

Predella journal of visual arts, n°51, 2022 www.predella.it - Miscellanea / *Miscellany* ■

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Roberta Delmoro, Livia Fasolo, Marco Foravalle, Giulia Gilesi, Michela Morelli

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Gaia Boni, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

«Potersi pregiare meglio d'ogn'altro d'esserne stato riconosciuto»: il fregio di Enea di Bartolomeo Cesi a Palazzo Fava a Bologna

Theme of this article is the frieze with the ten stories of Aeneas painted by Bartolomeo Cesi in Palazzo Fava in Bologna in 1598. The study analyzes every scene of the decoration from an iconographical point of view, looking at its artistic sources and taking into consideration the historical context, the commission and the inventor of the whole decoration. The frescoes by Cesi are indeed part of a bigger and more complex ornament dedicated to Virgil's Aeneid that takes place in four rooms of the palace, three of them assigned to the Carracci and their scholars. In spite of the fact that Cesi was considered, in his time and by the other artists of Bologna, as the best painter of frescoes, and in spite of Malvasia's comment in this regard, the frescoes have not really been taken under consideration by art historians so far. My contribution is a first step in the direction of a reappraisal of Cesi's frescoes specifically and of the study of the frieze more broadly.

«Sono belle, sono le storie dell'Eneide dei Carracci!»
un visitatore, guardando le pitture del Cesi, l'8 maggio 2021

Introduzione

L'ampia e meritoria campagna di restauri promossa dalla Cassa di Risparmio di Bologna, proprietaria di Palazzo Fava, noto anche come Palazzo delle Esposizioni, che è stata condotta dall'Opificio delle Pietre Dure di Firenze tra il 2005 ed il 2011, ha finalmente restituito alla cittadinanza la totale fruizione del ciclo di Enea realizzato dai Carracci e dai loro allievi, insieme a Bartolomeo Cesi, tra gli anni 1593-1598. A seguito del restauro, nel 2019 Angelo Mazza¹ ha curato un breve ma prezioso volumetto dove sono mostrate le fotografie, ad opera di Carlo Vannini, di tutte le decorazioni: è dunque la prima volta che l'intero ciclo di Cesi è pubblicato. Si tratta di un episodio notevole di moderna fortuna critica, o meglio visiva, del pittore, da sempre tenuto ai margini della storia dell'arte ufficiale, quella della Bologna dei Carracci. Il fregio di Cesi, eseguito nel 1598² quando il pittore aveva quarantadue anni, si pone infatti in un momento della sua carriera in cui egli era pienamente affermato ed era divenuto, insieme a Ludovico Carracci, il protagonista dello scenario artistico cittadino³. L'asserzione di Malvasia (1678), scelta come titolo del presente articolo, documenta un successo nel suo tempo che oggi può apparire sorprendente e che invita a ulteriori indagini. Lo scopo del presente articolo è proprio quello di ricercare tali ragioni e nel contempo di compiere un'attenta lettura, tuttora mancante, del ciclo pittorico.

Per fare questo, l'articolo è diviso in cinque parti. Le prime due hanno la funzione di inquadramento storico e sono dedicate alla fortuna critica e alla committenza. Nella terza parte si dà conto della decorazione complessiva e si mette in luce la scelta originale di Cesi di dipingere figure terminali in finta terracotta, mostrando una sensibilità per la cultura artistica cittadina; il punto 3.1 riguarda lo stile, il 3.2 le fonti visive adottate, svelando un utilizzo abbastanza copioso dei materiali a stampa e il punto 3.3 tocca la questione della fonte testuale, provando a dimostrare l'estraneità di Cesi da un programma iconografico tramandatoci da Malvasia. Nella quarta parte si indagano le ragioni del successo della decorazione, ravvisate nella capacità di Cesi di leggere lo spazio pittorico in relazione a quello reale e nella sua bravura nella tecnica dell'affresco. Infine, la quinta e ultima sezione riguarda l'analisi particolareggiata di ogni scena del fregio, illustrando le scelte del pittore rispetto alle sue fonti nonché la bellezza di alcune invenzioni.

1. Fortuna critica e visiva

La fortuna del ciclo di Bartolomeo Cesi è davvero modesta, essendosi la critica prevalentemente rivolta, *ab antiquo*, ai tre cugini: nel 1663 Giuseppe Maria Mitelli dedica a Leopoldo de' Medici *L'Enea vagante*, un insieme di incisioni su disegni di Flaminio Torre che riguardano la sala carraccesca, mentre a fine secolo il giovanissimo Donato Creti si esercita in copie degli affreschi di quella stanza⁴. La storiografia locale, dal Seicento all'Ottocento, si è sostanzialmente limitata a citare in modo sbrigativo ma continuo la partecipazione di Cesi – Malvasia e tutte le sue riedizioni, Crespi, Oretti, Bianconi, Gualandi, Ricci –⁵, cui fa eccezione Bolognini Amorini (1843), che loda le sue pitture perché eseguite «con molta finezza»⁶. Vi è poi un filone della critica, con Lanzi (1809), ancora Bolognini Amorini e Muzzi (1846) che prende quest'opera come esempio, insieme ad altre, della bravura di Cesi nella tecnica dell'affresco⁷. Anche Baldinucci costituisce un esempio di distacco rispetto all'accoglimento disinteressato delle pitture da parte della storiografia bolognese, parlando infatti di un «bel fregio»⁸.

Il nome di Cesi è invece del tutto omesso da alcune edizioni delle *Informazioni all'foresetier*⁹, guide che avevano una vasta circolazione tra i viaggiatori che si recavano a Bologna, e lo stesso vale nelle famose guide straniere di Deseine e Cochin¹⁰.

Il disconoscimento del pittore continua nel Novecento, quando Lino Sighinolfi (1912)¹¹ dubita se gli affreschi di Cesi non siano di Lucio Massari e Aldo Foratti (1913) parla vagamente di «artisti minori»¹² per tutte le stanze al di fuori di quella carraccesca. Alberto Graziani (1939)¹³, il massimo studioso di Cesi, ha invece il merito di rivendicare la paternità delle opere lamentando pure che nelle fotografie

di Felice Croci le sue pitture siano assegnate a Ludovico Carracci. Nella seconda metà del secolo vi sono alcune notazioni stilistiche che vedono Benati (1986)¹⁴, Fortunati Pietrantonio (1986)¹⁵ ed Emiliani (1990)¹⁶ concordi nel giudicare gli affreschi come ancora intrisi della cultura manierista. Il ciclo però non viene indagato in modo approfondito, e così ancora Zacchi (1994), in un importante medaglione biografico dedicato al pittore, si limita ad una stringata citazione¹⁷.

La critica moderna, d'altra parte, ha dovuto fronteggiare enormi problemi di accesso alla visione diretta della decorazione, lamentati da Cavicchioli (2004)¹⁸ e legati ai continui passaggi di proprietà del Palazzo nel corso del secolo scorso¹⁹. A questo si aggiungeva uno stato conservativo preoccupante: se a Graziani gli affreschi di Cesi apparivano «conservatissimi, tranne i riquadri nella parete della finestra, un poco scrostati [i riquadri quarto e quinto]»²⁰, per cui «una buona ripulitura darebbe loro una freschezza e una trasparenza meravigliose»²¹, lo stesso non poteva più dirsi nella seconda metà del secolo, come mostrano le fotografie pubblicate da Fortunati Pietrantonio²² e da Cavicchioli²³. L'annerimento delle superfici si era molto approfondito tanto da rendere difficilmente leggibile l'originaria cromia, e a ciò si aggiungevano altri fattori di deterioramento, come le cadute di colore e la presenza di una crepa che attraversava interamente l'ultimo riquadro del ciclo.

1.1 Unità narrativa del ciclo

Si deve a Cavicchioli²⁴ l'importantissima intuizione dell'unità narrativa della decorazione delle quattro sale dedicate alle vicende di Enea. Per questo, è stato necessario capire la forte relazione tra gli affreschi e la storia dell'eroe troiano raccontata nella versione moralizzante di Cristoforo Landino (*Disputationes Camaldulenses*, 1480, libri III-IV). Com'è noto, l'umanista fiorentino commenta l'*Eneide* stravolgendo la successione virgiliana dei primi sei libri, per seguire, in ordine cronologico, le vicende di Enea: questa impostazione è appunto la stessa di Palazzo Fava. Può essere possibile che Malvasia, che designava la decorazione della prima stanza come i «fatti»²⁵ di Enea, e che poteva visitare il Palazzo grazie alla sua familiarità con il conte Alessandro Fava, fosse a conoscenza di trovarsi davanti ad una storia unica. Non lo stesso si può ipotizzare per la storiografia successiva (Lanzi, Bianconi e Gualandi), che come abbiamo visto si limita a ripetere quell'espressione senza soffermarsi a descrivere o a commentare le pitture²⁶. Nel Novecento, il senso è chiaramente perso: Graziani²⁷ parla solo di una certa unità formale tra i fregi, data da una simile impostazione pittorica, ma non ricollega le stanze tra di loro. Questo senso di appartenenza delle sale era stato

per altro già ravvisato da Sighinolfi e da Foratti nel designare Ludovico Carracci quale coordinatore di tutta la decorazione²⁸.

2. La committenza

Committente del ciclo di *Enea* fu Filippo Fava, per cui i Carracci avevano già eseguito quello di *Giasone e Medea* nel salone (1583-1584), una personalità purtroppo ancora molto sfuggente nonostante le importanti ricerche di Spezzaferro (1984)²⁹. Nato il 30 dicembre 1542³⁰ a Bologna da Antonio Francesco, il 22 maggio del 1579 aveva preso in moglie Ginevra Orsi, la quale proveniva da una delle più eminenti famiglie bolognesi, di rango senatorio, e portava con sé una dote davvero ingente, di 4.500 lire, grazie alla quale furono possibili gran parte dei lavori di ristrutturazione del palazzo e di realizzazione dei cicli decorativi³¹. Le loro armi famigliari, il cane dei Fava e l'orso degli Orsi, sono visibili in almeno tre sale insieme ad altri stemmi forse ancora da indagare³². Nel marzo e aprile del 1589 e nel maggio e giugno del 1597, Filippo Fava è documentato nel Consiglio degli Anziani³³, ma se la sua famiglia si era distinta per le cariche di insegnamento ricoperte nello Studio, lui non possedeva titoli accademici. Il padre Antonio Francesco, medico, era stato infatti docente di propedeutica di Logica dal 1529 al 1532, di Filosofia straordinaria dal 1532 al 1543, quindi di Filosofia ordinaria fino al 1570, ed era perciò «un punto di riferimento nella cultura bolognese»³⁴. Una figlia di Filippo Fava, Caterina, sposò Cesare, figlio a sua volta di Federico Pendasio, il successore di Antonio Francesco nella cattedra di Filosofia e colui che era ritenuto dai contemporanei «uno dei maggiori filosofi del tempo»³⁵; Palazzo Fava, dunque, anche dopo la morte di Antonio Francesco nel 1571, doveva essere un centro culturale di rilievo nel contesto cittadino.

2.1 La fortuna del mito di Enea nella tradizione pittorica bolognese

I motivi che spinsero alla commissione di un ciclo dedicato ad Enea si legano, come ha sottolineato Cavicchioli³⁶, alla moda, diffusissima in città, di utilizzare temi decorativi romani, cioè che mostrassero un legame, almeno apparente, con l'Urbe, in quanto Bologna era la seconda città dello Stato Pontificio. In questo senso, Enea, che avrebbe portato con la sua stirpe alla fondazione di Roma e che si contraddistingueva per essere *pius*, devoto agli dei, non poteva che essere il personaggio più appropriato. Proprio il 1598, anno di realizzazione del fregio da parte di Cesi, la forte celebrazione di Roma e del governo pontificio a seguito della devoluzione di Ferrara ha portato Emiliani alla felice definizione di

«cultura del '98»³⁷. Come ha sottolineato ancora Cavicchioli³⁸, grande studiosa della ricezione dei miti profani nella cultura figurativa emiliana, il mito di Enea veniva però inteso attraverso la lettura moralizzante del già citato commento di Cristoforo Landino. Ciò non solo permette di legare il significato della decorazione in modo ancora più pregnante al contesto storico, ma di metterla pure in una possibile linea di continuità con quella del salone, dedicata come detto al mito di Giasone e Medea³⁹. In effetti, la ricerca della sapienza e dell'elevazione morale, concetti chiave con cui viene interpretato da Landino il lungo viaggio di Enea e l'approdo in Italia, dopo la rovina di Troia, simbolo di decadenza morale e spirituale, si possono associare alla ricerca del vello d'oro da parte di Giasone «che altro allegoricamente non ci significa che la virtù dell'uom forte»⁴⁰, come dice Malvasia. Ancora, entrambi i cicli esaltano alcune virtù familiari: quella della sapienza e della medicina il primo, e ancora la sapienza, ma accompagnata dalla virtù del buon governo, il secondo. Spezzaferro⁴¹ ha infatti messo in luce come il mito di Giasone si ricollegasse alla magia, e dunque alla medicina, materia in cui eccelleva il padre di Filippo Fava, Antonio Francesco. Di contro, lo stesso Filippo aveva assunto su di sé, come abbiamo visto, degli incarichi politici, mentre suo fratello Pietro era stato governatore di Assisi (1577) e di Narni (1580)⁴². L'associazione del mito di Enea con l'*exemplum* morale per l'ottimo governatore era poi particolarmente sentita a Bologna, in quanto, come ha messo in luce ancora una volta Cavicchioli, negli anni 1563-1565, Sebastiano Regoli, docente di Retorica nello Studio bolognese, aveva pubblicato un commento al libro I dell'*Eneide* in cui l'eroe troiano, *speculum principis*, diveniva modello di riferimento per l'uomo virtuoso, capace di raggiungere la felicità, scopo stesso della vita⁴³.

