonshire.
165. Agostino Carracci, *Paesaggio col riposo dalla fuga in Egitto*, inchiostro su carta. Chatsworth House, collezione Devonshire.
166. Agostino Carracci, *Paesaggio con scimmie che mimano la fuga di Enea da Troia*, inchiostro e acquerelli su carta. Oxford, Ashmolean Museum.
167. Annibale Carracci, *Fregio con storie d'Europa: dettaglio con satiri e grottesche*, pittura murale. Bologna, Palazzo Fava (Grand Hotel Majestic), Camerino d'Europa
168. Annibale Carracci, *Fregio con storie d'Europa: dettaglio con satiri e grottesche*, pittura murale. Bologna, Palazzo Fava (Grand Hotel Majestic), Camerino d'Europa

169. Pittore bolognese del XVI secolo (Agostino Carracci?), *Partitura decorativa a grottesche*, pittura murale.
170. Agostino Carracci (?), *Diana e Atteone*, olio su tela. Bruxelles, Musée des Beaux-Arts.
171. Ludovico Carracci, *Flagellazione*, olio su tela. Douai, Musée de la Chartreuse.
172. Ignoto incisore del XVI secolo, *Giasone doma i tori* (illustrazione da *Le Metamorfosi di Ovidio ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima*), silografia.
173. Ludovico Carracci, *Giasone doma i tori*, pittura murale. Bologna, Palazzo Fava.
174. Agostino Carracci, *Fanciullo seminudo*, matita rossa su carta. Oxford, Ashmolean Museum.
175. Annibale Carracci, *Studi per un fanciullo con un vaso*, matita nera e biacca su carta preparata. Windsor Castle, Royal Library
176. Annibale Carracci, *Finti funerali di Giasone*, pittura murale. Bologna, Palazzo Fava.
177. Annibale Carracci, *Angelo violinista*, matita rossa su carta. Londra, British Museum.
178. Annibale Carracci, *Ragazzo che si sveste*, matita rossa su carta. Londra, British Museum.
179. Annibale Carracci, *Un apostolo che si schermisce*, matite rossa e nera su carta. Vienna, Albertina.
180. Annibale Carracci, *Due figure maschili panneggiate*, matita rossa su carta. Budapest, Szépművészeti Múzeum.
181. Annibale Carracci, *La costruzione della nave Argo*, pittura murale. Bologna, Palazzo Fava.
182. Annibale Carracci, *Incontro di Giasone e Medea*, pittura murale. Bologna, Palazzo Fava.
183. Ludovico Carracci (?), *Gli incanti di Medea*, pittura murale. Bologna, Palazzo Fava.
184. Ludovico (e Annibale?) Carracci, *Avvio di Pelia verso il sacrificio*, pittura murale. Bologna, Palazzo Fava.
185. Annibale Carracci, *Incontro di Giasone con re Eeta*, matita nera, inchiostro e matita rossa su carta. Monaco, Staatliche Graphische Sammlung.
186. Agostino Carracci, *Il sacrificio di Pelia*, matita grigia e inchiostro su carta preparata. Parigi, Louvre.
187. Agostino Carracci, *Il sacrificio di Pelia*, matita nera, inchiostro e biacca su carta preparata. Già Londra, Sotheby's.
188. Agostino Carracci, *Festa campestre*, matita nera e inchiostro su carta. Parigi, Louvre.
189. Agostino Carracci, *Festa Campestre*, olio su tela. Marsiglia, Museé des Beaux-Arts.
190. Agostino Carracci, *I cordoni di san Francesco*, inchiostro e matita nera su carta. Edimburgo, National Galleries of Scotland.
191. Agostino Carracci, *Adorazione del Nome di Dio*, inchiostro su carta. Parigi, Louvre.
192. Agostino Carracci, *Sepoltura di Cristo*, inchiostro su carta. Stoccolma, Nationalmuseum.
193. Agostino Carracci, *Ultima cena*, matita nera e inchiostro su carta. Già New York, Sotheby's.
194. Benedetto Caliari, *Giasone conquista il Vello d'oro*, pittura murale. Padova, Palazzo Mocenigo Querini.
195. Agostino Carracci, *Figura di vecchio barbato*, matita rossa su carta. Firenze, Uffizi, GDSU.
196. Agostino Carracci, *Plutone*, matita nera e biacca su carta preparata. Windsor Castle, Royal Library.
197. Annibale Carracci, *Plutone*, pittura murale. Bologna, Palazzo Fava.
198. Annibale Carracci (?), *Minerva*, pittura murale. Bologna, Palazzo Fava.
199. Annibale Carracci (?), *Pan*, pittura murale. Bologna, Palazzo Fava.

CONTENTIONE PERFECTUS
IL FVNERALE
D'AGOSTIN CARRACCIO
FATTO
IN BOLOGNA SVA PATRIA
DA GL' INCAMINATI
Academici del Disegno
SCRITTO
ALL'ILL.MO ET R.MO SIG.R
CARDINAL FARNESE
In Bologna presso Vittorio Benacci 1603.

1.

2.

3a.

3b.

3c.

3d.

3e.

3f.

3g.

4.

5a.

5b.

5c.

5d.

6.

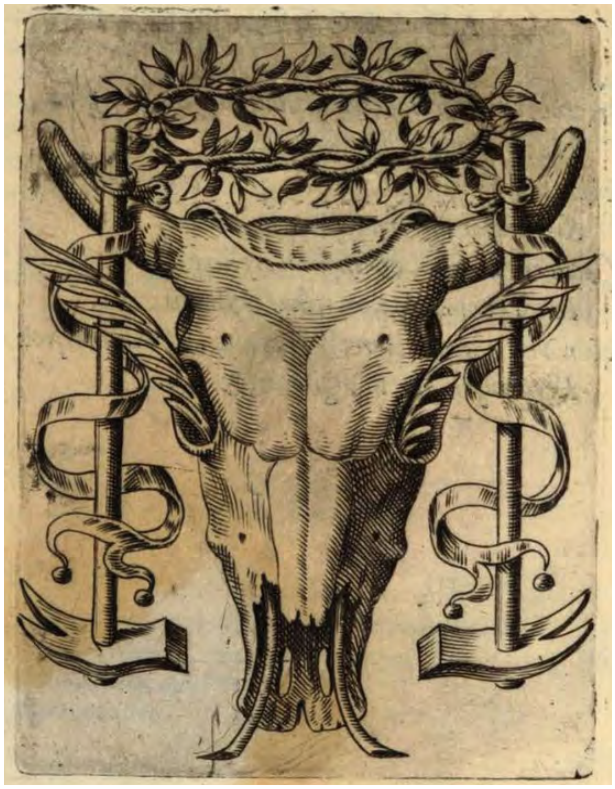
7.

8.

9.

10.

11.



12.

13a.

13b.

14a.

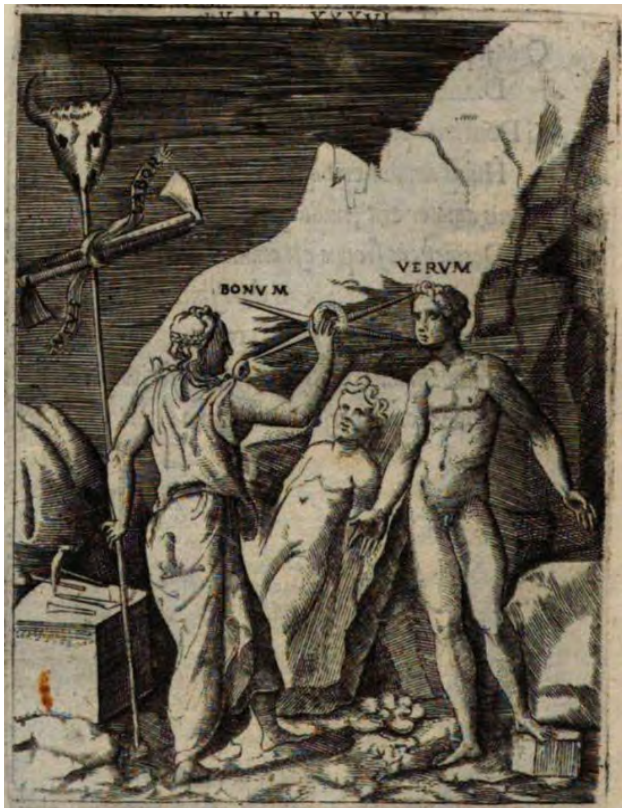
14b.

15a.

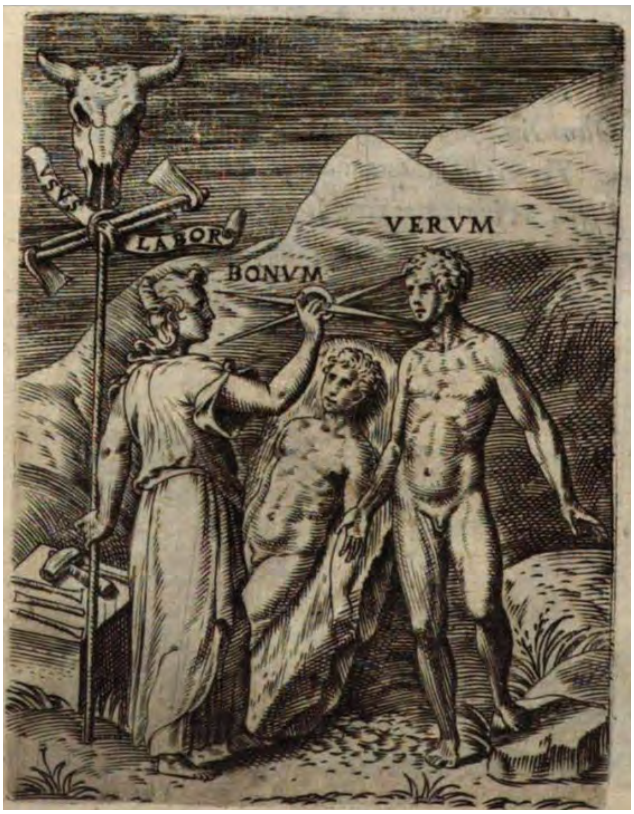
15b.

