

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

Il ciclo dei mesi di Palazzo Buonaccorsi a Macerata. Aspetti di iconografia astrologica, georgica e numismatica nella galleria di Enea

Angelo Maria Monaco*

Abstract

Un approccio incrociato d'indagine iconografica a iconologica dei soggetti raffigurati sui portelloni di finestra nella galleria di Enea, rivela l'uso combinatorio di fonti che, da un lato, conferma l'accorta erudizione della committenza, dall'altro, consente di elevarne la funzione dall'ambito della mera decorazione a quello dell'allegoria. Supportati dall'*Iconologia* di Cesare Ripa, dalle *Georgiche* di Virgilio, da fonti numismatiche antiquarie, tali soggetti contribuiscono a collocare il mito di Enea nell'ordine cosmico naturale del creato e nella Storia, e la galleria ai vertici del concettismo barocco.

A combined iconographical and iconological approach on the images painted on the window shutters in the Galleria di Enea in Palazzo Buonaccorsi, Macerata, provides new insights on the cultural skills of the Patronage. On the one hand, it reveals the combined use of several sources, on the other hand, gives the paintings an allegorical meaning. The allegories of the twelve months, based on the *Iconologia* by Cesare Ripa, contribute to mark the Gallery as one of the most interesting episode of the mature Baroque in Italy.

* Angelo Maria Monaco, Accademia di Belle Arti di Lecce, e-mail: monaco.a@accademialecce.it. L'autore desidera ringraziare gli organizzatori del convegno, Rosaria Cicarilli e il personale del Museo per la realizzazione della campagna fotografica, Giuseppe Capriotti per il confronto su alcune questioni di iconografia.

1. Osservazioni preliminari di contestualizzazione museologica

Nella Galleria di Enea di Palazzo Buonaccorsi a Macerata (tav. 62), esempio raro di allestimento tardobarocco, scampato alle oscillazioni del gusto e alla condanna degli eccessi ornamentali perpetrata al metro di valutazione neoclassico, nessun aspetto della decorazione può essere stato trascurato. Nemmeno quello degli arredi in apparenza minori, meramente funzionali, come le ante delle sei aperture costituite da cinque ampie finestre da cui la galleria prende luce e una porta d'accesso a un terrazzo che congiunge, al piano nobile, due ali parallele del palazzo (fig. 1)¹.

Benché al cospetto degli straordinari cicli della volta e della quadreria, la decorazione di dodici ante di finestra possa apparire ancillare, essa merita tuttavia di essere riconsiderata rivelandosi, a un'analisi mirata, frutto di un raffinato gioco combinatorio di fonti letterarie e iconografiche funzionali al completamento di un programma decorativo allegorico. La decorazione della galleria di Enea è un sistema complesso e combinatorio di mani, di soggetti e di campagne di decorazione differite nel tempo, percepibile tuttavia come un circuito unitario in virtù di una sontuosità davvero poco compromessa dal tempo e dai passaggi di proprietà del palazzo. Uniche vittime, come si evince da vecchie foto della galleria, alcune panche di legno assai elaborate e uno strepitoso dipinto, forse il più importante della collezione.

I registri iconografici e i soggetti sono noti: 1) l'affresco con *Le nozze di Bacco e Arianna nell'Olimpo* (tav. 63) nella volta a padiglione e volute vegetali a tema bacchico lungo le pareti², realizzati dai pittori Michelangelo Ricciolini ed Enrico Scipione Cordieri; 2) un ciclo di tele con putti che reggono oggetti allegorici lungo il cornicione d'imposta, ancora da mettere a fuoco (tavv. 84-85); 3) il ciclo di tele di soggetto virgiliano da cui prende il nome la galleria, sulle pareti³ (tavv. 71-83); 4) il ciclo allegorico dei mesi sui portelloni di porta e finestre, oggetto di questo saggio (tavv. 92-103).

Com'è noto, il progetto di decorazione della galleria fu ideato avviato da Simone Buonaccorsi e proseguito dal 1708 da suo figlio Raimondo. Per realizzare un disegno museografico evidentemente unitario ma complesso, che vincola le opere allo spazio architettonico, manifesta l'aggiornamento del gusto della committenza, traduce in allegoria gli interessi umanistici e l'erudizione antiquaria dei maggiori esponenti della casata, i lavori si protrassero per almeno un ventennio, coinvolgendo direttamente o per procura un numero elevatissimo di artisti e di maestranze perite in tecniche artigiane disparate: dalla carpenteria alla stuccatura, dalla doratura alla pittura ad affresco, su tavola e su tela. È

¹ Sulla galleria cfr. Barucca, Sfrappini 2001.

² Si veda in questo stesso numero il saggio di Giuseppe Capriotti.

³ Per il rapporto tra immagini e testo virgiliano si rimanda in questo stesso numero il saggio di Alberto Pavan.

assai noto che le dodici tele di soggetto virgiliano debbano essere intese non solo come un caso straordinario di *ut pictura poësis*, ossia traduzione in immagini del viaggio di Enea da Troia in fiamme fino all'approdo in Italia raccontato da Virgilio, ma anche come un'antologia delle scuole pittoriche di maggiore fama attive all'epoca della commissione nei centri maggiori della penisola⁴. Se da un lato i dipinti sono esemplari fedeli di un processo di trascrizione ecfrastrica dei versi virgiliani, tradotti in immagine dai pittori istruiti con ponderose indicazioni spedite a mio avviso da Macerata, dall'altro sono specchio della consapevolezza dei committenti della coesistenza di divergenti vie della pittura di altissima qualità, incarnate da talenti esplicitamente riconosciuti in aree geografiche (o appartenenti a scuole) indipendenti tra loro⁵. Proprio tale consapevolezza critica, che non coincide affatto con la collocazione geografica periferica di Macerata, spinge due studiosi del collezionismo come Dwight Miller e Francis Haskell a inserire l'episodio nella geografia del mecenatismo settecentesco di altissima qualità, in due contributi indipendenti pubblicati a tre anni di distanza tra loro⁶. Nel 1663 lo studioso anglosassone Dwight Miller pubblicava sulla rivista «Arte Antica e Moderna» un articolato saggio sulla galleria, dichiarando in esordio proprio quanto fosse un fatto “curioso” che «one of the most interesting and ambitious artistic projects of the early eighteenth century in Italy – the decoration of the Gallery of Aeneid in the Palazzo Buonaccorsi in Macerata (Marches) – has left such a minor trace in the artistic literature of, or subsequent to, its period»⁷. Francis Haskell, nel 1666, nel ponderoso studio dedicato al rapporto tra arte e committenza in Italia in epoca barocca, recuperandola, metteva a fuoco la vicenda collezionistica di Raimondo Bonaccorsi sullo sfondo del mecenatismo italiano di provincia e della dispersione delle raccolte private tra i secoli XVII e XVIII. Nelle poche

⁴ In sede convegnoistica, si è occupato dell'argomento Paolo Pastres.

⁵ Di seguito l'elenco completo di pittori e opere che costituiscono il ciclo: 1. Antonio Balestra (Verona, 1666-1740) *Venere cacciatrice che appare a Enea e Anchise*. 2. Giovanni Giorgi (Verona 1687 – Bologna 1717), *Enea fugge da Troia con Anchise, Ascanio e Creusa*. 3. Giovan Gioseffo dal Sole (Bologna 1654 – Bologna 1719) *L'incontro di Enea e Ascanio con Andromaca e Eleno a Butroto*. 4. Nicolò Bambini (Venezia 1642 – 1736) *Enea racconta a Didone la caduta di Troia (Banchetto)*. 5. Francesco Solimena (Canale del Serino 1657 – Barra 1747) *Enea e Didone si inoltrano verso la grotta*, ora a Huston, Museum of Fine Arts. 6. Marcantonio Franceschini (Bologna 1648 – 1729) *Mercurio che sveglia Enea*. 7-8. Gregorio Lazzarini (Venezia 1655 – Villabona di Rovigo 1730) *Morte di Didone; Battaglia di Enea e Mesenzio*. 9. Giuseppe Gambarini (Bologna 1680 -1725) *Enea stacca il ramo d'oro*. 10. Luigi Garzi (Pistoia 1638 – Roma 1721) *Venere nella fucina di Vulcano*. 11. Paolo De Matteis (Piano del Cilento 1662 – Napoli 1728) *Venere offre le armi ad Enea*. 12. Francesco Mancini (Sant'Angelo in vado 1679 – Roma 1758) *La Chiesa annienta gli dei pagani*. 13. Giacomo del Po (Roma 1652 – Napoli 1726) *Il Dio Tevere*.

⁶ Miller 1963; Haskell 1966.

⁷ Miller 1963, p. 153 si traduce liberamente: «è davvero curioso che uno dei più interessanti e tra i più ambiziosi progetti artistici degli inizi del XVIII secolo in Italia – la decorazione della Galleria di Enea nel Palazzo Buonaccorsi di Macerata (Marche) – abbia lasciato una traccia così irrilevante nella letteratura artistica contemporanea e successiva».

pagine dedicate al patrizio marchigiano, lo studioso tracciava un profilo del collezionista benché breve ricco di spunti, cogliendo da un lato nessi raffinati relativi alla predilezione di Raimondo per determinate scuole sulla scia di una tradizione consolidata che guardava al passato, mentre ne coglieva, dall'altro, le larghe vedute e lo spirito critico moderno capace di cogliere le tendenze più audaci dell'arte contemporanea. Tale risveglio critico accadeva solo pochi anni prima che *l'Enea e Didone corrono a ripararsi nella grotta*, già causa di viva apprensione per i Buonaccorsi al cospetto di un Solimena osannato e assai richiesto da committenti ben più potenti di loro, s'involasse per il Texas (tav. 83). Un dipinto molto amato, tra i più riusciti dell'intera quadreria e che fu sostituito dal più retorico *Banchetto di Didone* di Niccolò Bambini delle stesse dimensioni (tav. 73), di cui restò alla famiglia e adesso al museo, giusto un *memoir* in piccolo, realizzato prima della dipartita del modello. Un dipinto di grande prestigio, *l'Enea e Didone*, curiosamente mai tradotto in incisione, ma riprodotto in piccolo già nel Settecento nell'esemplare rintracciato da Ferdinando Bologna, – che lo datava al 1738, e poi da Miller ad anni più prossimi a quelli dell'archetipo (1712-14)⁸ – e almeno in un altro esemplare finora inedito, rintracciato da chi scrive sul mercato antiquario leccese (fig. 2)⁹.

