

SUPPLEMENTI

La Galleria dell'Eneide di palazzo Buonaccorsi a Macerata.

Nuove letture e prospettive
di ricerca per il Settecento
europeo



IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

eum



IL CAPITALE CULTURALE
Studies on the Value of Cultural Heritage
Supplementi 08 / 2018

eum

Il Capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage
Supplementi 08, 2018

ISSN 2039-2362 (online)
ISBN 978-88-6056-586-0

Direttore / Editor
Massimo Montella

Co-Direttori / Co-Editors

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi,
Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela
di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret,
Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo
Sciullo

Coordinatore editoriale / Editorial Coordinator
Francesca Coltrinari

Coordinatore tecnico / Managing Coordinator
Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial Office

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,
Valeria Merola, Enrico Nicosia, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Simone Sisani, Emanuela
Stortoni

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage and Tourism

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti,
Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni,
Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi,
Susanne Adina Meyer, Massimo Montella,
Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni,
Federico Valacchi, Carmen Vitale

Comitato scientifico / Scientific Committee

Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto
Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile,
Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella
Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna
Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine
Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani,
Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Stefano
Della Torre, Maria del Mar Gonzalez Chacon,
Maurizio De Vita, Michela di Macco, Fabio

Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani,
Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto
Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon,
Emanuele Invernizzi, Lutz Klinkhammer,
Federico Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M.
Morace, Raffaella Morselli, Olena Motuzenko,
Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard
Pommier, Carlo Pongetti, Adriano Prosperi,
Angelo R. Pupino, Bernardino
Quattrociocchi, Margherita Rasulo, Mauro
Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto
Sani, Girolamo Sciullo, Mislav Simunic,
Simonetta Stopponi, Michele Tamma, Frank
Vermeulen, Stefano Vitali

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

e-mail

icc@unimc.it

Editore / Publisher

eum edizioni università di macerata, Centro
direzionale, via Carducci 63/a - 62100
Macerata

tel (39) 733 258 6081

fax (39) 733 258 6086

<http://eum.unimc.it>

info.ceum@unimc.it

Layout editor

Marzia Pelati

Progetto grafico / Graphics

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SISMED
Rivista indicizzata WOS

La Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi a Macerata. Nuove letture e prospettive di ricerca per il Settecento europeo

* Gli interventi presentati in questo volume sono stati selezionati fra quelli pervenuti in risposta a una *call for paper* dal comitato scientifico del convegno “La Galleria di palazzo Buonaccorsi a Macerata: nuove letture e prospettive di ricerca per il Settecento europeo” (Macerata, Università di Macerata e Musei Civici di palazzo Buonaccorsi, 21-23 giugno 2017), promosso dall'Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della Formazione dei Beni culturali e del Turismo, con il patrocinio di SISCA (Società Italiana per lo Studio della Critica d'arte).

Comitato scientifico

Gabriele Barucca (già Soprintendenza ABAP delle Marche-Ancona), Silvia Blasio (Università di Perugia), Enzo Borsellino (Università di Roma Tre), Giuseppe Capriotti (Università di Macerata) Vittorio Casale (Università di Roma Tre), Claudia Cieri Via (Università La Sapienza di Roma), Rosanna Cioffi (Università degli studi della Campania “Luigi Vanvitelli”), Francesca Coltrinari (Università di Macerata), Valter Curzi (Università La Sapienza di Roma), Patrizia Dragoni (Università di Macerata), Daniela Del Pesco (Università di Roma Tre), Michela di Macco (Università La Sapienza di Roma), Elena Fumagalli (Università di Modena e Reggio Emilia), Andrew J. Hopkins (Università degli Studi dell'Aquila), Riccardo Lattuada (Università degli studi della Campania “Luigi Vanvitelli”), Lauro Magnani (Università di Genova), Sergio Marinelli (Università di Venezia), Susanne Adina Meyer (Università di Macerata), Raffaella Morselli (Università di Teramo), Mario Alberto Pavone (Università di Salerno), Cecilia Prete (Università di Urbino), Massimiliano Rossi (Università del Salento, Presidente SISCA), Orietta Rossi Pinelli (Università La Sapienza di Roma), Gianni Carlo Sciolla † (già Presidente SISCA), Alessandra Sfrappini (Istituzione Macerata Cultura Biblioteca e Musei), Cinzia Maria Sicca (Università di Pisa).

La Galleria dell'Eneide di Palazzo
Buonaccorsi a Macerata.
Nuove letture e prospettive di
ricerca per il Settecento europeo

a cura di Giuseppe Capriotti, Francesca Coltrinari,
Patrizia Dragoni, Susanne Adina Meyer, Massimiliano Rossi

Parte III

Parole e immagini: letture iconografiche

Dall'*Eneide* un'antologia per il successo. Scelte e dettagli narrativi nelle dodici tele virgiliane della Galleria di Palazzo Buonaccorsi

Alberto Pavan*

Abstract

La Galleria dell'*Eneide* di Palazzo Buonaccorsi non è ancora stata considerata come episodio della fortuna figurativa del poema da parte degli studiosi di Virgilio. Probabilmente dietro la scelta dei soggetti c'è l'intenzione di rendere il tema mitologico funzionale al successo della famiglia del committente all'interno della Chiesa Romana, che si fonda su di un'interpretazione provvidenziale della storia di Enea. Questo contributo si propone una lettura analitica dei soggetti delle tele della Galleria in riferimento al testo virgiliano e alle sue interpretazioni, al fine di proporre delle ipotesi sul criterio con cui sono stati scelti e di individuare nei dettagli della traduzione pittorica scelte esegetiche utili a una lettura d'insieme.

The Gallery of *Aeneid* at Palazzo Buonaccorsi has not been regarded as an episode of the reception of the poem yet. The reason for the choice of the subjects may lie in the intention of rendering the mythological theme functional to the patron's family success, according to a providential interpretation of Aeneas' story. Through an analytical study of the subjects of the paintings compared to Virgil's lines, this contribution aims at making hypotheses on the criteria they have been selected. Our purpose is also that of identifying exegetic choices in the details of the visual translation, which are functional to a wider interpretation.

* Alberto Pavan, Ricercatore indipendente, Liceo Ginnasio Statale Antonio Canova, Treviso, e-mail: albertuspat@libero.it.

Ringrazio Mario Lentano, professore di Letteratura Latina presso l'Università di Siena, per avere letto questo contributo. La traduzione dell'*Eneide* citata è quella di Alessandro Fo, Torino: Einaudi, 2014.

1. *Sentieri che faticano a incrociarsi*

Quando nel 1981, anno del bimillenario virgiliano, fu organizzata la mostra *Virgilio nell'arte e nella cultura europea*, Marcello Fagiolo, nell'introduzione alla sezione del catalogo dedicata alle arti figurative, sottolineava la difficoltà dell'opera, per «l'arretratezza del rilevamento dell'immenso patrimonio dell'arte profana», poiché la maggior parte dei cicli decorativi si trovava in palazzi all'epoca ancora privati e «per l'infedeltà dei traduttori in immagine del dettato virgiliano»¹.

All'opera massima del poeta mantovano, il cui successo nelle arti s'intreccia con esigenze encomiastiche e di auto-rappresentazione, urgenti in tutta l'età moderna², il catalogo di quella mostra dedicava due sezioni, una relativa alla fortuna iconografica di alcuni episodi o personaggi e una relativa ai cicli, tra cui figurava anche la galleria di palazzo Buonaccorsi. Alcuni tra questi hanno ottenuto l'attenzione degli storici dell'arte con saggi completi dal punto di vista storico e artistico, quali quelli di Erika Langmuir sul camerino dell'*Eneide* nella rocca di Scandiano, commissionato da Giulio Boiardo, e di Rudolf Preimesberger sulla galleria Pamphili di Roma³.

Più timida e tardiva invece l'attenzione dei filologi, cauti a inoltrarsi in un ambito che non è il loro, ma in questo modo anche esposti al rischio di trascurare parte comprimaria, insieme con gli eredi letterari di Virgilio, della *reception* dell'*Eneide*, intesa come quel processo di trasmissione e di interpretazione che coinvolge attivamente e creativamente il lettore o più genericamente il fruitore moderno⁴.

Con una sensibilità che integra il rigore filologico alla prospettiva di ampio respiro di seguire il classico nella storia della cultura, Joseph Farrell e Michael Putnam hanno dedicato un'intera sezione del loro *Companion to Vergil's Aeneid and its Tradition* alle arti figurative, in cui compare il saggio di Ingrid Rowland sulla Galleria dell'*Eneide* di palazzo Pamphilj⁵, attento alle modalità di traduzione e di interpretazione del testo virgiliano. Anche Mario Lentano nel suo *Il mito di Enea*, ricchissima biografia mitologica e storico-culturale dell'eroe troiano, propone un'appendice iconografica⁶. Nello studio più recente sulla fortuna di Enea, *The last Trojan Hero* del 2014⁷, sottotitolato appunto *A*

¹ Fagiolo 1981, p. 65.

² Ivi, pp. 119-193, la parte dedicata ai cicli; in particolare, sulla galleria di palazzo Buonaccorsi, pp. 175-176.

³ Sul camerino dell'*Eneide* di Scandiano, cfr. Langmuir 1976 e i contributi di Cuoghi, soprattutto 2009; sulla Galleria Pamphilj, Preimesberger 1976 e Fehrenbach 1998.

⁴ Per la definizione di *reception*, cfr. Martindale 2007, p. 297.

⁵ Rowland in Farrell, Putnam 2010, pp. 253-269.

⁶ Bettini, Lentano 2013, pp. 331-339. L'appendice iconografica è curata da Stefano Chiodi e Claudio Franzoni.

⁷ Hardie 2014, pp. 192-196: «The *Aeneid* is the subject of a number of pictorial cycles, mostly

cultural History of Virgil's Aeneid, Philip Hardie, nell'ultimo capitolo *Art and Landscape*, dedica alcune pagine al fenomeno, soprattutto italiano, delle così dette Gallerie dell'*Eneide*, soffermandosi su Scandiano e su palazzo Pamphilj, riportando fedelmente le interpretazioni sopra citate, ma aggiungendo all'elenco anche le stanze virgiliane di palazzo Spada a Roma e di Villa Valmarana ai Nani a Vicenza. Nessuna menzione si fa invece di palazzo Buonaccorsi né delle altre gallerie marchigiane⁸, che pertanto ancora devono fare il loro ingresso nel mondo della *reception* virgiliana, almeno secondo la mappatura dei latinisti, come del resto altri cicli importanti, quali i fregi di palazzo Leoni e di palazzo Fava a Bologna con episodi tratti dalla prima esade del poema, che rispondono tuttavia a esigenze diverse da quelle di una galleria⁹. Alla galleria di Macerata è invece dedicato l'intervento di Massimo Gioseffi *Virgilio illustrato II*, comparso nell'estate del 2016 nella sua pagina personale *Latino a Milano*, generoso di sollecitazioni per la lettura che segue¹⁰.