16a.

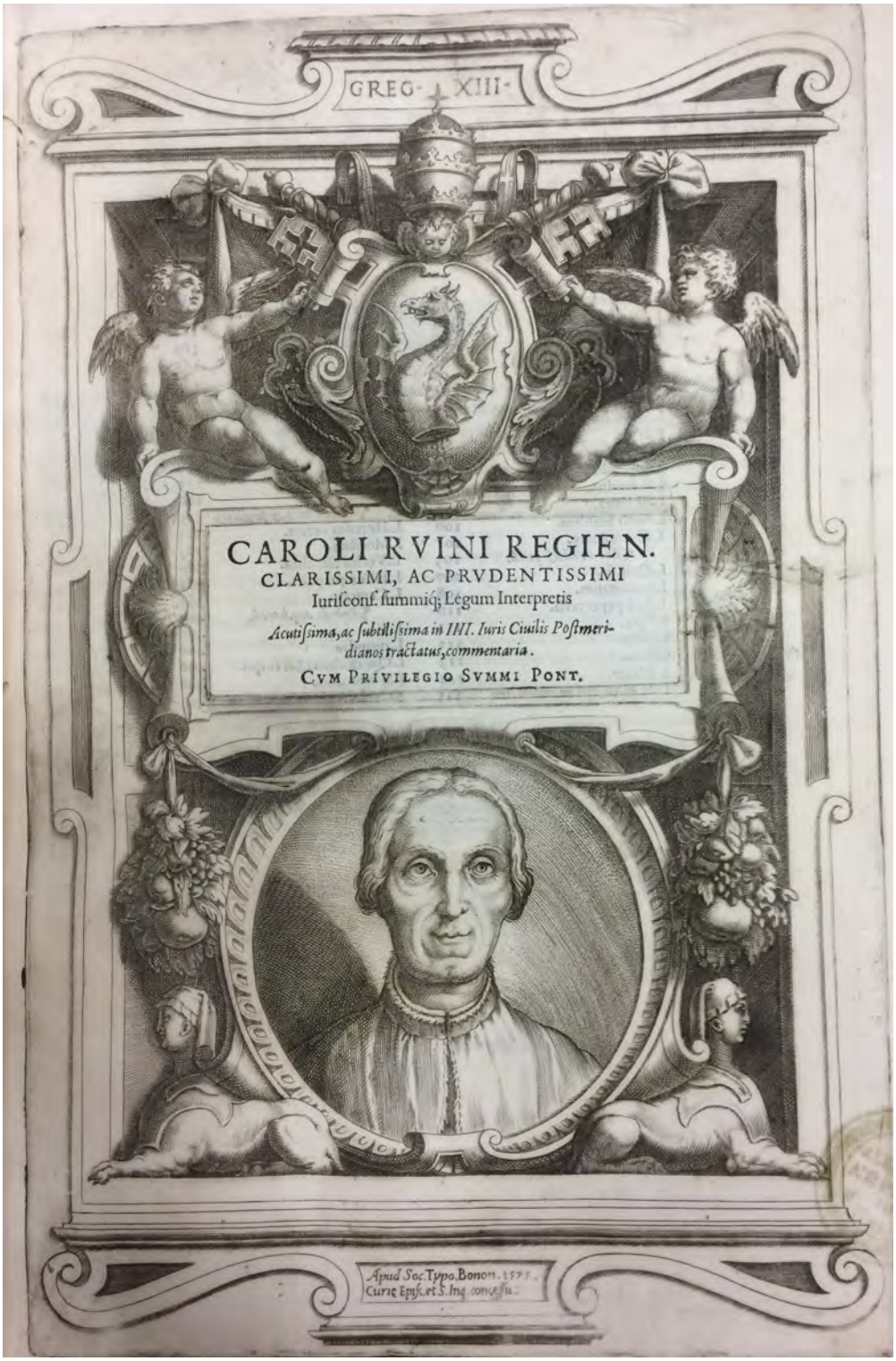
16b.



17.

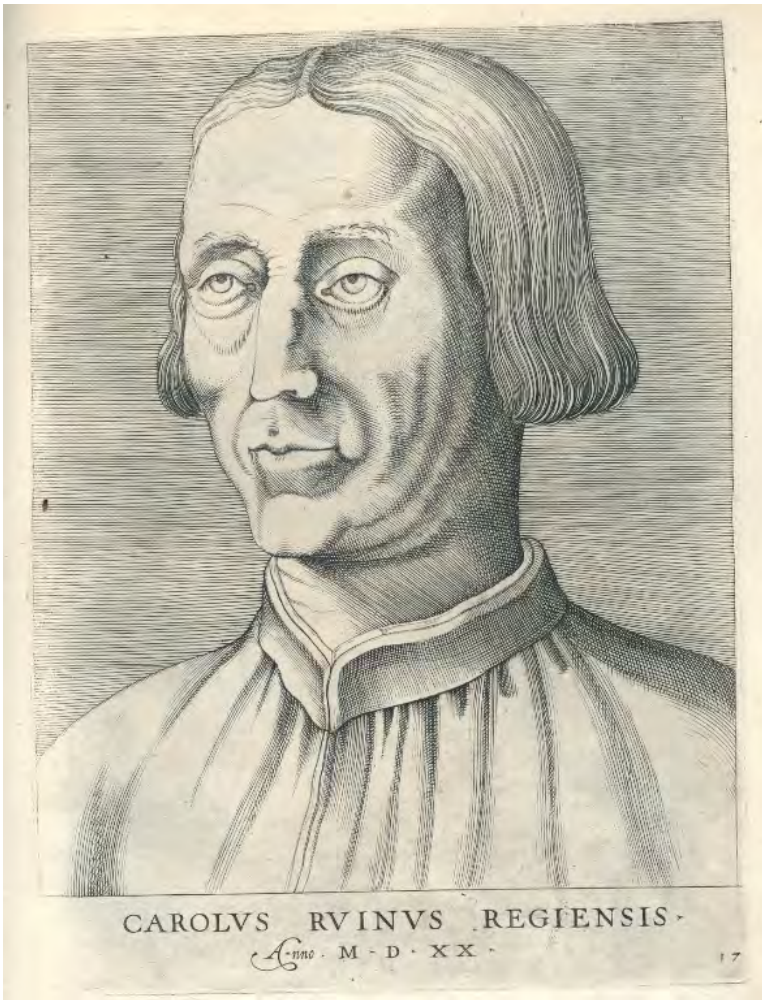


18.


GREG. XIII.
CAROLI RVINI REGIEN.
CLARISSIMI, AC PRVDENTISSIMI
Iuriſconſ. ſummiq; Legum Interpretis
Acutiſsima, ac ſubtiliſsima in IIII. Iuris Ciuilis Poſtmeridianos tractatus, commentaria.
CVM PRIVILEGIO SVMMI PONT.

19.

19a.



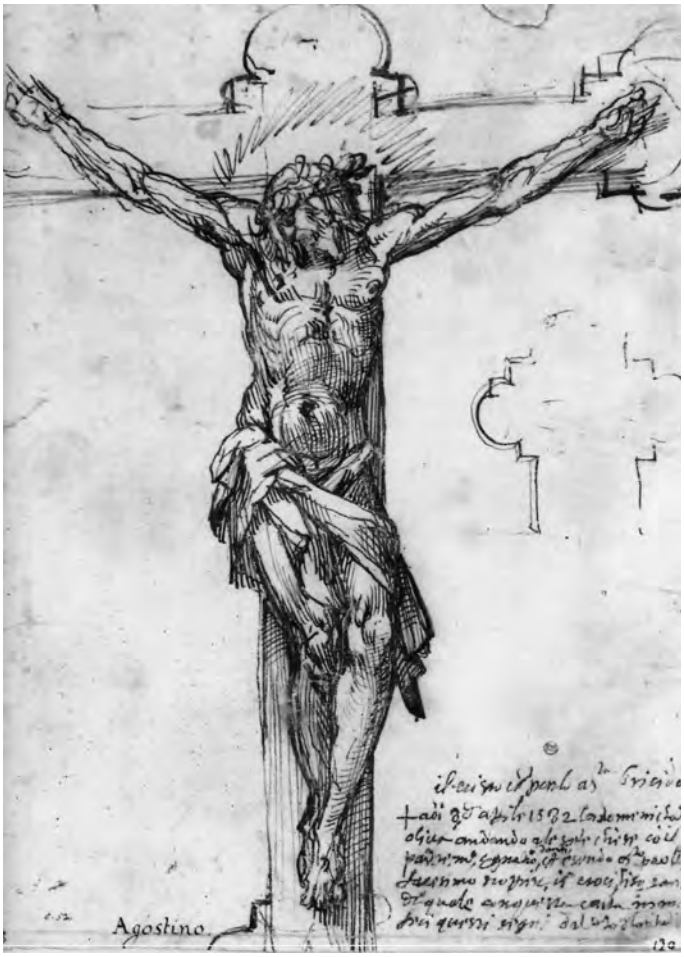
20.

19b.

21.

22.

23.



24.

25.

26.

27.

28.

29.

30.

31.

32a.

32b.

32c.

32d.

33.

34.

35.

36.

37.

38.

39.

40.

41.

42.

43.

44.

45.

46.

47.