2. Aspetti di iconografia e di iconologia

In un'articolata scheda del catalogo del 2001, Cecilia Prete ripercorreva gli studi in cui era stato fatto riferimento ai portelloni. Attribuiti nel 1958 a Corrado Giaquinto, nella monografia del pittore pugliese ricostruita da Mario D'Orsi, sulla base di osservazioni documentarie e stilistiche più stringenti proposte da Carlo Barbieri e condivise dalla Prete, vanno assegnati invece a Enrico Scipione Cordieri. *Id est* il pittore che più di ogni altro fu vicino a Michelangelo Ricciolini nella realizzazione dell'affresco della volta con le *Nozze di Bacco e Arianna* (tav. 63), e destinatario di pagamenti ancora nel 1721 per «diversi ornati fatti per la galleria»¹⁰.

⁸ Bologna segnalava il dipinto da lui rintracciato in collezione Scholz-Forni ad Amburgo, nella monografia di Solimena del 1958, cfr. Bologna 1958, p. 118, tav. 209.

⁹ Si tratta di un olio su tela, di cm. 75x101, di buona qualità, da circoscrivere alla prima metà del XVIII secolo, fino a che si scrive sul mercato antiquario a Lecce.

¹⁰ Cfr. Prete 2001. Mario d'Orsi, nella monografia del pittore (D'Orsi 1958), ripercorre la fortuna critica dell'attività di Corrado Giaquinto a Macerata, sulla scorta degli scritti di Amico Ricci, Luigi Lanzi, Dalbono e della letteratura guidistica come il 'Thieme-Becker' dal quale «attinero quanti, dopo il 1920, ebbero a trattare del pittore pugliese» (p. 30). Si riporta l'intero brano per utilità del lettore: «in realtà nessuna delle grandi tele [...] con soggetti tratti dall'*Eneide*, che stanno a decorare la fastosa galleria del palazzo maceratese, appartiene a Giaquinto. La "sicura testimonianza" della sua "maniera licenziosa" (qui l'autore antologizza citazioni dalle fonti richiamate, n.d.a.) vi è affidata soltanto a cinque coppie di sportelli per le finestre ed ai due sportelli della porta d'accesso alla terrazza, nonché alla decorazione in monocromato dei vani delle finestre

Caratterizzati da uniformità stilistica e tonale tali da giustificare l'ipotesi di esecuzione da parte di una sola mano, i portelloni contribuiscono a conferire quell'aspetto di magnificenza proprio della galleria. Sono tutti decorati secondo uno schema grafico che si ripete e sono resi coesi da una gamma cromatica virata sulle tonalità di tinte fredde, come cipria e cerulei, riscaldata dalle dorature dei profili di cornice modanati che tripartiscono la superficie con volute mistilinee e ricciolute, secondo certo gusto lezioso smaccatamente Rococò. Ogni anta reca tre specchiature in cui si ripete un ordine costante di soggetti iconografici. In quella superiore vi è sempre una scena di paesaggio di fantasia, in monocromo; in quella centrale, putti festanti recanti oggetti di carattere prettamente astronomico e georgico inseriti in un paesaggio di rovine all'antica; in basso, il ritratto numismatico di uomini e donne illustri di epoca imperiale. Solo le ante di porta verso il terrazzo recano una quarta specchiatura, decorata ognuna con la personificazione del solstizio d'estate e d'inverno come codificati da Ripa nell'*Iconologia*.

Già la Prete nota che la decorazione dei portelloni segue l'ordine canonico dello zodiaco passante per i dodici segni seguendo un percorso antiorario che ha inizio con la raffigurazione di Ariete sull'anta destra, della prima finestra a destra entrando in galleria. Alle osservazioni della studiosa andranno aggiunte almeno le seguenti: 1) il segno zodiacale è raffigurato a volte come figura "celeste", accompagnata da punti luminosi nel cielo, a volte come figura "terrestre" disposta come ornamento di un oggetto in apparenza secondario. Solo nel caso dei pesci si ricorre addirittura alla raffigurazione dell'oggetto in sé. Le altre undici figure sono fedeli all'iconografia dei segni "düreriana", a quelle date divenuta ormai convenzione iconografica¹¹; 2) sullo sfondo dei riquadri centrali campeggia un paesaggio all'antica con rovine architettoniche e simulacri, in alcuni casi riconoscibili e riconducibili al catasterismo del segno (cioè al processo metamorfico da cui nel mito scaturisce la costellazione); ciò presuppone l'utilizzo esplicito o "memoriale" del *De Astronomia* di Iginio o dell'*Astronomicon* di Manilio.

Ancora a mo' di premessa metodologica, è altresì opportuno notare come sia probabile che tanta varietà di simboli più che essere frutto di una conoscenza

stesse. [...] Gli sportelli sono decorati da ornati rococò, con medaglioni mistilinei, in cui gruppi di putti grassocci e vivaci, in paesaggi di sogno, esibiscono le nudità tenere e setose, i riccioli biondi ed i grandi occhi furbeschi, in quelle specie di pantomime a cui il Settecento affidò la rappresentazione delle Stagioni, delle Virtù o di altre allegorie. E la policromia gioiosa si fa tenera di delicatezze incipriate, di morbidezze di pastello del miglior gusto francese» (p. 32). Stando ad d'Orsi, il ciclo decorativo dei portelloni sarebbe l'esito di una commissione affidata all'artista di ritorno da Torino a Roma, ancora molto giovane e pertanto adeguato a soddisfare una commissione di carattere modesto e di natura schiettamente decorativa, che per tali ragioni, nota ancora l'autore, non è menzionata nelle fonti contemporanee come ad esempio nel De Dominici e nella «frettolosa biografia» del pittore scritta da P.L. Ghezzi.

¹¹ Fu Albrecht Dürer, con una serie calcografica di fortuna planetaria, raffigurante i due emisferi astrali, del 1515, a restituire ai dodici segni zodiacali l'aspetto mitologico che nel Medioevo era stato "moralizzato".

filologica delle fonti da parte dell'iconografo (come lo era stato nei grandi cicli del XVI secolo), sia dovuta a un'adesione di costui a una tradizione figurativa divenuta ormai di repertorio. In questo senso, i putti dell'Ariete impugnano armi, quelli di Toro recano frutti rossi e rose, quelli di Leone intrecciano ghirlande, non tanto perché Cordieri o i Buonaccorsi abbiano desiderato criticare all'interno di tali immagini il riferimento erudito alla fonte primaria dove pare si riscontrino per la prima volta le medesime connessioni tra segni celesti e oggetti terreni, ossia il romanzo di origine bizantina di Eumathios Makrembolites (impiegato ad esempio dal pittore della "Sala dello Zodiaco" di Palazzo D'Arco a Mantova nei primi decenni del XVI), quanto piuttosto per adesione a una tradizione consolidata, tuttavia ancorandola a un codice iconografico riconoscibile, che è proprio quello dell'*Iconologia*. Come non sorprende a quelle date, è proprio all'*Iconologia* che si decise di guardare per la scelta dei soggetti da raffigurare sui portelloni, ma non solo come notato finora per raffigurare le personificazioni dei due solstizi sulla porta, ma pure per tutte le sezioni centrali dei portelloni.

3. Rielaborazione inedita di una iconografia codificata. I dodici mesi e i solstizi estivo e "iemale"

Posta come fonte iconologica "tutelare" di queste composizioni allegoriche Virgilio, che con le *Georgiche* aveva tracciato solchi profondi tra lo scorrere del tempo e la coltivazione della terra, i cui frutti scaturiscono in armonia con l'avvicinarsi delle stagioni e con la danza delle costellazioni nel cielo, Enrico Scipione Cordieri trasse ispirazione da Cesare Ripa per configurare una serie iconografica dei mesi inedita.

Alla voce d'indice "Mesi" nell'*Iconologia* di Cesare Ripa, il lettore delle edizioni successive alla prima, riscontrerà quattro varianti dello stesso soggetto iconografico, rispettivamente intitolate: *I Mesi*; *I Mesi secondo l'Agricoltura*; *Mesi. Come dipinti da Eustachio Filosofo*; *Mese in generale*¹². Si tratta, come argomenta Sonia Maffei nell'edizione critica del repertorio, di uno di quei casi in cui Ripa, alla luce delle molteplici tradizioni figurative in cui un soggetto si è cristallizzato nel tempo e delle diverse sfumature di significato che ha acquisito, avverte l'esigenza di scandire in voci minori un'indicazione principale.

La prima delle tre iconografie intitolata *I Mesi* è volta a rappresentare il periodo astronomico in sé e prevede la raffigurazione delle dodici parti dell'anno come personificazioni, nelle sembianze di dodici giovani alati, spesso accompagnati dal segno zodiacale sotto cui scorrono: «Giovani dipingeremo i

¹² Si fa riferimento all'edizione critica dell'*Iconologia* a cura di Sonia Maffei, da ora in poi citata come: Ripa 2012. I quattro soggetti alle pp. 375-389.