A tutt'oggi però, si lamenta l'assenza di uno strumento di ricerca, quale un repertorio iconografico dell'*Eneide*, strutturato per libri e per soggetti, con una parte dedicata ai cicli, che consenta un agile studio comparatistico del tema.

2. Letture virgiliane e programma ideologico della Galleria

Gioseffi condivide le conclusioni di Gabriele Barucca¹¹, secondo cui nella galleria, la cui coerenza tematica era stata già rilevata da Haskell e Miller¹², Simone e Raimondo Buonaccorsi pensarono di decorare i dodici spazi che si aprono lungo le pareti, separati dalle finestre, con dodici dipinti di pittori diversi, ma tutti chiamati a illustrare scene dell'*Eneide*.

Nella parete di fondo, verso cui guidano le tele, campeggia il dipinto di Francesco Mancini (fig. 1), posto sopra la porta di fronte a chi entra, il cui soggetto, già letto da Miller, che, intento a cercare un nesso con l'*Eneide*, probabilmente intuiva il punto d'arrivo del percorso in un messaggio parenetico, come la Sibilla che addita il futuro a Enea, è stato interpretato da Silvia Blasio come *La Chiesa annienta gli dei pagani*¹³ (fig. 1 e tav. 75). La presenza del vessillo con la croce dissipa i dubbi ed esplicita il messaggio: l'*Eneide* è letta come il poema della

in Italy. [...] The only cycle to assign a separate painting of each of the XII books is that by Nicolò dell'Abate for the Castle of Scandiano. Virgilian cycles may serve various intellectual and ideological agendas».

⁸ Palazzo Montani a Pesaro e, soprattutto, Palazzo Pianetti a Jesi, su cui cfr. Mozzoni 2011.

⁹ Sul fregio di palazzo Leoni, cfr. Landi 2011.

¹⁰ <<http://users.unimi.it/latinoamilano/articles/2016/08/11/virgilio-illustrato-ii-macerata-palazzo-buonaccorsi/>>, 16.11.2018.

¹¹ G. Barucca, in Barucca, Sfrappini 2001, p. 40.

¹² Miller 1963, p. 157; Haskell 1966, p. 348.

¹³ S. Blasio, in Barucca, Sfrappini 2001, pp. 84-85; Miller 1963, p. 157.

fondazione di Roma, non importante solo per l'*imperium* che la città ha esercitato sul mondo, ma soprattutto, in una lettura teleologica, come tappa essenziale per lo stabilirsi del ruolo e della funzione della Chiesa. La famiglia Buonaccorsi, il cui potere si è accresciuto grazie a quella istituzione, dall'alto del soffitto, da dove domina per allusione araldica nelle forme del trionfo di Bacco¹⁴, apprende e mostra i comportamenti virtuosi che conducono al successo.

Anche se l'enigma principale, vera chiave di volta della galleria, è stato svelato, vale la pena tuttavia di indagare sul criterio che ha portato alla scelta degli episodi, sulla loro distribuzione all'interno del poema, sulla costruzione del percorso e sulla resa della narrazione virgiliana nelle singole tele, cercando di individuare l'indirizzo esegetico che accompagna la realizzazione del ciclo.

Barucca cita per la convivenza tra contenuti e temi sacri e profani l'*Arcadia* di Giovan Maria Crescimbeni¹⁵, pubblicata nel 1708, pochi anni prima della realizzazione della Galleria, in cui si celebrano in forma romanzata i fasti dell'omonima Accademia: da essa emerge come «elemento pervasivo della cultura romana settecentesca» il sentimento religioso e quindi il ruolo della Chiesa. Crescimbeni era inoltre originario di Macerata, dove fu fondata una delle prime colonie d'*Arcadia*, e membro dell'Accademia dei Catenati, cui era vicino anche Raimondo Buonaccorsi; si può perciò congetturare quale sia stata la circolazione delle idee, intorno cui la committenza ritenne opportuno fare convergere il programma decorativo della Galleria.

Nondimeno, conviene anche guardare ai precedenti della galleria Buonaccorsi, soprattutto nella città con cui la famiglia, resa ancora più illustre dal cardinal Simone, doveva avere una certa consuetudine. Il confronto con la grande Galleria dell'*Eneide* di palazzo Pamphilj a Roma¹⁶, realizzata da Pietro da Cortona tra il 1651 e il 1654, è utile per quel che concerne l'orientamento esegetico soggiacente alla scelta degli episodi del poema virgiliano, che risponde al piano ideologico voluto da Innocenzo X, intenzionato a magnificare la *Romanitas* della famiglia Pamphilj. Si tratta della rappresentazione di una genealogia fantastica (la famiglia del Papa avrebbe come antenato Numa Pompilio, discendente di Enea), sotto il segno della colomba araldica dei Pamphilj, ma anche qualcosa di più profondo, una lettura allegorica dell'*Eneide*, per cui il viaggio di Enea verso la futura Roma simbolizza il passaggio della religione cattolica dall'oriente a Roma, ma anche la scoperta di una meta preannunciata da secoli¹⁷.

Preimesberger individua dietro questa chiave di lettura la solida preparazione virgiliana di Pietro da Cortona, provata dalla presenza nell'inventario della sua biblioteca di un'edizione dell'opera completa di Virgilio con un commento ai testi di Filippo Venuti da Cortona¹⁸, che segue la lettura allegorica proposta nelle *Disputationes Camaldulenses* di Cristoforo Landino.

¹⁴ G. Barucca, in Barucca, Sfrappini 2001, pp. 37-40.

¹⁵ Ivi, p. 41.

¹⁶ Ivi, p. 40; Pierguidi 2004, pp. 153-155.

¹⁷ Preimesberger 1967, p. 240.

¹⁸ Vergilius 1641.

Tale opera di Landino¹⁹, cui si deve anche un commento all'*Eneide*, ha un grande successo e offre un'interpretazione d'ispirazione neoplatonica del personaggio di Enea assai feconda. Le *Disputationes Camaldulenses*²⁰, in quattro libri, pubblicati nel 1480, sono un dialogo che si finge avvenuto nel monastero di Camaldoli. L'argomento delle prime due giornate è filosofico: nella prima, Lorenzo de' Medici e Leon Battista Alberti discutono intorno alla vita attiva e alla vita contemplativa; nella seconda, Alberti e Marsilio Ficino giungono alla conclusione che il sommo bene è il godimento di Dio. Nella terza e nella quarta, dedicate a Federico duca di Urbino, lo stesso Alberti, per esemplificare i concetti discussi, propone un'interpretazione allegorica della prima esade dell'*Eneide*, la così detta *pars Odysiaca*, che narra le peregrinazioni di Enea fino all'arrivo alla foce del Tevere, in cui i vari episodi del viaggio sono interpretati come prove che rendono il principe troiano capace di superare progressivamente le proprie passioni e le proprie debolezze, per raggiungere uno stato di vita contemplativa, di supremo controllo cioè delle proprie passioni, in cui si realizza il suo destino.

Il dialogo filosofico di Landino ottiene subito un grande successo ed è significativo che ben presto nelle ristampe figurino solamente i libri terzo e quarto nella veste di un *commentarium perpetuum* ai primi sei libri dell'*Eneide*, con il nuovo titolo di *Allegoricarum Platonicarum libri duo*²¹: ciò vuol dire che l'opera è diventata la guida critica imprescindibile per la comprensione dell'*Eneide*, cui nessun interprete del testo virgiliano può rinunciare.

3. Il romanzo di Didone e l'insidia delle passioni nella *pars Odysiaca*

Mi pare quindi ragionevole pensare che il sentimento religioso, caro anche alla sensibilità arcade, e l'interpretazione allegorica siano gli elementi alla base del programma ideologico della committenza che ha generato il ciclo dell'*Eneide* di palazzo Buonaccorsi: nondimeno, sarebbe auspicabile che documenti d'archivio o, addirittura l'inventario della biblioteca, potessero confortare queste supposizioni, fatto che, almeno al momento, non pare possibile.

I dipinti sono in tutto dodici, come i libri del poema, con l'aggiunta di una tela che è stata sostituita nel corso della realizzazione della galleria; tuttavia la scelta dei soggetti non risponde a un criterio illustrativo o narrativo, per cui a ciascun libro corrisponde una tela, come era nel caso degli affreschi del camerino di Scandiano.

¹⁹ Cristoforo Landino (1424-1498), filosofo neoplatonico, lettore di poesia e oratoria nello Studio fiorentino dal 1458, dal 1467 fu cancelliere di parte guelfa, poi scrittore di lettere pubbliche presso la Signoria.

²⁰ Si segue qui l'edizione Landino, *Disputationes*.

²¹ Si vedano le edizioni del 1577 e del 1596, stampate a Basilea a cura di Sebastianus Henricpetri, e quella ginevrina del 1605, curata da Petrus de la Rovière.

Ciò detto, occorre comunque considerare la relazione tra i dipinti e i libri del poema: accettando la tradizionale suddivisione di Servio in *pars Odysiaca*, la prima esade di argomento avventuroso, e *pars Iliadica*, la seconda di argomento più grave, guerresco²², si riscontra che i soggetti di ben otto tele si riferiscono alla prima, mentre solo quelli di quattro tele attengono alla seconda, con delle peculiarità che saranno messe in luce più avanti.

Risulta più facile seguire con ordine la narrazione virgiliana attraverso le tele con soggetti tratti dalla *pars Odysiaca*, poiché, nonostante la collocazione non consenziale, i soggetti seguono l'intreccio del poema. Tuttavia, anche in questo caso, il tentativo di individuare il criterio della selezione degli episodi consente di ricostruire un'antologia dilettevole e moralmente esemplare al contempo. Non a caso, quasi tutti gli episodi raffigurati sono oggetto di ampio commento nell'opera di Landino e, nell'antologia, predomina la tragica vicenda d'amore di Didone ed Enea, distribuita tra il primo e il quarto libro, con ben tre tele su sette tratte dal quarto libro e due dal primo libro.