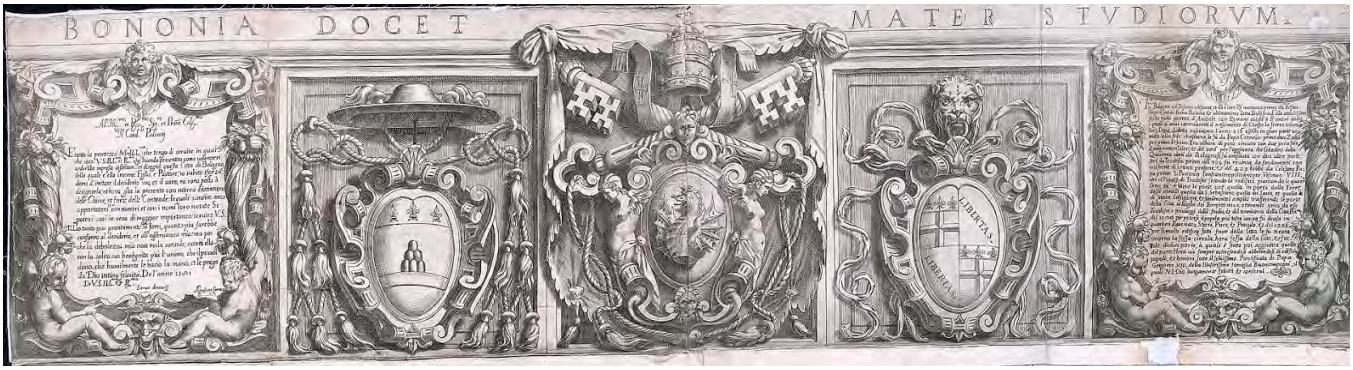
48.

49.

50.

51.

52.


BONONIA DOCET MATER STVDIORVM.
LIBERTAS
LIBERTAS

53.

FLOR
BONON ARCHIEP
GABR CARD PAL
ÆT ANN LXX
AGOS
PACIE
CARA
BAT

54.

55.

56.

57.

58.

59.

60.

61.

62.

63.

64.

65.

66.

67a.

67b.

67c.

68.

69a.

69b.

70.

71.

72.

73.

74.

75.

76.

77.

78.

LVGETE Ó FRATRES: NOSTRI PIVS ORDINIS AVCTOR
FRANCISCVS MORIT R CELSO VICTVRVS OLYMPO.

79.

80.

IVDITHA culta iuuacans precibus ieiunia seruans,
Hostis lasciui deculit ense caput:
Immundus quoties intentat prelia Demon,
Vinces: hanc uiduam sit modo cura sequi:
Ocia declines: ores: atq. uacare parcius escis:
Et credas, presens quod sit ubique Deus.

81.

82.

83.

QVIA CREAVIT DOMINVS NOVVM SVPER TERRAM FOEMINA CIRCVNDABIT VIRVM. Hier. xxxv.

84.

85.

86.

87.

88.

89.

90.

91.

92.

93.

94.

95.

96.

SIGNASTI DOMINE SERVVM TVVM FRANCISCVM SIGNIS REDEMPTIONIS NOSTRÆ

97.

98.

99.

100.

101.

102.

POSITVS EST THRONVS MATRI REGIS. ET SEDIT AD DEXTERAM EIVS.

103.

QVASI AVRORA CONSVRGENS.

104.

105.

106.

107.

108.

109.

110.

111.

112.

113.

114a.

114b.

115.

116.

117.

118.

119.

120.

Color che uniti in charita perfetta,
Menan quà gli uiuendo i giorni el' hore,
Fratelli in Christo, dalla sua diletta,
Madre raccolti son con santo amore;
Ella gli custodisce ella gli accetta
Come suoi figli, et mette in somo honore;
Ella del mondo à lor dona uittoria,
E in Ciel gli tira à la beata gloria.
Horatio
Bertelli

121.

122a.

122b.

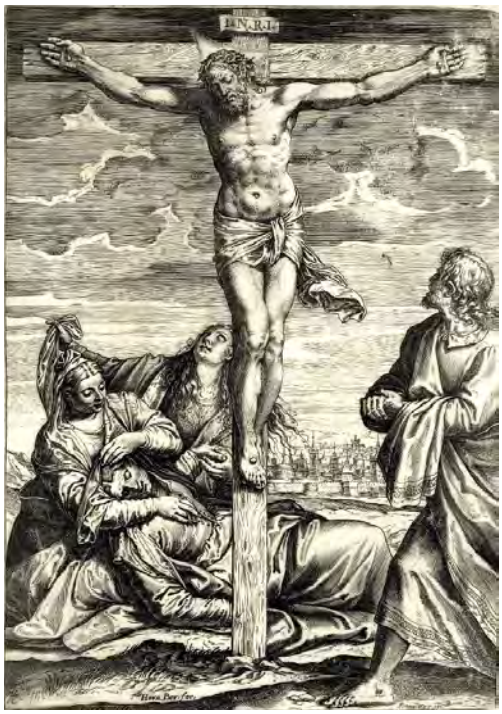
123.

124.

125.

126.

127.



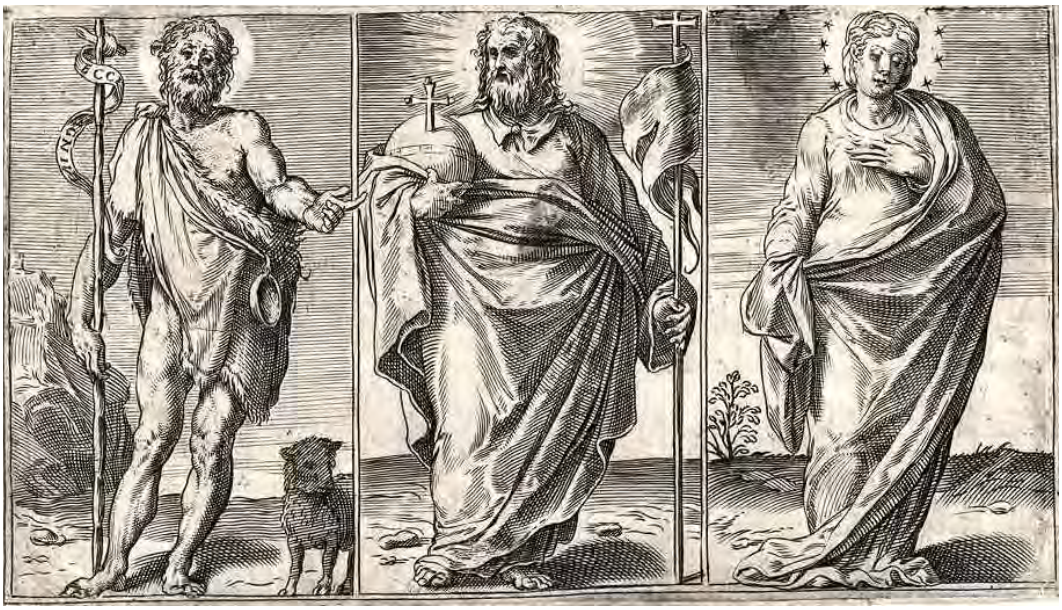
128.

129.

130.

131.

132.



133.

134.

135.

136.

137.

138.

139.

140.

141.

142.

143.

144.

145a.

145b.

145c.

145d.

146.

147a.

147b.

147c.

147d.

148.

149.

150.

Ludit Joannes, tacitus miratur JESVS.
Vtriusq; notat symbolu uterq; parens.
Federicus Barotius Urbinensis Inuentor.
Ille refert hominem paradisi è limine pulsum,
Quam ferat hic pulso Jam meditatur opem.

151.

152.

153.

154.

155.

156.

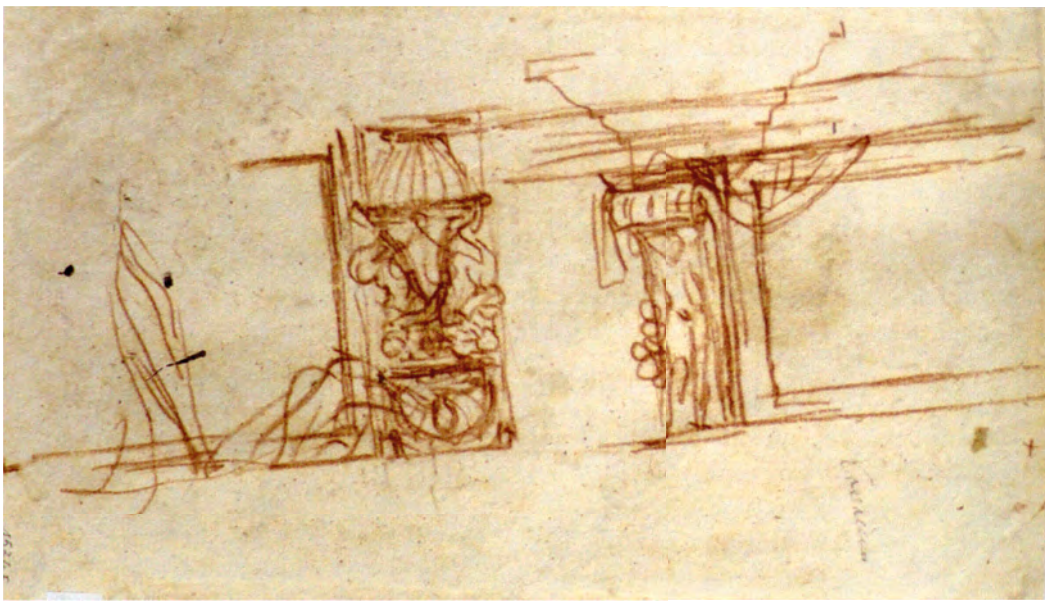
157.

158.

159.

160.

161.