Mesi, perciocchè volendo noi dividere il Tempo in Ore, Giorni, Mesi, et anni, faremo che l'ore siano nella Puerizia, il giorno nell'Adolescenza, il mese nella Gioventù, l'anno nella Virilità, et il Tempo, che è tutta la parte insieme, lo faremo vecchio»¹³. I dodici mesi saranno raffigurati alati per significare la volatilità del tempo. Derivante da archetipi antichi, cioè dai “geni” delle stagioni, destinata a una fortuna di lungo corso, come commenta la Maffei, tale iconografia è attestata su mosaici di ambito mediterraneo di età romana, tra le pagine di preziosi codici miniati come ad esempio il “Rabano Mauro” di Montecassino, in cicli di affreschi d'epoca moderna tra cui quello della “Sala dei mesi” di Bernardino Poccetti a Palazzo Pitti¹⁴.

La seconda serie intitolata *I Mesi secondo l'Agricoltura*, fu destinata nel Medioevo a una fortuna straordinaria, incarnando il concetto di “tempo della chiesa”. Derivante anch'essa da archetipi classici di cui conserva le immagini dei segni zodiacali, si riscontra sia dipinta che scolpita in numerosi cicli iconografici: dalla “porta della pescheria” del duomo di Modena al tappeto musivo della cattedrale di Otranto (1165); dagli affreschi didascalici astronomici dell'oratorio di San Pellegrino a Bominaco, ai riquadri enciclopedici nel salone del “palazzo della Ragione” a Padova, in origine affrescati da Giotto e bottega¹⁵. Ben oltre il Medioevo la medesima iconografia è declinata in chiave mondana, in un cortocircuito straordinario che torna a guardare all'antico, nel “salone dei Mesi” di Schifanoia a Ferrara, per il sofisticato Borso d'Este, come reso noto da Aby Warburg¹⁶.

La terza serie indicizzata con il titolo *Mesi. Come dipinti da Eustachio Filosofo* è di origine bizantina. Eustachio Filosofo, ovvero Eumathios Makrembolites, erudito vissuto a Bisanzio nel XII secolo, fu autore di uno dei più fortunati casi di narrativa bizantina che ci sia pervenuta. Vera e propria storia d'amore sotto forma di allegoria, quasi a precedere il *Sogno di Polifilo*, il romanzo *De Hysmines et Hysminiae amoribus fabula*, ha una consistente componente efrastica. Lungo un porticato, che fa tornare in mente l'ambientazione delle *Eikones* di Filostrato, i protagonisti del romanzo, due innamorati, si soffermano ad ammirare un ciclo di affreschi che ha per soggetto i dodici mesi e i segni dello zodiaco. In dodici riquadri alcuni personaggi che recano attributi iconografici, alle prese con attività disparate di tipo agricolo, domestico, venatorio, bellico, in buona sostanza legate al concetto di vita attiva, richiamano alla mente la tipologia retorica delle *imagines agentes* favorendo la trasmissione di contenuti

¹³ Ivi, p. 375.

¹⁴ Ivi, p. 754, n. 1.

¹⁵ Wieck 2018.

¹⁶ Sul rapporto tra astrologia e arte nel Rinascimento cfr. i classici Saxl 2007 e Sez nec 2008; si considerino inoltre i recenti interventi di chi scrive su un episodio ancora poco noto: la galleria astrologica di Palazzo Castromediano di Lymburgh a Cavallino di Lecce. Cfr. Monaco 2016, 2018. Si rimanda al noto saggio di Aby Warburg del 1912.

allegorici. Tradotto nel 1550¹⁷, il romanzo godette di una fortuna considerevole presso gli umanisti italiani ispirando pure cicli di affreschi di altissima qualità come quello della *Sala di Opi* nel “quartiere degli elementi” di Palazzo Vecchio a Firenze¹⁸ e ancor prima lo straordinario ciclo nel *Salone dello Zodiaco* di palazzo D’Arco a Mantova attribuito al pittore veronese Giovanni Maria Falconetto¹⁹.

La quarta tipologia codificata nell’*Iconologia* è relativa alla raffigurazione del Mese in generale come periodo dell’anno, di forte contenuto allegorico e di schietto tenore astronomico: «Giovane vestito di bianco, con due cornetti bianchi volti verso la terra, e terrà la mano sopra un vitello d’un corno solo, e sarà coronato di palma. È il mese da Orfeo domandato Vitello di un corno solo, perché in questo modo si ha la definizione del Mese, il quale non è altro che il corso che fa la Luna per li dodici Segni del Zodiaco, nel quale viaggio pare a gli occhi nostri che parte del tempo cresca, e parte scemi»²⁰.

Consapevole delle varanti di Ripa, il pittore dei portelloni di Macerata rielabora a suo piacimento l’iconografia dei mesi, generando una serie ibrida e inedita.

In primo luogo non si attiene alle indicazioni tipologiche e anagrafiche stabilite dalla tradizione, sdoppiando in due o in tre putti quello che stando a Ripa avrebbe dovuto essere raffigurato come un singolo “giovane”. Sposta le ali dalle caviglie agli omeri, trasformando i genietti pagani in più ortodossi angioletti. Li rende tuttavia riconducibili alla fonte assegnando loro gli oggetti e i frutti specifici di ogni mensilità come prescritto, quindi vestendoli con i colori

¹⁷ Eustathio-Carani 1550.

¹⁸ Ripa 2012, p. LXV e ss.

¹⁹ Ipotizzata come fonte per il ciclo dello zodiaco più antico realizzato nel Rinascimento, ossia quello attribuito a Pinturicchio nel Palazzo della Rovere a Roma (noto in pochi frammenti), il romanzo di Eumathios Makrembolites rivive di sicuro nello zodiaco di Palazzo D’Arco a Mantova dove, in dodici riquadri prospettici, concepiti come aperture di una loggia quadrilatera, si staglia una stratificazione di scene allegoriche. Il tutto inserito in una cornice di marcata cultura antiquaria fatta di ritratti numismatici imperiali; di lesene decorate con grottesche di panoplie di armi; con una fascia superiore con scenette di soggetto mitologico o metamorfico; con un riquadro in *grisaille* come frontale di un sarcofago decorato con personaggi intenti in operazioni iniziatiche, racchiuse tra i plinti decorati a monocromo con personificazioni, su cui poggiano le lesene maggiori con sfondo dorato che scandiscono il prezioso loggiato. Le scene allegoriche racchiuse dai dodici archi, sono relative a: 1) al catasterismo dei dodici segni, ovvero alla loro origine mitologica secondo le indicazioni date da Igino nel *De Astronomia*; 2) alle attività che si svolgono sotto quel determinato segno o alcune vicende specifiche in modo fedelissimo al racconto di Makrembolites. Ogni allegoria è raffigurata sul proscenio di uno sfondo che può essere decorato a) con edificio di fantasia; b) con elemento geologico particolare (il monte Parnaso); c) un edificio antico, a sua volta connotabile come: 1. romano (Colosseo, arco di Costantino), 2. veronese (si pensa all’Arena, in virtù dell’origine del pittore Giovanni Maria Falconetto – Verona 1468 – Padova 1535); 3. ravennate (San Vitale sia in sezione che in veduta di esterno; il mausoleo di Teodorico). Per l’iconografia specifica della sala dello zodiaco si rimanda a Signorini 1989. Sull’uso dell’ecfrasi in Makrembolites si veda: Chatterjee 2013.

²⁰ Ripa 2012, p. 389.

stabiliti che sono equivalenti delle variazioni cromatiche del paesaggio lungo il corso dell'anno solare, atteggiandoli nei modi stabiliti, ossia mentre compiono azioni esplicitamente richiamate da Ripa. Secondo un modello iconografico che assegna ai bambini il ruolo da protagonisti nello svolgimento delle attività più disparate, molto di moda fino al tardo Settecento, di cui però mentre si scrive non si è in grado di stabilire quali siano gli archetipi, ma che come caso prezioso annovera ad esempio la decorazione del cosiddetto *Boudoir di Madame de Pompadour* oggi nella *Boucher room* della Frick Collection, la serie di putti "astronomici" di Macerata anticipa questo gusto 'capriccioso' che trionferà nel Rococò²¹.

4. La sezione antiquaria dell'iconografia

La sezione inferiore delle dodici ante costituisce una vera e propria serie numismatica di gusto antiquario, ricavata o dal vero da monete antiche, o da repertori numismatici a stampa non meglio specificabili allo stato attuale delle ricerche²².

Costituita dai ritratti di otto imperatori romani o del Sacro romano Impero e di quattro donne di stirpe imperiale, tale serie oltre che essere un soggetto iconografico opportuno nel contesto epico della galleria, è da considerare un episodio di fortuna del ciclo di lunghissima durata, della serie degli uomini e delle donne illustri. All'interno di un motivo ornamentale a foglie accartocciate, di volta in volta variato, si staglia una singola effigie non tanto da mettere in relazione con la restante parte della decorazione dei portelloni per ragioni astrologiche (manca di fatti una corrispondenza diretta tra segno zodiacale e personaggio effigiato, anche alla luce di alcune osservazioni di Ripa offerte nelle

²¹ La "Boucher Room" della Frick Collection è decorata con una serie di pannelli dipinti, spartiti in tre campi geometrici irregolari (un po' come i portelloni di Macerata) in cui dei bambini sono intenti a praticare le arti e le scienze. Opera di François Boucher, che oggi si data al 1760 circa, per un committente sconosciuto, è stata ritenuta a lungo come una commissione per uno dei camerini del castello di Crécy, dell'amante di Luigi XV, Madame de Pompadour. Si veda Bailey 2016, p. 84.