L'unico assente della prima esade è il quinto libro, che racconta l'esito del viaggio di Enea partito da Cartagine e approdato in Sicilia, i ludi funebri in memoria di Anchise, la fondazione di Acesta e l'episodio di Palinuro. Considerata la fuga necessaria e precipitosa da Cartagine, comandata imperiosamente da Giove, e l'urgenza di toccare l'Italia, il libro costituisce una seconda *mora*, in aggiunta a quella cartaginese e, trattando dei giochi, si frammenta in una serie di personaggi secondari; dal punto di vista della teleologia del poema, fondamentale per il progetto della galleria, pertanto, questa può essere una valida ragione per giustificare l'omissione.

La prima tela collocata sulla parete nord è *Venere cacciatrice che appare a Enea e Acate* di Antonio Balestra (fig. 2 e tav. 76): si illustra la sezione del primo libro in cui, dopo il fortunoso approdo sulle coste africane, a seguito della tremenda tempesta scatenata da Giunone, e dopo la rassicurante profezia di Giove alla figlia Venere sul destino degli Eneadi, la dea appare al figlio in avanscoperta con il fido compagno Acate²³. L'episodio rappresenta un momento importante nell'avvio della narrazione, poiché Venere, nelle sembianze di una cacciatrice punica, racconta al figlio la storia di Didone e gli fa capire che a Cartagine troverà l'ospitalità di cui ha bisogno per potere poi proseguire il suo viaggio. Nella tela è fissata la seconda allocuzione di Venere a Enea, quando essa interrompe il figlio che, commosso, racconta la sua origine e la sua storia, vv. 387-401:

²² Servio in Verg., *Aen.*, VII 1: *nam primi sex ad imaginem Odysiae dicti sunt, quos personarum et adlocutionum varietate constat esse graviore, hi autem sex qui sequuntur ad imaginem Iliados dicti sunt, qui in negotiis validiores sunt.*

²³ È l'episodio narrato in *Aen.*, I 312-401.

Quisquis es, haud, credo, invisus caelestibus auras
 vitalis carpis, Tyriam qui adveneris urbem.
 Perge modo, atque hinc te reginae ad limina perfer,
 Namque tibi reduces socios classemque relatam 390
 nuntio, et in tutum versis aquilonibus actam,
 ni frustra augurium vani docuere parentes.
 Aspice bis senos laetantis agmine cycnos,
 aetheria quos lapsa plaga Iovis ales aperto
 turbabat caelo; nunc terras ordine longo 395
 aut capere, aut captas iam despectare videntur:
 ut reduces illi ludunt stridentibus alis,
 et coetu cinxere polum, cantusque dedere,
 haud aliter puppesque tuae pubesque tuorum
 aut portum tenet aut pleno subit ostia velo. 400
 Perge modo, et, qua te ducit via, dirige gressum²⁴.

La dea indossa l'abito delle fanciulle cartaginesi, come rivelano i coturni purpurei e la faretra in bella mostra (cfr. 336-337: *virginibus Tyriis mos est gestare pharetram, / purpureoque alte suras vincire cothurno*)²⁵: è eloquente il gesto con il dito teso verso il cielo a indicare i cigni che rivolgono lo sguardo verso la baia di Cartagine, visibile sullo sfondo, prodigio che conferma l'approdo in un porto sicuro (393-400). Il gesto allude tuttavia anche alle parole pronunciate dalla dea al v. 338 (*Punica regna vides*), quando indica al figlio la città di Cartagine. Venere è ritratta di tre quarti, con l'effetto di rendere ben visibile il collo rosato, la veste corta davanti, i cui panneggi sembrano svolgersi e scendere sul retro, così da suggerire il momento del congedo di Venere dal figlio, in cui una serie di segni, il roseo colore del collo e la perdita dell'abito, ne dichiarano la natura divina, 402-405:

Dixit, et avertens rosea cervice refulsit,
 ambrosiaeque comae divinum vertice odorem
 spiravere, pedes vestis defluxit ad imos,
 et vera incessu patuit dea²⁶.

²⁴ Trad.: «Non invisato agli dei, credo, cogli l'aria vitale/ tu che, chiunque tu sia, alla tiria città sei arrivato./ Ora prosegui, e della regina raggiungi le soglie. Ti annuncio infatti scampati i compagni e resa la flotta/ e, ad un mutar di Aquiloni, di nuovo sospinta al sicuro,/ se non invano, fallaci, insegnarono i miei a me predire./ Guarda allietarsi in schiera composta quei dodici cigni/ che in cielo aperto turbava, da plaghe dell'etere sceso,/ un alato di Giove; ora prendono in terra in un lungo/ ordine, o sembra che guardino giù dov'è stata già presa:/ come scherzando quelli, scampati, con strepito d'ali/ e in stormo il cielo hanno cinto in un cerchio e un canto han levato,/ non altrimenti e le poppe e i giovani dei tuoi equipaggi/ tengono il porto, o a vela spiegata ne accostano le bocche. Ora prosegui, e dove ti porta la via muovi i passi'».

²⁵ Trad.: «hanno costume, le vergini tirie, di aver la faretra/ e fino in alto fasciate le gambe in coturni purpurei».

²⁶ Trad.: «Disse, e si volse: e il suo collo colore di rosa rifulse,/ e i capelli di ambrosia spirarono aroma divino/ dal capo, e ai piedi si stese la veste, e davvero una dea/ si rivelò nell'incedere».

Nec non et Tyrii per limina laeta frequentes
 convenere, toris iussi discumbere pictis.
 Mirantur dona Aeneae, mirantur Iulum
 flagrantisque dei voltus simulataque verba, 710
 [pallamque et pictum croceo velamen acantho.]
 Praecipue infelix, pesti devota futurae,
 expleri mentem nequit ardescitque tuendo
 Phoenissa, et pariter puero donisque movetur.
 Ille ubi complexu Aeneae colloque pependit 715
 et magnum falsi implevit genitoris amorem,
 reginam petit haec oculis, haec pectore toto
 haeret et interdum gremio fovet, inscia Dido,
 insidat quantus miserae deus; at memor ille
 matris Acidaliae paulatim abolere Sychaeum 720
 incipit, et vivo temptat praevertere amore
 iam pridem resides animos desuetaque corda.
 Postquam prima quies epulis, mensaeque remotae,
 crateras magnos statuunt et vina coronant.
 Fit strepitus tectis, vocemque per ampla volutant 725
 atria; dependent lychni laquearibus aureis
 incensi, et noctem flammis funalia vincunt.
 Hic regina gravem gemmis auroque poposcit
 implevitque mero pateram, quam Belus et omnes
 a Belo soliti;³¹

La traduzione pittorica presenta una ricchezza di particolari che la distingue dalle altre e che ben visualizza la narrazione virgiliana: si nota la quantità di persone che affollano la scena, la regina cartaginese, i suoi dignitari, Enea e Acáte, ancelle, servi e altri ospiti (703-708); il banchetto si svolge in una ricca sala, dal soffitto a lacunari (726), con seggi e tessuti preziosi, nel momento in cui,

³¹ Trad.: «Dentro, cinquanta ancelle, cui, in ordine, spetta curare/ la ben fornita dispensa, e onorare con fiamme i Penati/ altre cento e altrettanti valletti, d'età tutti uguali/ che sulle mense imbandiscono i cibi e le coppe dispongono./ E ancora poi sopraggiungono in folla i Tiri alle liete/ soglie e son fatti distendere ai posti in giacigli istoriati./ Ed ecco ammirano i doni di Enea, ammirano Iulo/ e l'espressione di fuoco del dio e le parole sue, finte,/ e la veste ed il manto col suo croceo fregio di acanto./ Specialmente, infelice, votata a futura rovina/ la Fenicia non può saziarne la mente, e guardandolo/ prende ad ardere, e al pari la turbano i doni e il ragazzo./ Lui, dopo che si fu appeso al collo e all'abbraccio di Enea/ e appagò il grande amore di quel preteso suo padre,/ alla regina si volse. Con gli occhi, lei, e con tutto il cuore/ lo contempla, e talora lo stringe in grembo, Didone,/ di che gran dio, sventurata, abbia in seno ignara. E lui memore/ della madre Acidalia, pian piano a offuscare Sicheo/ prende, e punta a sorprendere con vivo amore quell'animo/ già da gran tempo inerte, e il cuore ormai disavvezzo./ Dopo che un primo riposo ebbe il pasto, rimosse le mense,/ grandi crateri dispongono, e fiori, a corone del vino./ S'alza clamore fra i tetti e volteggiano voci per gli ampi/ atrii; ai dorati soffitti a riquadri sospese, e ora accese,/ stanno le lampade, e fiaccole in fiamma la notte sconfiggono./ Qui la regina richiese una coppa pesante di gemme/ e d'oro, già cara a Belo, e da Belo in poi cara a tutti».

terminata la cena, comincia il simposio (723-724), come ben si comprende dal servo che, sulla destra, ripone grandi piatti da portata di metallo e da due ancelle che, da sinistra, si fanno largo tra i convitati per portare una pesante coppa ornata di gemme, la coppa di Belo richiesta da Didone (728-729). Alcuni tra gli ospiti hanno il capo cinto di ghirlande fiorite, ornamento del simposio (724), mentre, in alto a sinistra, si notano un personaggio dai lunghi capelli con in mano una cetra d'oro e uno con un foglio vergato a chiare lettere, non menzionato nel testo, che invita al silenzio: si suggerisce così il canto cosmogonico di Iopa (740-741)³². La luce della lucerna, riverberata dalle stoviglie d'oro e dai lacunari del soffitto, traduce la grande luminosità della scena virgiliana (725-726) e si proietta sul primo piano della composizione a illuminare Didone, Cupido tramutato in Ascanio ed Enea. Il fanciullo, dall'abito bordato di un giallo acceso (711), è colto nell'atto di avvicinarsi affettuosamente alla regina dopo avere lasciato l'abbraccio del padre che ancora gli tende le mani (715-716); lo sguardo di Didone, seduta su di un seggio dorato tra tessuti preziosi (697-698)³³, è però rivolto verso Enea, segno che il dio fanciullo inizia a insinuare in lei la passione d'amore (719-722), mentre gli sguardi degli astanti si dividono equamente tra Didone ed Enea, scambiandosi forse cenni o bisbigli di intesa. Tra i ricchi ornamenti di Didone colpisce il monile che pende dal suo collo, forse una chiave d'oro, estranea al testo, che potrebbe alludere, con un richiamo a un immaginario più petrarchista che virgiliano, alla fedeltà a Sicheo, che proprio in quell'istante Cupido inizia a offuscare (720).