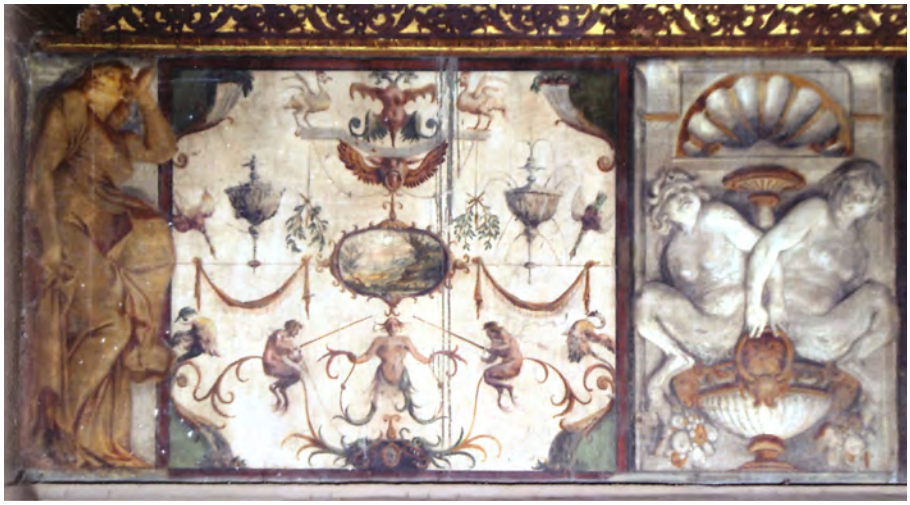
162.

163.

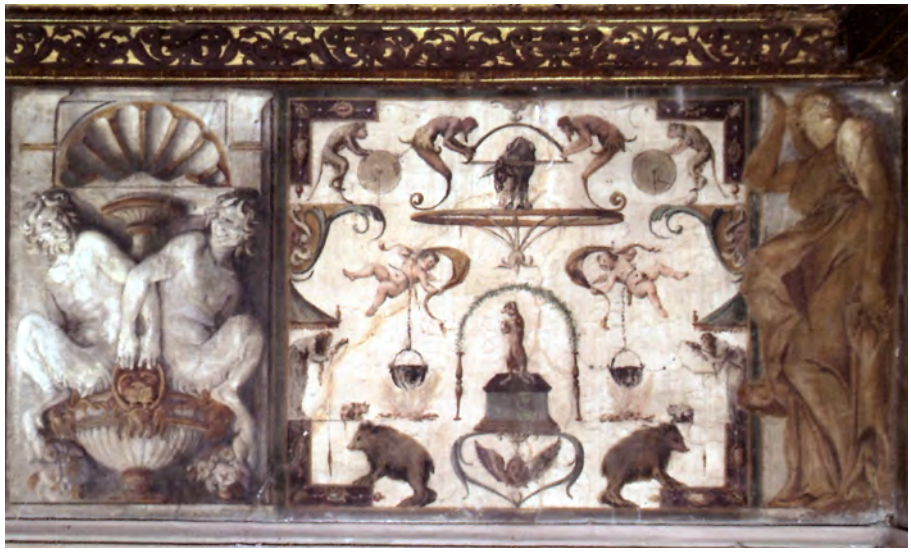
164.

165.

166.



167.



168.

169.

170.

171.

172.

173.

174.

175.

176.

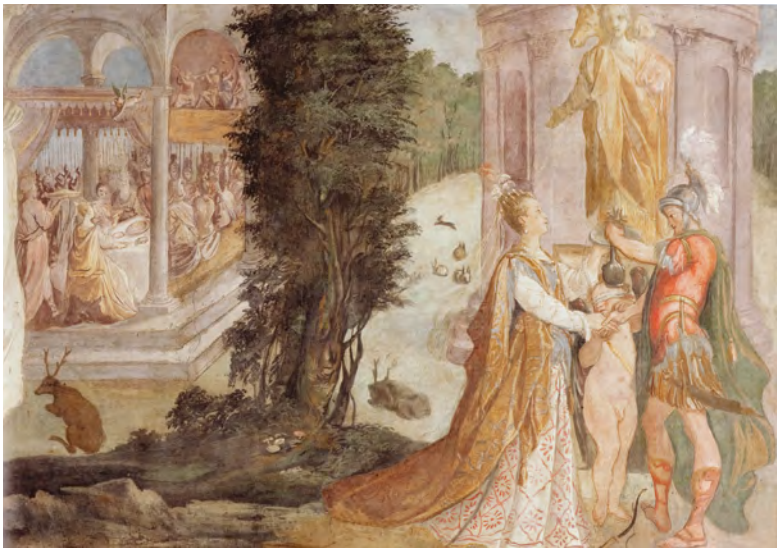
177.

178.

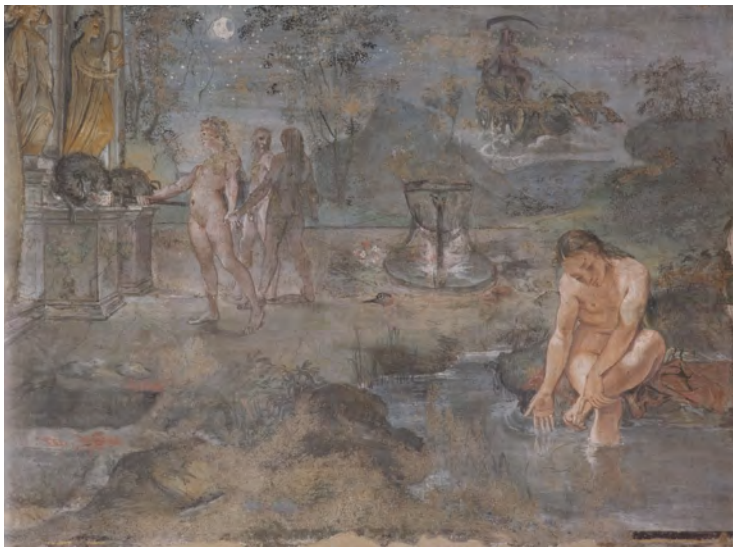
179.

180.

181.

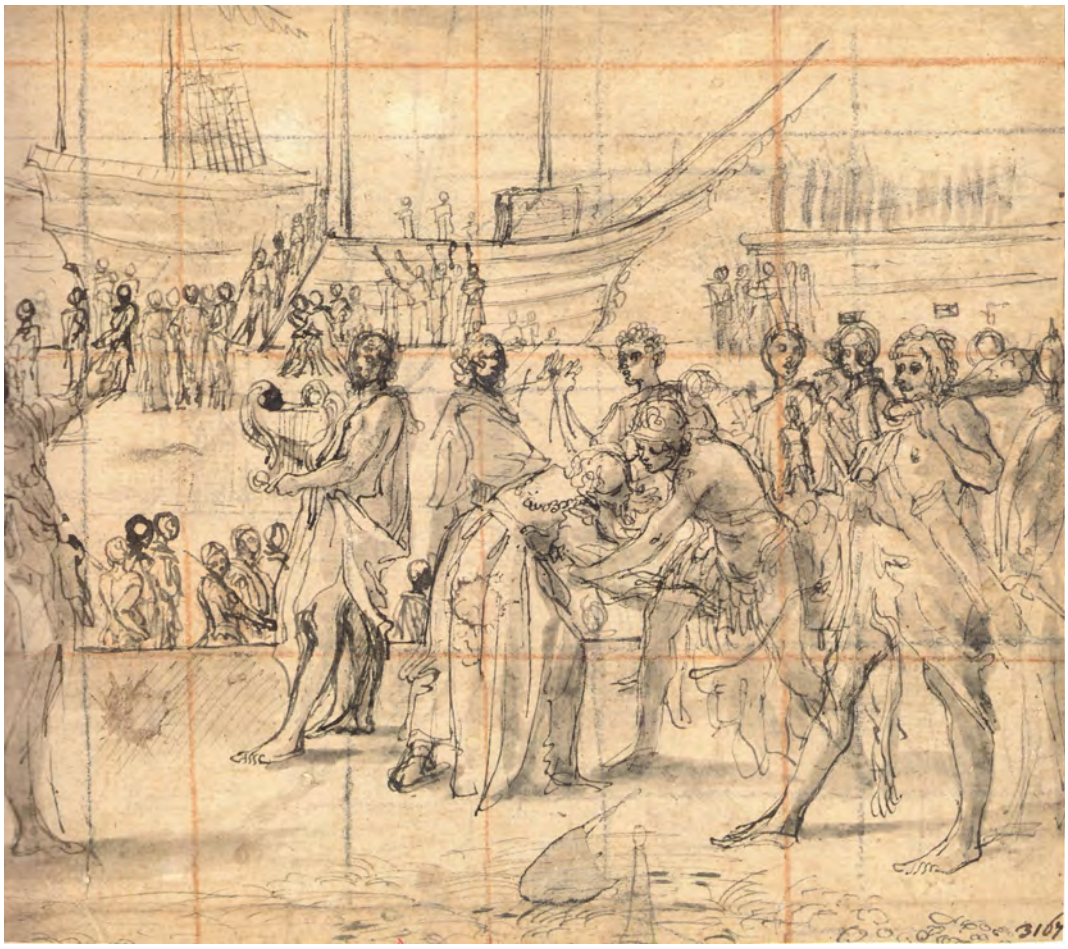


182.



183.

184.



185.

186.

187.

188.

189.

190.

191.

192.

193.

194.

195.

196.

197.

198.

199.

Bibliografia

1555

A. BOCCHI, *Symbolicarum Quaestionum de universo genere quas serio ludebat Libri Quinque*, Bologna 1555.

1564

B. VARCHI, *Orazione funerale fatta e recitata da lui publicamente nelle esequie di Michelangelo Buonarroti in Firenze nella Chiesa di S. Lorenzo*, Firenze 1564.

1568

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Firenze 1568 (ed. Firenze 1878-1885).

1574

A. BOCCHI, *Symbolicarum Quaestionum de universo genere quas serio ludebat Libri Quinque*, Bologna 1574.

1575

C. RUINI, *Acutissima ac subtilissima in IIII. Iuris Civilis Postmeridianos tractatus, commentaria*, Bologna 1575.

1582

G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologna 1582.

1603

B. MORELLO, *Il funerale d'Agostin Carraccio fatto in Bologna sua patria da gl'Incaminati Academici del Disegno scritto all'ill.*^{mo} *et r.*^{mo} *sig.*^{r} *cardinal Farnese*, Bologna 1603.