3. Il ciclo di Enea: descrizione complessiva

Guardando al ciclo vero e proprio, le storie dell'eroe troiano, tratte dai primi sei libri del poema virgiliano, si estendono, tramite il motivo decorativo del fregio pittorico, in quattro sale, comprendendo ben quarantaquattro scene figurate. Queste si dispongono sopra un finto zoccolo marcapiano dove sono inserite, entro cornici mistilinee, le iscrizioni latine in esametro a commento delle scene. Il ciclo prende avvio intorno al 1593⁴⁴ con i tre Carracci, ai quali è affidata la sala più ampia e dunque la decorazione più importante: vi sono infatti ben dodici scene più un sovracamino dipinto, questo purtroppo perduto, rispetto ai dieci riquadri riservati a tutti gli altri artisti. Gli episodi raffigurati, che Malvasia descrive come «la fuggita e viaggio di Enea»⁴⁵, vanno dalla *Cattura di Sinone* fino all'incontro, in Italia, del temibile ciclope Polifemo (libri secondo e terzo dell'*Eneide*).

La storia prosegue nella sala successiva, affidata a Francesco Albani⁴⁶ ed eseguita probabilmente intorno al 1598, dove, senza scarto narrativo, viene mostrata la fuga in mare dell'eroe e dei suoi compagni fino alla loro accoglienza presso la corte dalla regina Didone a Cartagine (libro primo). Nello stesso periodo, artisti non ancora identificati tra gli allievi di Ludovico dipingono la terza sala, che ha per tema la triste storia d'amore tra Didone ed Enea, e termina in Sicilia, con il primo dei *ludi*, ovvero dei giochi, indetti dall'eroe troiano in onore del defunto padre Anchise, quello della *Gara delle navi* (libri primo, quarto e quinto). In questa sala è ancora presente l'originario sovracamino dipinto. Con un ritmo giustamente definito «incalzante»⁴⁷ da Cavicchioli, l'ultima sala, la quarta⁴⁸, di Bartolomeo Cesi, si apre con il secondo gioco, la *Corsa*, per arrivare fino all'*Ingresso di Enea agli Inferi* (libri quinto e sesto; figg. 1-10).

In ogni sala, le figure monocrome di intermezzo narrativo poste tra le scene interagiscono con esse. Nella prima stanza compaiono dei guerrieri che sottomettono le Arpie, in chiaro rapporto con il decimo riquadro del fregio, *La mensa dei troiani insozzata dalle Arpie*; nella seconda, l'elemento decorativo è costituito da finti telamoni ignudi e possenti che richiamano la fatica delle peregrinazioni dei troiani, tema di quella sala; nella terza, dedicata a Didone ed Enea, i puttini festanti rimandano a Cupido, complice del crudele piano di Venere di far perduto innamorate la regina del troiano al fine di assicurargli una buona ospitalità presso Cartagine; l'ultima, di Cesi, mostra sui lati lunghi due gruppi di telamoni (figg. 12-13, 15-16) dove un ragazzo, seduto in modo alternato sopra a un cane e a un orso rappresentati in atteggiamento mansueto, tiene sulle spalle, in un caso, un altro ragazzo o, negli altri tre, un bambino. Di uno di questi monocromi, Graziani ha scoperto il disegno preparatorio conservato presso gli Uffizi ed eseguito a penna e acquerello con quadrettatura a matita nera che è identico alla pittura finale⁴⁹ (fig. 14). Sui lati brevi troviamo invece, da una parte, un fanciullo che siede sopra ad un orso e sta brandendo un'ascia (la sua posa, la torsione del collo e il modo di rivolgersi all'osservatore ricordano il bellissimo san Giovanni Battista della pala Paleotti in San Giacomo Maggiore), dall'altra un altro fanciullo che, sopra ad un cane, impugna il bastone del comando (figg. 17-18). Nei quattro angoli, infine, teste di orsi e di cani si avvicinano reggendo festoni (figg. 19-22). In questa sala, le figure sui lati corti possono ricondurci ad Ascanio, il figlio di Enea che è protagonista di ben due scene (IV e V). I gruppi sui lati lunghi, invece, potrebbero ricordare il ruolo dell'eroe troiano nel sostenere sia il padre che il figlio e nel far loro da tramite: le prime quattro scene sono infatti dedicate ai giochi in onore di Anchise. In questo senso, la stanza acquisirebbe un forte valore familiare, di celebrazione della stirpe destinata alla fondazione di Roma.

È interessante notare che Cesi utilizza queste figure sia come finti sostegni al soffitto (quelle sui lati lunghi) che come elementi decorativi a sé stanti (sui lati corti). In ciò si mostra un attento osservatore delle ultime invenzioni dei Carracci che proprio nella prima sala mettono in campo, in modo ben più disinvolto, queste soluzioni differenti. Forse non a caso, vista la maggiore complessità, gli allievi hanno preferito raffigurare il tradizionale finto sostegno⁵⁰.

Cesi però si distingue, rispetto a tutte le altre stanze, per dipingere questi monocromi non in bianco, a finto marmo – e nemmeno in giallo, a mo' di bronzo dorato, come si poteva vedere comunemente in altri fregi dipinti a Bologna, per esempio a Palazzo Poggi o a Palazzo Leoni –, bensì in una tonalità marroncina, che pare simulare la terracotta. Ciò mostra una sua particolare sensibilità per la tradizione plastica bolognese, non essendovi altri esempi nei fregi dipinti della città⁵¹. Va ricordato anche che Cesi, all'inizio del suo apprendistato artistico, aveva cominciato a «modelleggiare qualche poco»⁵², seppure non sembri che sia sopravvissuta alcuna opera e la notazione si può spiegare come una pratica acquisita dal pittore e condivisa anche da Agostino e da Ludovico Carracci per lo studio della tridimensionalità delle figure da disegnare o dipingere⁵³.

3.1 *Lo stile*

Per quanto riguarda lo stile delle pitture, passeggiando tra una stanza e l'altra del fregio, non può che balzare all'occhio la grande diversità esistente tra le sale carraccesche e quella di Cesi.

Brogi (2001), riferendosi alla sala dei tre cugini, ha suggestivamente parlato di «incunabuli dell'Ideale Classico bolognese-romano di primo Seicento»⁵⁴, dove le figure, modellate a partire dalle statue classiche, orchestrano le scene con tono eroico e monumentale. Questo registro è mantenuto nelle sale degli allievi, pur con degli scarti qualitativi che divengono notevoli nella terza sala. Nel fregio di Cesi, invece, i personaggi raffigurati mostrano spesso alcune durezza, accompagnate per esempio nei primi tre riquadri da uno sfoggio della muscolatura ancora dal sapore manieristico. Di contro, alcune scene, come la sesta e la nona (figg. 6, 9), appaiono sensibili ad un certo naturalismo: la boscaglia del nono riquadro, per esempio, può derivare da studi sulla natura o comunque evidenzia una certa attenzione per la realtà. Nell'ultimo episodio (fig. 10), invece, la figura della Sibilla, con la sua posa monumentale e l'ampio panneggio della veste, mostra una timida apertura del pittore verso la corrente classicista che, come abbiamo già visto per la decorazione delle tre stanze precedenti, rappresentava l'avanguardia pittorica del tempo. Questa dialettica tra maniera e natura riguarda anche le figure terminali,

dove quelle sui lati lunghi sono più vivaci e più naturalisticamente avanzate rispetto a quelle sui lati brevi, in cui l'esigenza di catturare non un'azione ma una posa fa sì che i corpi appaiano un po' meno fluidi e risolti; sempre, tuttavia, il pittore si premura di dipingere le ombre. Jürgen Winkelmann aveva giustamente posto a confronto queste figure, ed in particolare quella del fanciullo sul secondo lato breve che tiene un bastone, con l'immagine del piccolo Annibale nella tela, dipinta da Cesi, con *Annibale che giura odio eterno ai Romani*, conservata presso la collezione Poletti nel castello di San Martino in Soverzano⁵⁵.

La critica ha unanimemente parlato di stile zuccaresco per la stanza cesiana, e l'apparenza più arretrata della decorazione rispetto alle altre stanze si può spiegare inquadrando il ciclo nell'evoluzione stilistica del pittore. Cesi, infatti, che nella pala della cappella Paleotti del 1590, o negli affreschi per la certosa di Maggiano (Siena) del 1592-1593, era giunto ad una perfetta sintesi tra istanze riformate e di maniera⁵⁶, tende, con l'avanzare del secolo, a perdere progressivamente gli elementi più naturalistici, fino a mostrare, come si vede nell'affresco per il refettorio di S. Giovanni in Monte del primo decennio del Seicento, una durezza delle pose e uno schematismo della composizione accentuati, dove i tratti più vicini alla realtà sono isolati ai criptoritratti dei committenti.

Ed è in questo senso, come ad un giro di boa, che si pone il ciclo di Palazzo Fava, dove elementi naturalistici e di maniera coesistono, ma in modo non più interamente risolto e unificato.

3.2 Le fonti visive

Un'altra grande differenza rispetto ai Carracci sta nell'utilizzo copioso delle fonti a stampa, specialmente l'*Eneide* edita da Sebastian Brandt nel 1502⁵⁷, che contribuisce a dare vita alla particolare composizione delle scene del tutto diversa dalle sale precedenti. Nel fregio dei Carracci la storia si dispiega infatti in primo piano, in tono eroico, mentre in quello di Cesi le scene mostrano un impianto narrativo stratificato, dove le figure, in numero molto maggiore, occupano tutti i piani dell'immagine, spesso andando a perdersi, sfocando, sull'orizzonte. Le storie, minutamente affollate e descritte, rimangono però, si badi, sempre del tutto leggibili, in quanto il pittore ha sapientemente tenuto conto dell'altezza del fregio rispetto all'osservatore. Questi, infine, in modo più lento e meditato è chiamato a indagare le pitture, con la sensazione, molto intima, di trovarsi tra le pagine del poema virgiliano. Gli affreschi di Cesi sono in sostanza strutturati in modo molto più simile a quelli del *Fregio di Giasone e Medea* del salone⁵⁸.

Si può anche ricordare che Cesi, a differenza dei Carracci e come ha intuito Bianchi (2008)⁵⁹ sulla base di ricerche avviate da Fortunati (1997)⁶⁰, aveva molta familiarità con le fonti a stampa, avendo utilizzato, già negli anni Ottanta, le illustrazioni di alcuni testi divulgati dai Gesuiti per il ciclo di affreschi, purtroppo quasi interamente perduto, della cripta della cattedrale di San Pietro a Bologna (1584-1585). In quelle opere, le immagini erano state messe a punto secondo lo spirito posttridentino di insegnamento al fedele e quindi con una particolare attenzione alla chiarezza. In modo simile al fregio in questione, quelle immagini utilizzavano piani differenti con l'effetto di una composizione stratificata. Se però in un'illustrazione erano presentate azioni diverse, Cesi, tranne che per l'ottava scena, tende a rappresentare un solo momento del racconto. Successivamente, nel citato affresco di S. Giovanni in Monte, il pittore mostrerà un'aderenza maggiore a questo tipo di strutturazione dell'immagine⁶¹.

3.3 Le fonti testuali

Dopo aver scelto il tema, Filippo Fava, che, come abbiamo visto, non aveva compiuto studi letterari, doveva essersi rivolto a una figura di erudito capace di stendere il programma iconografico dell'intero ciclo, programma che, ricordiamo, doveva comprendere iscrizioni in esametri latini per ciascuna scena dipinta. Purtroppo, questi è ancora ignoto e va rammentato che fino a Cavicchioli (2004), ovvero fino a quando non si era compresa l'unità della decorazione e dunque l'alto grado di difficoltà dell'elaborazione della stessa, tale da ritenere necessaria la figura di un erudito preposto a tale compito, la storiografia assegnava l'invenzione agli artisti stessi. Sighinolfi (1912) e Foratti (1913) l'attribuivano a Ludovico Carracci, mentre Graziani a Cesi, limitatamente alla sua sala. Non senza destare qualche perplessità, nella pur sintetica scheda dedicata alla decorazione complessiva, Rita Parma Baudille (1981)⁶² riportava l'ideazione ai soli Carracci. Sulla base di studi successivi che riguardavano la formazione culturale degli artisti, Robertson (1993) di fatto portava avanti la tesi di Graziani, riferendo ai tre cugini l'invenzione sia delle pitture che delle iscrizioni latine (anche per la stanza dell'Albani, il quale, come racconta Malvasia, non sapeva il latino), così come assegnava a Cesi la paternità intellettuale della sua decorazione⁶³.

Tuttavia, se l'identità dell'estensore del programma decorativo è ancora ignota, si può forse ravvisare una traccia del programma stesso che egli dovette consegnare a Bartolomeo Cesi. Si tratta di un testo che conosciamo soltanto per la trascrizione che ne fece Malvasia dopo averlo trovato «presso le scritture del Cesi»⁶⁴, ovvero tra le sue carte. Esso consisteva in una «compitissima descrizione»

che lo storiografo decide di pubblicare in quanto ritiene che possa essere utile agli artisti: «non stimerò discara agli artefici per ogni simile occorrenza»⁶⁵. Finora la descrizione, termine che utilizzerò d'ora in avanti per comodità per riferirmi a quel testo, è stata ritenuta di mano dello stesso pittore. Graziani ne parla come di «fedelissime immaginazioni preliminari che il Cesi stese in lingua italiana per ognuno dei riquadri»⁶⁶, e ciò vale anche per Cavicchioli e Stanzani⁶⁷. Tuttavia, se egli fosse stato l'ideatore del programma iconografico per il fregio della sua sala, dovrebbe esserlo stato anche di tutta la decorazione, in quanto, come detto, si tratta di un ciclo unico. Inoltre, in un passo della descrizione relativo alla seconda scena, viene spiegato il significato di un determinato oggetto, i cèsti, «strumenti fatti di pelle di toro, e grandi, e per dentro conficcate palle di piombo»⁶⁸, come se l'estensore del ciclo volesse spiegare al pittore come fare a dipingere quel particolare. In questo senso, e avendo mostrato l'uso delle fonti a stampa, il metodo di procedimento di Cesi per la realizzazione del suo fregio rientrerebbe nella consuetudine della comune pratica pittorica, andando a perdersi quell'idea di una «riflessione e fantasia letteraria»⁶⁹ che secondo Graziani egli avrebbe compiuto per questo ciclo. Questo discorso va ad intrecciarsi con la valutazione complessiva del pittore come erudito, colto, capace per l'appunto di stendere programmi iconografici così complessi; un profilo che, tratteggiato da Graziani, ha avuto la totale accettazione da parte di tutta la critica successiva, ma che andrebbe probabilmente rimesso in discussione anche alla luce di questa testimonianza⁷⁰.

