

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 Prospero,
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

Prima dell'Eneide. Bacco ed Ercole nella decorazione delle stanze di Palazzo Buonaccorsi

Giuseppe Capriotti*

Abstract

Lo scopo di questo saggio è analizzare i fregi delle stanze che, nell'appartamento nobile di Palazzo Buonaccorsi, precedono la Galleria dell'Eneide, al fine di avanzare un'ipotesi sull'originario programma iconografico della stessa galleria. Si intende in particolare indagare il ruolo che in questi ambienti ricoprono due figure del mito (Ercole e Bacco), cui la committenza sembra attribuire una specifica importanza. In continuità tematica con i fregi delle stanze del palazzo, l'allestimento della galleria, dalla volta all'apparato decorativo delle pareti, risulta essere in realtà centrato sulla celebrazione di Bacco, compiuta attraverso la raffigurazione di menadi e satiri danzanti, pantere e caproni sacrificali, agghindati di edera, pampini e uva, e guidati da putti baccheggianti. Benché tutto sembri predisposto per ospitare un ciclo di tele dedicate alla vita di Bacco, Enea prende alla fine il sopravvento, portando a compimento un programma encomiastico familiare più esplicitamente indirizzato verso Roma.

The purpose of this essay is to analyze the friezes of the rooms which, in the noble floor of Palazzo Buonaccorsi, precede the Gallery of the Aeneid, in order to propose a hypothesis on

* Giuseppe Capriotti, Ricamatore di Storia dell'arte moderna, Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, Polo Bertelli, 1 (C.da Vallebona), 62100 Macerata, e-mail: giuseppe.capriotti@unimc.it.

the original iconographic program of the same gallery. In particular, we intend to investigate the role played by two figures of the myth (Hercules and Bacchus), which seems to have a specific importance for the patron. In thematic continuity with the friezes of the rooms of the palace, the set-up of the gallery, from the vault to the decorative apparatus of the walls, is actually centred on the celebration of Bacchus; this celebration is accomplished through the depiction of dancing maenads and satyrs, panthers and sacrificial goats, dressed up with ivy, vine-leaves and grapes, led by drunk putti. Although everything seems designed to host a series of canvases dedicated to the life of Bacchus, Aeneas eventually takes over, bringing to completion an encomiastic family program that is more explicitly addressed to Rome.

1. *Premessa: ipotesi di ricerca, stato degli studi*

Lo scopo di questo saggio è analizzare i fregi delle stanze che, nell'appartamento nobile di Palazzo Buonaccorsi, precedono la Galleria dell'Eneide, al fine di avanzare un'ipotesi sull'originario programma iconografico della stessa galleria. Si intende in particolare evidenziare ed indagare il ruolo che in questi ambienti ricoprono due figure del mito, Ercole e Bacco, cui la committenza sembra attribuire una specifica importanza: le "fatiche" di Ercole, l'eroe che viene divinizzato per i propri meriti¹, sono una facile metafora utilizzata da molte famiglie nobiliari dell'Italia moderna per esprimere l'ascesa del proprio casato², che nel caso dei Buonaccorsi giunge prima alla nobiltà cittadina (15 maggio 1652) e poi guadagna il titolo comitale, grazie all'acquisto del feudo di Castel San Pietro in Sabina da parte di Simone Buonaccorsi (padre di Raimondo), il quale ottiene da papa Clemente XI l'investitura per sé e tutti i futuri discendenti maschi³; Bacco è il dio "civilizzatore" contraddistinto dalla figura del leopardo⁴, che è l'animale araldico dei Buonaccorsi presente nel loro stemma gentilizio⁵.

Le decorazioni delle stanze non sono mai state oggetto di uno studio scientifico sistematico e approfondito. Nonostante la pubblicazione di un opuscolo redatto da Anna Verducci e Loretta Fabrizi, nel quale vengono individuati correttamente solo alcuni soggetti presenti nelle sale⁶, l'appartamento attende

¹ Per un quadro generale sulla figura di Ercole sarà sufficiente rimandare a Stafford 2012.

² Bona Castellotti, Giuliano 2011; Panofsky 2010.

³ Melatini 1998, pp. 20-21.

⁴ Sulle funzioni civilizzatrici di Bacco sarà sufficiente rimandare a Detienne 1981, 1987.

⁵ Il legame tra il felino di Dioniso e l'araldo della famiglia era già stato evidenziato da Guerrieri Borsoi 1992, p. 135. Stefano Pierguidi ha notato come la questione araldica sia sottesa anche alla scelta dell'Eneide nella galleria di Palazzo Pamphilj a Roma, nella quale le colombe di Venere e il ramo d'oro di Enea rimandano allo stemma della famiglia con colombe e ramo d'ulivo. Cfr. Pierguidi 2005, p. 155.

⁶ Verducci, Fabrizi s.a. Alcuni specifici soggetti iconografici sono stati da me analizzati in Capriotti 2012, pp. 54-56.

ancora di essere analizzato con attenzione, a partire dalla esatta identificazione di tutti i temi raffigurati, delle fonti letterarie e visive utilizzate, del significato che il ciclo iconografico poteva avere nelle intenzioni dei committenti. Lo stesso discorso vale in parte anche per il sistema iconografico della galleria, sul quale restano ancora numerosi punti interrogativi, primo fra tutti il rapporto tra il soggetto della volta e il ciclo di tele con le storie di Enea⁷.

2. Scoperte documentarie e riferimenti figurativi

Prima di analizzare i fregi delle stanze che precedono la galleria, vorrei brevemente discutere alcune novità documentarie sulla decorazione del piano nobile del palazzo, che ho potuto rintracciare all'Archivio di Stato di Macerata, in particolare nel *Libro delle spese che si faranno per la fabbrica del Palazzo posto entro la città di Macerata* (1706-1710). L'11 agosto 1708 vengono pagati 769,50 scudi «a Carlo Antonio Rambaldi e Antonio Dardani pittori per loro mercede di pitture fatte nel palazzo»⁸. Questo pagamento conferma quanto riferito nella biografia di Rambaldi redatta da Giampietro Zanotti nella *Storia dell'Accademia clementina di Bologna*, che viene pubblicata nel 1739: «L'Anno MDCCVII andò a Macerata per dipignere alcune stanze in un appartamento nobile in casa de Bonacorsi insieme con Antonio Dardani che lo ajutò nelle cose pertinenti alla quadratura»⁹. La data riferita da Zanotti va considerata corretta, dal momento che dallo stesso libro di spese risulta che il 15 agosto 1707 vengono «pagati per nolo della casa de' Pittori, a tutto febbraio 1708» scudi 6, 25¹⁰: come era facile intuire i due pittori emiliani si erano stabilmente trasferiti a Macerata per il tempo necessario alla conclusione dei lavori. Il compenso di 769,50 scudi, una cifra relativamente elevata, ci fa supporre che Rambaldi e Dardani siano stati i principali responsabili della campagna decorativa. Nello stesso libro di spese, tuttavia, sono annotati dal 1707 al 1710 numerosi pagamenti di piccole somme a Giovan Tommaso Buonaccorsi (pittore di Ancona, ma residente a Macerata, che non sembra aver alcun rapporto di parentela con la famiglia¹¹),

⁷ Guerrieri Borsoi 1992, pp. 136-137 esclude ogni legame tra le due parti: la volta fu dipinta prima che si decidesse il tema dei quadri, oppure non si ritenne che volta e pareti dovessero presentare un ciclo unitario. Dello stesso parere risulta essere Pierguidi 2005, p. 155. Sul problema si interroga senza proporre soluzioni anche Barucca 2001, p. 41.