1642

G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, Roma 1642.

1646

A. MASINI, *Bologna perlustrata. Terza impressione notabilmente accresciuta*, Bologna 1646.

C. RIDOLFI, *Vita di Paolo Caliari veronese, celebre pittore*, Venezia 1646.

1648

C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte, overo Le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato*, Venezia 1648.

1660
M. BOSCHINI, *La Carta del navegar pitoresco*, Venezia 1660.

1657
F. SCANNELLI, *Il microcosmo della pittura*, Cesena 1657.

1672
G.P. BELLORI, *Le vite de pittori, scultori et architetti moderni*, Roma 1672.

1678
C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna 1678 (ed. Bologna 1841).

1681
F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno*, Firenze 1681 (ed. Firenze 1846).

1694
C.C. MALVASIA, *Il Claustro di S. Michele in Bosco di Bologna. Dipinto dal famoso Lodovico Carracci, e da altri Eccellenti maestri usciti dalla sua Scola*, Bologna 1694.

1722
J. RICHARDSON, J. RICHARDSON JR., *An Account of Some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy*, Londra 1722.

1739
C. RUTA, *Guida ed esatta notizia a' forastieri delle più eccellenti pitture che sono in molte chiese della eccellente città di Parma*, Parma 1739 (ed. Milano 1780).

1771
G. GORI GANDELLINI, *Notizie istoriche degli intagliatori*, Firenze 1771 (ed. Siena 1808-1816).
A.M. ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, Venezia 1771.

1780
C. RUTA, *Guida ed esatta notizia a' forastieri delle più eccellenti Pitture che sono in molte Chiese della città di Parma*, Milano 1780.

1789
K.H. VON HEINECKEN, *Dictionnaire des Artistes dont nous avons des estampes aves une notice detaillé*, Lipsia 1789.

1796
I. AFFÒ, *Il Parmigiano servitor di Piazza. Dialogo di Frombola con il conte Monleyo*, Parma 1796.

1809
G. BODONI, *Le più insigni pitture parmensi indicate agli amatori delle Belle Arti*, Parma 1809.

1830
G. BERTOLUZZI, *Nuovissima guida per osservare le pitture si a olio che a fresco esistenti attualmente nelle chiese di Parma*, Parma 1830.

1832
Lettere inedite di ragguardevoli personaggi del secolo XVI, dirette al conte Marco degli Emilj di Verona ora per la prima volta pubblicate nelle nozze Scroffa-Porto di Vicenza, Verona 1832.

1834
L. LANZI, *Storia pittorica d'Italia*, III, Firenze 1834.

1836
G. GIORDANI, *Sei lettere pittoriche pubblicate per la fausta occasione delle applauditissime nozze Hercolani-Angelelli*, Bologna 1836.

1939
A.O. QUINTAVALLE, *La Regia Galleria di Parma*, Roma 1939.

1840-1845
M. A. GUALANDI, *Memorie originali italiane riguardanti le belle arti*, Bologna 1840-45.

1872
O. MAZZONI TOSELLI, *Racconti storici estratti dall'Archivio criminale di Bologna*, Bologna 1872.

1896

C. RICCI, *La R. Galleria di Parma*, Parma 1896.

1897
F. MALAGUZZI VALERI, *L'arte dei pittori a Bologna nel secolo XVI*, in "Archivio storico dell'arte", III, 1897, pp. 309-314.

1906-1907
H. TIETZE, *Annibale Carraccis Galerie im Palazzo Farnese und Seine Römische Werkstätte*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses", XXVI, 1906-1907, pp. 49-182.

1913
L. FORATTI, *I Carracci nella storia e nella pratica*, Città di Castello, 1913.
L. FRÖHLICH-BUM, *Andrea Meldolla gennant Schiavone*, Vienna 1913, pp. 159-162.
G. ROUCHÈS, *La peinture bolonaise à la fin du XVIe siècle. Les Carrache*, Parigi 1913.

1924
F. MALAGUZZI VALERI, *La giovinezza di Ludovico Carracci*, in "Cronache d'Arte", I, 1924, pp. 15-45.
H. VOSS, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlino 1924.

1928
W.T. WHITLEY, *Artists and Their Friends in England 1700-1799*, Londra 1928.

1929
A. SORBELLI, *Storia della stampa in Bologna*, Bologna 1929.

1933
A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, IX, 6, Milano 1933.

1933-1934
H. BODMER, *Drawings by the Carracci: an Aesthetic Analysis*, in "Old Master Drawings", 8, 1933-34, pp. 51-66.

1935
H. BODMER, *L'accademia dei Carracci*, in "Il Comune di Bologna", 13, 1935, pp. 4-5.
R. LONGHI, *Momenti della pittura bolognese*, in "L'Archiginnasio", XXX, 1934, ristampato in: R. LONGHI, *Lavori in Valpadana, 1934-1964, Opere complete di Roberto Longhi*, VI, Firenze 1973.

J. SCHLOSSER-MAGNINO, *La Letteratura Artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze 1935.

1937
A. VENTURI, *Domenico Tibaldi*, in *Enciclopedia Italiana*, 1937

1938-1939
H. BODMER, *Die Kunst des Bartolomeo Passarotti*, in "Belvedere", 13, 1938/39, pp. 13 s.

1939
H. BODMER, *Lodovico Carracci*, Burg bei Magdeburg 1939.
H. BODMER, *Die Entwicklung der Stechkunst des Agostino Carracci*, in "Die Graphischen Künste", 4, 1939, pp. 121-142.

1940
H. BODMER, *Die Entwicklung der Stechkunst des Agostino Carracci II*, in "Die Graphischen Künste", 5, 1940, pp.

1942
W. FRIEDLAENDER, Recensione a *Lodovico Carracci* di H. Bodmer, in "The Art Bulletin", 24, 1942, pp. 190-195.

1947
D. MAHON, *Studies in the Seicento Art and Theory*, Londra 1947.

1948
J.C.J. BIERENS DE HAAN, *L'oeuvre gravé de Cornelis Cort, graveur hollandais 1533-1578*, L'Aja 1948.
Mostra parmense di dipinti noti ed ignoti dal XIV al XVIII secolo, a cura di A.O. Quintavalle, catalogo della mostra, Parma 1948.

1950
A. PETRUCCI, *L'incisione carraccesca*, in "Bollettino d'arte", 35, 1950, pp. 131-144.

1952
R. WITTKOWER, *The Drawings of the Carracci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Londra 1952.

1953

D. MAHON, *Art Theory and Artistic Practice in the Early Seicento: Some Clarification*, in "Art Bulletin", XXXV, 1953, pp. 226-232.
D. MAHON, *Eclecticism and the Carracci: Further Reflections on the Validity of a Label*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 3-4, 1953, pp. 303-341.

1954
P.A. TOMORY, *The Ellesmere Collection of Old Master Drawings*, Leicester 1954.

1956
F. ARCANGELI, *Sugli inizi dei Carracci*, in "Paragone", 79, 1956, pp. 17-48.
M. CALVESI, *Note ai Carracci*, in "Commentari", 7, 1956, pp. 263-276.
M. CALVESI, *Recenti acquisizioni (1952-1956): stampe di Agostino Carracci*, catalogo della mostra, Bologna 1956.
Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum. II. The Italian Schools, a cura di K.T. Parker, Oxford 1956.
M. JAFFÉ, *Some Drawings by Annibale, and by Agostino Carracci*, in "Paragone", 83, 1956, pp. 12-16.
D. MAHON, *Mostra dei Carracci. Catalogo critico dei disegni*, catalogo della mostra, Bologna 1956, seconda edizione corretta 1963.
Mostra dei Carracci. Catalogo critico dei dipinti, catalogo della mostra, Bologna 1956.
K.T. PARKER, *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum. II. The Italian Schools*, Oxford 1956.
W.R. VALENTINER, *North Carolina Museum of Art. Catalogue of Painting including three sets of Tapestries*, Raleigh, 1956.

1957
R. LONGHI, *Annibale, 1584?*, in "Paragone", 89, 1957, pp. 33-42.
D. MAHON, *Afterthoughts on the Carracci Exhibition*, in "Gazette des Beaux-Arts", 49, pp. 193-207, 267-298.
G. NICODEMI, *L'Accademia di pittura, scultura e architettura fondata dal cardinal Federigo Boromeo all'Ambrosiana*, in *Studi in onore di Carlo Castiglioni prefetto dell'Ambrosiana*, Milano 1957, pp. 651-696.

1958
F. ARCANGELI, *Una gloriosa gara I*, in "Arte antica e moderna", 3, 1958, pp. 236-254.
F. ARCANGELI, *Una gloriosa gara II*, in "Arte antica e moderna", 4, 1958, pp. 354-372.
A. BERTINI, *I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino*, Roma 1958.
A. RAULE, G. RIVANI, M. MARAGI, *La chiesa parrocchiale di San Giovanni in Monte*, Bologna 1958.

1959
P. PRODI, *Il cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597)*, I, Roma 1959.
F. ZERI, *La Galleria Pallavicini in Roma. Catalogo dei dipinti*, Roma 1959.

1960
S.E. OSTROW, *Note sugli affreschi con 'Storie di Giasone' in Palazzo Fava*, in "Arte antica e moderna", 9, 1960, pp. 68-75.

1962
L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio, a cura di F. Arcangeli, catalogo della mostra, Bologna 1962.

1963
D. MAHON, *Mostra dei Carracci. I disegni*, catalogo della mostra (Bologna 1956), seconda edizione corretta, Bologna 1963.
Mostra documentaria-iconografica dell'Accademia delle Arti del Disegno, catalogo della mostra, Firenze 1963.