4. Ragioni del successo della sala di Bartolomeo Cesi

Al momento della commissione, Cesi, allora quarantaduenne, aveva raggiunto la sua piena affermazione e Malvasia (1678) racconta che i suoi affreschi ebbero un grande successo, tale da «potersi pregiare meglio d'ogn'altro d'esserne stato riconosciuto; e ciò per esser egli in maggior stima di qual si fosse altro»⁷¹. La notazione è interessantissima e non è stata finora discussa. Lo storiografo un po' malignamente individua la ragione di questo riconoscimento non nella qualità della pittura ma nella capacità di Cesi di promuovere sé stesso agli occhi della committenza. In questo senso, vi sono altri passi degni di nota: «obbligò, non che i conoscenti tutti e gli amici, gli stessi anche poco amorevoli e concorrenti a dire di lui ogni bene»⁷² e nelle note manoscritte della *Felsina* è caratterizzato come «ambizioso»⁷³, bravo a «vendere»⁷⁴ le proprie opere.

Se queste affermazioni sono da tenere a mente, credo che le cause della buona riuscita della sala cesiana vadano ricercate anche in ambito più strettamente

pittorico, guardando cioè all'evidenza delle opere. Certamente, la terza sala, quella degli allievi, mostra una pittura più sommaria e discontinua, e dunque di una qualità complessiva non eccellente che poteva aver lasciato non del tutto soddisfatto il committente, il quale avrebbe potuto pensare, così, di affidare a Cesi l'ultima sala.

Ma ancora: se si percorrono i quattro ambienti dedicati al ciclo, ci si può accorgere della differente relazione messa in atto dagli artisti tra l'architettura dipinta e quella reale, tra il fregio pittorico ed i fattori esterni, quali l'ampiezza delle stanze e la qualità sobriamente decorativa delle porte in pietra grigia. Queste propongono un gioco chiaroscurale fatto dalla contrapposizione tra elementi piani e aggettanti, dove le due volute che si trovano sopra le lesene insieme al cornicione posto sopra l'architrave sono elementi magistralmente ripresi da Cesi come sostegni alle figure monocrome. Si viene così a creare un notevole effetto di *trompe-l'oeil* e un forte senso di continuità visiva e percettiva tra architettura reale e dipinta (figg. 23-24). Non lo stesso si può dire, invece, per le altre tre sale, dove il modulo pittorico più esuberante delle volute arricciate della prima stanza è riproposto nella seconda e, variato, nella terza, senza una riflessione sulle diverse dimensioni dei due ultimi ambienti, più piccoli rispetto al primo, e senza, in ogni caso, essersi posti il problema di un dialogo con l'apparenza più moderata e dimessa della decorazione degli accessi (figg. 25-26). La capacità di saper leggere i luoghi è propria del pittore di affreschi, e stupisce, in questo senso, un commento di Cesi riportato da Malvasia riguardo al *Fregio di Giasone e Medea*: «esservi potuto introdurre per entro meno roba, e dare un più di grande alle figure, che per l'altezza di quella sala molto picciole [sic] riuscivano»⁷⁵. L'asserzione, in quest'ottica, non appare così sterile come sembrerebbe ad una prima lettura e come era parso di certo al Belvisi (1825), agguerrito sostenitore di Ludovico Carracci che perciò denigrava Cesi come un «mostro d'invidia»⁷⁶, colpevole di diffondere giudizi maligni e falsi sul conto dei tre cugini. Essa costituisce invece una prova della maturità della riflessione pittorica di Cesi a date in cui i Carracci avevano appena preso l'avvio. Il pittore aveva già dato prova, nella decorazione della cappella maggiore della certosa di Maggiano presso Siena, negli anni 1592-1593, di saper coniugare perfettamente la pittura con lo spazio reale.

Va poi ricordato che egli era considerato dai suoi contemporanei quale il «più pratico frescante»⁷⁷ di Bologna, giudizio che, come abbiamo visto, era ancora vivo nella letteratura ottocentesca. Per l'apprendimento della sua particolare tecnica di affresco, Alessandro Tiarini era divenuto suo allievo⁷⁸ e lo stesso sarebbe stato di Guido Reni, se egli avesse saputo mettere da parte l'orgoglio ed il forte spirito di competizione⁷⁹.

5. La stanza di Enea di Bartolomeo Cesi

5.1 La corsa

Il ciclo si apre con *La corsa* (libro V, vv. 286-362; fig. 1): in primo piano, secondo un classico artificio manierista (utilizzato per esempio nel fregio di Palazzo Leoni a Bologna, della metà degli anni Sessanta del Cinquecento), due uomini introducono la scena allo spettatore. Quello di destra, dall'esagerata, michelangiolesca muscolatura, indica l'azione che si sta svolgendo e apre scenograficamente il ciclo pittorico. Seminascosto da lui è il secondo personaggio, un uomo anziano, dalla folta barba ed i capelli bianchi, che rivolge lo sguardo all'esterno, e per questo atteggiarsi potrebbe rappresentare un criptoritratto del committente. La proposta è del tutto ipotetica, anche se l'età di Filippo Fava nel momento di questa commissione, cinquantasei anni, può dare conforto a questa suggestione. Si può ricordare che Elisabetta Landi aveva già ipotizzato di individuare il committente del fregio dell'*Eneide* di Palazzo Leoni nella figura di vecchio, disposta in modo del tutto simile a quella del Cesi, nella scena di *Sinone al cospetto di Priamo*⁸⁰. Si noti che rispetto alle altre scene della sala è soltanto in questo punto che troviamo questo tipo di artificio, assolutamente non usato, nel ciclo decorativo in questione, né dai Carracci né dall'Albani, ma impiegato invece, senza ipotetici riferimenti alla committenza, nelle ultime due scene della sala precedente. Tornando alla gara, l'azione vera e propria si svolge in secondo piano, dove sette fanciulli si affrontano, ma «sembra che una felice pigrizia abbia fermati per sempre gli eroi nel gesto e nel profilo più grazioso»⁸¹, come dice splendidamente Graziani rispetto al languido, e pur tuttavia macchinoso, incedere dei gareggianti. Dietro a loro assistono Enea, i troiani e i siciliani. Rispetto alla descrizione⁸², l'immagine di Cesi è del tutto fededegna, e il testo mostra una certa intelligenza figurativa dando l'opzione al pittore di dipingere uno o due corridori in fondo alla gara. Un'altra fonte, sia per il pittore che per l'intellettuale estensore del ciclo, sono le immagini contenute nel *Virgilio* curato da Sebastian Brandt, edito a Strasburgo nel 1502. In questo caso, dall'incisione (fig. 27) proviene l'aspetto un po' legnoso, marionettistico dei corridori, la scelta di inserire al centro dell'immagine il cavallo, premio del vincitore. Si noti poi come entrambe le fonti, descrizione e stampa, presentino una versione depurata del testo virgiliano, privata cioè di quei particolari più d'effetto che pur sarebbero stati parte della narrazione, come il suolo sporco di sterco e del sangue sacro del sacrificio; si noti infine che la scena della *Caduta*, nell'ambito di cicli decorativi dedicati ai primi sei libri dell'*Eneide*, ha una particolare fortuna iconografica, in quanto è stata sempre rappresentata⁸³.

L'iscrizione – SUNT QUI FORTE VELINT / RAPIDO CONTENDERE CURSU – è invece tratta da un verso del poema (V, v. 291) con una minima variazione (*sunt* al posto di *hic*) e descrive in modo generico l'azione.

5.2 La lotta

Nella scena seguente, *La lotta* (libro V, vv. 363-484; fig. 2), Darete ed Entello si fronteggiano nel pugilato davanti ai troiani. La corrispettiva incisione di Brandt (fig. 28) in questo caso risulta praticamente superflua data l'esaustività delle indicazioni della descrizione⁸⁴, ma mostra che era probabilmente conosciuta da quell'intellettuale, in quanto il pensiero dietro alla composizione è identico. Curiosamente, il combattente di destra, di spalle, ovvero il giovane Darete, sembra essere lo stesso, nella posizione del corpo, dell'Enea dipinto nella quinta scena della sala precedente, *Enea e Didone si rifugiano nella grotta* (fig. 29). È questo l'unico caso che ho riscontrato di ripresa di figure tra una sala e l'altra, che quasi suggerirebbe un passaggio di cartoni o di disegni preparatori da parte di Cesi alla bottega carraccesca, vista l'inesperienza dei pittori che operavano in quella sala. È interessante perché ciò mostrerebbe che la relazione tra Bartolomeo Cesi e Ludovico Carracci e la sua bottega, i due giganti della pittura di fine secolo a Bologna, non fosse così conflittuale, in antitesi, come ne aveva parlato Malvasia, ma più interconnessa e fluida. Circa l'iscrizione – IMMISCENT CAESTUS MANIBUS / PUGNAM(QUE) LACESSUNT –, questa è tratta fedelmente dal testo virgiliano (V, v. 429) e descrive in modo puntuale la scena.

5.3 Il tiro con l'arco

Si passa quindi alla quarta gara nel terzo riquadro (la prima gara era infatti nella sala precedente), *Il tiro con l'arco* (V, vv. 485-545; fig. 3). Qui Cesi si distacca per la prima volta dalla descrizione⁸⁵: non vi è infatti la «lunga strada di faville di fuoco»⁸⁶ generata in aria dall'ultima freccia, ovvero la rappresentazione del prodigio divino, che è invece presente anche nell'illustrazione di Brandt (fig. 30). Questa scarsa propensione a mostrare eventi soprannaturali, che si ritrova in tutto il ciclo, è un aspetto che ha già sottolineato la critica⁸⁷ e che si può riscontrare per esempio nella prima sala, dove, nella scena raffigurante *Enea che lascia la sua casa per andare a combattere*, la fiamma che compare sul capo del piccolo Ascanio è quasi invisibile. Anche in questo caso l'iscrizione – IMPERAT AENEAS CELERI / CERTARE SAGITTA – ricalca quasi fedelmente il testo (V, v. 485, ma sostituendo *protinus* con *imperat*) e descrive il tema della scena.

5.4 Il torneo

Proseguendo di verso in verso, attaccati alla narrazione del poema, il quarto riquadro, sul lato breve della sala, è dedicato al torneo dei fanciulli troiani (V, vv. 545-603; fig. 4), ma anche in questo caso Cesi si distacca dalle sue fonti: la descrizione⁸⁸ e la stampa di Brandt (fig. 31) prevedevano infatti che fosse mostrata la gara vera e propria, con «cavalieri con la lancia in resta, mostrando ferirsi»⁸⁹, azione che nell'affresco è deferita in secondo piano ed è quasi invisibile. Virgilio scrive che i fanciulli si sfidano veloci e giocosamente come «delfini»⁹⁰. Cesi mostra piuttosto i cavalieri che si portano alla gara, con gran sfoggio delle gualdrappe e dei cimieri da ricordare alcune stampe dell'*Orlando furioso* dell'elegante edizione di Francesco de' Franceschi del 1584, specialmente quelle dei canti XXXI e XXXVII, dove i cavalieri sono similmente ripresi in gruppi, di schiena, con raffinate armature (figg. 32-33)⁹¹. Anche le «bellissime giostre», i «nobilissimi torneamenti a piedi, et cavallo» e i «sette nobili palii, in diversi tempi dell'anno» che Pompeo Vizzani (1602)⁹² descrive come motivi di vanto per la città di Bologna, ove si correvano «più che in altra città d'Italia», e che dunque Cesi aveva potuto ammirare di persona, poterono costituire delle fonti visive per questa splendida scena. L'iscrizione – ASCANIUS DUCIT TURMAS / ANTE ORA PARENTUM – in questo caso è creata *ex novo* (V, v. 553 sarebbe infatti: *Incendunt pueri pariterque ante ora parentum*) e ci informa che il protagonista è Ascanio (come prevedeva l'azione raccontata nel poema), cosa che tuttavia non emerge dalla pittura. Può essere utile ricordare l'importanza che riveste Ascanio nel commento landiniano, in cui egli è il simbolo della vita futura ed eterna, alludendo così alla gloriosa progenie romana⁹³.

5.5 L'incendio delle navi

«Ma qui la Fortuna, tradendo, voltò loro le spalle»⁹⁴: nella scena quinta, i giochi si interrompono bruscamente perché sul litorale avviene l'incendio delle navi (V, vv. 604-684; fig. 5). Le donne troiane, sfinite dal lungo peregrinare (erano passati sette anni dalla caduta di Troia), sono ingannate da Giunone e danno fuoco alle navi, con il fine di porre termine al viaggio; Ascanio, interrotto il torneo ed accorso alla riva, le rimprovera duramente. Si tratta di una scena dal forte senso misogino: per Landino, infatti, l'azione delle donne si spiega con la loro *inferiorem rationem*⁹⁵ e l'intervento del figlio di Enea rappresenta la razionalità che riesce a trionfare. Dal punto di vista pittorico, l'immagine segue da vicino la descrizione⁹⁶ con una piccola variazione che si può anche spiegare con l'incisione di Brandt (fig. 34): invece di mostrare quattro navi che vanno a fuoco, ce ne sono due;

inoltre, l'impianto compositivo riecheggia la stampa. Anche qui l'iscrizione – HEU MISERAE VESTRAS SPES / URITIS INQUIT IULUS – è tratta liberamente dal poema (V, vv. 671-672, *Heu miserae cives! Non hostem inimique castra / Argivum, vestras spes uritis. [...]*) e riporta, per l'unica volta in tutto il ciclo, un discorso diretto, quello di Ascanio alle donne. Essa si accorda così, perfettamente, con l'immagine e sottolinea, grazie all'inclusione del suo nome nel verso, il ruolo del figlio di Enea, com'era stato per la scena precedente.