⁸ Archivio di Stato di Macerata (d'ora in poi ASMC), Archivio Buonaccorsi (d'ora in poi AB), Serie registri, vol. 473, *Libro delle spese che si faranno per la fabbrica del Palazzo posto entro la città di Macerata* (1706-1710), 11 agosto 1708.

⁹ Zanotti 1739, I, p. 396.

¹⁰ ASMC, AB, Serie registri, vol. 473, *Libro delle spese che si faranno per la fabbrica del Palazzo posto entro la città di Macerata* (1706-1710), 15 agosto 1707.

¹¹ Alcune notizie su questo pittore sono state rese note da Paci 1975, pp. 102-103, che riteneva l'artista maceratese. Giovan Tommaso Buonaccorsi compare inoltre nel testamento del pittore

che in un caso, il 9 marzo 1708, viene pagato per aver dipinto «18 finestre e n. 11 spallette di porte»¹². Anche se tutte le altre annotazioni sono generiche, dal momento che non si specifica per quale lavoro il pittore venga effettivamente pagato, la somma totale degli scudi versati a Buonaccorsi ammonta a 227,75¹³, ovvero una cifra nettamente inferiore a quella ricevuta da Rambaldi e Dardani che, come già osservato, consta di 769,50 scudi¹⁴. A questi artisti si aggiunge un pittore finora sconosciuto: il 12 giugno 1708 vengono consegnati «scudi 63 moneta ad Antonio Filippini pittore per pitture fatte nel palazzo»¹⁵. Alla luce di questi pagamenti credo dunque che i fregi delle stanze del piano nobile vadano assegnati senza ombra di dubbio a Rambaldi e al quadraturista Dardani, mentre la decorazione degli strombi di porte e finestre, e probabilmente anche altri lavori pittorici, a Giovan Tommaso Buonaccorsi, con un imprecisato intervento, comunque marginale di Antonio Filippini. Secondo la documentazione, dunque, questi pittori lavorano a palazzo dal 1707 al 1710, anno in cui viene pagato per la prima volta, il 26 agosto 1710, il romano Michelangelo Ricciolini, autore della volta della Galleria dell'Eneide¹⁶. Dal momento che i lavori di decorazione pittorica del palazzo cominciano nell'estate del 1707¹⁷, quando Simone Buonaccorsi, padre di Raimondo, era ancora in vita (Simone muore infatti il 3 gennaio del 1708¹⁸), è possibile ipotizzare che gli artefici dei fregi dell'appartamento, ovvero gli emiliani Rambaldi e Dardani, siano stati scelti ancora dal padre di Raimondo.

La scelta di Carlo Antonio Rambaldi (1680-1717) è molto significativa e, in un certo senso, sintomatica di un gusto: in quanto allievo di Giovanni Maria

Giovanni Anastasi, di cui risulta collaboratore anconetano, come è stato reso noto da Coltrinari 2017, pp. 179-180. L'artista è definito anconetano nell'inventario dei suoi beni, redatto dopo la sua morte dal notaio maceratese Donato Mucci il 3 giugno 1720, su incarico della serva del pittore Elisabetta Buttari. Cfr. ASMC, Archivio Notarile di Macerata, *Atti del Notaio Donato Mucci del 1720*, vol. 3864, cc. 65-67.

¹² ASMC, AB, Serie registri, vol. 473, *Libro delle spese che si faranno per la fabbrica del Palazzo posto entro la città di Macerata* (1706-1710), 9 marzo 1708.

¹³ Ivi, il 24 dicembre 1707 riceve «scudi settantatre e baiocchi 115 moneta», il 9 marzo 1708 «scudi 20,20 moneta», il 13 marzo 1709 «scudi 17 e baiocchi 60 moneta», il 14 ottobre 1709 «scudi 42,80», il 6 giugno 1710 «scudi 65», il 1 ottobre 1710 «scudi 4».

¹⁴ Il *Libro delle spese* contiene inoltre una serie di altri pagamenti. Tutta questa documentazione, riguardante artisti e artigiani che lavorano in una manciata di anni in una periferia dello Stato Pontificio, meriterebbe di essere indagata in uno studio sistematico, di tipo economico, sul modello delle ricerche condotte in occasione dei volumi curati da Morselli 2007 e da Spear 2010.

¹⁵ ASMC, AB, Serie registri, vol. 473, *Libro delle spese che si faranno per la fabbrica del Palazzo posto entro la città di Macerata* (1706-1710), il 12 giugno 1708. Nello stesso libro, il 25 aprile 1710, sono annotati 15,75 scudi «Pagati dal Salamandra di Roma al Signor Gregorini Architetto per disegni fatti dal principio della fabbrica» e numerosi altri pagamenti per gli scalpellini Domenico Antonio Giosafatti e Bonifacio Giosafatti.

¹⁶ Barbieri Prete 1997, p. 82.

¹⁷ ASMC, AB, Serie registri, vol. 473, *Libro delle spese che si faranno per la fabbrica del Palazzo posto entro la città di Macerata* (1706-1710): il 21 giugno 1707 viene pagata «carta per disegnare», l'11 luglio «colori per i pittori», il 29 luglio «coccie per i pittori» e il 20 agosto, come ricordato, si paga l'affitto della casa per i pittori.

¹⁸ Per tutti i dati relativi alla biografia di Raimondo cfr. il saggio di Coltrinari in questo volume.