Dall'insieme della composizione pare che il pittore non si sia voluto concentrare sul momento del racconto di Enea, suggellato dal celebre *conticuere omnes intentique ora tenebant* di II 1, che avrebbe previsto una convergenza di tutti gli sguardi su di Enea, ma che abbia piuttosto inteso riprodurre una scena diacronica, in cui comprendere il passaggio dal banchetto al simposio ed evidenziare l'innamoramento di Didone, più che il racconto di Enea.

Il dipinto di Giovanni Giorgi *Enea che fugge da Troia con Anchise, Ascanio e Creusa* (fig. 4 e tav. 77) è ispirato a II 705-729, la fuga da Troia:

dixerat ille, et iam per moenia clarior ignis	705
auditur, propiusque aestus incendia volvunt.	
'ergo age, care pater, cervici imponere nostrae;	
ipse subibo umeris nec me labor iste gravabit;	
quo res cumque cadent, unum et commune periculum,	
una salus ambobus erit. mihi parvus Iulus	710
sit comes, et longe servet vestigia coniunx.	
vos, famuli, quae dicam animis advertite vestris.	

³² *Cithara crinitus Iopas/ personat aurata, docuit quem maximus Atlas*. Trad.: «È Iopa dai lunghi capelli a suonare/ con cetra d'oro».

³³ *Cum venit, aulaeis iam se regina superbis/ aurea composuit sponda mediamque locavit*. Trad.: «Quando arrivò, la regina già fra superbe cortine/ s'era disposto al centro, adagiata su un aureo giaciglio».

est urbe egressis tumulus templumque vetustum
 desertae Cereris, iuxtaque antiqua cupressus
 religione patrum multos servata per annos; 715
 hanc ex diverso sedem veniemus in unam.
 tu, genitor, cape sacra manu patriosque penatis;
 me bello e tanto digressum et caede recenti
 attrectare nefas, donec me flumine vivo
 abluero.' 720
 haec fatus latos umeros subiectaque colla
 veste super fulvique insternor pelle leonis,
 succedoque oneri; dextrae se parvus Iulus
 implicuit sequiturque patrem non passibus aequis;
 pone subit coniunx. ferimur per opaca locorum, 725
 et me, quem dudum non ulla iniecta movebant
 tela neque adverso glomerati examine Grai,
 nunc omnes terrent aerae, sonus excitat omnis
 suspensum et pariter comitique onerique timentem³⁴.

Sono ritratti in primo piano Enea che sembra portare in braccio il padre Anchise, con i Penati in mano (717), intento a salirgli sulle spalle; è l'unica tela in cui Enea non indossa il manto rosso, con cui, in un ulteriore atto di *pietas*, avvolge il vecchio, rappresentato nudo per sottolinearne la natura inerme. Alla sinistra di Enea si stringe al padre con sguardo fiducioso il piccolo Ascanio (723-724), mentre poco dietro segue Creusa (724-725), presentata, come nel testo, come una sorta di appendice, vie più estranea al terzetto maschile. Lo sguardo di Anchise è proteso in avanti, a indicare come il vecchio, dopo il fulmine caduto dal cielo a conferma del prodigio della fiamma sul capo di Ascanio (679-700), sia la guida verso la fuga; sono in affettuoso dialogo gli sguardi di Enea e di Ascanio, mentre quello di Creusa, che presto scomparirà, è rivolto al cielo. Sullo sfondo ardono lontane le mura di Troia (705) e il ponte alle spalle dei fuggitivi mostra che si stanno dirigendo verso luoghi remoti (736-737)³⁵.

³⁴ Trad.: «Questo ebbe detto, e di già pe rle mura il fuoco più nitido/ prende a udirsi, e gli incendile vampe più presso rovesciano./ 'E dunque su, caro padre, sollevati sopra il mio collo,/ ti porgerò le mie spalle, e non mi sarà di fatica./ Quali che siano gli eventi, uno solo e comune il pericolo,/ una sarà la salvezza ad entrambi. A me il piccolo Iulo/ venga compagno, e a distanza sorvegli le tracce la sposa./ Voi, servitori, badate negli animi a quanto vi dico: per chi esce fuori città, su di un colle, a un'assai trascurata/ Cerere v'è un tempio antico; e, accanto, un vetusto cipresso/ per molti anni serbato nel culto dai nostri antenati./ Qui per strade diverse, verremo in un unico luogo./ Tu, padre, prendi gli oggetti sacri e i patrii Penati;/ io, che ora vengo da tanta guerra e da strage recente,/ commetterei sacrilegio a toccarli, finché non mi sia/ con acqua viva purificato'./ Detto questo, le spalle capaci e il collo reclino/ copro di un drappo, la pelle di un fulvo leone, e mi addosso/ il suo peso; il piccolo Iulo si stringe alla destra/ e segue il padre coi passi ineguali; si aggiunge la sposa più indietro. Ci addentriamo lungo le strade più in ombra;/ e me, che prima né lancio di dardi turbava, né i Greci/ addensatisi in file schierate a battaglia di fronte./ ora atterrisce ogni soffio, allarma ogni suono, sospeso/ e per il carico e per il compagno in uguale timore».

³⁵ *Namque avia cursuldum sequor et nota excedo regione viarum*; trad.: «Così, mentre corro/ lungo percorsi remoti ed esco da vie conosciute».

La tela di Gian Gioseffo Dal Sole, *L'incontro di Enea e Ascanio con Andromaca ed Eleno a Butroto* (fig. 5 e tav. 81) conclude la narrazione di Enea al banchetto di Didone. La scena si inserisce all'interno del lungo episodio della visita di Enea a Butroto di cui si narra nel terzo libro (268-505). È un episodio che non gode – almeno a conoscenza di chi scrive – di grande fortuna iconografica³⁶, ma che tuttavia rappresenta uno snodo importante all'interno del poema. Dopo la Tracia, Delo, Creta e le Strofadi, è l'ultima tappa prima di toccare le coste dell'Italia del viaggio verso occidente, durante il quale Enea fonda città nel tentativo di porre fine al suo errare, ma puntualmente interviene una premonizione a spingerlo altrove. Butroto, presso Azio in Epiro, è la città fondata da Eleno, profeta e principe troiano figlio di Priamo, che lì vive con la sposa Andromaca, vedova di Ettore. A mio parere, la tela compendia l'inizio e la fine del soggiorno di Enea a Butroto, poiché, come è stato riconosciuto, la scena si svolge nel bosco sacro (III 302 *in luco*), alle spalle di Andromaca sopraggiunge Eleno, che, pur essendo profeta, è in armi, ma il capo della donna non è abbassato come nella sua prima allocuzione a Enea, quando ella è appena rinvenuta dopo aver perso i sensi per la sorpresa di avere incontrato l'eroe, come si dice a III 320 *deiecit vultum et demissa voce locuta est*³⁷; sembra invece concentrata su Ascanio, come accade al momento dell'addio, III 482-488:

nec minus Andromache digressu maesta supremo
 fert picturatas auri subtegmine vestis
 et Phrygiam Ascanio chlamydem (nec cedit honore)
 textilibusque onerat donis, ac talia fatur: 485
 'accipe et haec, manuum tibi quae monimenta mearum
 sint, puer, et longum Andromachae testentur amorem,
 coniugis Hectoreae³⁸.

Nella tela sono in evidenza appunto le mani di Andromaca, una delle quali regge il tessuto da lei stessa ricamato che si accinge a donare ad Ascanio, attento davanti a lei a capo chino. Enea indossa il consueto manto scarlatto, ma che in questo caso potrebbe funzionare anche come riferimento al *purpureus amictus* del v. 405, con cui Eleno gli raccomanda, secondo l'uso che sarà poi romano, di compiere i sacrifici. La tela si segnala per la cupezza dello sfondo, che riproduce l'oscurità del bosco in cui si svolge l'incontro, ma traduce anche la connotazione

³⁶ L'incontro con Andromaca è raffigurato nell'affresco dedicato al terzo libro dell'*Eneide* del camerino della rocca Boiardo di Scandiano, come si può ricostruire dalle incisioni di Antonio Gajani e Giulio Tomba in *L'Eneide di Virgilio dipinta in Scandiano dal celebre pittore Niccolò Abati*, Modena, per Vincenzi e Compagno, 1821.

³⁷ Trad.: «Lei il volto abbassò e con voce sommessa mi disse».

³⁸ Trad.: «Non di meno, Andromaca, afflitta per l'ultimo addio,/ porta vesti che un filo dorato ha istoriato a ricami/ e una clamide frigia ad Ascanio, né meno lo onora/ e lo copre di doni in tessuti, e in tal modo prorompe:/ 'Prendi anche questi, che delle mie mani ti siano ricordo,/ o ragazzo, e attestino il lungo amore di Andromaca,/ sposa di Ettore'».

crepuscolare che Virgilio stesso dà al luogo: questa nuova Troia è infatti una città di uomini senza futuro, ancorati al passato (Andromaca sacrifica a Ettore, defunto principe di una città scomparsa, e rivede in Ascanio suo figlio), che sia nella topografia (la prima cosa che Enea nota è un *falsus* Simoenta) sia nell'urbanistica tenta di riprodurre Troia, rimanendo inesorabilmente *parva*³⁹.

Landino attribuisce una grande importanza all'incontro con Eleno per la profezia che Enea ne riceve⁴⁰, non menziona invece Andromaca, che rappresenta la *facies* patetica dell'episodio: secondo Landino, infatti, l'eroe troiano è reso consapevole dei pericoli futuri, superati i quali con tenacia la sua mente potrà raggiungere la tranquillità necessaria ad accogliere la rivelazione del vero.

All'interno del progetto della Galleria, quindi, il soggetto rappresenta una scelta iconografica non convenzionale, che cela dietro un episodio sicuramente patetico, ma fitto di rimandi al successo finale di Enea (per primo la centralità di Ascanio, simbolicamente investito da Andromaca come erede anche di Ettore), un messaggio allegorico di perseveranza e – aggiungerei – di rinuncia al compiacimento del passato.

La grande tela di Francesco Solimena, *Enea e Didone si inoltrano verso la grotta* (fig. 6 e tav. 83) è collocata tra la Fuga da Troia e la Morte di Didone e illustra i vv. 160-172 del quarto libro:

Interea magno misceri murmure caelo
incipit, insequitur commixta grandine nimbus;
et Tyrii comites passim et Troiana iuventus
Dardaniusque nepos Veneris diversa per agros
tectata metu petiere; ruunt de montibus amnes.
Speluncam Dido dux et Troianus eandem
deveniunt. Prima et Tellus et pronuba Iuno
dant signum: fulsere ignes et conscius aether
conubiis summoque ulularunt vertice Nymphae.
Ille dies primus leti primusque malorum
causa fuit; neque enim specie famave movetur
nec iam furtivum Dido meditatur amorem;
coniugium vocat, hoc praetexit nomine culpam⁴¹.