²² Nel secondo libro del *Catalogo ragionato* della biblioteca di Leopoldo Cicognara, edito a Pisa nel 1821, i volumi dedicati alla numismatica sono numerati dal 2724 al 3088. Si tratta di 364 opere, tra singole dissertazioni e veri e propri trattati compilati da eruditi appassionati di numismatica, pubblicati nell'arco cronologico che va dai primi incunaboli all'anno di edizione del catalogo. Escludendo dal catalogo tutti i titoli fioriti a dismisura dopo il completamento dei lavori della galleria, e periodo di massima fortuna per le raccolte del genere, il numero di esemplari papabili come fonte primaria usata dal pittore, supera comunque il centinaio. Un numero che sarebbe possibile scremare ulteriormente, come ci si ripromette di fare in futuro, verificando la presenza di trattati di materia numismatica nell'inventario della biblioteca dei Buonaccorsi. Per una contestualizzazione del catalogo Cicognara nel suo tempo, si faccia riferimento a Caracciolo *et al.* 2008.

descrizioni dei singoli mesi) quanto piuttosto con la decorazione maggiore. In definitiva, i soggetti effigiati sono tutti discendenti di Enea e pertanto in tale direzione andrà ricercata una chiave interpretativa che allo stato attuale delle ricerche, però, resta ancora da individuare. Ciò che è stato qui compreso e che si pone allora come dato museologico inedito di una galleria capace ancora di serbare interessanti sorprese, è invece la serrata dipendenza iconografica tra la maggior parte delle effigi imperiali dipinte con le rispettive fonti numismatiche. Molti dei ritratti imperiali non sono affatto di invenzione ma fedelissime riproduzioni di monete antiche di cui ripetono sia l'iscrizione sia i tratti fisionomici dell'effigiato (fig. 3). Di tutta la serie numismatica fa eccezione il ritratto collocato nell'anta del cancello, recante l'effigie di Arduino d'Ivrea. Re d'Italia dal 1002 al 1014, ricavata non da fonte iconografica numismatica, ma da un ritratto a stampa, al momento non meglio inquadrabile, senza dubbio utilizzato pure per l'effigie del sovrano in uno dei rari episodi in cui siano state raffigurate le sue imprese: nel salone da ballo del castello ducale di Agliè²³.

5. Conclusioni

In Ripa lo zodiaco è figura delle azioni perfette. Le allegorie dei mesi abbondano di fiori e frutta, simboli di una campagna *felix* che non è solo visione arcadica idealizzata, ma forse anche espressione del concetto di *utilitas*, non più inteso, come era stato nel Seicento, nel senso di convenienza e arricchimento morale, ma piuttosto come nelle *Georgiche*, beneficio anche materiale che deriva all'uomo dal suo impegno lavorativo. In questo senso i frutti ubertosi che recano i putti, della terra e del mare, potranno essere letti come evocazione della cura delle ricche proprietà terriere dei Buonaccorsi, tra cui spiccava la sontuosa villa a Potenza Picena con le personificazioni delle quattro stagioni nel cortile d'ingresso. Straordinario luogo di diletto e di lavoro, la villa oltre all'edificio è composta di terrazzamenti amorevolmente coltivati e di rifugi ameni per ripararsi dalla calura, dagli occhi indiscreti di nani caricaturali, tra scherzi d'acqua e automi dispettosi secondo il gusto diffuso nel Settecento più spiritoso. Del resto anche la maschera, lo scherzo, rientrano nell'inventario di oggetti tenuti dai putti dei mesi, come accade sotto il segno dei pesci, dove, ancora per gioco, il segno astrologico ha perduto tutta la sua connotazione aulica nel disegno del pittore che lo propone come fresco pescato, nel conchiglione

²³ Il ciclo fu realizzato dal pittore di origini comasche Giovanni Paolo Recchi nel Seicento, per celebrare i fasti e la nobile discendenza della casata dei San Martino dal marchese e poi re Arduino (Cfr. in generale Brizio 1956). In uno dei riquadri maggiori, che si stagliano tra le esuberanti decorazioni di carattere rococò, è raffigurata una scena in cui Arduino a cavallo e in armatura, ritratto di profilo con in testa un elmo bardato e con lo spallaccio della lorica a forma di protome leonina rivela l'origine iconografica comune a quella di Palazzo Buonaccorsi.

aggettante in primo piano. E siamo così giunti a febbraio, mese del Carnevale evocato proprio dai due putti che giocano a mascherarsi e a dipingersi nei sulle gote rubizze, in un gioco di rimandi tra realtà e apparenza, contemporaneità e antico che rivive in filigrana con l'evocazione di Giano, il dio bifronte che presiede alla conclusione dell'anno astronomico, per riaprirsi puntualmente in quello nuovo, seguendo il corso dello zodiaco. La matrice polisemica della galleria, astrologica, mitopoietica e antiquaria, supportata rispettivamente dall'*Iconologia* di Cesare Ripa, dall'*Eneide* e dalle *Georgiche* di Virgilio, da fonti numismatiche antiche, in un gioco di specchi sostanzialmente barocco, mentre da un lato allegorizza l'episodio storico delle nozze Buonaccorsi nell'unione di Bacco e Arianna, dall'altro riconduce il mito di Enea nella Storia, ricollocando, in conclusione, entrambi gli eventi attraverso l'iconografia "naturale dei mesi", nell'ordine cosmico del creato.

6. Appendice: Ecfrasi e commento delle dodici allegorie

L'individuazione dei soggetti è resa possibile da un confronto incrociato tra immagini dipinte e descrizione del soggetto nell'*Iconologia*. Si propongono di seguito alcune osservazioni sotto forma di appendice antologica.

6.1 *Allegoria di Marzo sotto il segno dell'Ariete* (fig. 4 e tav. 92). «Giovane d'aspetto fiero, vestito di color tanè che tiri al negro, abbia in capo un elmo [...] L'esser questo mese d'aspetto fiero, e che tenga in capo l'elmo, dimostra esser stato dedicato da Romolo a Marte suo genitore, e da quello così chiamato»²⁴. In un gioco di specchi e di rimandi reciproci, due putti accostati reggono ognuno un elemento circolare: il primo a sinistra un medaglione dorato su cui si staglia il segno dell'ariete; l'altro, in posizione centrale rispetto alla composizione, uno scudo argenteo su cui campeggia il ghepardo rampante dei Buonaccorsi. Tale accostamento va letto alla luce di due tradizioni iconografiche consolidate nei cicli decorativi con implicazioni astronomiche. Il primo è rimando al concetto di lustro e fama della casata, l'altro si riferisce alle attività che si possono svolgere in questo periodo astronomico, la primavera. Al lustro e alla fama dei Farnese allude ad esempio l'Ariete nello straordinario ciclo iconografico di Caprarola, secondo le indicazioni ecfrastiche ed eziologiche consegnate al lettore nel poemetto encomiastico intitolato *La Caprarola*, composto dall'erudito Ameto Orsi sul crinale del Cinquecento²⁵. L'ariete ha la possibilità di alludere al lustro, quindi alla fama, in virtù della peculiarità del vello d'oro posseduto dall'ovino da cui, come Iginò narra nel *De Astronomia*, il segno scaturì. Tale precisa

²⁴ Ripa 2012, p. 375.

²⁵ Casini 2009.

connotazione si riscontra ancora nel Seicento, quando entro gli anni sessanta del secolo, fu completato il salone astrologico del palazzo ducale Castromediano-Lymburgh a Cavallino di Lecce, straordinario caso di sopravvivenza della “fede negli astri” ben oltre le censure della Controriforma²⁶. A Cavallino, in un allestimento artificioso in cui pittura e scultura concorrono a riconfigurare una visione mitologica del cosmo, fondendo con sorprendente perspicuità modelli tipologici provenienti tanto dal Cinquecento (il modello del salone astrologico) quanto accorta delle nuove istanze scenografiche legate al concettismo barocco, al di sotto della figura dipinta del segno dell’Ariete, svetta il simulacro della personificazione dello Splendore da intendere, secondo l’*Iconologia* di Cesare Ripa, come peculiarità della casata, quindi come la sua fama. A Macerata è inequivocabile il messaggio veicolato dalla composizione che a maggior ragione equivale a un manifesto di propaganda del lustro e della nobiltà della casata, conseguita coerentemente con le dinamiche dell’aristocrazia *ancient regime*, ossia con le imprese belliche. Al dominio bellico rimandano infatti tutti gli oggetti che circondano i due putti in primo piano, – come del resto anche le tele sovrapporta –, uno dei quali è agghindato in costume e posa marziali. Chiare allusioni a trionfi militari sono altresì il cumulo di armi e munizioni poste ai suoi piedi, la fortezza merlata e turrata alla sua destra, che si direbbe di fantasia, la panoplia di armi disposta a comporre una grottesca sul fusto della colonna alle sue spalle. Sono tutti elementi iconografici in *grisaille* ma non per questo privi di significato, la cui raffigurazione in relazione al segno dell’Ariete si giustifica pure alla luce del testo di Makrembolites. Già nel romanzo bizantino si specifica che per alludere a questo segno dovrà raffigurarsi: «[un] uomo il quale, come tu vedi, [...] guarnito d’armi, dimostra come i soldati sendo stati in guarnigione tutto il verno, devono uscire alla guerra nel principio della primavera»²⁷.

Per citare un precedente illustre, basterà fare riferimento all’iconografia del segno dell’Ariete nel salone dello zodiaco di palazzo d’Arco a Mantova, dove ad alludere all’attività bellica sotto il segno dell’Ariete è Muzio Scevola che lascia che la sua mano bruci di fronte a Porsenna e a un soldato²⁸.

Nel terzo riquadro si riconosce il ritratto numismatico dell’Imperatore Valentiniano con la scritta intorno: «D. N. VALENTINIANUS AUG.».