1964
M. LEVEY, *The Later Italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Londra 1964.

1965
M. CALVESI, V. CASALE, *Le incisioni dei Carracci*, catalogo della mostra (Roma-Bologna 1965-1966), Roma 1965.
A.E. POPHAM, K.M. FENWICK, *European Drawings (and two Asian Drawings) in the Collection of the National Gallery of Canada*, Ottawa 1965.

1966
S.E. OSTROW, *Agostino Carracci,* tesi di dottorato, New York University 1966.
A. OTTANI, *Gli affreschi dei Carracci in palazzo Fava*, Bologna 1966.
D. POSNER, *An Unpublished Drawing by Annibale Carracci for the Palazzo Fava Frescoes*, in "Master Drawings", 4, 1966, pp. 29-32.

1967
G.C. ARGAN, *Il valore critico della 'stampa di traduzione'*, in *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower*, London 1967, pp. 179-181, poi ripubblicato in: G.C. ARGAN, *Studi e note dal Bramante a Canova*, Roma 1970.
S.E. OSTROW, *Some Italian Drawings for Known Works*, "Muse", I, 1967, pp. 19-32.
Il Tempio di S. Giacomo Maggiore in Bologna, Bologna 1967.

1968
Tesori nascosti della Galleria di Parma, a cura di A. Ghidiglia Quintavalle, catalogo della mostra, Parma 1968.

1969
G. CUPPINI, A.M. MATTEUCCI, *Ville del Bolognese*, Bologna 1969.
A. PETRUCCI, ad vocem *Bonasone, Giulio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 11, Roma 1969, pp. 591-594.

1970
Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana. Catalogo critico, a cura di F. Arcangeli, catalogo della mostra, Bologna 1970.
S.E. OSTROW, *A Drawing by Annibale Carracci for the Jason Frescoes and the S. Gregorio "Baptism"*, in "Master Drawings", 8, 1970, pp. 40-42

1971
D. POSNER, *Annibale Carracci*, New York 1971.

1972
The Ellesmere Collection of Drawings by the Carracci. Part I, Sotheby's, Londra, 11 luglio 1972.

1973
M. DI GIAMPAOLO, Recensione a *Incisori bolognesi ed emiliani del XVII secolo*, in "Antichità Viva", XII, 3, 1973, pp. 66-69.

1974
A.W.A. BOSCHLOO, *Annibale Carracci in Bologna: Visible Reality in Art after the Council of Trent*, 's-Gravenhage 1974.

1975
Dipinti del XV e del XVI secolo, Il Gabinetto delle stampe, Milano, 1975.
M. MARINI, *La 'Giuditta' del Sabbatini*, in "I Quaderni del conoscitore di stampe", 28, 1975, pp. 13-15.
Pittori bolognesi del Seicento nelle Gallerie di Firenze, a cura di E. Borea, catalogo della mostra, Firenze 1975.
H.E. WETHEY, *The Paintings of Titian III. The Mythological and Historial Paintings*, Londra 1975.

1976
J. BYAM SHAW, *Drawings by Old Masters at Christ Church Oxford*, Oxford 1976.
G. MALAFARINA, *L'opera completa di Annibale Carracci*, Milano 1976.
Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento, a cura di M. Muraro, D. Rosand, catalogo della mostra, Vicenza 1976.
C. VOLPE, *Sugli inizi di Ludovico Carracci*, in "Paragone", 317-319, 1976, pp. 115-129.
J. WINKELMANN, *Sul problema Nosadella-Tibaldi*, in "Paragone", 317-319, pp. 101-115.

1977
C. DEMPSEY, *Annibale Carracci and the beginning of Baroque Style*, Glückstadt 1977.
D. POSNER, ad vocem *Carracci, Agostino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 20, 1977, pp. 622-623.

1979
C. BERNARDINI, *Note sul Bagnacavallo Junior*, in "Prospettiva", 18, 1979, pp. 20-39.

1980
G. BORA, *Alcuni disegni per incisioni lombarde del Cinque e Seicento*, in "Rassegna di studi e di notizie", 8, 1980, pp. 99-140.
C. DEMPSEY, *Some Observations on the Education of Artists in Florence and Bologna During the Later Sixteenth Century*, in "Art Bulletin", 62, 1980, pp. 552-569.

1981
G. PERINI, *Il lessico del Malvasia nella sua Felsina Pittrice*, in "Studi e problemi di critica testuale", XXIII, 1981, pp. 107-129.

1982
D. BENATI, *L'attività bolognese di Cesare Aretusi*, in "Il Carrobbio", 7, 1982, pp. 37-50.
Bolognese Drawings in North American Collections 1500-1800, a cura di M. Cazort, C. Johnston, catalogo della mostra, Ottawa 1982.

1983
Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Artists working in Rome, c.1540 to c.1650, Londra 1983.
Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo. Atti del XXIV Congresso di Storia dell'arte, a cura di A. Emiliani, Bologna 1983.
A. NOVA, *Postille al giovane Cerano: la data di nascita, un committente e alcune incisioni inedite di Agostino Carracci*, in "Paragone", 34, 1983, pp. 46-64.

1984

B. BOHN, *The Chalk Drawings of Ludovico Carracci*, in "Master Drawings", 22, 1984, pp. 405-425.
Bologna 1584. Gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava, a cura di A. Emiliani, catalogo della mostra, Bologna 1984.
A.W.A. BOSCHLOO, *Il fregio dipinto a Bologna da Nicolò dell'Abate ai Carracci (1550-1580)*, Bologna 1984.
A. BROGI, *Considerazioni sul giovane Annibale Carracci e qualche aggiunta*, in "Paragone", 413, 1984, pp. 36-49.
D. DE GRAZIA, *Le stampe dei Carracci con i disegni, le incisioni, le copie, e i dipinti connessi. Catalogo critico*, Bologna 1984.
G. FEIGENBAUM, *Ludovico Carracci. A Critical Study of his Later Career and a Catalogue of his Paintings*, tesi di dottorato, Princeton University 1984.
S.J. FREEDBERG, *Circa 1600. Annibale Carracci, Caravaggio, Ludovico Carracci. Una rivoluzione stilistica nella pittura italiana*, Bologna 1984.

1985
Around 1610: the Onset of the Baroque, catalogo della mostra, Londra 1985.
A. BROGI, *Il fregio dei Carracci con "Storie di Romolo e Remo" nel salone di Palazzo Magnani*, in *Il Credito Romagnolo fra storia, arte e tradizione*, a cura di G. Maioli, G. Roversi, Bologna 1985, pp. 217-271.
E. CALBI, D. SCAGLIETTI KELESCIAN, *Marcello Oretti e il Patrimonio artistico privato bolognese, Bologna, Biblioteca Comunale, Ms. B. 104*, Bologna 1985.

1986
P. BELLINI, *Ulteriori contributi per la conoscenza degli incisori mantovani Adamo Scultori e Giorgio Ghisi*, in "Rassegna di studi e notizie", XIII, 1986, pp. 21-52.
C. DEMPSEY, *Malvasia and the Problem of Raphael and Bologna*, in "Studies in the History of art", 17, 1986, pp. 57-70.
Nell'età di Correggio e dei Carracci, catalogo della mostra (Bologna-Washington-New York 1986-1987), Bologna 1986.
Pittura bolognese del '500 I e II, a cura di V. Fortunati Pietrantonio, Bologna 1986.

1987
C. HÖPER, *Bartolomeo Passerotti*, tesi di dottorato, Università di Tubinga, Worms 1987.
B.W. MEIJER, *Una commissione medicea per Cornelis Cort*, in "Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz", 31, 1987, pp. 168-176.
Old Master Drawings from Chatsworth. A Loan Exhibition from the Devonshire Collection, a cura di M Jaffé, catalogo della mostra (varie sedi), Alexandria 1987.

A. OTTANI CAVINA, *Studies from Life: Annibale Carracci's Paintings of the Blind*, in *Emilian Painting of the 16th and 17th Centuries. A Symposium*, a cura di H.A. Millon, Bologna 1987, pp. 89-99.
Paintings from Emilia. 1500-1700, catalogo della mostra (New York), Londra 1987.
D.S. PEPPER, *The Aftermath of the Correggio/Carracci Exhibition. A New early Cronology for the Carracci*, in "Apollo", 310, 1987, pp. 409-413.
G.M. PILO, *'Ritratti' e 'figure' dei Carracci interpretati da Antonio Balestra: fra esperienza culturale e 'accademia'*, in "Paragone", 449, 1987, pp. 23-50.

1988
B. BOHN, *Bartolommeo Passarotti and Reproductiove Etching in Sixteeth-Century Italy*, in "Print Quarterly", V, 1988, pp. 115-127.
Bologna e l'umanesimo 1490-1510, a cura di M. Faietti, K. Oberhuber, catalogo della mostra, Bologna 1988.
Dall'avanguardia dei Carracci al secolo barocco. Bologna 1580-1600, a cura di A. Emiliani, catalogo della mostra, Bologna 1988.
N. TURNER, Recensione a *The Illustrated Bartsch 40: Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries* di Veronica Birke, in "Print Quarterly", 5, 1988, pp. 182-187.
C. WHITFIELD, *The Landscapes of Agostino Carracci: reflections on his role in the Carracci School*, in *Les Carraches et les décors profanes*, atti del convegno (Roma, École française, 1986), Roma 1988, pp. 73-95.

1989
C. DEMPSEY, *The Carracci Academy*, in "Leids Kunsthistorisch Jaarboek", 5-6-, 1989, pp. 33-43.
A. GHIRARDI, *Indagini per Bartolomeo Passerotti: i ritratti di papa Gregorio XIII*, in "Il carrobbio", 15, 1989, pp. 125-130.
R. ZAPPERI, *Annibale Carracci. Ritratto di artista da giovane*, Torino 1989.