Raffigura il momento in cui Enea e Didone, scoppiato il temporale, si avviano verso la grotta, ma riassume e interpreta varie sezioni del libro quarto.

³⁹ Cfr. Bettini 1997, pp. 8-33.

⁴⁰ Landino, *Disputationes*, pp. 183-185.

⁴¹ «Nel frattempo a mischiarsi il cielo di forte fragore/ prende, e gli tiene dietro un rovescio gravato di grandine./ Sparsi, nei campi, i gruppi dei Tiri e i giovani teucrici/ e il nipote dardanio di Venere vari rifugi/ cercano per il timore. Rovinano fiumi dai monti./ A una medesima grotta Didone e il capo troiano/ giungono. E per prima la Terra e Giunone, da pronuba,/ danno il segnale: rifulsero folgori e l'etere conscio/ delle nozze, e dal sommo dei picchi le Ninfe ulularono./ Quello fu il primo giorno di morte, il primo e la causa/ dei mali; infatti non bada a apparenze o a possibile fama, né più immagina ormai, Didone, un amore furtivo;/ lo chiama unione nuziale, velando col nome la colpa».

Il temporale rappresenta la realizzazione del piano che Giunone, interessata a trovare rimedio al mal d'amore di Didone, aveva esposto a Venere ai vv. 117-127. Nella tela infatti la dea domina la scena, mentre la sua presenza è più marginale nella narrazione virgiliana del connubio (166-167). Ella, sullo sfondo di un cielo scuro, è seduta su di un trono di nubi ed è identificabile dalle insegne regali, corona e scettro, e dal pavone⁴², presiede allo scoppio del temporale, guarda verso Didone e, intorno a lei, putti alati versano otri di pioggia sulla terra. A destra, il pavone scende quasi a ghermire Enea, soggiogato al piano della dea, e in alto a sinistra, Cupido s'appresta a scagliare la freccia contro Didone, tardivo rimando all'innamoramento narrato a I 718-722. Nella parte centrale risaltano i protagonisti: Didone, posta direttamente sotto la dea, guarda l'eroe troiano e tende il dito a indicare la grotta, come a cogliere la suggestione dell'anastrofe di *dux*, apposizione a Enea ma accostata al nome di Didone, che suggerisce come sia Didone, resa impudente da Amore, a condurre la situazione.

Fedele e particolareggiata nel dipinto la traduzione dell'acconciatura di Didone, 136-139:

tandem progreditur magna stipante caterva
Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo;
cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum,
aurea purpuream subnectit fibula vestem⁴³.

una clamide dall'orlo ricamato (137), i capelli sono raccolti in oro (138), qui reso con una corona con evidente richiamo alla dignità regale di Didone, ma anche a Giunone, aurea è la faretra (138), e indossa una veste purpurea cinta in vita (139). Enea è rappresentato mentre si accosta alla regina, come al momento dell'incontro per la battuta di caccia (142: *infert se socium Aeneas*), con il dettaglio, assente nel testo, della picca puntata verso il basso, ormai inutile, e le dà la mano, guardandola rapito e pronto a lasciarsi guidare verso la grotta. Tra i due un levriero che ricorda il contesto venatorio (132: *et odora canum vis*) e davanti un suonatore di corno, non improbabile rimando all'ululato delle Ninfe, presenti nel testo a intonare un lugubre imeneo (168). Sullo sfondo i cacciatori a cavallo, che, sorpresi dal temporale, si sparpagliano alla ricerca di un rifugio (161-163).

È evidente che la tela dà una lettura precisa del passo: a dominare la situazione è Didone che ha facile gioco su di un arrendevole Enea, sedotto dalla donna e dalla prospettiva di un facile regno, così che sarà rimproverato da Mercurio di

⁴² Una diversa identificazione della divinità in Gioseffi 2016: «nella fascia alta una dea (presumibilmente Venere, data la presenza degli Amorini, oppure la Notte: il poema vorrebbe però che fosse Giunone a presiedere all'unione nella grotta)».

⁴³ Trad.: «Eccola infine che avanza, fra grande corteggio a serrarla,/ di una sidonia clamide cinta, dai bordi a ricami/ d'oro è la sua faretra, le chiome si annodano in oro,/ aurea è la fibbia che stringe alla vita la veste di porpora».

essere *uxorius* (266) e ritarderà la sua missione, indugiando a Cartagine per un intero inverno. E tale è l'interpretazione di Landino, che vede nella discesa alla grotta il picco più basso raggiunto da Enea nei suoi *errores*:

Il fatto che siano scesi nella grotta, luogo sotterraneo, cos'altro potrebbe indicare se non che coloro che ambiscono a ricchezze, prestigio e potere, hanno la mente prigioniera delle passioni materiali? A questo connubio, oltre alla terra, a Giunone e alle ninfe abitatrici dei boschi ti rendi conto che non ha assistito nessun'altra divinità. Ne consegue che tutto ciò che dicevo a proposito della grotta è coerente. Irritato dalla passione per Didone, Enea abbandona la sua intenzione di lasciare Cartagine e non prova vergogna di trascorrere l'inverno in tutta la sua lunghezza negli ozi e nel lusso⁴⁴.

La tela di Marcantonio Franceschini, *Mercurio che sveglia Enea* (fig. 7 e tav. 80), racconta il fatto che scatena il suicidio di Didone, cioè la partenza anticipata di Enea, e si ispira ai vv. 554-583 del quarto libro:

Tantos illa suo rumpebat pectore questus: Aeneas celsa in puppi iam certus eundi carpebat somnos rebus iam rite paratis	555
huic se forma dei vultu redeuntis eodem obtulit in somnis rursusque ita visa monere est, omnia Mercurio similis, vocemque coloremque et crinis flavos et membra decora iuventa:	
'nate dea, potes hoc sub casu ducere somnos, nec quae te circum stent deinde pericula cernis, demens, nec Zephyros audis spirare secundos? illa dolos dirumque nefas in pectore versat certa mori, variosque irarum concitat aestus.	560
non fugis hinc praeceps, dum praecipitare potestas? iam mare turbari trabibus saevasque videbis conlucere faces, iam fervere litora flammis, si te his attigerit terris Aurora morantem. heia age, rumpe moras. varium et mutabile semper femina.' sic fatus nocti se immiscuit atrae.	570
Tum vero Aeneas subitis exterritus umbris corripit e somno corpus sociosque fatigat praecipitis: 'vigilate, viri, et considite transtris; solvite vela citi. deus aethere missus ab alto festinare fugam tortosque incidere funis	575
ecce iterum instimulat. sequimur te, sancte deorum, quisquis es, imperioque iterum paremus ovantes. adsis o placidusque iuves et sidera caelo dextra feras.' dixit vaginaque eripit ensem fulmineum strictoque ferit retinacula ferro.	580

⁴⁴ Landino, *Disputationes*, p. 185, 15-23 (trad. di Alberto Pavan).

idem omnis simul ardor habet, rapiuntque ruuntque;
 litora deseruere, latet sub classibus aequor,
 adnixi torquent spumas et caerulea verrunt⁴⁵.

In aderenza al testo, Enea è raffigurato steso sulla poppa della nave (554-555) nel momento in cui l'apparizione onirica di Mercurio lo persuade ad affrettarsi svegliandolo atterrito (571): il dio, rappresentato in tutta la sua giovanile bellezza, tende il braccio con un gesto ammonitore del dito, che riassume il tono del suo discorso (560-570), e l'eroe troiano si desta per incitare i compagni. Presso di lui si trova la spada pronta a recidere la gomina (579-580) e due putti, assenti nel testo virgiliano, incorniciano e glossano la scena: in basso a sinistra, un putto cesellato in legno dorato sullo scafo della nave soffia dentro una conchiglia, quasi a insistere sull'urgenza del risveglio e ad annunciare la fama futura, mentre in alto a destra, un altro, Cupido, sembra librarsi in volo dalla sponda della nave con l'arco spezzato a metà, segno della fine dell'amore che imprigiona Enea. La scena, come ben sottolineato da Cecilia Prete⁴⁶, si svolge all'alba, contrariamente al testo virgiliano in cui l'apparizione onirica è notturna (si sa che è scesa la notte quando il poeta descrive il contemporaneo infuriare di Didone al v. 522: *Nox erat*), tuttavia la scelta di Franceschini è interpretabile grazie ai vv. 584-585, che immediatamente seguono e in cui è descritto l'arrivo dell'alba⁴⁷, la cui luce rivela a Didone l'inattesa partenza delle navi, causa ultima del suo suicidio.

La *Morte di Didone* di Gregorio Lazzarini (fig. 8 e tav. 79) conclude la vicenda concentrandosi su di un momento in particolare, quello in cui Didone morente è sorretta a destra dalla sorella Anna, riconoscibile dal diadema e, a sinistra, da Barce, la nutrice di Sicheo, che compiono un estremo tentativo di

⁴⁵ Trad.: «In tanto grandi lamenti lei dal suo petto erompeva:/ sull'alta poppa Enea, certo oramai di ripartire,/ un po'di sonno coglieva, ben predisposta ogni cosa./ A lui tornando si offrì, uguale nel volto, l'immagine/ del dio in un sogno, e di nuovo così sembrava ammonirlo,/ simile in tutto a Mercurio, voce e colore e le chiome/ bionde e per le splendenti di giovinezza sue membra:/ Nato da dea, puoi tu dunque dormire in un tale frangente, né scorgi quali pericoli infine ti stiano attorno,/ insensato, né odi spirare propizi gli Zefiri?/ Lei ordisce in cuore inganni e un funesto misfatto, ormai certa/ di morire, e scatena un molteplici fervere d'ire./ Non fuggi in fretta di qui, finché affrettarsi è possibile?/ Presto il mare sconvolto da navi vedrai e di spietate/ fiaccole splendere, presto i lidi un fermento di fiamme,/ se ti avrà colto l'Aurora a indugiare in queste regioni./ Su, dunque, rompi gli indugi. È un che d'incostante e mutevole,/ sempre, la donna.' Ciò detto, alla fosca notte si fuse./ Ecco allora che Enea, dalle ombre improvvise atterrito,/ strappa il corpo dal sonno e incalza con zelo i compagni: 'Uomini, in fretta, destatevi e andate a sedervi fra i banchi/ presto, sciogliete le vele. Mandato dall'alto dell'etere,/ ecco, un dio di nuovo ci sprona a affrettare la fuga/ e a tagliare gli ormeggi ritorti. Noi, santo tra i numi,/ ti seguiamo, chiunque tu sia, e di nuovo, esultando, ti obbediamo. Tu assistici, e aiuta benigno, e nel cielo/ da' buone stelle.' Disse, e fulminea strappò dal suo fodero/ la spada, e poi, impugnato il ferro, colpì sulla gomina./ A un tempo tutti hanno identico ardore, e afferrano e irrompono:/ hanno lasciato i lidi, le flotte nascondono il mare;/ torcono nello sforzo schiume, spazzando l'azzurro».