6.2. *Allegoria di Aprile sotto il segno del Toro* (fig. 5 e tav. 93). «Giovane con una ghirlanda di mortella in capo, vestito di color verde [...] e con la sinistra una bella cistella piena di carcioffi [...] la ghirlanda di mortella che tiene in capo significa che essendo questa pianta dedicata, secondo gl’Antichi, a Venere, in questo mese si desta gagliardamente l’amore nelle piante, come negl’animali [...] Si veste di color verde, perché in questo mese la terra si veste di questo

²⁶ Sul ciclo iconografico cfr. Monaco 2016, 2018.

²⁷ Cfr. *infra*, n. 31.

²⁸ Per tutti i riferimenti a Palazzo d’Arco cfr. Signorini 1989; in questo caso specifico si cfr. Ivi, pp. 16-17.

bel colore rendendosi a' riguardanti bellissima cosa a vedere»²⁹. A Macerata la personificazione del segno è sdoppiata in due putti, uno dei quali, fedele alla fonte, con il capo cinto di mortella, regge in mano un carciofo ed è panneggiato di verde. Il relativo segno zodiacale del Toro, culminante tra Aprile e Maggio, è raffigurato a tinte molto tenui con accanto una stella, nella fascia dello zodiaco che quasi si confonde con le nuvole. Nella quinta architettónica che fa da sfondo ai putti, immaginata come una rovina classica, è possibile distinguere il simulacro di una figura femminile intenta a versare acqua da un'anfora, collocato sulla sommità di una costruzione che parrebbe essere un'ara.

Ritratto numismatico recante la scritta a lettere capitali romane: «IMPERATOR FRIDERICUS».

6.3. *Allegoria di Maggio sotto il segno dei Gemelli* (fig. 6 e tav. 94). «Giovane vestito di color verde ricamato di varii fiori; come dessi, parimente averà in capo una ghirlanda, terrà con la destra mano i Gemini, quali saranno circondati di rose bianche, rosse, e vermiglie, con la sinistra una bella cestella piena di cerase, piselli, fragole, uva spina, et altri frutti, che in detto mese nascono, ovvero si ritrovano [...] Gli si dà il verde e fiorito vestimento, e la ghirlanda in testa de varii fiori, per mostrare la bellezza e vaghezza de i prati»³⁰. Raffigurazione del segno in un bassorilievo incorniciato da ghirlanda di rose bianche, scolpito su una metopa di un basamento su cui è assisa una figura femminile, panneggiata e con elmo. Ella potrebbe rimandare alla Giustizia, qualità specifica del segno in base al catasterismo come raccontato da Igino. Il putto in piedi, cinto di ghirlanda fiorita, che reca un cestino di rose e che offre due frutti rossi all'altro, è una personificazione del mese di maggio, mentre l'altro, privo di fiori e 'assolato' rappresenta giugno: l'iconografia del primo dei due è fedele all'allegoria del segno in Makrembolites: «Gemelli [...] vidi un pratello di minutissima verde erba, il quale pare dipinto tutto forse di mille varietà di fiori. In mezzo del quale un certo uomo con lenti passi ne giva [...] teneva le mani piene di fiori di rose [...] per questa figura è ornata con tanta varietà di fiori è significato il mese di Maggio, nel quale le persone leggiadre, et innamorate più che in tempo dello anno si sogliono conoscere, incominciando il principio della state»³¹. Ma anche Manilio «così, dei due fratelli che precedono il Cancro, l'uno ci fa gioire della fiorita primavera, mentre l'altro ci conduce l'arida estate»³².

Ritratto numismatico recante la scritta a lettere capitali romane: «CONSTANTINU[S] NOB. CAES.».

6.4. *Allegoria di Giugno sotto il segno del Cancro* (fig. 7 e tav. 95). «Giovane et alato come gl'altri mesi, e vestito di verde chiaro, ovvero come dicono verde

²⁹ Ripa 2012, p. 376.

³⁰ Ivi, p. 377.

³¹ Citato da Signorini 1989, p. 8 (nella traduzione di Lelio Carani).

³² Candellero 1981, p. 85, citato da Signorini 1989, p. 16.

gaio, averà in capo una ghirlanda di spighe di grano non mature, [qui invece tenuta con entrambe le mani dal secondo di tre putti seduto n.d.a.] e con la sinistra una tazza, ovvero una bella cesta, dentro alla quale vi saranno guiscole, scafe, briccocole, pere moscarole, cocuzze, citroli, brugne, finocchio fresco, et altri frutti, che sogliono essere in questo tempo. [...] Si veste di color verde chiaro perché in questo mese per il calore del Sole incomincia a ingiallire il grano, et anco diverse erbe»³³. Raffigurazione del segno nel cielo con una stella. Sullo sfondo, collocato su un piedistallo, si riconosce la scultura di Ercole di schiena che lotta contro il leone Nemeo. Si tratta di un riferimento al catasterismo del segno, fedele al racconto di Igino: durante la lotta con il leone nemeo, Giunone, ostile a Ercole, inviò un piccolo crostaceo per infastidirlo, ma questi lo schiacciò con un piede. Come premio per il servizio reso, il crostaceo fu tramutato in costellazione. La medesima associazione tra segno e fatica di Ercole, si riscontra sia a Palazzo d'Arco a Mantova³⁴, sia a Palazzo Castromediano di Lymburgh a Cavallino di Lecce³⁵.

Ritratto numismatico recante la scritta a lettere capitali romane «IMP. CAES. ARDOINUS». Arduino d'Ivrea (955-1015), re d'Italia dal 1002 al 1014. Non risultano attestati ritratti numismatici del re, ma un esemplare calcografico non meglio individuato, molto simile alla soluzione raffigurata a Macerata, ancor più a quello dell'affresco con l'assedio di Sparone, nel castello di Aglié, di G. P. Recchi. Simile non solo per il tipo di elmo, ma pure per il tipo di spallaccio della lorica, modellata a forma di protome leonina.

6.5. *Allegoria di Luglio sotto il segno del Leone* (fig. 8 e tav. 96). «Giovane, sarà alato, e vestito di colore ranciato, e coronato di spighe di grano [qui raffigurate in un fascio tenuto dal secondo di due putti, alato, n.d.a.] averà nell'una delle mani il segno del Leone anch'esso ornato di varie sorti di biade mature e legumi, e con l'altra mano porterà una bela cestella con meloni, fichi primiticci, pere di più sorti, nocchie, [qui però posati a terra, n.d.a.] et altri frutti che questo mese suole apportare. [...] Si dipinge con vestimento ranciato, perché maturandosi in questo mese le biade ingialdiscono. Il leone è un animale di natura calida, e ferocissimo, e dimostra questo tempo nel quale il Sole, asceso al grado di questo segno, produce caldo eccessivo e siccità grande»³⁶. Il segno è raffigurato in un medaglione con cornice di foglie dorate, mentre il putto a sinistra tiene un fascio di spighe di grano. La stagione dell'estate entra in Leone. Sullo sfondo, tra le rovine diroccate si distingue una figura femminile panneggiata molto vicina a un rocchio di colonna. Tale accostamento richiama l'iconografia della Fortezza, Virtù cardinale a volte accompagnata dall'immagine di un leone. Sullo sfondo

³³ Ripa 2012, pp. 377-378.

³⁴ Signorini 1989, pp. 18-19.

³⁵ Monaco 2016, pp. 101-102.

³⁶ Ripa 2012, p. 378.

svetta una piramide, arricchendo la scena di una sfumatura esotica. L’Africa come terra del leone, assolata. La convenzionale associazione tra il mese e la mietitura ricorreva già nell’ecfrasi di Makrembolites, in cui si legge: «[...] vidi seguentemente uno, il quale inchinato boccone avea nella man destra una falce tagliente, con cui tagliava i covoni delle spighe; le quali raccoglieva con la mano sinistra»³⁷.

Ritratto numismatico dell’Imperatore «DIVO ROMULO N VRBIS CONS.».

6.6. *Allegoria di Agosto sotto il segno della Vergine* (fig. 9 e tav. 97). «Giovane alato di fiero aspetto, vestito di color fiammeggiante, sarà coronato d’una ghirlanda di rose damaschine, gelsomini di Catalogna, garofali d’india, et altri fiori che la stagione apporta; terrà con la destra mano il segno della Vergine, e con la sinistra una cestella piena di pere di più sorti, prugne, moscatello, fichi, noci e mandole mature»³⁸. Sul primo piano di un paesaggio di rovine antiche, dove si distinguono una porzione di una volta a botte cassettonata e una colonna con capitello corinzio, si stagliano due putti, uno dei quali fedelmente alla descrizione della personificazione del mese data da Ripa, è in atteggiamento fiero e vestito di rosso intenso. I fiori indicati come garofani cingono il disco che reca il segno della Vergine, frutta di stagione è generosamente posata per terra.

Ritratto numismatico recante la scritta a lettere capitali romane: «HLOTARIUS IMP ROM».

6.7. *Allegoria di Settembre sotto il segno della Bilancia* (fig. 10 e tav. 98). «Giovane alato, allegro ridente, vestito di porpora [...] nella destra mano [tiene] il segno della Libra, e con l’altra mano un cornucopia pieno di uve bianche e nere, persiche, fichi, pere, mele, lazarole, granati, et altri frutti che si trovano in detto mese. [...] Si veste di porpora, perché sì come la porpora è vestimento regale, e solo conviensi a Re et uomini illustri e grandi, i quali abbondano di tesori e grandezze, così questo mese, come Re e Principe di tutti gl’altri mesi, dona in maggior copia tutte quelle cose che sono necessarie al vitto umano»³⁹. Il pittore semplifica la composita immagine elaborata da Ripa, mettendo tuttavia in posizione preminente un grappolo di uva bianca nella mano destra del putto alato mentre nel cielo si staglia inserito nella fascia dello zodiaco il segno di Libra con accanto la sua stella più luminosa. La naturale associazione tra il mese e l’attività della vendemmia, trovata conferma già nel testo di Makrembolites: «[...] seguiva un uom dipinto [...] teneva poi una vite nella man sinistra, e con le dita vendemiava i racemoli [...] i quali egli vendemiando con la man destra metteva alla bocca [...] il quale [...] avea in sé la significazione della vendemmia,

³⁷ Signorini 1989, p. 20.