Viani, che era stato (come il figlio Domenico Maria Viani) un promotore del ritorno ai Carracci e alla loro espressività¹⁹, Rambaldi può essere definito un neo-carraccesco. Nella Bologna allo scadere del Seicento, quando Rambaldi e Dardani dovevano essere ancora in formazione, si assiste infatti ad una ripresa di modelli dei Carracci, provocata anche dalla possibilità di osservare da vicino i fregi carracceschi di Palazzo Fava²⁰. Nella sua *Felsina pittrice*, pubblicata nel 1678, Carlo Cesare Malvasia ricorda come il conte Alessandro Fava mantenesse «in questa sala un comodo ponte mobile, per utile della studiosa gioventù, che corrispondendo a sì cortese magnificenza, nol lascia mai voto»²¹. Il tema del fregio dipinto si era sviluppato nella Roma nel Cinquecento e si era poi diffuso soprattutto a Bologna nel Seicento²². In questi casi il fregio non era solo una decorazione ornamentale, ma serviva ad esprimere gli ideali e le ambizioni dei residenti e ad innalzare lo *status* e l'autorità dei committenti, attraverso l'utilizzo di modelli e temi illustri, tratti dalla mitologia o dalla storia antica; le pareti erano occupate dall'arredamento o da tappezzerie, mentre nei fregi si inseguivano soggetti narrativi che esaltavano in maniera metaforica le qualità dei membri della famiglia²³. L'utilizzo del tema del fregio nella Macerata d'inizio Settecento è in un certo senso arcaizzante non solo perché si riprendono gli esempi carracceschi di Palazzo Magnani (con storie di Romolo e Remo) e di Palazzo Fava (con storie di Giasone e Medea), ma soprattutto perché i due cantieri decorativi più importanti a Macerata prima e dopo palazzo Buonaccorsi (ovvero Palazzo De Vico e Palazzo Compagnoni Marefoschi) non utilizzano oramai più il fregio, ma volte dipinte con episodi narrativi tratti dalla mitologia, dalla storia romana e talvolta anche dalla letteratura rinascimentale²⁴.

Benché i pittori coinvolti nel cantiere, il progetto decorativo basato sul fregio e dunque anche il programma iconografico delle stanze siano stati selezionati da Simone Buonaccorsi prima della sua morte, è probabile che tali scelte siano state «avallate» anche da Raimondo, che effettivamente abitò il palazzo e il cui complesso monogramma compare in alcuni sottofinestra (tav. 1), nell'arco dell'alcova e nelle due porte della Stanza delle Virtù.

Anche se non abbiamo documentazione circa la funzione delle stanze, credo che il piano nobile abbia avuto una parte privata o semiprivata (la serie di sale dall'Alcova alla stanza di Bacco) e una parte più propriamente pubblica che inizia con la stanza di Romolo e Remo e si chiude con la Galleria (tav. 0). Le prime due stanze, con cui oggi comincia la visita museale, le quali non

¹⁹ Domenico Viani aveva anche inciso opere di Carracci. Cfr. Gaeta Bertalà 1974, n. 873-879. A proposito di questi pittori parla proprio di neocarraccesco anche Carlo Volpe 1979.

²⁰ Cfr. Benati 2012.

²¹ Malvasia 1841, p. 273.

²² Fenech Kroke, Lemoine 2016; Boschloo 1984.

²³ Boschloo 1981.

²⁴ I due cicli attendono ancora di essere analizzati dal punto di vista iconografico. Cfr. comunque Coltrinari 2017 per palazzo De Vico e Piaggallini, Santori Compagnoni Marefoschi 2011 per Palazzo Compagnoni Marefoschi.

hanno fregi figurativi, dovevano probabilmente fungere da vestibolo d'ingresso (successivamente diviso in due sale come appare oggi) con due porte che danno sulla Stanza di Romolo e Remo e sull'Alcova²⁵.

3. *L'Alcova e la Stanza con i paesi*

Da questo vestibolo si accedeva dunque all'alcova, i cui fregi sono decorati con putti che giocano in finte aperture ai limiti dello spazio dipinto; nei quattro angoli, ove dall'alto spuntano fiori d'arancio e arance, altri putti alludono, a coppie, alle quattro stagioni (tavv. 2-5): l'Estate è rappresentata da un putto con un fascio di grano ed uno con un ventaglio; l'Autunno da putti che reggono grappoli d'uva; l'Inverno da un putto ammantato e da un putto che porta una torcia; la Primavera da putti con pomi e un cesto di fiori. Tutta la volta cassettonata è inoltre decorata a fingere un aranceto. In questo caso sembra abbastanza chiaro che i fiori d'arancio alludano al matrimonio, mentre i putti alla fecondità della famiglia (Raimondo ebbe 18 figli)²⁶. I fregi della piccola stanza attigua, che aveva probabilmente una funzione legata all'alcova ed era forse utilizzata come ambiente in cui ci si vestiva²⁷, sono decorati con quadri ed ovali riportati, raffiguranti paesaggi e vedute, visibili oltre finti tendaggi tenuti aperti da puttini (tavv. 6-9). Si riprende in questo caso il tema cinquecentesco del "fregio a paesi", molto in voga a Roma e non solo tra Cinquecento e Seicento²⁸, attraverso il quale si evoca un mondo naturale, inteso come un immaginario rifugio, abitato da minuscole figure senza allusioni storiche o mitologiche²⁹. Gli ambienti successivi sono decorati con figurazioni più complesse.

²⁵ Alla fine della scalinata che porta al piano nobile si aprono attualmente due porte: una che dà accesso alle prime due stanze del museo (il vestibolo d'ingresso al piano nobile) e un'altra che introduce ad un corridoio terminante nella Sala delle Virtù. Questo corridoio è stato in realtà «realizzato nel 1853, per dotare di accessi indipendenti il corpo di fabbrica principale che nel XVIII secolo era percorribile tramite le porte interne, modificando in porte-finestre le pristinae finestre»: Marconi 2004, p. 26. Ringrazio Oliver Mariotti per avermi fatto notare che, a differenza di tutte le porte marmoree del palazzo, quelle di inizio e fine del corridoio e quella che separa le prime due stanze del palazzo sono in legno. Si tratta dunque senza ombra di dubbio di aggiunte posteriori, verosimilmente ottocentesche, contestuali alla costruzione del corridoio.

²⁶ Dal punto di vista tematico i giochi di putti derivano dalla produzione di Nicolas Poussin e Francesco Du Quesnoy, che a loro volta riprendevano modelli da sarcofagi antichi e dai bacchanali di Tiziano; il tema venne molto frequentato nel Seicento, come testimoniano le stampe, oggi al British, realizzate da Giacinto Gimignani nel 1647. Cfr. Lorizzo 2013.

²⁷ L'Alcova e la Stanza coi paesi occupano lo spazio che nella sala successiva (quella di Romolo e Remo) è destinato ad un unico ambiente.

²⁸ Cappelletti 2012.

²⁹ Un "fregio a paesi", composto da 14 scene e realizzato entro il 1642 da Gaspard Dughet, era presente anche nel Palazzo Muti Bussi all'Aracoeli, che divenne di proprietà della famiglia della moglie di Raimondo Buonaccorsi, ovvero Francesca Bussi. Cfr. Miarelli Mariani, Viggiani 2006; Sestrieri 2006.