⁴⁶ C. Prete in Barucca, Sfrappini 2001, p. 62.

⁴⁷ *Et iam prima novo spargebat lumine terras/ Tithoni croceum linquens Aurora cubile*. Trad.: «E già la prima Aurora spargeva di nuovo chiarore/ le terre, e di Titone il croceo giaciglio lasciava».

chiudere la ferita di Didone, il cui capo è ormai arrovesciato privo di vita e ha perduto la corona; il filo di perle reciso, assente nel testo virgiliano, aggiunge una nota di intenso patetismo alla scena. La regina, sul cui grembo giace la spada donatale da Enea intrisa del suo sangue (646-647)⁴⁸, è accasciata sulla pira che aveva fatto erigere con il pretesto di compiere un sacrificio a Ecate (504-508)⁴⁹, su cui si vedono in primo piano da destra a sinistra le armi dell'eroe troiano, il letto e il ritratto, l'*effigies* che Didone getta sul rogo come doppio dell'amante traditore; in primo piano, giace abbandonata e ancora ardente la torcia con cui la regina avrebbe dovuto accendere la pira. Si offre in evidenza allo spettatore il piede sinistro della regina, denudato durante la preparazione del sacrificio a Ecate (518: *unum exuta pedem vinclis, in veste recincta*⁵⁰). Tutt'intorno le compagne assistono inorridite al suicidio (663-664: *atque illam media inter talia/ferro conlapsam aspiciunt comites*)⁵¹ e un gruppo di uomini sulla sinistra, assenti nel testo, pare unirsi al compianto. Sullo sfondo si intravedono le navi troiane che hanno preso il largo, l'immagine che determina il suicidio della regina (587: *et aequatis classem procedere velis*)⁵², e la scena si svolge al di fuori delle mura di Cartagine, in riva al mare, mentre nel testo virgiliano si svolge sulla rocca, nelle stanze più interne del palazzo (645: *interiora domus inrumpit limina et altos*)⁵³. Si può supporre che tale collocazione sia dovuta alla scelta interpretativa di mostrare ciò cui Enea rinuncia e di rievocare quel che Didone ha realizzato, come ella stessa ricorda prima di darsi la morte (655: *urbem praeclaram statui, mea moenia vidi*)⁵⁴, anche al fine di richiamare alla mente, secondo l'interpretazione allegorica diffusa⁵⁵, i due momenti della vita di Didone: quello della temperanza che le ha consentito di compiere grandi opere e quello della passione che l'ha portata alla morte.

Sulla parete opposta quella di Giuseppe Gambarini, *Enea stacca il ramo d'oro* (fig. 9 e tav. 74), è l'unica tela riguardante il libro VI e, all'interno del disegno antologico della galleria Buonaccorsi, rappresenta la transizione dalla *pars Odysiaca* a quella *Iliadica* del poema, visto che il ramo d'oro è il talismano

⁴⁸ *Conscendit furibunda rogos ensemque recludit/ Dardanium, non hos quaesitum munus in usus.* Trad.: «sale sull'alta catasta e snuda la spada dardania,/ dono che non per quest'uso a suo tempo era stato richiesto».

⁴⁹ *At regina, pyra penetrati in sede sub auras/ erecta ingenti taedis atque ilice secta,/ intenditque locum sertis et fronde coronat/ funerea; super exuvias ensemque relictum/ effigiemque toro locat haud ignara futuri.* Trad.: «Ma la regina, innalzata la pira all'aperto, nell'intimo/ del palazzo, imponente per pini e travi di leccio,/ per tutto il luogo serti distende, e di funebri fronde/ lo corona; e sul letto, di quanto avverrà non ignara,/ mette le spoglie e la spada da lui lasciata, e un'effigie.

⁵⁰ Trad.: «tolto da un piede il calzare, e con la veste discinta».

⁵¹ Trad.: «e fra tali parole crollare la vedono/ le compagne sul ferro».

⁵² Trad.: «e la flotta procedere a vele affiancate».

⁵³ Trad.: «varca irrompendo le soglie più interne di casa». Cfr. anche IV 494-495 *tu secreta pyram tecto interiore sub auras/ erige*, in cui si precisa che la pira deve essere costruita all'aperto, probabilmente in un cortile interno del palazzo.

⁵⁴ Trad.: «Ho innalzato un'insigne città, ho veduto mie mura».

⁵⁵ Landino, *Disputationes*, pp. 134-135.

necessario all' eletto Enea per compiere la catabasi infernale e ricevere dall' ombra di Anchise le profezie e le rassicurazioni sul destino di Roma che gli occorrono per proseguire la sua missione in Italia.

La tela illustra i vv. 190-211 del sesto libro⁵⁶:

vix ea fatus erat, geminae cum forte columbae	190
ipsa sub ora viri caelo venere volantes,	
et viridi sedere solo. tum maximus heros	
maternas agnovit avis laetusque precatur:	
‘este duces, o, si qua via est, cursumque per auras	
derigite in lucos ubi pinguem dives opacat	195
ramus humum. tuque, o, dubiis ne defice rebus,	
diva parens.’ sic effatus vestigia pressit	
observans quae signa ferant, quo tendere pergant.	
pascentes illae tantum prodire volando	
quantum acie possent oculi servare sequentum.	200
inde ubi venere ad fauces grave olentis Averni,	
tollunt se celeres liquidumque per aera lapsae	
sedibus optatis geminae super arbore sidunt,	
discolor unde auri per ramos aura refulsit.	
quale solet silvis brumali frigore viscum	205
fronde virere nova, quod non sua seminat arbos,	
et croceo fetu teretis circumdare truncos,	
talis erat species auri frondentis opaca	
ilice, sic leni crepitabat brattea vento.	
corripit Aeneas extemplo avidusque refringit	210
cunctantem, et vatis portat sub tecta Sibyllae ⁵⁷ .	

Ritrae Enea guidato dalle colombe di Venere (202-203) al leccio di doppia natura (203-204) che custodisce il ramo d'oro, rappresentato piegato mentre segue, non senza opporre resistenza, la forte presa di Enea (210-211). La luce del dipinto è fosca come s'addice alle fauci d'Averno (201), dove è collocato l'albero,

⁵⁶ A. Vastano in Barucca, Sfrappini 2001, p. 68 e Pierguidi 2004, p. 156 parlano dei vv. 245-251, che però si riferiscono al sacrificio dei giovenchi neri prima di entrare nell'Averno.

⁵⁷ Trad.: «Ciò aveva appena detto, che due colombe, per caso,/ vennero a volo nel cielo proprio davanti al suo sguardo,/ per posarsi sul verde suolo. Gli uccelli materni/ il sommo eroe riconosce, allora, e così prega lieto:/ ‘Siatemi guide, oh, se v'è una via, e nell'aria il sentiero/ nei boschi sacri segnate fin là dove ricco alla fertile/ terra fa ombra il ramo, e tu, madre dea, non mancarmi/ nell'incerta ricerca’. Ciò detto, arrestò le sue orme,/ e osservò quali segni portassero, o dove tendessero./ Quelle, pascendosi, in volo avanzavano di tanto quanto/ gli occhi di chi le seguiva via via le potessero scorgere./ Quindi, giunte alle fauci del fetido Averno, veloci/ s'alzano e, scivolando per l'aria cedevole, posano/ sul luogo desiderato, sull'albero a doppia natura,/ donde l'aura dell'oro rifulse diversa fra i rami./ Quale nei boschi, col freddo invernale, è solito il vischio, / che non da pianta sua germina, di nuova fronda esser verde/ e circondare di un frutto giallastro i tronchi torniti,/ e così a un lieve vento ne crepitava la lamina./ Subito Enea lo ghermisce e, sebbene resista, lo spicca/ avido, e della veggente Sibilla ai tetti lo porta».

e il contrasto con il candore delle colombe suggerisce allegoricamente la duplice natura della conoscenza che Enea deve avere, delle cose divine e di quelle inferi.

4. *Vie di fuga da una scomoda pars Iliadica*

Delle quattro tele raffiguranti episodi della *pars Iliadica* una sola è di argomento propriamente bellico, la *Battaglia tra Enea e Mezenzio*, narrata nel libro X, mentre le altre tre sono tutte ispirate al libro VIII, libro di pace, di ospitalità, eziologie e doni divini, e hanno a che fare con la rivelazione profetica (*Il dio Tevere*) la galanteria (*Venere chiede le armi a Vulcano*) o con un'atmosfera da favola (*Venere consegna le armi a Enea*).

La tela di Giacomo Dal Po (fig. 10 e tav. 82), insieme con la *Chiesa annienta gli dei pagani* di Mancini (tav. 75) collocata dirimpetto, segna il percorso teleologico del pio eroe, dalla profezia del dio fluviale al compimento in un futuro remoto della missione di Enea e della sua discendenza. La tela rimanda al momento in cui, al principio del libro VIII (vv. 26-66), il Tevere appare di notte in sogno a Enea: su di uno sfondo notturno, in un boschetto di pioppi, il dio fluviale recumbente, come nel testo virgiliano, porta una corona di fronde in capo e un lieve manto ceruleo che gli copre la gamba sinistra; tratti dalla raffigurazione del fiume presente nell'*Iconologia* di Ripa⁵⁸ sono invece il remo, l'urna da cui fuoriesce l'acqua e i gemelli accuditi dalla lupa, nel nostro caso opportuna prolessi del destino di Enea e della sua stirpe. Nella tela compaiono in fondo a destra delle figure femminili, probabilmente le ninfe Laurenti, che alludono alla preghiera che di lì a poco Enea rivolgerà a loro e al dio, cui chiederà protezione lungo la navigazione, simboleggiata dal remo che impugna VIII (71-72)⁵⁹. La tela quindi nella figura del dio Tevere compendia l'intero inizio del libro VIII con le sue implicazioni teleologiche.