³⁸ Ripa 2012, p. 378.

³⁹ Ivi, p. 379.

la quale si suol fare nel mese di settembre»⁴⁰. Di poco agevole lettura risulta la scena che si svolge sulla sommità dell'edificio all'antica diruto, alle spalle dei putti. Una specie di ara timpanata che reca sulla sommità un busto che si direbbe di Minerva, dove alcuni simulacri mettono in scena un'azione, forse in omaggio al mito di Astrea, alla base del catasterismo del segno.

Ritratto numismatico recante la scritta a lettere capitali romane: «IULIA AUGUSTA»

6.8. *Allegoria di Ottobre sotto il segno Scorpione* (fig. 11 e tav. 99). «Giovane con vestimento di color incarnato, e con l'ali come li altri mesi; porterà in capo una ghirlanda di virgulti di quercia con le ghiande, con la destra mano il segno del Scorpione, e con la sinistra una bella cestella piena di sorbe, nespole, fonghi di più sorte, castagne con ricci e senza. [...] Gli si dà il vestimento di color incarnato, perché declinando il Sole nel Solstizio iemale, comincia a restringersi l'umore nelle piante, onde le loro foglie diventano del detto colore»⁴¹.

Come per tutti gli altri casi ecco che il pittore sdoppia la personificazione del Ripa in due putti distribuendo loro la serie di attributi iconografici utile a decodificare l'immagine e a percepirla come allegoria del mese di Ottobre. Come per tutti gli altri riquadri, i putti si stagliano in primo piano di un paesaggio di rovine, in cui, in questo caso, su una mensola retta da un elemento architettonico decorato si staglia il simulacro, ma che pare vero, di un vecchio alato con un baculo in mano, forse padre Tempo.

Ritratto numismatico recante la scritta a lettere capitali romane: «IMP. NERVA CAES. AVG. P.M.T.P. COS. III P.P.». Tratto da moneta (fig. 3a).

6.9. *Allegoria di Novembre sotto il segno di Sagittario* (fig. 12 e tav. 100). «Giovane vestito di colore delle foglie, quando incominciano a seccarsi e cadono da gli alberi; alato, averà cinto il capo d'una ghirlanda d'olivo con il suo frutto, porterà nella destra mano il segno del Sagittario, e con la sinistra una tazza piena di rape, radice, cavoli, et altri frutti che il mese di Novembre porta seco»⁴².

Se da un lato è evidente la discrepanza dell'abbigliamento dei putti rispetto a quanto è codificato, dall'altro è palmare l'adesione nella scelta dei frutti raffigurati. Preziosa, è la natura morta in primo piano, arricchita del particolare di gusto antiquario della scodella posata di scorcio dove un gioco raffinato di luce ed ombra rivela la natura di rilievo della figura zodiacale del sagittario. La decorazione dello sfondo, ancora una volta una scenografia all'antica, dove sopra un'urna altri putti svolgono altre azioni, non sembra contenere particolari riferimenti al catasterismo del segno, scaturito come racconta Iginò nel *De*

⁴⁰ Signorini 1989, p. 24.

⁴¹ Ripa 2012, pp. 379-380.

⁴² Ivi, p. 380.

Astronomia, in memoria di Croto, figlio di Eufeme, nutrice delle Muse, allevato sul monte Elicona⁴³. Così come è possibile svolga una funzione meramente ornamentale la figura *capite velato* della metopa sullo sfondo.

Nel ritratto numismatico si staglia il profilo di ANTONIA AUGUSTA, madre dell'Imperatore Claudio, tratto da una moneta (fig. 3b).

6.10. *Allegoria di Dicembre sotto il segno del Capricorno* (fig. 13 e tav. 101). «Giovane di aspetto orrido, come anco saranno gli altri due mesi seguenti, vestito di nero, alato, con la destra mano terrà il capricorno, e con la sinistra una tazza piena di tartuffi. Orrido, e vestito di nero, si dipinge, perché in questo mese la terra è spogliata d'ogni suo adornamento, che perciò anco si rappresenta senza ghirlanda. [...] Se gli dà i tartuffi, perché questi nel mese di Dicembre si trovano in maggior quantità, e più perfetti»⁴⁴.

Il pittore edulcora quella che avrebbe dovuto essere una iconografia umbratile, rendendola piacevole. Ricorre alla raffigurazione convenzionale dell'inverno per cui si ha uno dei putti che trasporta fascine di legna; veste di una pelliccia un secondo putto che tiene un disco con la raffigurazione del capricorno, accanto a una cesta di vimini ricolma di tartufi neri.

Ritratto numismatico recante la scritta a lettere capitali romane: «CAES. DIVI AUG. F. AUGUST IMP. VII».

6.11. *Allegoria di Gennaio sotto il segno dell'Acquario* (fig. 14 e tav. 102). «Giovane alato, e vestito di bianco, il quale terrà con ambe le mani il segno d'acquario [...]»⁴⁵. Torna l'evocazione dell'iconografia convenzionale dell'Inverno per segnalare il mese di gennaio, dove tre putti si scaldano vicino al fuoco. Il paesaggio all'antica contrassegnato anche da un busto è del tutto innevato. Il segno dell'acquario, per capriccio, è raffigurato a stampa su un foglio di carta. Note di contrasti cromatici allusivi all'illuminazione artificiale data dal fuoco danno il metro della qualità del pittore di dipingere contrasti di luci e ombre.

Ritratto numismatico recante la scritta a lettere capitali romane: «OCTAVIAE NERONIS AU».

6.12. *Allegoria di Febbraio sotto il segno dei Pesci* (fig. 15 e tav. 103). «Giovane il quale abbia l'ali, e sarà vestito di colore berrettino, portando con bella grazia con la destra mano il segno del pesce. Numa Pompilio chiamò questo mese Febraro o dalle febri, le quali all'ora facilmente vengono [...] si veste berrettino perché in questo mese regnano molto le piogge onde per il più il cielo è coperto di nuvoli, li quali rappresentano il sopra detto colore. Porta

⁴³ Igino 2009, p. 50.

⁴⁴ Ivi, pp. 380-381.

⁴⁵ Ivi, p. 381.

(come dicemmo) il pesce, perché passando il Sole per questo segno celeste ne dinota questo mese, e sì come il pesce è animal acquatile, così questo tempo per le molte piogge è assai umido, ovvero perché essendosi risolte l'acque, è tempo di pescagione»⁴⁶. Due putti tentano di spaventare un terzo tenendo in mano due maschere della Commedia dell'Arte. Una maschera scura, una con i nei. Nel gioco delle maschere è possibile ravvisare una evocazione del Carnevale o della divinità che presiedeva alla fine e all'inizio dell'anno solare ossia Giano, bifronte. Il segno dei pesci è rappresentato come vero e proprio frutto del mare, in una conchiglia in basso a destra. La rappresentazione del segno dei pesci non come figura zodiacale ma come pescato fresco è una eccezione nella serie dei dodici segni, altrove fedeli al canone iconografico di origine düreriana.

Nel terzo riquadro è dipinto il ritratto numismatico di Nerone con la scritta «NERO CAESAR GERM IMPE.», in modo del tutto simile a un asse di bronzo emesso a Roma sotto il suo principato (fig. 3c).

6.13. *I due solstizi* (figg. 8 e 9; tavv. 96 e 97). Già analizzati dalla Prete⁴⁷, è possibile commentare ulteriormente le due immagini raffigurate su due ante che, dovendo essere necessariamente adiacenti, non consentono una collocazione dei soggetti corretta dal punto di vista astronomico. Infatti, mentre il primo solstizio, che ricade il 21 giugno nel passaggio del sole dal segno dei Gemelli a quello del Cancro, è collocato in galleria sotto il segno del Leone, l'altro, che ricade il 21 dicembre nel passaggio del sole dal Sagittario al Capricorno, è collocato sotto il segno della Vergine. «Solstizio estivo. Un giovane d'età di venticinque anni, tutto nudo, eccetto le parti vergognose, quali saranno coperte con un velo di colore purpurino; starà detta figura in atto di ritornare indietro, avendo in capo una ghirlanda di spicche di grano. Haverà sopra la testa, a uso d'una corona, un circolo turchino, largo quanto sarà la figura nelle spalle, nel qual circolo si scolpiranno nove stelle, et in mezzo d'esse il segno del Grancio over Cancro 69. Con la destra mano terrà un globo, o palla che dir vogliamo, della quale sarà oscura la quarta parte, che sarà la parte verso terra, et il restante, cioè li tre quarti di sopra, saranno luminosi; con l'altra mano terrà un Grancio, et alli piedi averà quattro alette, dal piede destro doi alette bianche, e dal sinistro una bianca e l'altra negra»⁴⁸. Il pittore si attiene scrupolosamente alle indicazioni date da Ripa, avvalendosi dell'illustrazione del soggetto inserita a partire dall'edizione del trattato del 1603, di cui modifica leggermente il panneggio che cinge le pudenda del giovane, raffigurato tuttavia di colore "purpurino" come specificato nel testo. Riproduce anche l'errata raffigurazione del segno zodiacale nel circolo che cinge la testa della figura (nell'illustrazione il segno del Capricorno), dove tra le nove stelle compartite in cinque a sinistra e quattro a destra, avrebbe dovuto

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Cfr. *supra*, n. 10.