4. *La Stanza di Romolo e Remo*

I fregi della Stanza di Romolo e Remo sono decorati con quattro episodi del mito greco e della storia romana che hanno a che fare con la fondazione, la buona amministrazione o la ripresa del potere di una città. Questi quattro episodi appaiono all'interno di campi mistilinei affiancati da putti, da putti che sono posti verso lo spettatore, al limite di uno spazio che continua illusionisticamente quello della reale volta cassettonata della stanza. Nelle pareti con episodi tratti dal mito greco appaiono anche due telamoni seminudi schiacciati dal peso degli architravi (tavv. 23 e 25), mentre nelle altre due pareti le figure virili sono sostituite da vasi di diversa foggia con fiori (tavv. 22 e 24). Nel primo riquadro è raffigurato Teseo che uccide il minotauro, mentre sulla sinistra una Arianna a seni scoperti sembra indicargli la via per uscire dal labirinto (fig. 1). Secondo il mito, infatti, con l'aiuto di quest'ultima, figlia di Minosse, il quale aveva soggiogato Atene ed aveva imposto che ogni nove anni sette fanciulli e sette fanciulle ateniesi venissero divorati dal minotauro a Creta, Teseo riesce ad uccidere il mostro e dunque a tornare ad Atene, divenendone il legittimo re³⁰. Nell'immagine Teseo ha appena atterrato il minotauro tenendolo per un corno e puntandogli un ginocchio sul dorso, mentre l'altra gamba poggia a terra. Il pittore recupera in questo caso l'antica iconografia dell'animale sottomesso, codificata in tutta la sua efficacia in epoca classica e riattivata nel corso dei secoli attraendo diversi contenuti tematici³¹.

L'altro riquadro mitologico rappresenta Giasone con in mano il vello d'oro, guidato da una discinta Medea, che gli indica la porta di una città sullo sfondo (fig. 2). Secondo il mito, infatti, grazie all'aiuto della potente maga (figlia del re della Colchide, geloso custode del vello), l'eroe era riuscito a superare le prove per conquistare la pelle del montone sacro a Marte e poi a tornare a Iolco, la città del vecchio padre Esone, rivendicandone il trono usurpato dallo zio Pelia (anche se poi Giasone è costretto a stabilirsi a Corinto)³². Le prove da superare erano tre: Giasone avrebbe dovuto aggrogare i tori che sputavano fuoco dalle narici, seminare poi denti di serpente da cui sarebbero nati esseri armati, che avrebbe dovuto vincere; da ultimo avrebbe dovuto addormentare il drago perennemente vigile e guardiano dell'albero in cui era appeso il vello d'oro. Nell'immagine si fa riferimento a tutte queste prove superate: il drago e un toro con narici infuocate sono visibili sulla destra, mentre sullo sfondo compaiono gli uomini armati, che, sempre secondo il mito, invece di attaccare l'eroe si erano sterminati vicendevolmente.

Gli altri due episodi sono legati alla fondazione di Roma. Il primo riquadro rappresenta i fanciulli Romolo e Remo dentro una cesta, allattati dalla lupa,

³⁰ Per il mito allargato cfr. Bettini, Romani 2015.

³¹ Cfr. Saxl 2000, pp. 7-10.

³² Cfr. Bettini, Pucci 2017.

la quale volge lo sguardo verso di loro (fig. 3). Si tratta con ogni evidenza di una rielaborazione dalla lupa di Palazzo Magnani a Bologna³³, che Anna Ottani Cavina attribuisce direttamente ad Annibale Carracci³⁴. La lupa, che viene posta a coronamento di un ritratto di Annibale in un'incisione realizzata da Domenico Santi (1621-1697) su disegno di Domenico Maria Canuti (1626-1684) come cordoglio per la morte del pittore, era divenuta secondo la studiosa un «campione rappresentativo dell'opera di Annibale»³⁵, ovvero l'opera che lo identificava nella stretta cerchia dei Carracci (fig. 4). La citazione della lupa da parte di Rambaldi a palazzo Buonaccorsi può essere in un certo senso una forte dichiarazione di appartenenza al “partito” carraccesco.

L'altro episodio rappresenta un sacerdote che compie un sacrificio (una *lustratio* non cruenta) vicino ad una spelonca, mentre è assistito da una dea seminuda in cielo che gli indica una città. Si tratta probabilmente di Numa Pompilio e la ninfa Egeria (fig. 5)³⁶. Tito Livio racconta infatti che: «C'era un bosco con al centro una grotta buia dalla quale sprigionava una fonte di acqua perenne. Poiché Numa vi si recava spessissimo senza testimoni e diceva di avere lì i suoi appuntamenti con la dea, consacrò il bosco alle Camene sostenendo che queste ultime si vedevano in quella radura con la sua consorte Egeria»³⁷. Anche se nel dipinto non si usa affatto la tradizionale iconografia di Numa con la ninfa Egeria, che mostra in genere il re istruito dalla consorte³⁸, il pittore (o l'estensore del programma) potrebbe aver in questo caso interpretato alla lettera il passo di Tito Livio raffigurando Egeria tra le nubi come una dea³⁹, che guida le azioni di Numa, il quale si trova effettivamente vicino ad una grotta, mentre la sua gamba sembra essere proprio immersa fino al polpaccio in acqua. Nell'immaginario occidentale Numa, secondo re di Roma dopo il bellicoso Romolo, rappresenta non solo l'estensore del primo codice di leggi, ma anche il tutore dell'ordine sociale, garantito attraverso la promozione di riforme religiose⁴⁰. Da questo punto di vista la presenza di Numa sembrerebbe concludere il percorso iniziato con Teseo e Giasone, che riprendono possesso della loro città con gesti eroici, grazie all'aiuto di una donna (Arianna e Medea), passando per la fondazione della città eterna, grazie alla lupa che ha allattato Romolo e Remo (e indirettamente al sacrificio di Rea Silvia), per arrivare al primo pio re e legislatore Numa Pompilio, guidato anch'egli da una donna, la consorte Egeria.

³³ Cfr. Zacchi 1999.

³⁴ Ottani Cavina 1993.

³⁵ Ivi, p. 201.

³⁶ Ringrazio Massimiliano Rossi per avermi suggerito questa possibilità interpretativa.

³⁷ Tito Livio, *Ab Urbe condita*, I, 21: *Lucus erat quem medium ex opaco specu fons perenni rigabat aqua. Quo quia se persaepe Numa sine arbitris velut ad congressum deae inferebat, Camenis eum lucum sacrauit, quod earum ibi concilia cum coniuge sua Egeria essent.*

³⁸ Cfr. Häfner 2011; Lipińska 2015.

³⁹ Sulla figura di Egeria e sulla sua polivalente funzione di ninfa e dea cfr. De Minicis 2013, p. 240.

⁴⁰ Silk 2004.

Nei due sottofinestra della stanza compaiono la figura di Marte (legato alla fondazione di Roma, in quanto padre di Romolo e Remo, e al vello d'oro, che era stato votato al dio) e forse la personificazione di un fiume, probabilmente il Tevere (tavv. 26 e 27). Nel complesso gli episodi dell'ambiente sembrano dunque mettere a tema il rapporto dell'individuo con la città, forse a significare l'impegno che i Buonaccorsi ponevano anche nell'amministrazione pubblica della città di Macerata.