5.6 La fondazione di Acesta

Per merito del consiglio del vecchio Naute, una parte dei troiani, i più stanchi e i più anziani, hanno il permesso di fermarsi e di fondare una nuova città: *La fondazione di Acesta* (V, vv. 700-762; fig. 6), che oggi corrisponde a Calatafimi Segesta, in Sicilia, è il tema del sesto episodio. Ed è questa la scena più bella e sorprendente di tutta la stanza, menzionata con lodi perfino da Foratti⁹⁷, che si confronta forse addirittura da pari con tutte le altre del ciclo. Qui Cesi è chiamato a raffigurare una città immaginaria. Da questo momento Brandt non costituisce più una fonte e l'immagine segue le indicazioni della descrizione⁹⁸: «si vedrà una nuova città essere fabbricata»⁹⁹, dove sono, tra palazzi, torri e case, alcuni compiuti ed altri in costruzione, «un alto e bellissimo tempio»¹⁰⁰, che si vede sulla destra, a pianta centrale, e «una gran sepoltura eminente»¹⁰¹, ovvero quella specie di gigantesco monumento dei dottori bolognesi che troneggia al centro. Si tratta di un riferimento che ha un fortissimo radicamento nella cultura locale, quell'ideologia che Renzo Grandi¹⁰² ha individuato come elemento persistente e perciò strutturale dell'identità cittadina e che si riassume con l'accezione di «Bologna la dotta», di cui le tombe antiche sono il simbolo. Un recupero a date così avanzate non trova però pari nelle rappresentazioni pittoriche della città ed è lecito domandarsi se la sua presenza nell'affresco non sia stata suggerita dallo stesso committente, in omaggio ai numerosi dottori illustri che avevano fatto parte della sua famiglia. È strano però che Graziani non ne faccia menzione, parlando, rispetto alla stanza tutta, di una «romantica e approssimativa convinzione di classicità»¹⁰³, dove però il romanticismo sta più, a mio avviso e in accordo con il sentire di Arcangeli, nella rievocazione personale, e quindi bolognese, dell'antico. Anche il paesaggio è locale, cioè quello dell'appenino tosco emiliano. Curiosa è invece la torre sfaccettata che si trova sulla sinistra: ne richiama alcune che Cesi poteva aver visto nelle illustrazioni molto belle dell'edizione genovese della *Gerusalemme liberata* edita da Girolamo Bartoli nel 1590 (precisamente, quelle dei canti II e XIX, di Giacomo Franco; figg. 35-36), cui anche Agostino Carracci

aveva lavorato¹⁰⁴. Infine, l'iscrizione – INTEREA AENEAS URBEM / DESIGNAT ARATRO – descrive la scena e ricalca un verso del poema (V, v. 755).

5.7 *La partenza delle navi*

Proseguendo il racconto, si arriva a *La partenza delle navi* (V, vv. 763-778; fig. 7), scena settima: Enea salpa alla volta dell'Italia ed in primo piano sono due grandi navi cariche di guerrieri troiani, mentre sul lido avvengono gli ultimi saluti. L'immagine torna alla solita composizione per piani digradanti che la scena precedente aveva interrotto e ricalca il testo della descrizione¹⁰⁵. L'iscrizione – CERTATIM SOCI FERIUNT / MARE, ET AEQUORA VERRU(N)T – è tratta dal poema (V, v. 778) e punta l'accento sull'allontanarsi delle navi.

5.8 *L'approdo a Cuma*

L'ottavo riquadro mostra l'approdo a Cuma ed Enea che si dirige verso il tempio di Apollo insieme ad Acate (VI, vv. 1-41; fig. 8). Si è passati ora al libro sesto, omettendo le ultime scene di quello precedente, la preghiera di Venere a Nettuno ed il sacrificio di Palinuro. Questa raffigurazione differisce in modo vistoso dalla descrizione¹⁰⁶: se sono riportate l'approdo delle navi ed alcune attività sul lido, come l'accensione del fuoco, una modifica non trascurabile si compie nella rappresentazione del tempio di Apollo, che non è posto su un'altura e non ha i «belli ornamenti d'istorie, come di Dedalo, d'Icaro, di Pasife»¹⁰⁷ ai lati della porta – elementi presenti invece, ancora una volta, nell'immagine edita da Brandt (fig. 37). Circa l'iscrizione – SPECTANTES TEUCROS VOCAT / ALTA IN TEMPLA SACERDOS –, dove la *t* di *vocat* e la *s* di *sacerdos* escono per la prima volta dalla cornice, essa riprende un verso del poema (VI, v. 41) ed evidenzia la chiamata della Sibilla dei troiani, tralasciando però gli altri episodi figurati¹⁰⁸.

5.9 *Il ramo d'oro*

La nona scena, sul lato corto, *Il ramo d'oro* (VI, vv. 179-211; fig. 9), compie un balzo in avanti nella narrazione: omettendo la profezia della Sibilla ed il seppellimento di Miseno, mostra Enea ed il *fidus Achates*¹⁰⁹ che trovano, grazie all'aiuto di Venere che con le due colombe bianche indica il punto esatto nella selva, il ramo d'oro, necessaria offerta a Proserpina per scendere nell'Ade. L'immagine aderisce alla descrizione¹¹⁰ (pur senza mostrare la varietà di alberi richiesta) ed è interessante notare che l'episodio non trova spazio nelle illustrazioni di Brandt: se tutti i riquadri

affrescati da Cesi hanno un corrispettivo in quel libro, questo non è presente. Ciò si spiega con l'importanza del ramo d'oro per Landino, per il quale esso è simbolo della sapienza, la virtù più alta a cui ogni uomo possa aspirare¹¹¹. Circa l'iscrizione – CORRIPIT AENEAS RAMUM / SUBITOQ(UE) REFRINGIT –, questa descrive la scena con qualche variazione dal verso originale (VI, v. 211: *Corripit Aeneas extemplo avidusque refringit*).

5.10 Enea e la Sibilla alla bocca dell'Averno

Il fregio si conclude con il decimo episodio di *Enea e la Sibilla alla bocca dell'Averno* (VI, vv. 255-261; fig. 10). È questa l'unica scena di cui conosciamo il disegno preparatorio, che corrisponde all'affresco e che è realizzato con la stessa tecnica di quello degli Uffizi, ovvero a penna e acquerellature con la presenza di una quadrettatura a matita nera (fig. 11). Esso è stato pubblicato da Danieli (2019)¹¹² e si trova in collezione privata. Nella pittura, dietro alla «oscura bocca dell'Inferno»¹¹³, Cesi immagina, in assenza di indicazioni della descrizione¹¹⁴, un paesaggio spoglio, di pietra, dove qua e là ardono dei fuochi – ed è diverso da quello virgiliano, dov'è raccontato che all'alba le cime immense degli alberi prendono a scuotersi e la terra, sconvolta, «muggisce»¹¹⁵. Un'altra differenza è quel «non so che»¹¹⁶, come dice la descrizione, ovvero quella sorta di panino che la Sibilla porge a Cerbero. Di questo, infatti, non c'è traccia nel poema, ed è in realtà una derivazione diretta dal testo di Landino, che parla proprio di *offam*, focaccia, capace di far addormentare il feroce cane tricipite¹¹⁷. Integrato questo particolare, va notato che se Cesi segue la descrizione per alcune parti (la Sibilla, Enea, Cerbero e l'Idra al suo fianco), la pittura finisce per discostarsene molto. Il testo infatti prevedeva un'immagine dal sapore molto più nordico per i particolari grotteschi dei «due giovani orribili con serpi in capo invece di capelli»¹¹⁸, le Gorgoni, e «Briareo di sembiante rabuffato con cento mani, ed altri mostri»¹¹⁹, come se l'estensore del programma iconografico avesse avuto in mente la stampa di Brandt (fig. 38). Infine, bisogna soffermarsi sull'azione che sta compiendo Enea, cioè lo sguainare la spada. Come spiega ancora Landino, e com'è stato sottolineato da Grötz (1993)¹²⁰, è importante che l'eroe entri negli Inferi con la spada sguainata e, cioè, con l'animo forte. La stessa studiosa, nell'analisi del ciclo dell'*Eneide* di Palazzo del Giardino a Sabbioneta, anch'esso rivolto ai primi sei libri del poema e caratterizzato dall'impronta landiniana, ha sottolineato come gli attributi del ramo d'oro e della spada rimandino all'ideale platonico del sovrano-filosofo, capace di incarnare sia la virtù della forza che quella della sapienza¹²¹. L'ultima iscrizione del ciclo – NOCTES AT(QUE) DIES PATET / ATRI IANUA DITIS – è un ulteriore

spunto di riflessione: essa, infatti, riprende fedelmente un verso del poema (VI, v. 127) che si riferisce però ad un passaggio nettamente anteriore rispetto alla scena dipinta, pur riuscendo perfettamente a trasmetterne il senso¹²². Questo non può che mostrare la finezza e la profonda conoscenza del testo virgiliano da parte dell'ideatore del ciclo.

Conclusioni

L'analisi del fregio di *Enea* di Bartolomeo Cesi ha portato alla luce alcune delle ragioni del grande successo della decorazione che ci aveva tramandato Malvasia. Si è visto infatti come Cesi sia capace di far dialogare la sua pittura con il contesto, come aveva già dato prova nel ciclo della certosa di Maggiano presso Siena. Si è inoltre notata una sua particolare sensibilità rispetto alla tradizione figurativa emiliana nella scelta di dipingere le figure terminali in finta terracotta, cosa che non trova riscontri in altri fregi cittadini. Si sono individuati altri particolari da mettere in rilievo: la probabile presenza di un criptoritratto del committente, nella prima scena, e quella di una tomba dei glossatori, nella sesta, un elemento che non compare nelle raffigurazioni della città di Bologna che circolavano a quella soglia temporale. Infine, si è fatta luce sulle diverse fonti utilizzate: da quelle visive, come le xilografie dell'*Eneide* di Brandt, le incisioni dell'*Orlando furioso* di de'Franceschi, o quelle della *Gerusalemme liberata* di Bartoli, a quelle di circostanza, rappresentate dalla presenza stessa della città e dei suoi riti, finanche a quelle, così importanti, di natura testuale. È stata infatti messa in discussione la paternità di un testo che contiene il programma iconografico di questa decorazione e che finora era attribuito a Cesi. Esso dev'essere invece, più probabilmente, assegnato ad una figura di erudito ancora da individuare.

Da tutti questi elementi, il fregio della quarta sala del ciclo di Enea di Palazzo Fava, dipinto da Bartolomeo Cesi nel 1598, costituisce un esempio significativo della sua poetica, del suo *modus operandi*, e del successo con il quale, meritoriamente, questa impresa fu accolta.

Ringrazio il professor Vincenzo Farinella per i numerosi consigli e per la cura con la quale ha seguito la stesura di questo articolo.

- 1 *Palazzo Fava, Palazzo delle Esposizioni: gli affreschi*, a cura di A. Mazza, Santarcangelo di Romagna, 2019. L'opera è consultabile anche online, in modalità open access: <<https://ita.calameo.com/read/0051731955128c4c64f76>>; ultimo accesso: 30 maggio 2022.
- 2 La datazione del ciclo di Bartolomeo Cesi si ricava da Malvasia, il quale, com'è noto, pubblica le *vacchette*, ovvero i documenti originali del pittore (C. C. Malvasia, *Felsina pittrice*,

I, Bologna, 1841, p. 243). Nonostante questa chiara indicazione, la veloce successione degli eventi narrata dallo stesso storiografo nell'ambito delle vite carraccesche tra la realizzazione del ciclo di *Giasone* e quello di *Enea*, ha portato a lungo la critica a sostenere una datazione a stretto giro tra le due opere, alla metà degli anni Ottanta del Cinquecento. In questo modo, anche la decorazione cesiana veniva retrodatata da parte di Graziani e di Anna Ottani (A. Graziani, *Bartolomeo Cesi*, in «La critica d'arte», aprile-dicembre 1939, p. 63 e A. Ottani, *Gli affreschi dei Carracci in Palazzo Fava*, Bologna, 1966, p. 65). Di parere diverso era invece Francesco Arcangeli, che la poneva intorno al 1600 (F. Arcangeli, *Bartolomeo Cesi*, in *Maestri della pittura del Seicento emiliano*, catalogo della mostra, Bologna 1959, a cura di F. Arcangeli, M. Calvesi, G. C. Cavalli, A. Emiliani, C. Volpe, Bologna, 1959, p. 51). Si deve però a Daniele Benati il merito di aver ripreso l'informazione malvasiana sottolineandone la sua imprescindibile importanza (D. Benati, *Per il percorso iniziale di Bartolomeo Cesi*, in «Paragone», 31, 369, 1980, p. 13), ed essa è stata quindi ampiamente accettata dalla critica successiva.