⁴⁸ Ripa 2012, pp. 543-544.

figurare, invece, il segno del Cancro (essendo tale elemento simbolo del tropico del Cancro, raggiunto dal sole proprio durante il solstizio estivo). «Il Solstizio iemale. Uomo maturo, quasi vecchio, vestito tutto di pelle, con un circolo alli piedi a uso di corona di color turchino, in mezzo del quale vi sarà il segno del Capricorno, et a torno a detto circolo vi saranno scolpite 12 stelle. Con la sinistra mano terrà un globo, ovvero palla, della quale la quarta parte sarà luminosa et il restante oscura. Sotto al braccio destro terrà con bella grazia una capra. Alli piedi averà quattro alette; al piede destro l'una sarà bianca e l'altra negra, et al piè sinistro saranno ambedue negre»⁴⁹. Anche in questo caso il pittore si dimostra fedele alla descrizione data da Ripa e all'illustrazione del soggetto. Raffigura scrupolosamente dodici stelle nella fascia circolare che rappresenta il tropico del Capricorno (qui correttamente raffigurato). Commette solo l'errore di invertire il colore delle ali ai piedi, per cui una bianca e una nera cingono il piede sinistro invece dell'altro, come appunto indicato nel testo, probabilmente guardando all'incisione, già speculare a un precedente disegno fedele alla descrizione nel testo.

Riferimenti bibliografici / References

- Bailey C.B. (2016), *Building The Frick Collection. An Introduction to the House and Its Collections*, New York: The Frick Collection.
- Barucca G., Sfrappini A. (2001), "Tutta per ordine dipinta". *La Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi a Macerata*, Urbino: Quattro venti.
- Bologna F. (1958), *Francesco Solimena*, Napoli: L'Arte tipografica.
- Brizio A.M. (1956), *L'opera dei Recchi in Piemonte*, «Arte lombarda», II, pp. 122-131.
- Caracciolo D., Conte F., Monaco A.M. (2006), *Enciclopedismo e storiografia tra Sette e Ottocento*. Atti della Giornata di Studi (Lecce 26 maggio 2006), Galatina: Congedo.
- Casini T. (2009), *Annibal Caro a Caprarola: dal programma pittorico all'ecfrasi*, in *Metodo della ricerca e ricerca del metodo. Storia, arte, musica a confronto*. Atti del convegno di studi (Lecce, 21-23 maggio 2007), a cura di B. Vetere, Galatina: Congedo, pp. 203-229.
- Chatterjee P. (2013), *Viewing and Description in Hysmine and Hysminias. The Fresco of the Virtues*, «Dumbarton Oaks Papers», 67, pp. 209-225.
- Cicognara L. (1821), *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal conte Cicognara*, Pisa: Niccolò Capurro.
- D'Orsi M. (1958), *Corrado Giaquinto*, Roma: Arte della stampa.
- Haskell F. (1966), *Patrons and Painters. A Study in the Relations Between*

⁴⁹ Ivi, pp. 546-547.

- Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, New Haven and London: Yale University Press.
- Igino (2009), *Mitologia astrale*, a cura di G. Chiarini e G. Guidorizzi, Milano: Adelphi Edizioni.
- Manilio (1981), *Astronomicon*, a cura di M. Candellero, Carmagnola: Arktos.
- Carani L. (1550), *Gli amori d'Ismenio composti per Eustathio Philosopho, & di Greco tradotti per M. Lelio Carani*, Firenze: Lorenzo Torrentino.
- Miller D.C. (1963), *The Gallery of Aeneid in the Palazzo Bonaccorsi at Macerata*, «Arte Antica e Moderna», 22 (aprile-giugno), pp. 153-157.
- Monaco A.M. (2016), «*Le favole dei poeti antichi sopra i segni dello zodiaco*». *Arte e astrologia nella galleria di Palazzo Castromediano di Lymburg a Cavallino (Lecce)*, in *Il Medioevo dopo il Medioevo. Iconografie, tipologie e modelli*, Atti del convegno internazionale di Studi (Lecce 10-12 Maggio 2012), a cura di R. Casciaro, Lecce: Edizioni Esperidi, pp. 79-117.
- Monaco A.M. (2018), *L'oroscopo delle nozze dei marchesi nel salone astrologico dei Castromediano di Lymburgh a Cavallino di Lecce: proposte iconologiche, aspetti iconografici e documenti inediti*, in *La "galleria" di palazzo in età barocca dall'Europa al Regno di Napoli*. Atti del convegno internazionale di studi (Cavallino di Lecce, galleria di Palazzo Castromediano 13-14 marzo 2015) a cura di V. Cazzato, Galatina: Mario Congedo editore, pp. 236-245.
- Prete C. (2001), *Enrico Scipione Cordieri (attr.). Segni zodiacali e ritratti antichi – Portelloni (sec. XVIII)*, in «*Tutta per ordine dipinta*». *La Galleria dell'Eneide di palazzo Buonaccorsi a Macerata*, a cura di G. Barucca, A. Sfrappini, Urbino: Quattro venti, pp. 88-91.
- Ripa C. (2012), *Iconologia*, a cura di S. Maffei, testo stabilito da P. Procaccioli, Torino: Giulio Einaudi editore.
- Saxl F. (2007), *La fede negli astri. Dall'antichità al Rinascimento*, a cura di S. Settis, Torino: Bollati Boringhieri.
- Seznec J. (2008), *La sopravvivenza degli antichi dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, presentazione di S. Settis, Torino: Bollati Boringhieri.
- Signorini R. (1989), *Lo zodiaco di Palazzo d'Arco in Mantova*, Mantova: Amministrazione Provinciale di Mantova – Assessorato alla Cultura e Turismo.
- Wieck R.S. (2018), *The Medieval Calendar. Locating Time in the Middle Ages*, New York: The Morgan Library & Museum.

Appendice

Fig. 1. Galleria di Enea, Macerata, Palazzo Buonaccorsi



Fig. 2. Anonimo pittore meridionale, *Enea e Didone si riparano nella grotta* (copia da Francesco Solimena), prima metà del XVIII, olio su tela, 75x101, Lecce, mercato antiquario



Fig. 3. (3a, 3b, 3c), Sinossi numismatica: ritratto di Nerva (sotto l'allegoria di Ottobre) come in un denario d'argento 96-98 AD / Antonia Augusta (sotto l'allegoria di Novembre) come in un dupondio bronzeo emesso sotto Claudio (41-54 AD) / Nerone (sotto l'allegoria di Febbraio) come in un asse emesso a Roma nel 65 AD ca.

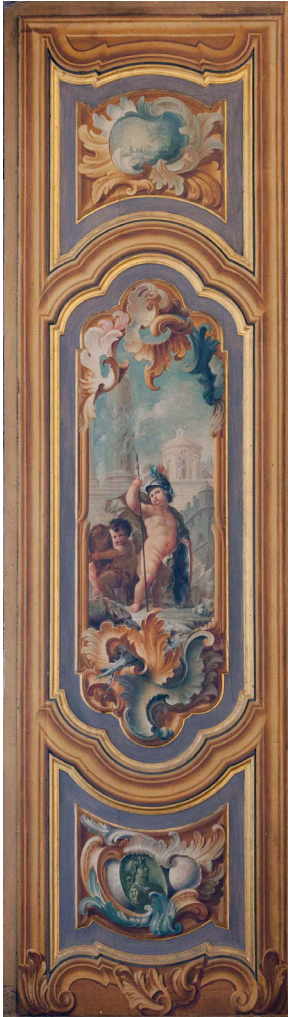


Fig. 4. Enrico Scipione Cordieri (attr.), *Allegoria di Marzo sotto il segno dell'Ariete*, entro il 1721, olio (?) su legno, Macerata, Palazzo Buonaccorsi, Galleria di Enea

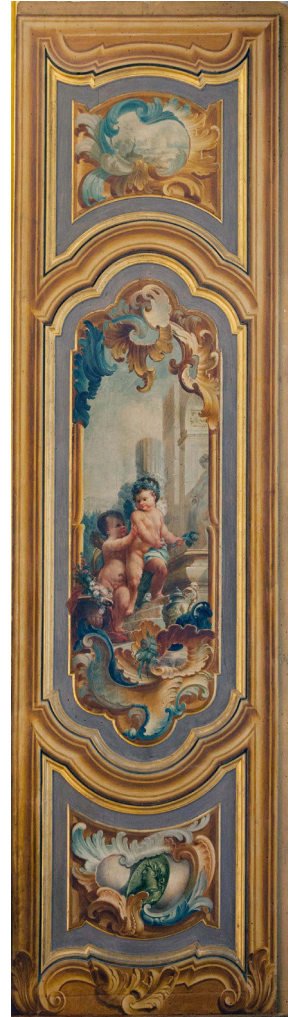


Fig. 5. Enrico Scipione Cordieri (attr.), *Allegoria di Aprile sotto il segno del Toro*, entro il 1721, olio (?) su legno, Macerata, Palazzo Buonaccorsi, Galleria di Enea

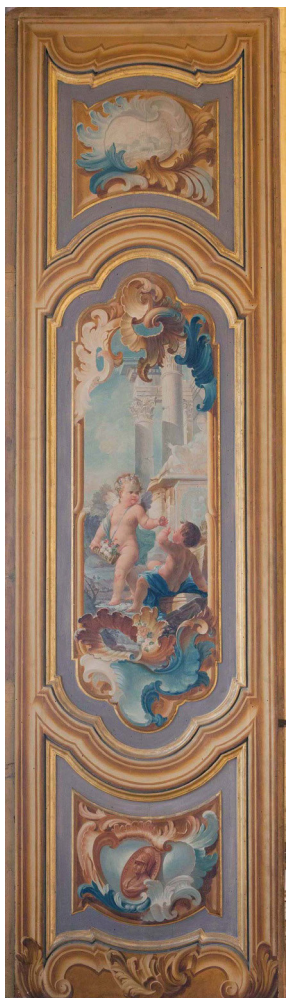


Fig. 6. Enrico Scipione Cordieri (attr.), *Allegoria di Maggio sotto il segno dei Gemelli*, entro il 1721, olio (?) su legno, Macerata, Palazzo Buonaccorsi, Galleria di Enea