5. *Le stanze dei matrimoni difficili: Nettuno e Anfitrite, Peleo e Tetide, Vertumno e Pomona*

Le due stanze che seguono sono decorate con alcuni amori di coppie divine, accomunate dal fatto che, secondo il mito, la figura femminile ha in principio rifiutato tenacemente il matrimonio. La focalizzazione su temi ierogamici si giustifica ovviamente col fatto che per tutte le famiglie nobiliari le buone alleanze matrimoniali garantivano la ricchezza del casato.

Nella stanza più grande, adibita ad un certo punto a sala da pranzo, come dimostra la presenza in un angolo di un montacarichi per le vivande, sono protagoniste divinità acquatiche⁴¹ (tavv. 28-31). Ai margini di ogni lato del fregio ci sono coppie di personificazioni di fiumi con remi e vasi da cui esce acqua, secondo la più tradizionale e antica iconografia⁴². Accanto a queste divinità fluviali, prima di quelle marine che si trovano al centro del fregio, tra coppie di festoni di conchiglie e pesci simili a delfini, compaiono alcune maschere che derivano con ogni evidenza da quelle presenti nella Galleria Farnese e soprattutto nelle decorazioni di Palazzo Magnani a Bologna, le quali sono forse conosciute anche attraverso stampe e schizzi di Agostino e Giuseppe Maria Mitelli⁴³. Il modello carraccesco è dunque molto forte anche nel partito decorativo.

Al centro del fregio di ogni parete ci sono invece divinità marine. La coppia più facilmente riconoscibile, entro due conchiglie, è composta da Nettuno col tridente e Anfitrite con la cintura, ovvero i due sovrani del mare. Al centro del fregio della parete opposta si trova un episodio che precede la loro unione matrimoniale, ovvero la danza di Anfitrite tra due nereidi che suonano strumenti musicali. Secondo il mito, infatti, Nettuno s'innamora della nereide proprio vedendola danzare; in un primo momento Anfitrite tenta però la fuga, ma poi

⁴¹ Tutta la volta cassettonata è inoltre decorata con simboli marini di varia natura.

⁴² Ai fini del nostro discorso sarà sufficiente rimandare a Sichtermann 1960.

⁴³ Si confronti in particolare la testa con la smorfia e le linguaccia in *Agostino Mitelli* 1965, p. 39 e *Piazzi* 2012, p. 85.

un delfino la conduce al dio che finalmente la sposa⁴⁴. Le coppie divine dei fregi delle altre due pareti vanno invece interpretate entrambe come Peleo e la nereide Tetide: in un caso, così come racconta Ovidio nelle *Metamorfosi*⁴⁵, Tetide tenta una delle sue trasformazioni per scappare da Peleo (nel dipinto la sua mano è divenuta infatti simile ad un vegetale), mentre nell'altro Peleo e Tetide sono oramai uniti in matrimonio fra i flutti marini, con il panneggio gonfio sopra di loro, che si ritrova anche nel trionfo marino dipinto da Agostino Carracci nella Galleria Farnese, talvolta interpretato proprio come Peleo e Tetide⁴⁶. Per comprendere appieno il significato delle decorazioni di questa stanza, propongo il confronto con «un'introduzione per musica alla danza», ovvero uno spettacolo teatrale, intitolato *Le nozze di Nettuno l'equestre con Anfitrite* e messo in scena nel 1728 per le nozze di Antonio Farnese ed Enrichetta d'Este a Parma⁴⁷. Nel testo che introduce i pochi versi dell'azione si spiega che secondo la tradizione Nettuno dispose per accogliere Anfitrite una festa marina simile a quella organizzata per Peleo e Tetide e si precisa che sulla scena «si veggono in diverse ben disposte Nicchie alcuni Fiumi, con Urne versanti al di dentro le lor acque, come in tributo all'Oceano, dal quale riccamente le tolsero»⁴⁸. Oceano è effettivamente, secondo il mito, il padre di tutti i fiumi, così come è padre di Anfitrite e nonno di Tetide⁴⁹. Non solo i fiumi sono davvero presenti agli angoli della stanza di palazzo Buonaccorsi, ma anche Oceano, con altissime probabilità, è raffigurato in uno dei sottofinestra della stessa sala (tav. 32); nell'altro sottofinestra c'è invece Diana, che al momento non sembra avere un rapporto diretto con le altre decorazioni (tav. 33). Anche se la danza parmense e la stanza di Palazzo Buonaccorsi non hanno tra loro alcun rapporto diretto, mi pare che esse siano state concepite usando lo stesso principio e gli stessi elementi in funzione epitalamica: Nettuno e Anfitrite, Peleo e Tetide, i fiumi. La stanza ha dunque uno spiccato significato matrimoniale.

Nei fregi della stanza vicina e più piccola sfilano divinità e putti *en grisaille*, cui s'aggiungono un finto busto per ciascun lato corto e due finti scudi bronzei con ritratti nei lati lunghi (tavv. 10-13). Nei due fregi dei lati corti della stanza compaiono al centro, affrontati, Vertumno, che riceve da due puttini un fiore e un cesto di frutta, e Pomona, che sempre da due putti riceve invece vari pomi. Si tratta di una delle più celebri coppie divine cantate anche da Ovidio nelle *Metamorfosi*, che racconta le trasformazioni operate da Vertumno per convincere Pomona a cedere al suo amore⁵⁰. Nei lati lunghi sfilano due coppie

⁴⁴ Tutte le fonti del mito di Anfitrite, compresa quella tarda di Eustazio di Tessalonica (fine XII secolo), che racconta le schermaglie tra questi due dei, sono analizzate da Kaempff-Dimitriadou 1981.

⁴⁵ Ovidio, *Metamorfosi*, XI, 221-265.

⁴⁶ Dempsey 1966.

⁴⁷ *Le nozze di Nettuno* 1728, frontespizio.

⁴⁸ Ivi, p. 7.

⁴⁹ Cfr. Cahn 1994.

⁵⁰ Cfr. in generale Bettini 2015.

di divinità: da un lato si distinguono Apollo, accompagnato da un puttino che reca in mano una corona d'alloro e una cetra, e Diana, che impugna un arco ed è scortata da un puttino e da un cane da caccia; dall'altro figurano invece Cerere, coronata di spighe di grano e affiancata da un puttino che le offre una spiga, e Bacco, col tirso in mano, coronato di pampini, e accompagnato da un putto che reca in mano un grappolo d'uva e un calice. Tutte queste divinità sembrano alludere alla ciclicità delle stagioni, alla caccia e all'agricoltura, che rappresentavano evidentemente una ricchezza per la famiglia Buonaccorsi. Nei due sottofinestra sono identificabili Flora, la dea della Primavera (tav. 14), e Minerva con in mano la testa di Medusa (tav. 15), le quali non sembrano avere un rapporto chiaro con le altre divinità. La figura di Bacco, citata tra le altre in questa stanza, assume una straordinaria centralità in quella successiva.