Il dio Tevere infatti predice a Enea, intimorito dalle truppe dei Rutuli schierate davanti a lui, la fondazione di Alba Longa da parte di Ascanio e gli suggerisce un'alleanza con Evandro, re di Pallanteo, la città posta sul colle da essa chiamato poi Palatino. Il giorno successivo, risalito il fiume, l'eroe incontra Evandro che, dopo averlo accolto ospitalmente, gli affida un'ambasceria per l'etrusco Tarconte, capo di una coalizione contro Mezenzio. Enea, in cammino verso Agilla per incontrare Tarconte, presso il bosco del dio Silvano si imbatte in Venere, che gli consegna le armi da lei commissionate a Vulcano la notte precedente, quando Enea ha dormito presso l'umile dimora di Evandro.

⁵⁸ Cfr. S. Blasio in Barucca, Sfrappini 2001, p. 70.

⁵⁹ Cfr. *Aen.*, VIII 71-72: *Nymphae, Laurentes Nymphae, genus amnibus unde est, / tuque, o Thybri tuo genitor cum flumine sancto*. Trad.: «Ninfe, Ninfe laurènti, da cui vien la stirpe dei fiumi, / e tu, Tevere, padre, con questa tua santa corrente».

Del libro, uno dei più complessi dal punto di vista dell'architettura e più funzionali alla teleologia del poema⁶⁰, si sono quindi scelti gli episodi che proiettano l'eroe, ancora inconsapevole, nel suo glorioso futuro: la profezia, la forgia delle armi e la consegna delle stesse. Il percorso disegnato è il seguente: per Enea il fato ha un progetto, ricordato dal Tevere, che si realizza con l'aiuto degli dei, che offrono gli strumenti (*Venere nella fucina di Vulcano*); tuttavia all'eroe sono richieste abnegazione e *pietas*, cioè capacità di accettare qualcosa che non è in grado di capire razionalmente per pura fede negli dei, che gli consentirà di compiere la sua missione (*Venere offre le armi a Enea*).

In questo percorso, sostanzialmente fedele al testo virgiliano, si distingue una scelta di traduzione originale da parte di Luigi Garzi (fig. 11 e tav. 72): infatti nell'*Eneide* Venere non si reca nella fuliginosa officina di Vulcano, ma la sua richiesta è il pretesto per una scena sensuale in cui la dea a VIII 372-373;

Volcanum adloquitur, thalamoque haec coniugis aureo
incipit et dictis divinum aspirat amorem⁶¹.

e, in un crescendo di intimità, convince il marito a forgiare le armi per Enea⁶². Solo una volta ristorato dalle fatiche d'amore, sul far del giorno, Vulcano scende in terra nella fucina. La tela di Garzi raffigura invece Venere che, adagiata su di una nube, con leggiadro e fermo segno del dito impartisce l'ordine a Vulcano, affaccendato con incudine e martello. La scena galante dell'*Eneide*, che è stata soppressa, è allusa però dalla presenza di Eros armato e con lo sguardo rivolto verso il fabbro divino, che ha la funzione di ricucire la narrazione tra i due episodi fusi insieme. Nella galleria Doria Pamphilj si era proceduto in modo analogo con l'eliminazione pressoché totale della scena galante, poiché Venere, con un'aggiunta al testo virgiliano, che non menziona la consegna delle armi alla dea da parte di Vulcano, è rappresentata con in mano lo scudo che rivolge lo sguardo a Vulcano stanco e adorante.

La tela di Paolo De Matteis, *Venere offre le armi a Enea* (fig. 12 e tav. 71), illustra i vv. 607-625 dell'VIII libro:

⁶⁰ Fondamentali per la comprensione della funzione dell'VIII libro all'interno dell'architettura del poema e della missione di Enea: Heinze 1996, pp. 428-429, e i commenti di P. T. Eden e C. J. Fordyce; La Penna 2005, *passim*.

⁶¹ Trad: «parla a Vulcano, e nel thalamo aureo del coniuge inizia in questo modo, infondendo al suo dire un amore divino».

⁶² Cfr. *Aen.*, VIII 386-394; 404-406.

At Venus aetherios inter dea candida nimbos
 dona ferens aderat; natumque in valle reducta
 ut procul egelido secretum flumine vidit, 610
 talibus adfata est dictis seque obtulit ultro:
 'en perfecta mei promissa coniugis arte
 munera. ne mox aut Laurentis, nate, superbos
 aut acrem dubites in proelia poscere Turnum.'
 dixit, et amplexus nati Cytherea petivit, 615
 arma sub adversa posuit radiantia quercu.
 ille deae donis et tanto laetus honore
 expleri nequit atque oculos per singula voluit,
 miraturque interque manus et braccia versat
 terribilem cristis galeam flammisque vomentem, 620
 fatiferumque ensem, lorica ex aere rigentem,
 sanguineam, ingentem, qualis cum caerulea nubes
 solis inardescit radiis longeque refulget;
 tum levis ocreas electro auroque recocto,
 hastamque et clipei non enarrabile textum⁶³.

La dea appare dall'alto quasi adagiata su di una nube (607), lasciato l'aureo cocchio in custodia a due putti alati, uno dei quali tiene al laccio due colombe bianche, dettagli che danno alla tela un'atmosfera ovattata e fiabesca. La dea è impegnata a comunicare con il figlio (612-615), che rivolge alla madre uno sguardo completamente rapito anziché rivoltare tra le mani, pieno di stupore, l'elmo lucente, come nel testo virgiliano (618-620). Venere non abbraccia Enea, come ci si aspetterebbe (615), ma posa le mani dolcemente sulla panoplia (corazza, elmo e spada, sono assenti invece gli schinieri), appoggiata a un tronco di quercia, le cui foglie sono rese con grande precisione. La grande nuvola che scende verso la panoplia ha il duplice effetto di richiamare l'apparizione della dea (607), ma anche la similitudine con cui Virgilio illustra il bagliore della corazza (622-623). Lo spostamento dello sguardo di Enea dalle armi alla madre stempera l'inclinazione bellica del principe, mettendone in luce invece la fiducia nell'aiuto divino, già rilevata nella tela di Balestra. Le colombe e la quercia incorniciano la parete in perfetta simmetria con la tela di Gambarini, in modo tale da sottolineare ulteriormente l'intervento divino inteso come premio della *pietas* dell'eroe. In

⁶³ Trad.: «Ma fra i nubi dell'etere Venere, dea rilucente,/ venne, i doni recando; e allorché in una valle riposta/ vide il figlio lontano, e isolato dal gelido fiume,/ queste parole gli disse e di sua volontà gli si porse:/ "Ecco, compiuti con l'arte del mio sposo, i doni promessi,/ affinché prontamente i superbi Laurenti non esiti,/ figlio, o l'aspro Turno, a reclamare a battaglia"/ Disse, e poi ricercò Citerea l'abbraccio del figlio./ Sotto una quercia di fronde depose le armi splendenti./ Lui della dea per i doni lieto, e ad un simile onore,/ non se ne riesce a saziare, e ogni cosa percorre con gli occhi,/ e ne è ammirato, e rivolge fra le sue mani e le braccia/ l'elmo di creste tremendo e minaccioso di fiamme,/ e la spada fatale, la solida bronzea corazza/ di color sangue, imponente, simile a livida nube/ se per i raggi del sole s'incendia e rifulge lontano;/ poi i levigati schinieri di elettro e di oro rifiuto/ e l'asta, e dello scudo la non descrivibile trama».

basso a destra, il dio Tevere recumbente non è solo un indicatore topografico in aderenza al testo (610), ma anche richiamo teleologico alla missione di Enea, dal dio stesso anticipata all'inizio del libro.

Una volta munito di armi divine, Enea è pronto per la guerra in Italia e *La battaglia di Enea e Mezenzio* di Gregorio Lazzarini (fig. 13 e tav. 78), ispirata alla parte conclusiva del libro X (877-908), è l'unico episodio veramente bellico della Galleria, con cui si conclude anche il ciclo. Come dice Gioseff⁶⁴: «Sembra quasi che questi [Mezenzio] sia l'avversario italico di Enea, non Turno. Il che, però, si capisce, ricordando che Mezenzio nel poema è il *contemptor deum*»⁶⁵. Proprio Evandro, il re di Pallanteo che ospita Enea, mentre Venere provvede alle nuove armi, racconta all'eroe la storia di Mezenzio, tiranno di Agilla, cacciato dagli Etruschi per le sue nefandezze e rifugiatosi presso Turno. Un oracolo ordina al popolo etrusco di trovare un capo di origine straniera per vendicarlo del tiranno e per governarlo e Tarconte si rivolge a Evandro, che troppo vecchio, investe Enea della missione. Ecco che la scelta si spiega: Enea uccide un tiranno, esempio di abuso di potere, un uomo empio, che viola *fides* e *pietas*, e la scena segna anche la conclusione di una delle trame narrative aperte nel libro VIII, così ben illustrato nella galleria.

Nondimeno, Mezenzio è il primo grande eroe con cui Enea, vestito di armi invincibili, combatte e, proprio al centro della tela di Lazzarini, figurano lo scudo con cui Enea, alla ricerca del corpo a corpo, si è protetto dagli innumerevoli colpi di lancia scagliati da Mezenzio e la spada macchiata del sangue di Lauso, figlio del nemico, da poco ucciso⁶⁶. Enea sconfigge quindi il suo contrario, un eroe empio e vittima delle passioni: non a caso, *La chiesa annienta gli dei pagani* è posta a sigillo dell'antologia virgiliana di palazzo Buonaccorsi, il cui ultimo episodio è proprio la vittoria dell'eroe pio su quello empio, all'origine della fondazione di Roma e quindi della Chiesa.

La ragione della scelta dei quattro episodi della *pars Iliadica*, concentrati nei libri VIII e X, lascia agevolmente intendere il motivo dell'omissione del libro VII, dedicato allo scoppio della guerra e al catalogo della coalizione latina, del IX, in cui l'eroe è fuori scena, impegnato nell'ambasceria presso Tarconte, e della coppia finale, con il duello contro Turno, che aveva in effetti sollevato nei primi lettori cristiani di Virgilio, a cominciare da Lattanzio⁶⁷, tragici dubbi sull'effettiva capacità del principe troiano di controllare le passioni.

⁶⁴ Cfr. Gioseff 2016, <<http://users.unimi.it/latinoamilano/articles/2016/08/11/virgilio-illustrato-ii-macerata-palazzo-buonaccorsi/>>, 03.03.2018.