- 3 La carriera di Bartolomeo Cesi (Bologna, 1556-1629) è così riassumibile: allievo di Giovanni Battista Bezzi detto il Nosadella, che muore però quando egli ha solo quindici anni, nel 1571, la sua prima opera documentata risale al 1574, gli affreschi della cappella Vezza nella chiesa di S. Stefano a Bologna, opera che testimonia il suo pieno inserimento nella corrente manieristica lombarda portata avanti dal suo maestro e da Pellegrino Tibaldi. Altro modello imprescindibile per la sua formazione è la cultura raffaellesca, com'è documentata, nel 1576, la copia che egli esegue del cartone dell'*Adorazione dei Magi* di Baldassare Peruzzi, allora conservato a Palazzo Bentivoglio (M. Danieli, *Precisazioni su Giovan Battista Ramenghi detto il "Bagnacavallo Junior"*, in «Storia e critica delle arti», 2, 2001, p. 170, nota 20). Negli anni Settanta decora alcuni ambienti della certosa bolognese, come mostrano i frammenti conservati nelle Collezioni Comunali, così com'è anche documentata la presenza, tramite una visita apostolica del 1575, di una sua tela oggi perduta con un *Cristo deposto* nella certosa di Maggiano presso Siena (F. Bossi, *Visita apostolica alla diocesi di Siena, 1575, I, Ecclesiae*, trascrizione di G. Catoni e S. Fineschi, Siena, 2018, p. 308 e P. Bacci, *L'elenco delle pitture, sculture e architetture di Siena compilato nel 1625-26 da mons. Fabio Chigi poi Alessandro VII*, in «Bullettino senese di storia patria», X, IV, 1939, p. 329). I lavori nelle certose (anche di Firenze e Ferrara) si estenderanno per tutto l'arco della sua vita. Negli anni Ottanta comincia ad affermarsi nella scena artistica cittadina ed è citato tra gli «eccellenti maestri» dall'Amadi (F. Amadi, *Della nobiltà di Bologna*, Cremona, 1588 p. 34). Nel 1583 acquista la sua cappella in San Procolo e tra il 1583-1585 è impegnato nella prestigiosa decorazione dell'abside e della cripta, qui insieme a Camillo Procaccini, della cattedrale bolognese, per volontà del vescovo Gabriele Paleotti. Gli affreschi sono quasi del tutto perduti, ma alcuni disegni dal vero mostrano una vicinanza con quelli di Santi di Tito. Un viaggio a Firenze a inizio decennio è stato ipotizzato dalla critica così come uno a Roma, questo in compagnia del giovane Procaccini per studiare le pitture di Santo Stefano Rotondo sulle quali Paleotti aveva basato il programma iconografico della cripta (I. Bianchi, *La politica delle immagini nell'età della Controriforma*, Bologna, 2008, pp. 95-144). Queste conoscenze, unite al naturalismo dei Carracci, vanno a formare la pittura «originalissima» di Cesi (Graziani, *Bartolomeo Cesi*, cit., p. 71). Basti confrontare il *Sant'Alberto carmelitano* di Muziano (1585-1590) in San Martino ai Monti a Roma con il *San Benedetto in ascolto della celeste armonia* (1590 circa) di Cesi per San Procolo, dove l'identica scelta compositiva e controllo formale stanno insieme ad una maggiore indagine del vero. Nel nono decennio il pittore raggiunge la sua completa affermazione. Non solo riceve la prestigiosa commissione per le Scuole bolognesi dal conte Nicolò Calderini, ma tra i suoi committenti vi sono famiglie senatorie (Legnani, 1591 e

Magnani, 1592-1593 circa) o nobili (Desideri, 1593-1594 circa). Rilevanti sono poi il trittico per l'altare maggiore della chiesa di San Domenico (1595), la decorazione della cappella maggiore della Certosa di Bologna (1595-1597), il ciclo di palazzo Fava (1598), gli affreschi perduti per il voltone della torre dell'Orologio di Imola (1598, di cui restano le stampe ottocentesche di qualità non eccellente) e la scissione, operata con Ludovico Carracci, della Compagnia dei Pittori dai Bombasari (1599), che attesta una nobilitazione del mestiere della pittura. Nel 1590 circa dipinge per la cappella Paleotti in San Giacomo Maggiore quello che è il suo capolavoro su tela, mescolando lucidamente fonti toscane-romane nella limpidezza del segno, nell'adozione di pochi, squillanti colori memore di Scipione Pulzone (la *Crocifissione* della Vallicella), la dolcezza del Correggio nel gruppo della Madonna con il Bambino e la sua personale interpretazione del naturalismo carraccesco. Ne risulta un'opera che precede la teatralità mesta e potente di Bartolomeo Schedoni (le tele per l'abbazia di Fontevivo) e che impressionava il giovane Guido Reni, il quale, «puttello ancora, fu veduto star l'ore intere contemplando talvolta la sua bella tavolina» (Malvasia, *Felsina pittrice*, cit. I, p. 242). Anche la decorazione della cappella maggiore della Certosa di Maggiano presso Siena (1592-1593) rappresenta un punto altissimo. Questa decorazione, insieme a quelle dei Bulgari e della Certosa di Maggiano, gli forniscono una sorta di repertorio delle invenzioni che egli continuerà a riutilizzare fino alle sue ultime opere, non stancandosi di ricopiare una figura anche per sei volte. Nel primo decennio del Seicento la sua pittura a cavalletto muta in senso idealizzante, con un sapore neo quattrocentesco; non mancano le committenze importanti come i Bargellini (1600), gli Agucchi (1605), gli Albergati o la decorazione di una cappella nel duomo di Imola, per volere del vescovo (1603). Dal secondo decennio e fino alla sua morte le commissioni sono più spesso per contesti minori ed extraurbani, come la tela del *Beato Nicolò Albergati che mostra il reliquiario della testa di Sant'Anna* per la Certosa di Ferrara, del 1620, una tarda riflessione sulla *Comunione di San Gerolamo* di Agostino Carracci, o la *Sacra famiglia con i Santi Giovanni Battista ed Evangelista* per Imola, del 1622-1625, che si riallaccia, nel santo di spalle, al modello della *Santa Cecilia* di Raffaello. L'ultima opera nota è la *Crocifissione* oggi in San Giovanni in Monte, del 1625.

- 4 A. Mazza, *Ercole e Cerbero. Un affresco di Creti diciassettenne in Palazzo Fava ed altre opere giovanili*, in «Arte a Bologna», 2, 1992, pp. 102-104 e *id.*, *Per gli inizi di Donato Creti in Palazzo Fava*, in «Arte a Bologna», 5, 1999, p. 185.
- 5 Malvasia, *Felsina pittrice*, I, cit., pp. 243-245; *id.*, *Le pitture di Bologna*, Bologna, 1686, p. 50 (non cambia nelle riedizioni successive: 1706, p. 59; 1732, p. 56; 1755, p. 57; 1766, p. 57; 1782, p. 14); L. Crespi, *Vite de' pittori bolognesi non descritte nella Felsina pittrice*, Roma, 1769, p. 115; E. Calbi, D. Scaglietti Kelesian, *Marcello Oretti e il patrimonio artistico privato bolognese*, Bologna, 1984, p. 73; G. Bianconi, *Guida del forestiere per la città di Bologna e suoi sobborghi*, Bologna, 1820, p. 21 (invariato nelle riedizioni: 1825, p. 17; 1826, p. 9; 1835, p. 9; 1843, p. 9; 1844, p. 9); M. Gualandi, *Tre giorni in Bologna o guida per la città e suoi contorni*, Bologna, 1850, p. 37 (e lo stesso nelle edizioni del 1860, p. 44 e del 1865, p. 37); C. Ricci, *Guida di Bologna*, Bologna, 1882, p. 145.
- 6 A. Bolognini Amorini, *Vite dei pittori ed artefici bolognesi*, Bologna, 1843, 3, p. 153.
- 7 L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, V, 3, *Scuola bolognese*, Bassano, 1809, p. 76, Bolognini Amorini, *Vite dei pittori*, cit., 5, p. 74, S. Muzzi, *Annali della città di Bologna*, VIII, Bologna, 1846, p. 289.
- 8 F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, III, Firenze, 1846, p. 299.

- 9 *Informazione agli forestieri delle cose più notabili della città e stato di Bologna*, Bologna, 1773 e 1791.
- 10 F.J. Deseine, *Nouveau voyage d'Italie*, Lyon, 1699, pp. 290-291 e C.N. Cochin, *Voyage d'Italie*, I, Paris, 1758, pp. 111-112. Entrambi gli autori parlano di pitture dei Carracci e degli allievi, di cui citano solo Francesco Albani.
- 11 L. Sighinolfi, *I palazzi Fava di via Manzoni*, Bologna, 1912, p. 36.
- 12 A. Foratti, *I Carracci nella teoria e nella pratica*, Città di Castello, 1913, p. 65.
- 13 Graziani, *Bartolomeo Cesi*, cit., p. 63, n. 13.
- 14 D. Benati, *Le decorazioni, in Palazzi e case nobili del '500 a Bologna: la storia, le famiglie, le opere d'arte*, a cura di G. Roversi, Bologna, 1986, p. 106.
- 15 V. Fortunati Pietrantonio, *Bartolomeo Cesi*, in *Pittura bolognese del '500*, a cura di V. Fortunati Pietrantonio, II, Bologna, 1986, p. 806.
- 16 A. Emiliani, *Per Guido Reni*, in «Atti e Memorie. Accademia Clementina», 25, 1990, pp. 92-93.
- 17 A. Zacchi, *La pittura nell'età post-tridentina: osservanza religiosa e osservazione della realtà in Bartolomeo Cesi*, in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento*, I, *Un'avventura artistica tra natura e idea*, Bologna, 1994, p. 264.
- 18 S. Cavicchioni, *L'Odisea di Enea. I fregi virgiliani dei Carracci e degli allievi in Palazzo Fava a Bologna*, in *Ritratto e biografia*, a cura di R. Guerrini, M. Sanfilippo, P. Torriti, La Spezia, 2004, p. 43.
- 19 A inizio Novecento il Palazzo è di proprietà del conte Alessandro Fava Ghisilieri, marito di Isotta Simonetti dei principi di Osimo (Sighinolfi, *I palazzi Fava*, cit., p. 45 e Roversi, *Palazzi e case*, cit., p. 104) e nel 1939 è registrato come sede della Casa del Fascio, dove la stanza del Cesi è designata come l'anticamera dell'ufficio del Segretario Federale (Graziani, *Bartolomeo Cesi*, cit., p. 63, nota 13. Si noti però che l'informazione è espunta nella ristampa del 1993, a cura di Andrea Emiliani, mentre era conservata in quella del 1988, edita da Francesco Abbate e Mario Di Giampaolo). La scelta da parte del Regime di questo Palazzo si spiega probabilmente con la presenza di reperti romani, rinvenuti a partire dal Settecento, come le due belle colonne in marmo poste all'ingresso (per cui si veda Roversi, *Palazzi e case*, cit., p. 102). Non è chiaro, però, se il Palazzo passi dai Fava Ghisilieri al regime fascista in modo diretto o se dai Fava Ghisilieri passi prima alla famiglia Medica, in quanto la storia fascista è omessa dalla fonte principale per lo studio dei palazzi bolognesi, il citato libro di Roversi, né è presente nella recentissima pubblicazione curata da Angelo Mazza (*Palazzo Fava*, cit.). In ogni caso, almeno dal 1956, esso appartiene all'Hotel Majestic Baglioni, quindi dagli anni Ottanta passa all'Istituto per i Beni Artistici, Culturali e Naturali dell'Emilia Romagna. Nel 2005 è acquistato dalla CARISBO che svolge, come detto, la grande campagna di restauri che si conclude con l'apertura, nel 2011, del Palazzo al pubblico con il nome di Palazzo delle Esposizioni (S. Bettini, *I nobili Fava e il Palazzo di via Manzoni*, in *Palazzo Fava*, cit., p. 13).
- 20 Graziani, *Bartolomeo Cesi*, cit., p. 63, nota 13 e si vedano anche le figg. 12, 13, 14 alla tavola 50 dove vi sono le fotografie della prima, seconda e quarta scena del fregio. Si noti che già Sighinolfi aveva pubblicato ben sei immagini del ciclo cesiano (di cui però, come detto, dubitava la paternità, ipotizzandovi la mano di Lucio Massari). Si veda: Sighinolfi, *I palazzi Fava*, cit., pp. 39-41, con la riproduzione delle scene prima, quarta, sesta, ottava, nona e decima.
- 21 Graziani, *Bartolomeo Cesi*, cit., p. 63, nota 13.

- 22 Fortunati Pietrantonio, *Bartolomeo Cesi*, cit., pp. 842-843, con quattro fotografie del fregio mostranti il secondo, terzo, quarto e decimo riquadro.
- 23 Cavicchioni, *L'Odissea di Enea*, cit., p. XVI, tav. 2, con l'immagine del primo riquadro, e pp. XXIV-XXV, tavv. 15-16, con quelle dell'ottavo e del decimo.
- 24 Ivi, p. 62. Si noti però che un rilevante momento critico precedente, che riguarda la storia delle raffigurazioni dell'*Eneide*, e che si inserisce proprio in questa difficile questione di unitarietà della decorazione e di suggestioni del testo landiniano, è costituito dal contributo dato da Vincenzo Farinella nell'ambito del convegno padovano (9-11 maggio 2001) dedicato al camerino delle pitture del duca Alfonso I di Ferrara. Lo studioso è riuscito infatti a ricomporre la complessa decorazione del fregio di Dosso Dossi (1520-1521 ca), in origine costituita da dieci tele che mostravano le storie dell'eroe troiano secondo l'ordine delle sue vicende narrate nei primi sei libri del poema, in una chiave di esaltazione morale del committente. Si vedano V. Farinella, *L'Eneide di Dosso per Alfonso d'Este (e altre mitologie), un esercizio di filologia ricostruttiva*, in *Il camerino delle pitture di Alfonso d'Este*, VI, a cura di A. Ballarin, Cittadella, 2007, pp. 299-342 e V. Farinella, *Alfonso I d'Este, le immagini e il potere: da Ercole de' Roberti a Michelangelo*, Milano, 2014, pp. 493-498 e 503-535.
- 25 Malvasia, *Felsina pittrice*, I, cit., p. 274 e *Id.*, *Le pitture di Bologna*, cit., p. 50. Anche se lo stesso Malvasia, nell'ambito della vita del Cesi, si riferisce alla sua stanza come alla «terza camera» e non alla quarta, l'ultima posta a conclusione del ciclo (Malvasia, *Felsina pittrice*, cit., I, p. 243). Ci si può domandare allora se fossero già intervenute alcune modifiche alla planimetria del piano nobile, che oggi vede interrotto il collegamento tra la terza sala (degli allievi) e la quarta (nel mezzo vi è, infatti, il vano ascensore, accessibile solo dalla terza sala).
- 26 Si vedano le note 5-7.
- 27 Graziani, *Bartolomeo Cesi*, cit., p. 63.
- 28 Sighinolfi, *I palazzi Fava*, cit., p. 34 e Foratti, *I Carracci*, cit., p. 65.
- 29 L. Spezzaferro, *I Carracci e i Fava: alcune ipotesi*, in *Bologna 1584: gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava*, catalogo della mostra, Bologna 1984, a cura di A. Emiliani, Bologna, 1984, pp. 275-292.
- 30 La data di nascita di Filippo Fava è un'acquisizione di Roversi, per cui si veda: Roversi, *Palazzi e case*, cit., p. 105, nota 35. Vi è però un errore: la data di nascita si trova alla carta 49 e non alla 43. Si veda: Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio (BCA), A.M.B. Carrati, *Estratti battesimali*, 5, ms. B 856, c. 49.
- 31 Spezzaferro, *I Carracci e i Fava*, cit., pp. 276-277. Negli anni 1574-1590 il seggio senatorio degli Orsi fu occupato dagli Isolani. Palazzo Fava, che in origine consisteva in due case appartenenti alle figlie del notaio Fasanini, fu acquistato da Tommaso Fava, fratello del padre di Filippo, nel 1546. Si noti infine che i Fava, pur appartenenti alla nobiltà ricca ed in vista della città, non fecero mai parte del Senato.
- 32 Cani e orsi sono ravvisabili nella prima, seconda e quarta sala, mentre la terza, molto rovinata, è di troppo difficile lettura. Si confronti P.S. Dolfi, *Cronologia delle famiglie nobili di Bologna*, Bologna, 1670, p. 308, sullo stemma dei Fava: «la loro arma sono tre fasce [sic] ondegianti simili alla divisa delli Sforzi già duci [sic] di Milano, ma verde in campo d'argento, essendo il capo del scudo d'oro, nel quale vi è un cane bianco». Non è presente invece la descrizione dell'arma della famiglia Orsi. Destano alcune domande la presenza di altri stemmi o simboli che per ora non saprei ricollegare a queste due famiglie: nella prima sala, l'arma retta dal puttino alla destra della settima scena (*Enea e l'ombra di Creusa*), pare