6. La Stanza di Bacco

I fregi della prossima stanza sono decorati con temi bacchici (tavv. 16-19). Al centro di ogni lato compare un episodio della vita del dio del vino, entro ovali bronzei che vengono scoperti da puttini che aprono un tendaggio: il trionfo di Bacco su un carro guidato da felini e accompagnato da baccanti (fig. 6)⁵¹; Bacco che, insieme ad un satiro con una bottiglia, consola e corteggia Arianna abbandonata a Nasso da Teseo (fig. 7)⁵²; Penteo che, per non aver rispettato l'autorità di Bacco, viene fatto a pezzi dalle baccanti, le quali sono in realtà le sue famigliari, che non l'hanno riconosciuto a causa dell'euforia bacchica (fig. 8)⁵³; Re Mida che, su consiglio di Bacco, fa il bagno nel fiume Pattolo, affinché cessi il suo dono e maledizione di trasformare in oro tutto ciò che tocca (fig. 9)⁵⁴. Quest'ultimo episodio sembrerebbe esser stato esemplato sul dipinto di medesimo soggetto realizzato da Jean Boulanger nella Galleria di Bacco di Sassuolo (1638-1656), noto anche attraverso stampe (fig. 10)⁵⁵. Il modello iconografico viene tuttavia rielaborato e semplificato. Tutte le altre scene presenti in questa stanza e in tutti i fregi del palazzo, a parte il già citato caso della lupa con Romolo e Remo, sembrano essere invece autentiche invenzioni dell'artista⁵⁶.

⁵¹ Descrizioni del trionfo di Bacco, in occasione del suo arrivo a Nasso o in India, sono presenti in molti testi classici, come ad esempio: Catullo, *Carmina*, LXIV, 257-265; Nonno, *Dionisiaca*, 13-40. Cfr. Veneri, Gasparri 1986, p. 418.

⁵² Ovidio, *Metamorfosi*, VIII, 174-182.

⁵³ Ovidio, *Metamorfosi*, III, 720-733. L'iconografia di questo episodio è molto simile a quella di Orfeo che viene fatto a pezzi dalle baccanti, rifiutate dall'eroe, che dopo aver perso Euridice canta solo gli amori per i fanciulli (Ovidio, *Metamorfosi*, XI, 1-43). Nel dipinto manca tuttavia lo strumento musicale di Orfeo, quindi è più probabile che in questo caso si tratti di Penteo.

⁵⁴ Ovidio, *Metamorfosi*, XI, 134-145.

⁵⁵ Candi 2010; Pirondini 2017.

⁵⁶ È interessante notare come, al contrario di quanto accade a Palazzo Buonaccorsi, nelle

Questi quattro episodi formano un piccolo ciclo che riassume tutte le qualità di Bacco, il quale viene presentato come un dio che ama, trionfa, ricompensa i meritevoli, ma anche punisce gli irrispettosi, divenendo quasi l'incarnazione del buon amministratore aristocratico. La selezione degli episodi potrebbe essere dunque messa in relazione con le qualità che il committente riteneva di possedere. Tale osservazione acquista maggior significato se si considera il fatto che ogni episodio bacchico è affiancato da satiri coronati di edera, vegetale sacro al dio, e da due leopardi in atteggiamento rampante (fig. 11): il leopardo è il felino di Bacco, ma è anche l'animale dello stemma Buonaccorsi, che viene celebrato attraverso le gesta del dio del vino. L'iterata raffigurazione del leopardo in questa stanza bacchica conferma dunque che Bacco viene scelto dalla famiglia proprio per celebrare l'araldo della nobile casata. Nei due sottofinestra figurano ancora personaggi mitologici legati allo stesso dio: il satiro Pan con il caratteristico flauto, accompagnato da un putto, e Sileno ebbro su una botte, retto da un puttino (tavv. 20 e 21). Il dio Pan condivide con Bacco la sfrenatezza sessuale ed è legato anche a re Mida, che aveva preferito la sua musica a quella di Apollo (il quale si vendica facendogli crescere orecchie d'asino)⁵⁷; re Mida aveva inoltre accolto e ospitato Sileno, maestro di Bacco, il quale si era perduto a causa della sua ubriachezza⁵⁸. Proprio per questo Bacco gli concede il dono (e la maledizione) di trasformare in oro tutto ciò che tocca, da cui alla fine re Mida chiede di essere liberato (cosa che avviene col bagno nel fiume Pattolo, illustrato in un dipinto del fregio).

7. Le stanze contigue alla cappella: l'Olimpo e le Virtù cardinali

Dalla stanza di Bacco (e dalla stanza di Nettuno e Anftrite), si accede alla sala che precede la cappella, da cui la famiglia assisteva alla messa⁵⁹. Nonostante questa funzione, il fregio della stanza è decorato con le maggiori divinità del *pantheon* greco-romano, raffigurate a *grisaille*, come fossero finte statue le cui membra invadono lo spazio dell'osservatore oltre le quadrature (tavv. 34-39).

decorazioni di altri palazzi della Marca pontificia, a partire dalla metà del Settecento e per tutto l'Ottocento, i pittori facciano un larghissimo uso di modelli iconografici, soprattutto emiliani, conosciuti mediante stampe. Nella Galleria di Lanciano a Castelraimondo, realizzata negli anni Settanta del Settecento, il pittore Anton Maria Garbi utilizza e rielabora prevalentemente modelli iconografici emiliani e romani conosciuti attraverso stampe (Capriotti 2014), così come avviene nelle decorazioni degli ottocenteschi Palazzo Passari di Montegiorgio e Palazzo Bruschetti di Camerino, studiati da Cesetti 2011; 2016.

⁵⁷ Ovidio, *Metamorfosi*, XI, 160-179.

⁵⁸ Ovidio, *Metamorfosi*, XI, 85-105.

⁵⁹ La volta di questo piccolo ambiente viene decorata nel 1715 da Niccolò Ricciolini con un Dio Padre (tav. 42), mentre la pala d'altare, raffigurante l'abbraccio di San Francesco e San Domenico (tav. 43), viene pagata a Carlo Antonio Rambaldi nel 1716. Cfr. Barbieri, Prete 1997, p. 84.

Agli angoli delle finestre compaiono, sempre a *grisaille*, degli esseri ibridi con busto femminile, code di pesce ed ali di uccello, come se fossero delle arpie marine⁶⁰ (tavv. 34 e 36). Tra le due finestre, sopra il camino, campeggia Giove che impugna saette ed è accompagnato da un'aquila (tav. 35). La sua figura è particolarmente indicata a sovrastare il camino, a causa dei fulmini che possono provocare il fuoco. Nelle altre pareti, sull'uscio di una finta nicchia, oltre la quale si intravede una balconata, sfilano a coppie divinità accompagnate da putti che contribuiscono a reggere i loro attributi: Cibele, con corona turrata e fiaccola, e Mercurio, con elmo alato, caduceo e lira (tav. 37); Venere, con la cintura e il pomo, e Marte, in armatura con scudo e lancia (tav. 38); Minerva, con armatura e lancia, ed Ercole, seduto sulla *leontè* vicino alla sua clava (tav. 39). In una delle successive stanze Ercole assumerà assoluta preminenza. Questo Olimpo è completato nei sottofinestra con Saturno, che divora un figlio, mentre un altro scappa, e da Giunone, accompagnata dal suo pavone (tavv. 40 e 41).