⁶⁵ Cfr. Verg., *Aen.*, VII 648; VIII 7. Per questa interpretazione di Mezenzio, cfr. La Penna 1980, pp. 3-30.

⁶⁶ Per Enea che si difende con lo scudo, *Aen.*, X 886-887: *ter secum Troiūs heros/ immanem aerato circumfert tegmine silvam*; trad.: «l'eroe dei Troiani tre volte/ volge con sé sullo scudo di bronzo l'immensa foresta». Per la spada di Enea macchiata del sangue di Lauso, cfr. *Aen.*, X 817-818: *transiit et parmam mucro, levia arma minacis./ et tunicam molli mater quam neverat auro*; trad.: «Passa la lama lo scudo leggero di quell'aggressore, e – dalla madre intessuta di duttile oro – la tunica».

⁶⁷ Su questa interpretazione diffusa nel Medioevo, cfr. Burrow 1997, pp. 79-90.

5. Conclusioni

Dopo avere tentato di individuare un criterio di selezione dei soggetti, fondato sulla scelta di scene che abbiano a che fare con momenti della narrazione funzionali al compimento del destino di Enea, non senza trascurare l'aspetto romanzesco del poema, e dopo avere analizzato la relazione tra le traduzioni pittoriche e il testo virgiliano, rimane aperto il problema della collocazione dei dipinti.

Come afferma Pierguidi «non sembra che la collocazione dei dipinti rispetti la successione delle storie: da qualunque tela si voglia procedere, gli episodi non sono raffigurati in ordine cronologico», e sicuramente dietro alla collocazione delle tele c'è l'intento del committente collezionista di riportare un esempio delle maggiori scuole pittoriche d'Italia, con qualche cambiamento intervenuto in corso d'opera a complicare la situazione⁶⁸.

Alla luce di queste considerazioni e della lettura delle tele, la ricostruzione della Galleria proposta da Pierguidi sembra funzionare ancora⁶⁹: danno coerenza ideologica all'insieme i sovrapporta; la parete est era dedicata alla *pars Iliadica* del poema, con l'aggiunta della scena del ramo d'oro, che però è il talismano senza cui Enea non può avere la conoscenza che lo motiva ad affrontare le sue imprese italiche; la parete ovest sarebbe stata la più coerente, con *Venere cacciatrice che appare a Enea e Acate*, seguito da *Enea fugge da Troia*, a guisa di introduzione nella parete nord, che rimanda all'antefatto e al racconto di Enea al banchetto, e poi *Enea e Didone si inoltrano verso la grotta* e la *Morte di Didone*, da spiegarsi con *Mercurio sveglia Enea* posto al suo fianco.

Anche la relazione tra le tele affrontate di *Venere cacciatrice* e *l'Incontro di Enea e Ascanio con Andromaca ed Eleno a Butroto* può essere consolidata. Non sarebbero accomunate solo dal fatto che si tratta dell'incontro dell'eroe con due figure femminili, ma piuttosto la collocazione della tela di Dal Sole potrebbe ricevere luce dal sovrapporta raffigurante il dio Tevere: Butroto è un *error*, una falsa meta, mentre il Tevere rappresenta la meta definitiva delle peregrinazioni del principe troiano e l'inizio delle avventure in una nuova terra, che si svolgono poi nella parete est; così, dirimpetto, se *Venere cacciatrice* apre la storia di Enea, sopra di essa *La Chiesa annienta gli dei pagani* la conclude e il loro accostamento prova la natura allegorica della storia di Enea, nonché la funzionalità degli dei pagani alla realizzazione della gloria cristiana.

⁶⁸ Pierguidi 2004, p. 156.

⁶⁹ Ivi, p. 158.

Riferimenti bibliografici / References

- Barucca G., Sfrappini A., a cura di (2001), "Tutta per ordine dipinta". *La Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi a Macerata*, Urbino: QuattroVenti.
- Bettini M., Lentano M. (2013), *Il mito di Enea. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino: Einaudi.
- Burrow C., *Virgils, from Dante to Milton*, in *The Cambridge Companion to Virgil* (ed. by C. Martindale), Cambridge 1997, pp. 79-90.
- Cuoghi D. (2007), *L'Eneide a Scandiano – Una ipotesi iconografica*, in *I luoghi di Nicolò dell'Abate – Pitture murali e interventi di restauro*, atti del convegno (Scandiano, 10 giugno 2005), Novara: Interlinea Edizioni, pp. 107-126.
- Fehrenbach F. (1998), *Provvidenza intricata. Riflessioni sulla Galleria Pamphili*, in *Pietro da Cortona*, atti del convegno internazionale (Roma-Firenze, 12-15 novembre 1997), a cura di C.L. Frommel, S. Schutze, Milano: Electa, pp. 108-115.
- Fagiolo M., a cura di (1981), *Virgilio nell'arte e nella cultura europea*, catalogo della mostra (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 24 settembre – 24 novembre 1981), Roma: De Luca Editore.
- Gioseffi M. (2016), <<http://users.unimi.it/latinoamilano/articles/2016/08/11/virgilio-illustrato-ii-macerata-palazzo-buonaccorsi/>>, 03.03.2018.
- Heinze R. (1996), *Die Vergil's Epische Technik*, Leipzig: B. G. Teubner, 1903; trad. it. *La tecnica epica di Virgilio*, Bologna: Il Mulino.
- Hardie P. (2014), *The last Trojan hero*, London-New York: IB Tauris.
- Haskell F. (1966), *Patrons and Painters. A study in the relations between Italian art and society in the Age of the Baroque*, London: Chatto and Windus Ltd, 1963; trad. it. *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti fra società italiana nell'età barocca*, Firenze: Sansoni.
- La Penna A. (1980), *Mezenzio: una tragedia della tirannia e del titanismo antico*, «Maia», 32, pp. 3-30.
- La Penna A. (2005), *L'impossibile giustificazione della storia. Un'interpretazione di Virgilio*, Roma-Bari: Laterza.
- Landi E. (2011), *Libri a palazzo*, Bologna: Bononia University Press.
- Landino C. (1980), *Disputationes Camaldulenses*, a cura di P. Lohe, Firenze: Sansoni.
- Langmuir E. (1976), *Arma Virumque... Nicolò dell'Abate's Aeneid gabinetto for Scandiano*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 39, pp. 151-170.
- Martindale C. (2007), *Reception or Tradition?*, in *A Companion to the Classical Tradition*, ed. by C. W. Kallendorf Oxford: Blakwell, pp. 297-311.
- Miller D. C. (1964), *The Gallery of the Aeneid in the Palazzo Bonaccorsi at Macerata*, «Arte Antica e Moderna», 25, pp. 153-158.
- Mozzoni L., a cura di (2011), *Le stanze di Enea. Il ciclo dell'Eneide di Palazzo Pianetti*, Jesi: Starnpanova.

- Pierguidi S. (2004), *Il programma sacrificato ai pittori: le gallerie La Vrillière (Parigi, 1635-1660), Spada (Roma, 1698-1705) e Bonaccorsi (Macerata, 1710-1717)*, «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 28, pp. 129-168.
- Preimesberger R. (1976), *Pontifex Romanus per Aeneam praesignatus. Die Gallerie Pamphili und ihre Fresken*, «Römische Jahrbuch für Kunstgeschichte», 16, pp. 221-287.
- Rowland I. (2010), *Vergil and the Pamphili Family in Piazza Navona, Rome*, in *A Companion to Vergil's Aeneid and its Tradition*, ed. by J. Farrell, M.J.C. Putnam, Oxford: Wiley-Blackwell, pp. 253-269.
- Vergilius (1641), *L'opere, cioe, la Bucolica, la Georgica, e l'Eneide commentate in lingua volgare toscana da Giovanni Fabrini da Fighine, Carlo Malatesta da Rimene, & Filippo Venuti da Cortona*, Venezia, appresso haer. Giovanni Guerigli.

Appendice



Fig. 1. Francesco Mancini, *La Chiesa ammonta gli dei pagani*, Macerata, Galleria di Palazzo Buonaccorsi



Fig. 2. Antonio Balestra, *Venere cacciatrice che appare a Enea e Acate*, Macerata, Galleria di Palazzo Buonaccorsi



Fig. 3. Nicolò Bambini, *Enea racconta a Didone la caduta di Troia*, Macerata, Galleria di Palazzo Buonaccorsi



Fig. 4. Giovanni Giorgi, *Enea che fugge da Troia con Anchise, Ascanio e Creusa*, Macerata, Galleria di Palazzo Buonaccorsi



Fig. 5. Giovan Gioseffo Dal Sole, *L'incontro di Enea e Ascanio con Andromaca ed Eleno a Butroto*, Macerata, Galleria di Palazzo Buonaccorsi



Fig. 6. Francesco Solimena, *Enea e Didone si inoltrano verso la grotta*, Houston, Museum of Fine Arts



Fig. 7. Marcantonio Franceschini, *Mercurio che sveglia Enea*, Macerata, Galleria di Palazzo Buonaccorsi



Fig. 8. Gregorio Lazzarini, *Morte di Didone*, Macerata, Galleria di Palazzo Buonaccorsi



Fig. 9. Giuseppe Gambarini, *Enea stacca il ramo d'oro*, Macerata, Galleria di Palazzo Buonaccorsi



Fig. 10. Giacomo del Po, *Il dio Tevere*, Macerata, Galleria di Palazzo Buonaccorsi



Fig. 11. Luigi Garzi, *Venere nella fucina di Vulcano*, Macerata, Galleria di Palazzo Buonaccorsi



Fig. 12. Paolo De Matteis, *Venere offre le armi a Enea*, Macerata, Galleria di Palazzo Buonaccorsi



Fig. 13. Gregorio Lazzarini, *Battaglia di Enea e Mezenzio*, Macerata, Galleria di Palazzo Buonaccorsi

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor
Massimo Montella

Texts by

Gianpaolo Angelini, Giuseppe Capriotti, Rosanna Cioffi, Francesca Coltrinari, Valter Curzi, Paolo Delorenzi, Valentina Fiore, Giulia Iseppi, Roberto Carmine Leardi, Rodolfo Maffeis, Sergio Marinelli, Susanne Adina Meyer, Angelo Maria Monaco, Désirée Monsees, Paolo Pastres, Alberto Pavan, Arianna Petracchia, Chiara Piva, Cecilia Prete, Massimiliano Rossi, Sara Rulli, Laura Stagno, Christina Strunck, Andrea Torre

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

eum edizioni università di macerata



ISSN 2039-2362
ISBN 978-88-6056-586-0

Euro 25,00