1990
D. BENATI, L. PERUZZI, *Castello dei Ronchi, Crevalcore*, Crevalcore 1990.
M. FERRETTI, *Due dipinti "fuori contesto" all'Osservanza di Bologna*, in "Prospettiva", 57-60, 1989-1990, pp. 55-65.
A. GHIRARDI, *Bartolomeo Passerotti pittore (1529-1592). Catalogo generale*, Rimini 1990.
Gli scritti dei Carracci, a cura di G. Perini, Bologna 1990.
Old Master Paintings, Sotheby's, Londra, 4 luglio 1990
Old Master Pictures, Christie's, Londra, 14 dicembre 1990.

1991

B. BOHN, *Problems in Carracci Connoisseurship: Drawings by Agostino Carracci*, in "Drawings", 13, 1991, pp. 125-128.
Disegni emiliani del Sei-Settecento. Come nascono i dipinti, a cura di D. Benati, Modena 1991.
M. LEVEY, *The Later Italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, seconda edizione, Cambridge 1991.
Pinacoteca di Brera. Scuola emiliana, a cura di A. Della Valle, C. Pirovano, Milano 1991.
R. ZAPPERI, *Federico Zuccari censurato a Bologna dalla corporazione dei pittori*, in "Städel Jahrbuch", XIII, 1991, p. 177-190.

1992
B. BOHN, *Malvasia and the Study of Carracci Drawings*, in "Master Drawings", 30, 1992, pp. 396-414.
G. FEIGENBAUM, *When the Subject was Art: The Carracci as Copyists*, in *Il luogo e il ruolo della città di Bologna tra Europa continentale e mediterranea*, a cura di G. Perini, Bologna 1992, pp. 297-308.

1993
M.S. CAMPANINI, ad vocem *Faberi (Faberio), Lucio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 43, Roma 1993, pp. 692-695.
M.T. CANTARO, *Aggiornamenti e precisazioni sul catalogo di Lavinia Fontana*, in "Bollettino d'arte", 79, 1993, pp. 85-102.
G. FEIGENBAUM, *Practice in the Carracci Academy*, in *The Artist's Workshop*, a cura di P.M. Lukehart, Washington 1993, pp. 59-76.
W.T. KLOEK, *Calvaert oefningen met spiegelbeeldighied*, in "Oud Holland", 107, I, 1993.
G. PERINI, *Aggiunte e postille a "Gli scritti dei Carracci"*, in "Accademia Clementina. Atti e memorie", 32, 1993, pp. 127-142.
C. ROBERTSON, *I Carracci e l'invenzione: osservazioni sull'origine dei cicli affrescati di Palazzo Fava*, in "Accademia Clementina. Atti e memorie", 32, 1993, pp. 271-314.
E.S. WATSON, *Achille Bocchi and the emblem book as symbolic form*, Cambridge 1993.

1994
Cornelis Cort 'accomplished plate-cutter from Hoorn in Holland, a cura di M. Sellink, catalogo della mostra, Rotterdam 1994.
The Devonshire Collection of Italian Drawings, a cura di M. Jaffé, Londra 1994.
The French Renaissance in prints from the Bibliothèque Nationale de France, a cura di K. Jacobson, catalogo della mostra (Los Angeles-New York-Parigi 1994-1995), Los Angeles 1994.
C. LEGRAND, *Le dessin à Bologne 1580-1620. La réforme des trois Carracci*, catalogo della mostra, Parigi 1994.

Museo e gallerie nazionali di Capodimonte. La collezione Farnese. I dipinti. I disegni, a cura di N. Spinosa, Napoli 1994.
A. SUTHERLAND HARRIS, *Ludovico, Agostino, Annibale: "...l'abbiam fatta tutti noi"*, in "Accademia Clementina. Atti e memorie", 33-34, 1994, pp. 69-84.

1995
A. BACCHI, A. DE MARCHI, *Francesco Marmitta*, Torino 1995, pp. 17-53.
B. BOHN, *Early Portrait Engravings and Drawings by Agostino Carracci*, in "Paragone", 46, 1995, pp. 18-26.
B. BOHN, *The Illustrated Bartsch. Italian Masters of the Sixteenth Century. Agostino Carracci. Commentary 1*, New York 1995.
La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento II, a cura di V. Fortunati, Milano 1995.
La scuola dei Carracci. I seguaci di Annibale e Agostino, a cura di E. Negro, M. Pirondini, Modena 1995.
C. LOISEL LEGRAND, *Dessins de jeunesse des Carracci: Ludovico, Annibale ou Agostino?*, in "Paragone", 549, 1995, pp. 3-20.

1996
D. BENATI, *Un San Sebastiano di Annibale Carracci da Modena a Dresda*, in "Nuovi Studi", 1, 1996, pp. 103-114.
G. BERTINI, *Considerazioni su documenti relativi ad Antonio Maria Panico e sulle copie degli affreschi del Correggio a Capodimonte*, in "Aurea Parma", LXXX, I, 1996, pp. 43-51.
B. BOHN, *The Illustrated Bartsch. Italian Masters of the Sixteenth Century. Bartolommeo Passarotti, Domenico Tibaldi, Camillo Procaccini, Ludovico Carracci, and Annibale Carracci. Commentary 2*, New York 1996.
S. BOORSCH, *La Bella Maniera*, in "Print Quarterly", XIII, 2, 1996, pp. 204-207.
Drawings by the Carracci from British Collections, a cura di C. Robertson, C. Whistler, catalogo della mostra (Oxford – Londra 1996-1997), Oxford 1996.

1997
Discovering the Italian Baroque: The Denis Mahon Collection, a cura di G. Finaldi, M. Kitson, catalogo della mostra, Londra 1997.
Rolo Banca 1473. La raccolta d'arte, a cura di M. Scolaro, Cinisello Balsamo 1997.
N. TURNER, Recensione a *Drawings by the Carracci from British Collections*, in "The Burlington Magazine", 139, 1997, pp. 209-211.

1998
D. DE GRAZIA, *Carracci Drawings in Britain and the State of Carracci Studies*, in "Master Drawings", 36, 1998, pp. 292-304.

Felipe II, un monarca y su època. La monarquìa hispànica, a cura di C. Iglesias, G. Anes, catalogo della mostra, Madrid 1998.
Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere. Il Cinquecento, a cura di L. Fornari Schianchi, Milano 1998.
Restauri e scoperte tra Ferrara e Bologna. Dipinti sacri dal XV al XVIII secolo, a cura di M. Censi, catalogo della mostra (Cento 1998), Milano 1998.

1999
D. BENATI, *Lorenzo Sabbatini: quadri "con donne nude"*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Jürgen Winkelmann*, a cura di S. Béguin, M. Di Giampaolo, Napoli 1999, pp. 51-63.
S. BOORSCH, *The Massacre of the Innocents after Francesco Salviati*, in "Print Quarterly", XVI, 3, 1999, pp. 266-273.
E. BOREA, *Roma 1565-1578. Intorno a Cornelis Cort*, in "Bollettino d'arte", 100, 1997 (1999), pp. 215-230.
F. CAVAZZONI, *Scritti d'arte*, a cura di M. Pigozzi, Bologna 1999.
Old Master Drawings, Thomas Williams Fine Art Ltd., Londra, 1999.
D.S. PEPPER, *Annibale Carracci Venetian's Portraits*, in "Arte Documento", 13, 1999, pp. 199-203.
The Drawings of Annibale Carracci, a cura di D. Benati, catalogo della mostra (Washington 1999-200), Washington 1999.

2000
M. FAIETTI, *Giulio Bonasone disegnatore*, in "Grafica d'arte", 44, 2000, pp. 2-10.
S. GINZBURG CARIGNANI, *Annibale Carracci a Roma. Gli affreschi di Palazzo Farnese*, Roma 2000.
G. JAN VAN DER SMAN, *Print Publishing in Venice in the Second Half of the Sixteenth Century*, in "Print Quarterly", XVII, 3, 2000, pp. 235-247.
Gli affreschi dei Carracci. Studi e disegni preparatori, a cura di C. Loisel, catalogo della mostra, Bologna 2000.
La collezione d'arte Rolo Banca. Opere dal Cinquecento al Novecento, catalogo della mostra (Ravenna 2000-2001), Modena 2000.
L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori, a cura di E. Borea, C. Gasparri, catalogo della mostra, Roma 2000.
A. SUMMERSCALE, *Malvasia's Life of the Carracci. Commentary and Translation*, University Park 2000.
A. SUTHERLAND HARRIS, *Agostino Carracci's Inventions: Pen-and-Ink Studies, 1582-1602*, in "Master Drawings", 38, 2000, pp. 393-423.
Vincenzo Campi: scene dal quotidiano, a cura di F. Paliaga, catalogo della mostra (Cremona 2000-2001), Milano 2000.

2001

A. BROGI, *Ludovico Carracci*, Ozzano Emilia 2001.

J.J.P. CHVOSTAL, *Rethinking the Reform: a Study of the Early Careers of Ludovico, Agostino, and Annibale Carracci*, tesi di dottorato, University of Pittsburgh, 2001.

Francesco Salviati et la Bella Maniera. Actes des colloques de Rome et de Paris (1998), a cura di C. Monbeig Goguel e Ph. Costamagna, Roma 2001.

Guercino: racconti di paese. Il paesaggio e la scena popolare nei luoghi e nell'epoca di Giovanni Francesco Barbieri, a cura di M. Pulini, catalogo della mostra (Cento 2001), Milano 2001.

Il ritratto. Identità e storia, a cura di V. Coen, catalogo della mostra (Bologna 2001), Milano 2001.

R. MORSELLI, *Quadri bolognesi "antichi" e "moderni" nella collezione Gonzaga*, in *L'intelligenza della passione. Scritti per Andrea Emiliani*, a cura di M. Scolaro, F.P. Di Teodoro, San Giorgio di Piano 2001, pp. 337-352.

D.S. PEPPER, *Agostino Carracci and Venice: a Brief Account of his Relationship*, in *Per l'arte. Da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo. I. Dall'Antichità a Caravaggio*, a cura di M. Piantoni, L. De Rossi, Monfalcone 2001, 247-251.