- forse appartenere alla famiglia Zambeccari o ai Bolognini (se si confrontano i loro stemmi in *Ivi*, p. 719, Zambeccari e *Ivi*, p. 187, Bolognini), mentre sembrano di troppo ardua lettura gli stemmi dipinti tra la scena decima-undicesima e quello a sinistra della dodicesima. Nella seconda sala vi è invece la presenza anomala di due leoni ai lati della prima e della seconda scena che si alternano ai cani.
- 33 G.N. Pasquali Alidosi, *I signori anziani Consoli e Gonfalonieri di Giustizia della città di Bologna*, Bologna, 1670, pp. 137 e 145.
- 34 Spezzaferro, *I Carracci e i Fava*, cit., pp. 276-277. Lo studioso fa pure notare come non sia rimasto alcun suo scritto.
- 35 *Ivi*, p. 277.
- 36 S. Cavicchioli, *I fregi dipinti in Palazzo Leoni: Lorenzo Sabatini e il mito di Enea nella Bologna del Cinquecento*, in «Studi di Storia dell'Arte», 30, 2019, p. 183.
- 37 Emiliani, *Per Guido Reni*, cit., pp. 92-94.
- 38 Cavicchioli, *L'Odissea di Enea*, cit., pp. 61-62.
- 39 S. Cavicchioli, *Le historiae affrescate dai Carracci in Palazzo Fava a Bologna, "seconda Roma" (1583-1593)*, in *Frises peintes: les décors des villas et palais au Cinquecento*, a cura di A. Fenech Kroke, A. Lemoine, Roma, 2016, p. 248.
- 40 Malvasia, *Felsina pittrice*, cit., I, p. 273.
- 41 Spezzaferro, *I Carracci e i Fava*, cit., pp. 284-285.
- 42 *Ivi*, p. 289.
- 43 Cavicchioli, *Le historiae affrescate*, cit., pp. 247-249.
- 44 A. Brogi, *Ludovico Carracci: 1555-1619*, I, Ozzano Emilia, 2001, pp. 162-165.
- 45 Malvasia, *Felsina pittrice*, I, cit., p. 274.
- 46 Si noti però che la prima scena del fregio, *Giunone chiede ad Eolo di scatenare la tempesta*, è stata attribuita a Giacomo Cavedone: E. Negro, N. Roio, *Giacomo Cavedone, pittore 1577-1660*, Modena, 2001, p. 94.
- 47 Cavicchioli, *L'Odissea di Enea*, cit., p. 48.
- 48 Si noti che Cesi definisce la sua sala come «l'ultima [del ciclo] e più riguardevole», com'è trascritto da Malvasia, ma abbiamo visto che non era così (Malvasia, *Felsina pittrice*, cit., I, p. 243). L'affermazione è ripresa da Marcello Oretti nel suo manoscritto dedicato ai palazzi bolognesi (Calbi, Scaglietti Kelescian, a cura di, *Guida del forestiere*, cit., p. 73) ma non in quelli dedicati alle vite dei pittori, nella sezione riguardante Cesi: BCA, ms. B 122, c. 537 e BCA, ms. B 124, c. 123. Segnalo che i manoscritti dell'Oretti sono stati digitalizzati e sono fruibili online, in modalità open access: <<http://badigit.comune.bologna.it/books/oretti/manoscritti.htm>>. Ultimo accesso: 30 maggio 2022.
- 49 Graziani, *Bartolomeo Cesi*, cit., p. 94.
- 50 S. Cavicchioli, «Dilettevoli *imaginationi*». I sostegni antropomorfi nelle decorazioni dei Carracci a Bologna e Roma, in *Construire avec le corps humain: les ordres anthropomorphes et leurs avatars dans l'art européen de l'antiquité à la fin du 16. siècle*, II, Roma, 2018, pp. 105-116. La studiosa sottolinea come sia stato proprio merito dei Carracci, sulla scia del forte naturalismo di Nicolò dell'Abate, quello di dare nuovo significato alle figure terminali, non più sostegni, ma anche, spesso, figure dotate di una propria autonomia.
- 51 *Ibidem*.

- 52 Malvasia, *Felsina pittrice*, cit., I, p. 247.
- 53 In realtà Malvasia (*ivi*, p. 246 e *id.*, *Le pitture di Bologna*, cit., p. 217) attribuisce alla prima attività di Cesi il bassorilievo in terracotta dell'*Adorazione dei Magi* nella chiesa di San Procolo di Bologna, opera che, insieme alla parte superiore in pittura, ricalca il famoso cartone di Baldassare Peruzzi. Masini l'aveva assegnata ad Alfonso Lombardi (A.P. Masini, *Bologna perlustrata*, Bologna, 1650, p. 531 e edizione del 1666, p. 126) ma secondo la critica moderna è da collocare nella cerchia di Giovanni Zacchi (S. Tumidei, *Alessandro Menganti e le arti a Bologna nella seconda metà del Cinquecento: alla ricerca di un contesto*, in *Il Michelangelo incognito: Alessandro Menganti e le arti a Bologna nell'età della Controriforma*, a cura di A. Bacchi, S. Tumidei, Ferrara, 2002, p. 78, nota 70.). Circa la capacità di modellare qualche figura in terracotta, Malvasia racconta che Agostino Carracci «modelleggiò per suo servizio» e «cavò anche dal naturale di corpi morti [...] certi modelletti piccioli, per poter portar seco per tutto ove andava con comodità, di braccia, di gambe di terra creta, che poi fe' cuocere alla fornace» (Malvasia, *Felsina pittrice*, cit., I, p. 346). Anche Ludovico aveva eseguito alcuni modelli: le mani del *San Giacinto* del Louvre e un volto della Madonna (*ivi*, p. 347).
- 54 Brogi, *Ludovico Carracci*, cit., I, p. 164.
- 55 J. Winkelmann, *Bartolomeo Cesi*, in *Arte emiliana. Dalle raccolte storiche al nuovo collezionismo*, a cura di G. Manni, E. Negro, M. Pirondini, Modena, 1989, pp. 62-64. La bellissima tela dell'*Annibale che giura odio eterno ai Romani* di proprietà Poletti e la decorazione di Palazzo Fava hanno molti elementi in comune: in entrambe le opere, si nota una stessa tendenza ad un preziosismo, ad una sottigliezza dell'ornamento che si esplicita nella profusione di dettagli; inoltre, la composizione dell'immagine avviene sempre per diversi piani prospettici e, infine, si può notare una grande somiglianza nel modo di rappresentare i cavalli da tergo, come si vede confrontando la quarta scena, quella del *Torneo*, con gli animali posti in secondo piano nella tela. Anche se l'*Annibale* è datato, pur senza supporto documentario, al 1615-1616, queste evidenze stilistiche suggeriscono di portarlo al tempo della decorazione di Palazzo Fava, ovvero al 1598. Anche i professori Daniele Benati e Massimo Ferretti, che così gentilmente hanno discusso con me questo caso, si sono mostrati d'accordo.
- 56 Si veda la nota 3.
- 57 Si tratta di un libro che ha un'importanza straordinaria per la codificazione dell'iconografia virgiliana per via del portentoso apparato illustrativo di ben 214 xilografie totali, tutte di ampio formato e realizzate da anonimi incisori tedeschi che vi imprimono il loro stile tipicamente nordico, anticlassico, lontanissimo dalla cultura figurativa che si andava sviluppando in Italia. Si veda: V. Farinella, *Publii Virgilio Maronis opera*, in *Virgilio, volti e immagini del poeta*, catalogo della mostra, Mantova 2011-2012, a cura di V. Farinella, Milano, 2011, pp. 191-192.
- 58 Questa affinità, come abbiamo già visto, aveva condizionato la datazione del ciclo di Cesi: si veda la nota 2.
- 59 Bianchi, *La politica delle immagini*, cit., pp. 102-112.
- 60 V. Fortunati, *Arte come «contemplazione visiva» (Ignazio di Loyola): Bartolomeo Cesi nell'età della controriforma*, in *Bartolomeo Cesi e l'affresco dei Canonici Lateranensi*, a cura di V. Fortunati, V. Musumeci, Fiesole, 1997, pp. 30-57.
- 61 *Ibidem*.

- 62 R. Parma Baudille, *I cicli dell'Eneide. 7. Bologna, Palazzo Fava, quattro sale con le storie di Enea (fine sec. XVI)*, in *Virgilio nell'arte e nella cultura europea*, catalogo della mostra, Roma 1981, a cura di M. Fagiolo, Roma, 1981, p. 152.
- 63 C. Robertson, *I Carracci e l'invenzione: osservazioni sull'origine dei cicli affrescati di Palazzo Fava*, in «Atti e memorie. Accademia Clementina», 32, 1993, pp. 287-290.
- 64 Malvasia, *Felsina pittrice*, cit., I, p. 243.
- 65 *Ibidem*.
- 66 Graziani, *Bartolomeo Cesi*, cit., p. 64.
- 67 Cavicchioli, *L'Odissea di Enea*, cit., p. 56 e A. Stanzani, *Il viaggio di Enea*, in *Palazzo Fava: i Carracci in cantiere*, Argelato, 2006, p. 36.
- 68 Malvasia, *Felsina pittrice*, cit., I, p. 243.
- 69 Graziani, *Bartolomeo Cesi*, cit., p. 63.
- 70 Graziani sottolinea l'erudizione di Cesi in diversi passaggi: «un interesse letterario che, anche se non documentato, dobbiamo supporre da vari indizi» (*ivi*, p. 54), «aspirazioni letterarie che dovevano ispirarlo» (*ivi*, p. 74) o ancora «la colta curiosità del Cesi» (*ivi*, p. 81). Per questa tesi, lo studioso doveva essersi appoggiato anche ad un passo contenuto nella biografia del pittore scritta da Malvasia, dov'è scritto che Cesi, talmente bravo nello studio del latino, «si vide fatto, senza accorgersene né saper il come, insegnante d'umanità», ovvero insegnante di latino (Malvasia, *Felsina pittrice*, cit., I, p. 242). Tuttavia, non è stato finora notato che nelle bozze dello storico bolognese relative a questo testo, la versione è opposta: «Mai [Cesi] faceva altro a scuola che far de bambocci su' margini de' libri, onde il m[aest]ro d'umanità consigliò suo p[ad]re a mandarlo al pittore, e il Nosadella lo tolse» (BCA, C. C. Malvasia, *Scritti originali del conte Carlo Cesare Malvasia spettanti alla sua Felsina Pittrice*, ms. B 16, c. 207r). Non sappiamo, dunque, quale delle due versioni sia quella da ritenere più veritiera, ma il passaggio menzionato invita forse ad una maggiore cautela nel pensare a Cesi come ad una figura, in verità un po' singolare, di pittore e letterato allo stesso tempo.
- 71 Malvasia, *Felsina pittrice*, cit., I, p. 243.
- 72 *Ivi*, I, p. 239.
- 73 Malvasia, *Scritti originali*, cit., c. 207v.
- 74 *Ibidem*.
- 75 Malvasia, *Felsina pittrice*, I, cit., p. 274, il corsivo è dell'autrice.
- 76 F. Belvisi, *Elogio storico del pittore Lodovico Carracci*, Bologna, 1825, p. 10.
- 77 Malvasia, *Felsina pittrice*, II, cit., p. 11.
- 78 *Ivi*, p. 121. Sulla peculiare tecnica di affresco del Cesi, le bozze malvasiane raccontano qualche curioso particolare: «Quando andò il Tiarini col Cesi si meravigliò che dopo aver graffito le figure le coloriva di acquarello senza farvi un buon fondo, poi le finisce come crede; lo interrogò con dire se li potrebbe metter più colore. Gli rispose alterato: quando dipingerete voi farete a vostro modo, ch'io voglio fare al mio» (Malvasia, *Scritti originali*, cit., cc. 207r e v). E ancora: «[Cesi] aveva tanta vaghezza che si vede più massime [sic] a fresco, campendo d'acquerello liquido liquido [sic], poi vi andava sopra con colori fini a tempera e finalm[en]te tratteggiandolo con scuri di caligine di [sic] d'ombra» (*ivi*, c. 207v).
- 79 Malvasia, *Felsina pittrice*, cit., II, p. 11: «[Guido Reni] stimò perciò necessario sottoporsi a chi del guazzo avesse perizia, ancorché di disegno e d'altro poco valesse; e perché non voleva,

né poteva umiliarsi al Ceci, elesse Gabriello Ferrantini». Non è forse un caso, però, che Guido si rivolgesse a Ferrantini, pittore mediocre ma «buon frescante» (*ibidem*); egli era infatti in possibile rapporto con il Cesi, come si apprende, anche se in modo un po' disordinato, dalle note manoscritte dello storiografo. Parlando di un'acquatinta del Cesi di una *Nunziata*, egli dice che essa fu «aggiuntato [sic] da Gabrielle da gl'occhiali», ovvero Gabriele Ferrantini (Malvasia, *Scritti originali*, cit., c. 207v).