Con ogni evidenza queste divinità non sono affatto in contrasto con i santi venerati nella cappella, il *pantheon* greco-romano ha definitivamente cessato di essere un pericoloso rivale dell'ortodossia religiosa: come ha osservato in un magistrale saggio Jean Starobinski, nella cultura arcadica e accademica, di cui i Buonaccorsi fanno parte, la mitologia orna la parte profana della vita del galantuomo e i suoi divertimenti mondani, ovvero quel settore di esistenza non direttamente legato alle verità della fede⁶¹. Senza alcuna contraddizione, dunque, i Buonaccorsi si circondano di scene pagane, ma ricevono i sacramenti nella cappella.

Quest'ultima ha un accesso (forse per il prete) anche dalla piccola Stanza delle Virtù, la quale immette nel braccio più propriamente pubblico della residenza con due ulteriori stanze e la galleria. È interessante notare che in questo caso le virtù scelte siano quelle cardinali, ovvero quelle della tradizione classica (della *Repubblica* di Platone e del *De Officiis* di Cicerone⁶²), allusive alle qualità che il galantuomo deve avere nella sua dimensione sia pubblica che privata. Le personificazioni delle virtù, chiaramente riconoscibili grazie ai loro più consueti attributi, che si cristallizzano in età moderna nell'*Iconologia* di Cesare Ripa, sono inserite in ampi troni, che si stagliano su un balcone che lascia intravedere il cielo. Gli angoli delle stanze sono chiusi invece da figure di arpie e maschere a *grisaille*. La Fortezza sta abbracciando una colonna, mentre la Giustizia ha in mano una spada e una bilancia; la Prudenza mostra una specchio e ha in mano un serpente, mentre la Temperanza versa del liquido da una brocca all'altra (tavv. 44-47).

⁶⁰ La volta cassettonata è decorata con armi e trofei. In un riquadro compare anche il felino dello stemma Buonaccorsi.

⁶¹ Starobinski 1989, pp. 233-261.

⁶² Platone, *Repubblica*, 427a; Cicerone, *De Officiis*, I, 5.

8. *La Stanza delle Metamorfosi*

Nel fregio della penultima stanza che precede la Galleria sono raffigurati episodi mitici, che appaiono oltre una finta struttura marmorea, tra due finti scudi con figure maschili e femminili che al momento sono di difficile identificazione. Solo in uno scudo è chiaramente riconoscibile Ercole con la clava. Ogni fregio è introdotto agli angoli da figure di satiri (sono in realtà putti con zampe caprine), che tengono aperti dei finti tendaggi (tavv. 48-51). I miti raffigurati al centro del fregio di ogni parete, solo in parte provenienti dalle *Metamorfosi* di Ovidio, mettono in scena personaggi che hanno sfidato o sfidano le divinità e vengono puniti. In un lato è riconoscibile Marsia, legato ad un albero, che viene scuoiato da Apollo, mentre a terra compaiono il flauto e la cetra (fig. 12)⁶³. Segue la scena con i pastori di Licia, che hanno vietato a Latona di utilizzare l'acqua di uno stagno per dissetare i suoi due figli, Apollo e Diana, e vengono trasformati in rane dalla sua maledizione (fig. 13)⁶⁴. La metamorfosi in atto viene rappresentata attraverso la raffigurazione dell'ibrido: due pastori hanno già la faccia di anfibio, mentre il terzo ha una mano palmata. La presenza di questo soggetto è alquanto significativa perché Raimondo Buonaccorsi aveva commissionato al bolognese Giuseppe Maria Crespi un quadro di medesimo soggetto (oggi nella Pinacoteca Nazionale di Bologna), che, come afferma Giampietro Zanotti, doveva essere destinato, insieme ad altri tre dipinti probabilmente di soggetto mitologico, alla «nobile galleria»⁶⁵; benché la datazione intorno al 1710⁶⁶ sia compatibile col progetto della Galleria, le misure del dipinto (137x169) non si adattano agli spazi che sono oggi occupati dalle tele⁶⁷.

Un'altra scena raffigura un uomo incatenato ad una roccia, mentre un'aquila gli straccia le viscere (fig. 14). Secondo il mito due sono i personaggi che subiscono questo supplizio: il titano Prometeo viene incatenato da Giove ad una rupe, affinché un'aquila gli squarci perennemente il fegato, per aver donato il fuoco agli uomini⁶⁸; il gigante Tizio viene immobilizzato negli inferi, mentre

⁶³ Ovidio, *Metamorfosi*, VI, 382-400. Sulla variante iconografica di Marsia legato ad un albero, che deriva dalla traduzione delle *Metamorfosi* di Niccolò degli Agostini (1522, c. IIV), cfr. Capriotti 2017, p. 317 e Casamassima 2017, pp. 135-136.

⁶⁴ Ovidio, *Metamorfosi*, VI, 517-581.

⁶⁵ Zanotti 1739, III, p. 52. Cfr. Prete 2011, p. 23.

⁶⁶ Cfr. G. Viroli, in Emiliani 1990, pp. 102-103.

⁶⁷ Nella stessa collezione Buonaccorsi c'erano altri due quadri mitologici, che Miller nel 1958 vede ancora nel palazzo, attribuendoli al bolognese Giuseppe Gambarini (Miller 1958). Si tratta di una *Nascita di Adone* e di *Giove allattato dalla capra Amaltea* (Prete 2011, p. 23), oggi in collezione Maccaferri a Bologna. È interessante notare come, insieme al quadro con *Latona e i pastori di Licia*, questi due dipinti raffigurino il tema della nascita divina, che può forse rispecchiare l'ossessione per la discendenza dinastica che molte famiglie nobiliari d'età moderna, compresi i Buonaccorsi, avevano.

⁶⁸ Esiodo, *Teogonia*, 507-511. Cfr. Gisler 1994.

due avvoltoi o un serpente si nutrono del suo fegato per aver tentato di violentare Latona (su istigazione di Giunone, gelosa del fatto che Latona avesse avuto due figli da Giove)⁶⁹. Benché le catene siano proprie di Prometeo, nell'iconografia post-classica i due personaggi sono spesso confusi⁷⁰ ed è possibile che anche Tizio appaia incatenato a cielo aperto (e non agli inferi) e per di più aggredito da un solo volatile, come nel celebre dipinto di Tiziano, oggi al Prado⁷¹. La figura di palazzo Buonaccorsi è incatenata ad una roccia all'aria aperta ed è torturata da un solo volatile che gli lacera il fegato: egli ha dunque le caratteristiche iconografiche di Prometeo. Tuttavia, visto che è posizionato di fronte alla scena con Latona, potrebbe trattarsi anche di Tizio.