The Print in Italy 1550-1620, a cura di M. Bury, catalogo della mostra, Londra 2001.

R.J. TUTTLE, *Piazza Maggiore. Studi su Bologna nel Cinquecento*, Venezia 2001.

2002

P. BJURSTRÖM, *Drawings from the Age of the Carracci. Seventeenth Century Bolognese Drawings from the Nationalmuseum, Stockholm*, catalogo della mostra, Oxford 2002.

S.J. CAMPBELL, *The Carracci, visual narrative and heroic poetry after Ariosto: The "Story of Jason" in Palazzo Fava*, in "Word & Image", 18, 2002, pp. 210-230.

Il Cinquecento a Bologna. Disegni dal Louvre e dipinti a confronto, a cura di M. Faietti, catalogo della mostra (Bologna 2002), Milano 2002.

Il Michelangelo incognito. Alessandro Menganti e le arti a Bologna nell'età della Controriforma, a cura di A. Bacchi, S. Tumidei, catalogo della mostra (Bologna 2002), Ferrara 2002.

E. SCHLEIER, *Su tre quadri inediti o poco noti di Annibale e di Ludovico Carracci*, in "Studi di storia dell'arte", 13, 2002, pp. 125-148.

Una gloriosa gara nelle pagine di Francesco Arcangeli: l'Oratorio di San Colombano, a cura di J. Bentini, San Giorgio in Piano 2002.

E. VENTURINI, L. MARINIG, *L'incomparabile anima del duca Ferdinando. Scelte collezionistiche, mercato, committenza (1612-1626)*, in *Gonzaga. La Celeste Galeria. L'esercizio del collezionismo*, a cura di R. Morselli, catalogo della mostra (Mantova 2002), Milano 2002, pp. 349-356.

2003
M. BURY, *New Light on Battista del Moro as Printmaker*, in "Print Quarterly", 20, 2003, pp. 123-130.
F. DALLASTA, C. CECCHINELLI, *Bartolomeo Schedoni a Parma (1607-1615): pittura e Controriforma alla corte di Ranuccio I Farnese*, Colorno 2003.
C.P. MURPHY, *The Market for Pictures in Post-Tridentine Bologna*, in *The Art Market in Italy 15th-17th Centuries. Il Mercato dell'Arte in Italia Secc. XV-XVII*, a cura di M. Fantoni, L.C. Matthew, S.F. Matthews-Grieco, Modena 2003.

2004
I. DI MAJO, *Per Francesco Cavazzoni pittore*, in "Prospettiva", 110-111, 2003 (2004), pp. 140-148.
C. LOISEL, *En marge d'un catalogue raisonné: dessins de Marcello Venusti, Jan Soens, Lavinia Fontana, Giulio Morina, Francesco Borgani*, in "Revue de l'art", 143, 2004, pp. 107-114.
ID., *Ludovico, Agostino, Annibale Carracci. Musée du Louvre. Cabinet des dessins. Inventaire général des dessins italiens*, Parigi 2004.
Papi in posa. Dal Rinascimento a Giovanni Paolo II, a cura di M.E. Tittoni, F. Buranelli, F. Petrucci, catalogo della mostra, Roma 2004.

2005
D. BENATI, *Per Guido Reni "incamminato", tra i Carracci e Caravaggio*, in "Nuovi studi", 11, 2004-2005 (2005), pp. 231-247.
R. CRISTOFORI, *Agostino Annibale e Ludovico Carracci. Le stampe della Biblioteca Palatina di Parma*, Bologna 2005.
E. CROPPER, *The Domenichino Affair. Novelty, Imitation, and Theft in Seventeenth-Century Rome*, Londra 2005.
I dipinti della Pinacoteca Civica di Budrio. Secoli XIV-XIX, a cura di D. Benati, Bologna 2005.
Le Collezioni d'Arte della Cassa di Risparmio in Bologna e della Banca Popolare dell'Adriatico, a cura di A. Coliva, Cinisello Balsamo 2005.
Musei Civici di Modena. I dipinti antichi, a cura di D. Benati, L. Peruzzi, Modena 2005.
Old Master Drawings including property from the Arthur Feldmann Collection, Sotheby's, Londra, 6 luglio 2005.

2006
Annibale Carracci, a cura di D. Benati, E. Riccòmini, catalogo della mostra (Bologna-Roma 2006-2007), Milano 2006.
Palazzo Bocchi. La dimora di un erudito nella Bologna del Cinquecento, a cura di M. Danieli, D. Ravaioli, Bologna 2006.

G. PERINI, *Il fregio con le storie di Giasone dipinto dai Carracci a Palazzo Fava, Bologna*, in *Mediterranean Myths from Classical Antiquity to the Eighteenth Century*, Lubiana 2006, pp. 189-205.
Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale. 2. Da Raffaello ai Carracci, Venezia 2006.
N. TAKAHATAKE, *The Print Industry in Bologna, c. 1570-1640*, tesi di dottorato, Trinity College, University of Oxford, 2006.

2007
H. KEAZOR, *"Il vero modo": Die Malereireform der Carracci*, Berlino 2007.
Tiziano. L'ultimo atto, a cura di L. Puppi, catalogo della mostra (Belluno-Pieve di Cadore 2007), Milano 2007

2008
I. BIANCHI, *La politica delle immagini nell'età della Controriforma*, Bologna 2008.
F. PETRUCCI, *Pittura di ritratto a Roma. Il Seicento*, Roma 2008.
C. ROBERTSON, *The Invention of Annibale Carracci*, Milano 2008.

2009
1609-2009. Annibale Carracci: due opere per un centenario, a cura di D. Benati, catalogo della mostra, Bologna 2009.
M. DANIELI, *Proposte per Francesco Cavazzoni*, in "Artes", 14, 2008-2009, pp. 135-152.
N. TAKAHATAKE, *Domenico Tibaldi 'impressore': publishing Agostino Carracci's prints in Bologna*, in "The Burlington Magazine", 151, 2009, pp. 148-152.

2010
A. EMILIANI, *Le storie di Giasone in palazzo Fava a Bologna di Ludovico Agostino e Annibale Carracci*, Bologna 2010.
A. POLATI, *Il cavalier Carlo Ridolfi (1594-1658): la vita e l'opera pittorica*, Vicenza 2010.

2011
Domenico e Pellegrino Tibaldi. Architettura e arte a Bologna nel secondo Cinquecento, atti del convegno (Bologna, 2006) a cura di F Ceccarelli, D. Lenzi, Venezia 2011.
La Sala Bologna nei Palazzi Vaticani, a cura di F. Ceccarelli, N. Aksamija, Venezia 2011.
Palazzo Zani, a cura di M. Danieli, D. Ravaioli, Bologna 2011.
R. ZAPPERI, *Le postille di Annibale Carracci alle Vite di Vasari: un'apologia della pittura veneziana del Cinquecento*, in "Venezia Cinquecento", 39, 2010 (2011), pp. 171-180.

2012

M. DANIELI, *Dipinti di Bartolomeo e Tiburzio Passerotti nella collezione Hercolani: qualche recupero*, in "Notizie da Palazzo Albani", XXXIX, 2010-2011 (2012), pp. 57-69.
S. FERRARI, *Un profilo di Francesco Cavazzoni pittore e alcune proposte per il catalogo*, in "Prospettiva", 139-140, 2010 (2012), pp. 58-80.
Paolo Veronese. A Master and his Workshop in Renaissance Venice, a cura di V. Brilliant, F. Ilchman, catalogo della mostra (Sarasota 2012-2013), Londra 2012.

2013
G. PERINI FOLESANI, *Riflessioni baroccesche fra Bologna e Urbino*, in *Barocci in bottega. Urbino, giornata studi, 26 ottobre 2012*, a cura di B. Cleri, Foligno 2013, pp. 3-43.
Quadri da collezione. Dipinti emiliani dal XVI al XIX secolo, a cura di D. Benati, Bologna 2013.

2014
Paolo Veronese. L'illusione della realtà, a cura di P. Marini, B. Aikema, catalogo della mostra (Verona 2014), Milano 2014.
Quadri da stanza. Dipinti emiliani dal XVI al XIX secolo, a cura di D. Benati, Bologna 2014.

2015
Da Cimabue a Morandi. Felsina Pittrice, a cura di V. Sgarbi, catalogo della mostra, Bologna 2015.
A. ROLET, *Les* Questions Symboliques *d'Achille Bocchi*, edizione critica, Tours 2015.
G. SAPORI, *Il libro dei Mestieri di Bologna nell'arte dei Carracci*, Roma 2015
E.H. WOUK, *"Con la perfettione et le bellezze che si vedono nelle figure…": Cornelis Cort and the transformation on engraving in Europe, c.1565*, in *Myth, Allegory, and Faith. The Kirk Edward Long Collection of Mannerist Prints*, a cura di B. Barryte, Cinisello Balsamo 2015, pp. 229-257.

2016
A. BROGI, *Ludovico Carracci. Addenda*, Bologna 2016.
Janello Torriani. Genio del Rinascimento, a cura di C. Zanetti, catalogo della mostra, Cremona 2016.
Palazzo Bentivoglio in Borgo della Paglia, a cura cura di M. Danieli, M. Ricci, Bologna 2016.
The Collection of A. Alfred Taubman: Old Masters, Sotheby's, New York, 27 gennaio 2016.
M. VACCARO, *Two Red Chalk Drawings in the Uffizi by Agostino (not Annibale) Carracci*, in "Master Drawings", LIV, 2, 2016, pp. 225-234.

2017

D. BENATI, *Longhi e Annibale Carracci*, in *Il mestiere del conoscitore. Roberto Longhi*, atti del seminario di studio (Bologna 2015), Bologna 2017, pp. 289-208.

T. PASQUALI, *Note su Agostino Carracci ritrattista*, in *Scritti per Eugenio. 27 testi per Eugenio Riccòmini*, a cura di M. Riccòmini, Bologna 2017, pp. 102-111.