- 80 *Gli affreschi raccontano: l'Eneide di Palazzo Leoni*, a cura di E. Landi, Bologna, 2018, pp. 8-9.
- 81 Graziani, *Bartolomeo Cesi*, cit., p. 64.
- 82 Malvasia, *Felsina pittrice*, I, cit., p. 243: «Serà [sic] un luogo a guisa di valle con arbore e verzura per ogni parte, e li troiani e li siciliani in gran moltitudine posti a sedere come in un teatro, dove si vedrà in mezzo a tutti Enea in abito regale in più alto seggio, e davanti saranno appesi i doni a un arbore, cioè una faretra, una rilucente celata, duoi dardi, una secure, e d'abbasso un ben guarnito cavallo, e nel mezzo un largo spazio per cui correranno molti giovanetti, uno avanti a tutti, un altro dietro a quello, uno in terra caduto, duoi del pari, un altro poco addietro o duoi che bene appariscano». Il brano si conclude in realtà con l'indicazione dell'iscrizione, che ometto in quanto ho scelto di riportarla nel testo; lo stesso farò per le successive trascrizioni. Segnalo infine di aver, per quanto possibile, normalizzato la punteggiatura.
- 83 Farinella, *L'Eneide di Dosso*, cit., p. 312.
- 84 Malvasia, *Felsina pittrice*, I, cit., pp. 243-244: «Apparirà un luogo a guisa di prato attorniato di verde selve e poco lontano dal mare, ed Enea con la spada al fianco in abito regale da una parte, accompagnato da gran numero di gente, e molti altri dall'altra parte armati, quali tutti mireranno duoi in mezzo il spazio, un giovane e l'altro quasi di matura età, che combatteranno insieme fieramente, percuotendosi con li cesti, instrumenti fatti di pelle di toro, e grandi, e per dentro conficcate palle di piombo; e da un canto si vedranno attaccati li doni, una spada, una celata, ed ivi in piedi un bianco toro con bende d'oro intorno le corne».
- 85 *Ivi*, cit., p. 244: «Si farà un altro luogo quasi simile a quel di sopra, vicino al porto del mare, ed intorno intorno [sic] sederà gran moltitudine di gente e una nave vicina al lito, dal cui arbore dalla cima penderà un poco di funicella e una colomba bianchissima, col resto di detta funicella involta alli piedi, volerà per l'aria alquanto lontana dall'arbore, qual trapassata da una saetta mostrerà cadere: e quattro giovani in mezzo allo spazio con alquanta distanza dall'uno e l'altro d'avanti a quella gente, con gli archi in mano e la faretra al fianco, uno inanzi con l'arco scaricato, tenendolo alquanto basso; il secondo con una corona d'olivo in capo parimente, con l'arco scaricato, ma alto in mano; il terzo piglierà la mira alla cadente colomba, però scaricato l'arco e senza la saetta, la quale sarà nella vita della colomba, ed il quarto mostrerà con l'arco in mano e alzato aver tirato in aria, e guardar la saetta che pareva abbruciare vicina alle nuvole facendosi dietro lunga strada di faville e di fuoco, e li spettatori mireranno a quella ed altri accenneranno col dito; nell'arbore di detta nave sarà ficcata una saetta vicino alla funicella dove era legata la colomba».
- 86 *Ibidem*.
- 87 Cavicchioli, *L'Odissea di Enea*, cit., p. 55.
- 88 Malvasia, *Felsina pittrice*, I, cit., p. 244: «Sarà una larga e spaziosa pianura poco lontana dal mare, cinta di verdi arboselli ed ameni colli: con gran numero di gente da una parte armati ed Enea come di sopra mirando alcune squadre di cavaliere con le lance [sic] in resta, mostrando ferirsi; altre fuggiranno ed altre faranno resistenza alli avversari con belle scorrerie a uso di battaglia e li cavaliere principali con alti cimieri e ricamate sopraveste».

- 89 *Ibidem*.
- 90 Virgilio, *Eneide*, v. 594, (edizione a cura di R. Calzecchi Onesti, Torino, 1970, p. 191).
- 91 Tutte le illustrazioni di questa edizione dell'Ariosto sono consultabili online sullo splendido sito: <<http://www.galassiaariosto.sns.it/>> (il sito è in manutenzione – settembre 2021 – ma in via di ripristino; ultimo accesso: 30 aprile 2021).
- 92 P. Vizzani, *Descrizione della città, contato, governo et altre cose notabili di Bologna*, Bologna, 1602, pp. 24-25.
- 93 C. Landino, *Disputationes Camaldulenses*, a cura di P. Lohe, Firenze, 1980, p. 195.
- 94 *Eneide*, v. 604, cit., p. 191.
- 95 Landino, *Disputationes*, cit., pp. 199-200.
- 96 Malvasia, *Felsina pittrice*, I, cit., p. 244: «Nel porto assai capace saranno le navi d'Enea, né dentro a quelle si vedrà alcuno; delle quali quattro abbrugeranno, mandando fuori grandissime fiamme e fumo, ed alcune donne suso il lito, mostrando voler fuggire, e altre più lontane da quelle con una facella, o due al più in mano accesa di poco fuoco, fuggono verso una vicina selva, e alla volta di dette navi, poco lontano dalle donne suso il lito, giungerà il giovinetto Ascanio a cavallo e ben guarnito, qual faccia cenno alle donne che fermino e inanzi al cavallo avrà gettato la celata, mostrando tutto il capo e il viso scoperto; dietro a lui seguiranno altri cavalieri e pedoni, ma alquanto distanti».
- 97 Foratti, *I Carracci*, cit., p. 65. Il critico paragona la scena ai paesaggi di Nicolò dell'Abate a Palazzo Poggi e sottolinea l'importanza dello studio dal vero che compivano gli artisti della scuola dei Carracci (giacché egli considera, come già abbiamo visto più volte, tutto il ciclo come opera di quella bottega).
- 98 Malvasia, *Felsina pittrice*, I, cit., p. 244: «Si vedrà una nuova città esser fabbricata: alcuni palazzi principali e non finiti, torri e case, altre ridotte a perfezione; in un canto della città sarà un alto e bellissimo tempio finito, indi non molto lontano una gran sepoltura eminente, cinta da una parte con un verdeggiante boschetto; suso le mura saranno genti a lavorare, come ancora per altri edifici».
- 99 *Ibidem*.
- 100 *Ibidem*.
- 101 *Ibidem*.
- 102 R. Grandi, *I monumenti dei dottori e la scultura a Bologna, 1267-1348*, Bologna, 1982, p. 19.
- 103 Graziani, *Bartolomeo Cesi*, cit., p. 63.
- 104 Le illustrazioni della *Gerusalemme liberata* di Bartoli sono consultabili online sul sito: <<http://www.galassiaariosto.sns.it/>>. Ultimo accesso: 30 aprile 2021.
- 105 Malvasia, *Felsina pittrice*, I, cit., p. 244: «Con le vele spiegate partiranno le navi de' troiani dal porto, delle quali alcune saranno innanzi nel mare, altre alquanto addietro e due vicine al lito, che per ancora dentro vi entrino alcuni de' troiani; e suso il lito altri uomini e donne si abbracceranno, mostrando segni di dolore, e due o tre anderanno verso la città, rasciugandosi gli occhi con le mani, qual città apparirà verso il porto da una parte sola».
- 106 *Ivi*, pp. 244-245: «Vicino al mare da canto si scoprirà una città, nel cui porto giungeranno le navi d'Enea e sbarcando li soldati suso il lito, mostreranno mettersi a fare cose diverse, come d'accender fuoco, preparar vivande ed altre simili, dove sarà un bello e spazioso luogo d'arbori e di verzura tutto ripieno, e dalla parte di sopra di detto luogo sarà un

grandissimo tempio di bella prospettiva con due colonnati, uno d'abbasso e l'altro sopra quello, con finestre intorno intorno [sic] ed una amplissima porta aperta, e di qua e di là saranno belli ornamenti d'istorie, come di Dedalo, d'Icaro, di Pasife; in mezzo la porta sarà la Sibilla, cioè una giovane di venerando aspetto, quale accennerà a Enea armato e Acate ch'entrino dentro, sendo vicino alla detta porta».

107 *Ibidem*.

108 Cavicchioli, *L'Odissea di Enea*, cit., p. 58, a questo proposito parla di uso non «automatico» della fonte testuale. In particolare, il termine *spectantes*, che si riferisce ai troiani che ammirano le decorazioni del tempio, non trova alcun riscontro con l'immagine, e quel che sembra che sia successo è che Cesi si sia limitato a riportare il verso che gli era stato fornito.

109 *Eneide*, v. 158, cit., p. 214.

110 Malvasia, *Felsina pittrice*, I, cit., p. 245: «Si scoprirà una grande e profonda selva d'arbori di sorte diverse, in mezzo della quale si vedrà risplendere un arbore con rami d'oro, e vicino a quello sarà Enea armato, avventandosi con la mano ad un ramo di quello, e dietro a lui Acate; e per l'aria voleranno due colombe sopra all'arbor d'oro, ma lontane».

111 Landino, *Disputationes*, cit., p. 224. La scena del ramo d'oro si trova anche nella decorazione della sala dell'*Eneide* del Palazzo del Giardino di Sabbioneta, commissionata da Vespasiano Gonzaga negli anni Ottanta del Cinquecento, per cui si veda: S. Grötz, *La saletta di Enea ed il mito della città ideale*, in *Vespasiano Gonzaga e il ducato di Sabbioneta*, atti del convegno a cura di U. Bazzotti, D. Ferrari, C. Mozzarelli, Mantova, 1993, p. 159 e p. 165, fig. 72. La studiosa aveva già messo in luce l'importanza del testo landiniano per l'esegesi della scena.

112 M. Danieli, *La pala di Viadana e la tarda attività di Bartolomeo Cesi*, in «Nate di un padre che è il disegno», raccolta di studi dal disegno all'opera finita, a cura di S. L'Occaso, Mantova, 2019, p. 29, su segnalazione di Stefano L'Occaso.

113 Malvasia, *Felsina pittrice*, I, cit., p. 245.

114 *Ibidem*: «Qui si vedrà l'oscura bocca dell'Inferno e il can trifuca incatenato, nel primo ingresso da una parte due giovani orribili con serpi in capo invece di capelli, dall'altra parte l'Idra serpente con sette capi, indi poco lontano Briareo di sembianza rabuffato con cento mani, ed altri mostri; e d'avanti alla porta sarà la Sibilla ed Enea armato per entrare, la qual Sibilla parerà voler gettare con la mano non so che al can trifuca».

115 *Eneide*, v. 256, cit., p. 219. Si noti che il verbo *muggire* (in latino *mugire*) era stato usato da Virgilio anche per descrivere le grida disumane di dolore di Laocoonte al momento della sua morte.

116 Malvasia, *Felsina pittrice*, I, cit., p. 245.

117 Landino, *Disputationes*, cit., p. 241.

118 Malvasia, *Felsina pittrice*, I, cit., p. 245.

119 *Ibidem*.

120 Grötz, *La saletta di Enea*, cit., p. 159.

121 *Ivi*, p. 160.

122 Per Clare Robertson, invece, l'inversione che si compie in questo caso tra testo e immagine era una «stranezza». Si veda Robertson, *I Carracci*, cit., p. 290.



Fig. 1: Bartolomeo Cesi, *La corsa*, 1598, affresco, Bologna, Palazzo Fava.
Foto: Wikimedia Commons. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/65/Palazzo_fava%2C_storie_dell%27eneide%2C_bartolomeo_cesi_09.JPG
Licenza: Creative Commons, 3.0 Unported.

Fig. 2: Bartolomeo Cesi, *La lotta con i cesti*, 1598, affresco, Bologna, Palazzo Fava.
Foto: Wikimedia Commons. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e7/Palazzo_fava%2C_storie_dell%27eneide%2C_bartolomeo_cesi_08.JPG
Licenza: Creative Commons, 3.0 Unported.



Fig. 3: Bartolomeo Cesi, *Il tiro con l'arco*, 1598, affresco, Bologna, Palazzo Fava.
Foto: Wikimedia Commons. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5d/Palazzo_fava%2C_storie_dell%27eneide%2C_bartolomeo_cesi_07.JPG
Licenza: Creative Commons, 3.0 Unported.

Fig. 4: Bartolomeo Cesi, *Il torneo*, 1598, affresco, Bologna, Palazzo Fava.
Foto: Wikimedia Commons. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d0/Palazzo_fava%2C_storie_dell%27eneide%2C_bartolomeo_cesi_02.JPG
Licenza: Creative Commons, 3.0 Unported.



Fig. 5: Bartolomeo Cesi, *L'incendio delle navi*, 1598, affresco, Bologna, Palazzo Fava.
Foto: Wikimedia Commons. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9d/
Palazzo_fava%2C_storie_dell%27eneide%2C_bartolomeo_cesi_03.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9d/Palazzo_fava%2C_storie_dell%27eneide%2C_bartolomeo_cesi_03.JPG)
Licenza: Creative Commons, 3.0 Unported.

Fig. 6: Bartolomeo Cesi, *La fondazione di Acesta*, 1598, affresco, Bologna, Palazzo Fava.
Foto: Wikimedia Commons. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d9/
Palazzo_fava%2C_storie_dell%27eneide%2C_bartolomeo_cesi_04.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d9/Palazzo_fava%2C_storie_dell%27eneide%2C_bartolomeo_cesi_04.JPG)
Licenza: Creative Commons, 3.0 Unported.



Fig. 7: Bartolomeo Cesi, *La partenza delle navi*, 1598, affresco, Bologna, Palazzo Fava.

Foto: Wikimedia Commons. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/eb/Palazzo_fava%2C_storie_dell%27eneide%2C_bartolomeo_cesi_05.JPG

Licenza: Creative Commons, 3.0 Unported.

Fig. 8: Bartolomeo Cesi, *L'approdo a Cuma*, 1598, affresco, Bologna, Palazzo Fava.

Foto: Wikimedia Commons. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/47/Palazzo_fava%2C_storie_dell%27eneide%2C_bartolomeo_cesi_06.JPG

Licenza: Creative Commons, 3.0 Unported.



Fig. 9: Bartolomeo Cesi, *Il ramo d'oro*, 1598, affresco, Bologna, Palazzo Fava. Foto: Wikimedia Commons. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c2/Palazzo_fava%2C_storie_dell%27eneide%2C_bartolomeo_cesi_12.JPG
Licenza: Creative Commons, 3.0 Unported.