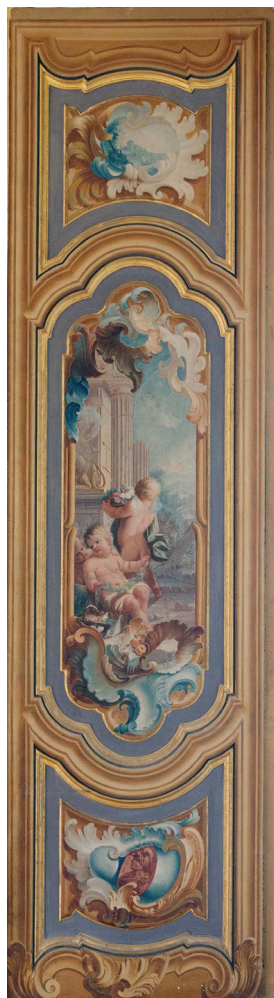


Fig. 7. Enrico Scipione Cordieri (attr.), *Allegoria di Giugno sotto il segno del Cancro*, entro il 1721, olio (?) su legno, Macerata, Palazzo Buonaccorsi, Galleria di Enea

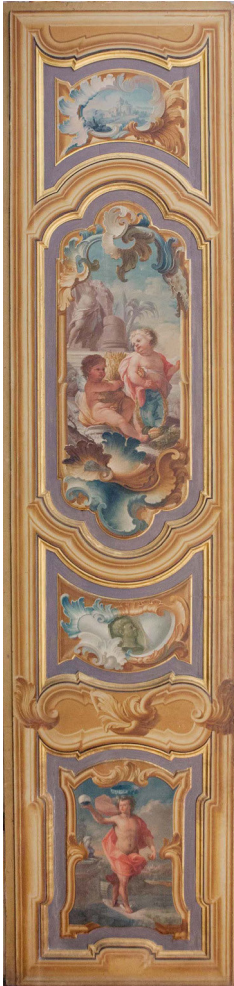


Fig. 8. Enrico Scipione Cordieri (attr.), *Allegoria di Luglio sotto il segno del Leone; solstizio estivo*, entro il 1721, olio (?) su legno, Macerata, Palazzo Buonaccorsi, Galleria di Enea



Fig. 9. Enrico Scipione Cordieri (attr.), *Allegoria di Agosto sotto il segno della Vergine; solstizio invernale*, entro il 1721, olio (?) su legno, Macerata, Palazzo Buonaccorsi, Galleria di Enea

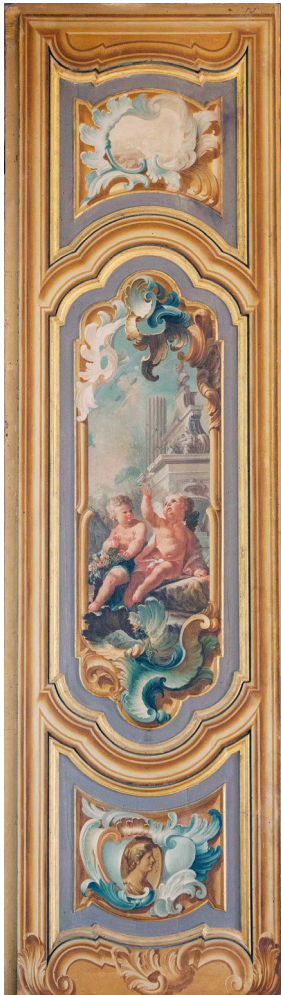


Fig. 10. Enrico Scipione Cordieri (attr.), *Allegoria di Settembre sotto il segno della Bilancia*, entro il 1721, olio (?) su legno, Macerata, Palazzo Buonaccorsi, Galleria di Enea

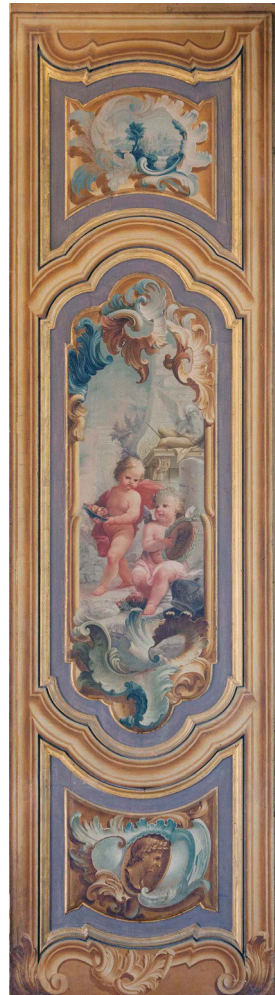


Fig. 11. Enrico Scipione Cordieri (attr.), *Allegoria di Ottobre sotto il segno dello Scorpione*, entro il 1721, olio (?) su legno, Macerata, Palazzo Buonaccorsi, Galleria di Enea

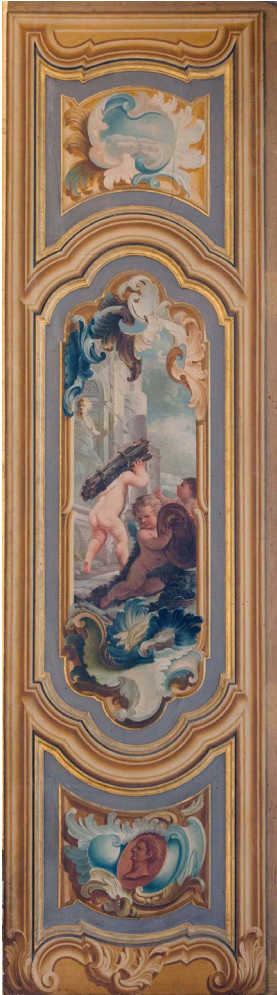


Fig. 12. Enrico Scipione Cordieri (attr.), *Allegoria di Novembre sotto il segno del Sagittario*, entro il 1721, olio (?) su legno, Macerata, Palazzo Buonaccorsi, Galleria di Enea

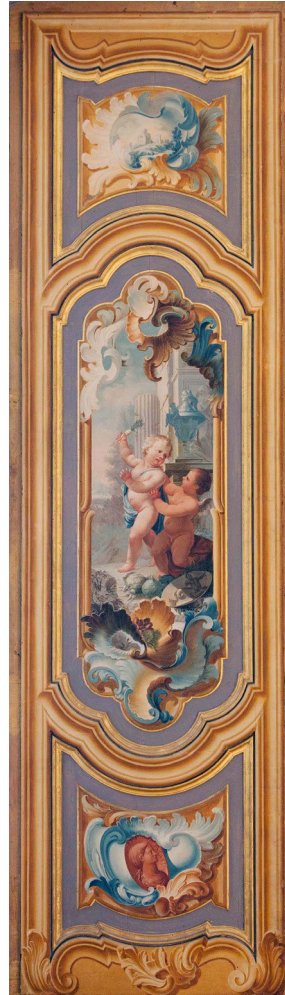


Fig. 13. Enrico Scipione Cordieri (attr.), *Allegoria di Dicembre sotto il segno del Capricorno*, entro il 1721, olio (?) su legno, Macerata, Palazzo Buonaccorsi, Galleria di Enea

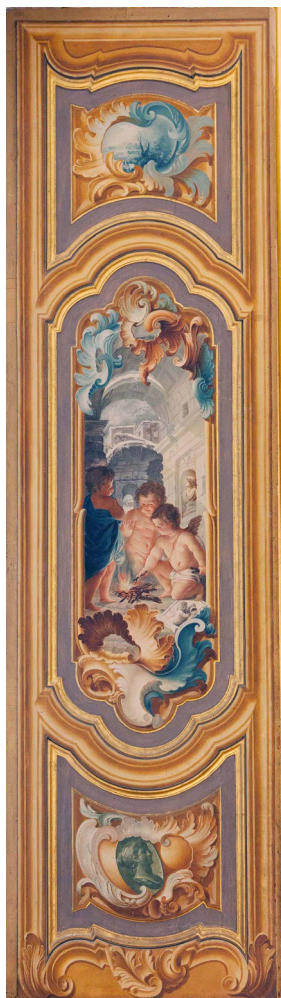


Fig. 14. Enrico Scipione Cordieri (attr.), *Allegoria di Gennaio sotto il segno dell'Acquario*, entro il 1721, olio (?) su legno, Macerata, Palazzo Buonaccorsi, Galleria di Enea

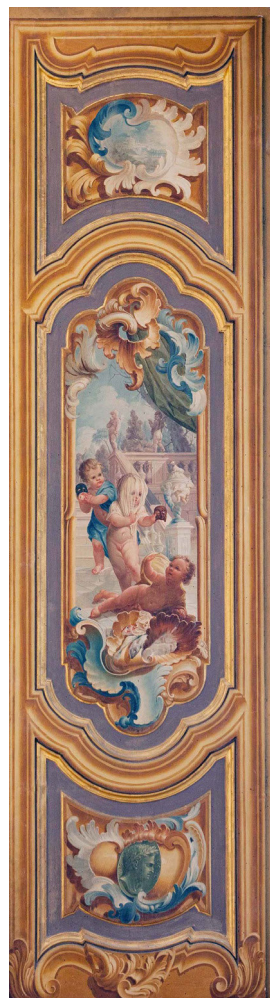


Fig. 15. Enrico Scipione Cordieri (attr.), *Allegoria di Febbraio sotto il segno dei Pesci*, entro il 1721, olio (?) su legno, Macerata, Palazzo Buonaccorsi, Galleria di Enea

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