Fig. 10: Bartolomeo Cesi, *Enea e la Sibilla Cumana alle porte dell'Inferno*, 1598, affresco, Bologna, Palazzo Fava. Foto: Wikimedia Commons. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1d/Palazzo_fava%2C_storie_dell%27eneide%2C_bartolomeo_cesi_11.JPG
Licenza: Creative Commons, 3.0 Unported.



Fig. 11: Bartolomeo Cesi, *Enea e la Sibilla Cumana alle porte dell'Inferno*, 1598, disegno preparatorio a penna e acquerello su carta quadrettata a matita nera, Bologna, Palazzo Fava. Foto: M. Danieli, *La pala di Viadana e la tarda attività di Bartolomeo Cesi*, in «*Nate di un padre che è il disegno*», raccolta di studi dal disegno all'opera finita, a cura di S. L'Occaso, Mantova, 2019, p. 34, fig. 4



Fig. 12: Bartolomeo Cesi, *Due fanciulli sopra un orso*, 1598, affresco, Bologna, Palazzo Fava. Foto dell'Autrice.



Fig. 13: Bartolomeo Cesi, *Fanciullo seduto sopra un cane che tiene un bambino sulle spalle*, 1598, affresco, Bologna, Palazzo Fava. Foto dell'Autrice.



Fig. 14: Bartolomeo Cesi, *Fanciullo seduto sopra un cane che tiene un bambino sulle spalle*, 1598, disegno preparatorio a penna e acquerello su carta quadrettata a matita nera, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e Delle Stampe, inv. 1625 O. Pubblicazione gentilmente concessa dal Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi.



Fig. 15: Bartolomeo Cesi, *Fanciullo seduto sopra un orso che tiene un bambino sulle spalle*, 1598, affresco, Bologna, Palazzo Fava. Foto dell'Autrice.



Fig. 16: Bartolomeo Cesi, *Fanciullo seduto sopra un cane che tiene un bambino sulle spalle*, 1598, affresco, Bologna, Palazzo Fava. Foto dell'Autrice.

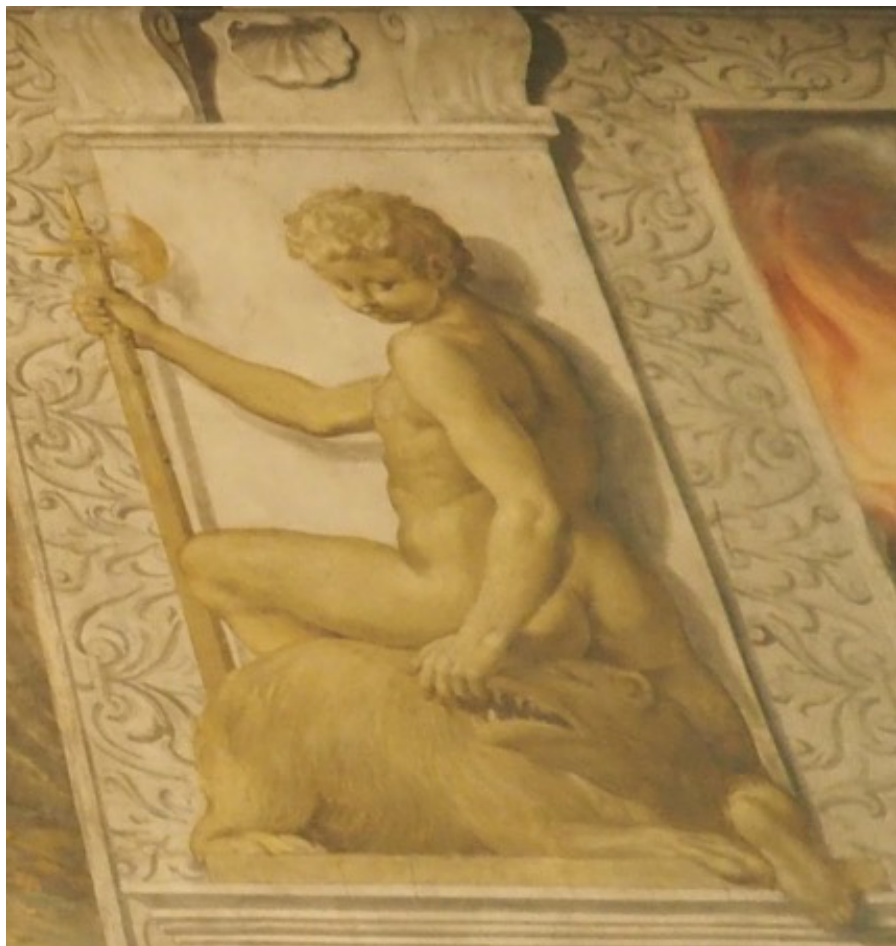


Fig. 17: Bartolomeo Cesi, *Fanciullo con un'ascia seduto sopra un orso*, 1598, affresco, Bologna, Palazzo Fava. Foto dell'Autrice.



Fig. 18: Bartolomeo Cesi, *Fanciullo con un bastone seduto sopra un cane*, 1598, affresco, Bologna, Palazzo Fava. Foto dell'Autrice.



Fig. 19: Bartolomeo Cesi, *Testa di cane che regge un festone*, 1598, affresco, Bologna, Palazzo Fava. Foto dell'Autrice.



Fig. 20: Bartolomeo Cesi, *Testa di orso che regge un festone*, 1598, affresco, Bologna, Palazzo Fava. Foto dell'Autrice.



Fig. 21: Bartolomeo Cesi, *Testa di cane che regge un festone*, 1598, affresco, Bologna, Palazzo Fava. Foto dell'Autrice.



Fig. 22: Bartolomeo Cesi, *Testa di orso che regge un festone*, 1598, affresco, Bologna, Palazzo Fava. Foto dell'Autrice.



Fig. 23: Dettaglio di una porta e dell'affresco di Bartolomeo Cesi, 1598, Bologna, Palazzo Fava. Foto dell'Autrice.



Fig. 24: Dettaglio di una porta e dell'affresco di Bartolomeo Cesi, 1598, Bologna, Palazzo Fava. Foto dell'Autrice.



Fig. 25: Dettaglio di una porta e dell'affresco della prima stanza dei Carracci, 1598, Bologna, Palazzo Fava. Foto dell'Autrice.



Fig. 26: Dettaglio di una porta e dell'affresco della terza stanza degli allievi dei Carracci, 1598, Bologna, Palazzo Fava. Foto dell'Autrice.



Fig. 27: Sebastian Brandt, *Eneide, La corsa*, 1502,
incisione di anonimo artista tedesco dall'esemplare digitalizzato
della Biblioteca di Heidelberg, Strasburgo, p. 238v.
<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/vergil1502/0493/image>
Licenza: Public Domain.



Fig. 28: Sebastian Brandt, *Eneide, La lotta con i cesti*, 1502, incisione di anonimo artista tedesco dall'esemplare digitalizzato della Biblioteca di Heidelberg, Strasburgo, p. 240r.
<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/vergil1502/0496/image>
Licenza: Public Domain.



Fig. 29: Scuola carraccesca, *Enea e Didone si rifugiano nella grotta*, 1587-1598 ca, affresco, Bologna, Palazzo Fava. Foto: Wikimedia Commons.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4e/Palazzo_fava%2C_storie_dell%27eneide%2C_artista_carraccesco%2C_06.JPG
Licenza: Creative Commons, 3.0 Unported.



Fig. 30: Sebastian Brandt, *Eneide*, *Il tiro con l'arco*, 1502, incisione di anonimo artista tedesco dall'esemplare digitalizzato della Biblioteca di Heidelberg, Strasburgo, p. 242v. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/vergil1502/0501/image>
Licenza: Public Domain.



Fig. 31: Sebastian Brandt, *Eneide*, *Il tiro con l'arco*, 1502, incisione di anonimo artista tedesco dall'esemplare digitalizzato della Biblioteca di Heidelberg, Strasburgo, p. 242v. <https://digi.uni-heidelberg.de/diglit/vergil1502/0501/image>
Licenza: Public Domain.



Fig. 32: *Orlando Furioso*, 1584, incisione di Gerolamo Porro, canto XXXI, edizione di Francesco de' Franceschi, Venezia.
https://books.google.it/books?id=hZGSZSWZ0fEC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
Licenza: Google Books Public Domain.



Fig. 33: *Orlando Furioso*, 1584, incisione di Gerolamo Porro, canto XXXVII, edizione di Francesco de' Franceschi, Venezia.
https://books.google.it/books?id=hZGSZSWZ0fEC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
Licenza: Google Books Public Domain.



Fig. 34: Sebastian Brandt, *Eneide, L'incendio delle navi*, 1502, incisione di anonimo artista tedesco dall'esemplare digitalizzato della Biblioteca di Heidelberg, Strasburgo, p. 245r. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/vergil1502/0506/image>
Licenza: Public Domain.

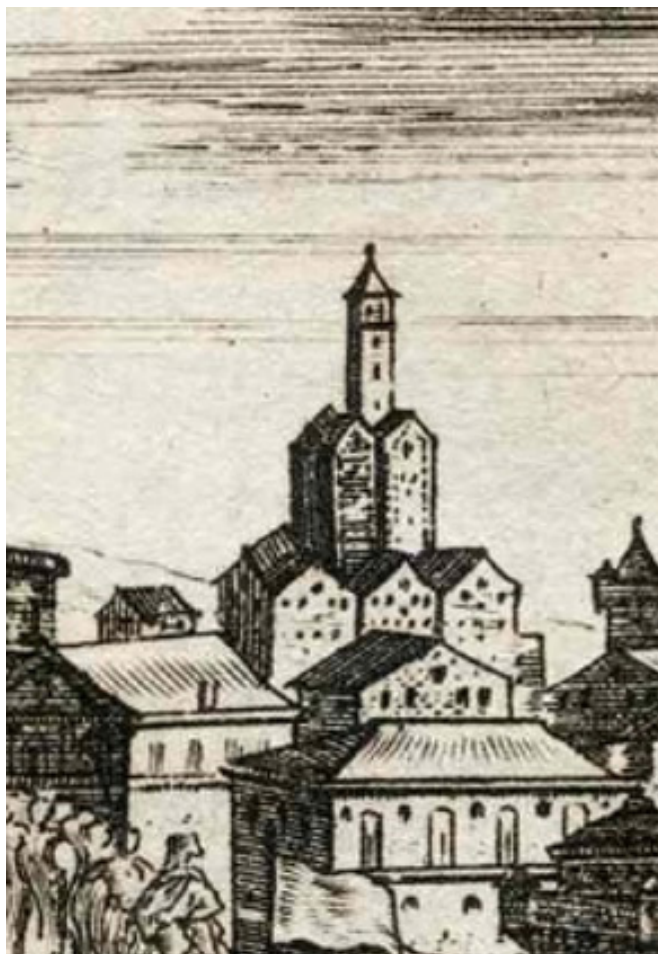


Fig. 35: *Gerusalemme liberata*, part. del canto II, 1590,
incisione di Giacomo Franco nell'edizione di Girolamo Bartoli, Genova.
<http://www.galassiaariosto.sns.it/>
Licenza: Public Domain.



Fig. 36: *Gerusalemme liberata*, part. del canto XIX, 1590,
incisione di Giacomo Franco nell'edizione di Girolamo Bartoli, Genova.
<http://www.galassiaariosto.sns.it/>
Licenza: Public Domain.



Fig. 37: Sebastian Brandt, *Eneide, Il tempio di Apollo*, 1502, incisione di anonimo artista tedesco dall'esemplare digitalizzato della Biblioteca di Heidelberg, Strasburgo, p. 253r.
<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/vergil1502/0518/image>
Licenza: Public Domain.

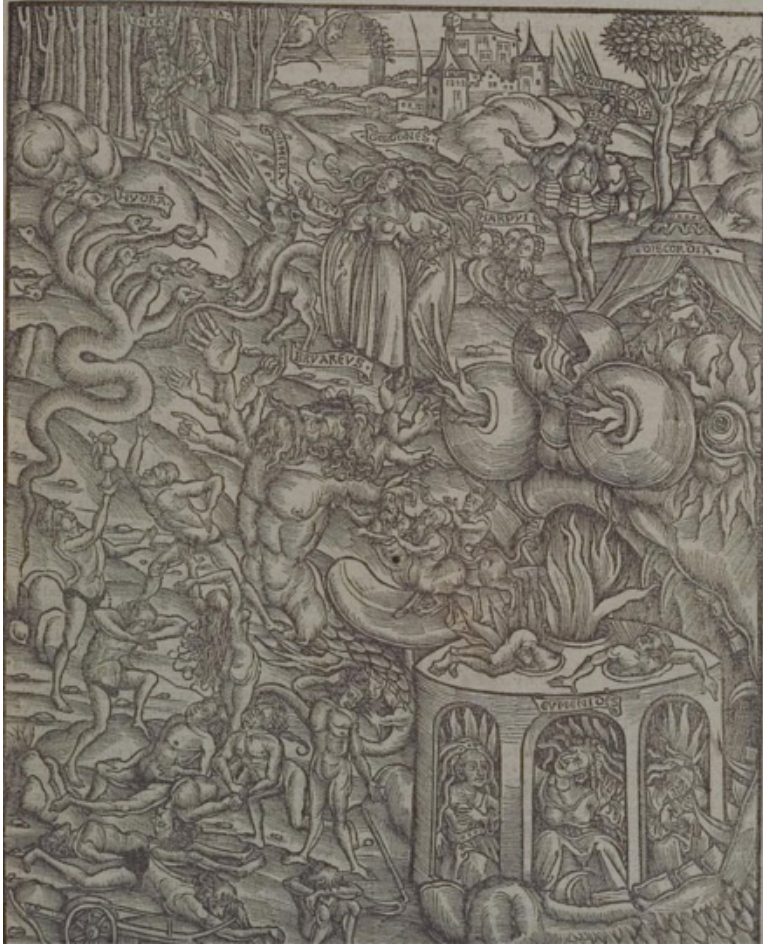


Fig. 38: Sebastian Brandt, *Eneide, Discesa di Enea e della Sibilla negli Inferi*, 1502, incisione di anonimo artista tedesco dall'esemplare digitalizzato della Biblioteca di Heidelberg, Strasburgo, p. 264r.
<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/vergil1502/0540/image>
Licenza: Public Domain.