L'ultimo dipinto rappresenta Amore e Psiche, ovvero un episodio tratto dall'*Asino d'oro* di Apuleio (fig. 15)⁷². Innamoratosi di Psiche contro il volere della madre Venere, Eros trasporta la fanciulla nel suo palazzo, imponendole di avere incontri amorosi senza vedere il suo volto. Psiche, istigata dalle sorelle, decide di non rispettare l'interdetto e una notte si avvicina con una lucerna al suo amato dormiente, il quale viene però svegliato da una goccia d'olio che cadendo lo ustiona; sentendosi tradito, il dio si dilegua. Il pittore rappresenta i due amanti all'interno di un'alcova, nel momento che precede lo svelamento, sfruttando l'espedito luministico della lucerna⁷³. Nei sottofinestra sono riconoscibili altri due personaggi femminili del mito greco, ovvero Danae visitata da una pioggia d'oro e Leda col cigno, cui s'aggiunge un'altra figura femminile che, mostrando un tessuto e indicando un ragno, potrebbe essere identificata con Aracne prima e dopo la metamorfosi (tavv. 52-54).

9. *La Stanza di Ercole e le sculture del cortile*

Mentre nel fregio della stanza precedente sono raffigurati miti di tracotanza punita, nella successiva, tutta dedicata ad Ercole, si raccontano sinteticamente le vicende di un eroe che, nonostante gli errori e le esitazioni, viene divinizzato per le sue prodezze. Le scene mitologiche appaiono nel fregio oltre una quadratura che ospita, agli angoli, due puttini intenti a maneggiare ghirlande di fiori e, prima delle finte aperture con episodi narrativi, alcuni vasi con fiori (tavv. 55-58). In un riquadro Ercole sta uccidendo il leone di Nemea, aprendogli le fauci

⁶⁹ Cfr. Vollkommer 1997.

⁷⁰ Davidson Reid 1993, pp. 930 e 1037. Secondo Raggio (1958, pp. 57-58) la confusione venne alimentata dalla forza del Tizio di Michelangelo, impostosi come modello.

⁷¹ Sarà sufficiente rimandare alla classica monografia di Wethey 1975, pp. 156-160.

⁷² Apuleio, *L'Asino d'oro*, V, 23.

⁷³ Su questa iconografia cfr. Cieri Via 2009. Più in generale sulla fortuna della favola di Amore e Psiche cfr. Cavicchioli 2002.

nell'impossibilità di perforare la sua invulnerabile pelle (fig. 16)⁷⁴. Ercole siede sopra il dorso del leone e il pittore, per evitare di mostrare le sue pudenda, ha fatto sorgere tra le cosce dell'eroe la fine della coda del leone. Nella scena successiva è raffigurato Ercole che uccide il mostro Caco (fig. 17): quest'ultimo aveva rubato i buoi all'eroe (che a sua volta li aveva derubati a Gerione), trascinando le bestie nella sua grotta per la coda e ingannando così, con le orme rovesciate, Ercole, la cui ricerca sarebbe dovuta andare nella direzione opposta; quando un bue risponde al richiamo del proprietario, l'eroe scopre la grotta ed uccide Caco⁷⁵. Nell'immagine Ercole, vestito di *leontè* ed armato della sua clava, sta atterrando Caco, che cerca inutilmente di difendersi, mentre sullo sfondo a destra sono visibili tre buoi all'interno di una spelunca. In un altro episodio si mostrano gli amori tra Ercole e Onfale (fig. 18): secondo il mito, la regina della Lidia aveva soggiogato Ercole per tre anni, rendendolo schiavo dei suoi desideri⁷⁶; nell'immagine Ercole sta infatti filando la lana, mentre la donna veste la sua *leontè* e tiene la sua clava. L'episodio mette dunque a tema il problema della femminilizzazione dell'eroe, che a causa di una donna ammaliatrice perde di vista il suo futuro e la sua autentica missione, che si realizza nella divinizzazione dell'ultimo episodio (fig. 19). L'eroe è raffigurato sopra una pira accesa, avvolto in un mantello, mentre volge il suo sguardo al cielo. Secondo il mito, raccontato anche nelle *Metamorfosi* di Ovidio, il centauro Nesso, ucciso da Ercole perché aveva tentato di rapire la sua sposa Deianira, aveva consegnato in punto di morte a quest'ultima una veste intrisa del suo sangue, dicendole con inganno che sarebbe stato uno stimolante per l'amore; quando la donna crede che Ercole abbia perso la testa per Iole, decide, per farlo tornare, di inviargli la veste intrisa di sangue, che agisce in realtà sul corpo come un potente veleno; sul punto di morte l'eroe costruisce allora una pira, sulle cui fiamme verrà divinizzato dal padre Giove⁷⁷. Quest'episodio, che all'interno del ciclo di Ercole è uno dei meno rappresentati nell'arte occidentale, dimostra forse il significato che il mito aveva per la famiglia, la quale aveva da poco acquisito il titolo comitale. In tre dei quattro sottofinestre (uno è irrimediabilmente perduto) sono raffigurati: Ercole e Anteo, Ercole e l'Idra, forse il fiume Acheloo (tavv. 59-61).

Dalle finestre di questa stanza si possono ammirare dall'alto, in una singolare continuità tematica, le tre statue che decorano il cortile del palazzo e che chiamano ancora in causa le fatiche dell'eroe, il quale aveva evidentemente molta importanza per la famiglia. Una di esse, ovvero *Ercole che vince il leone nemeo*, è firmata dallo scultore padovano Giovanni Bonazza (JO BONAZZ), che la invia da Venezia entro il 1711⁷⁸. Non entro nel merito dell'attribuzione

⁷⁴ Il mito è raccontato da diverse fonti, fra cui Apollodoro, *Bibliotheca*, 2, 5, 1. Più in generale cfr. Stafford 2012, pp. 30-33.

⁷⁵ Ivi, pp. 59-60.

⁷⁶ Ivi, pp. 132-134.

⁷⁷ Ovidio, *Metamorfosi*, IX, 98-272.

⁷⁸ Barbieri 1994, p. 9. Un «porto di 4 statue da Venezia» viene comunque pagato anche il 6

delle altre due opere: la cosiddetta *Ercole e l'Idra* è stata recentemente attribuita a Giovanni Baratta, mentre la terza ad Antonio Tarsia⁷⁹. Vorrei invece discutere l'iconografia di queste ultime due statue. Quella che tradizionalmente viene considerata Ercole e l'Idra va piuttosto identificata come Ercole e Acheloo, trasformato in serpente. L'Idra di Lerna è un mostro serpentiforme, spesso raffigurato come una specie di drago, caratterizzato da molte teste (come accade nel succitato sottofinestra); solo una di queste era mortale, mentre tutte le altre, se venivano tagliate, si rigeneravano duplicandosi⁸⁰. Nella scultura del cortile Buonaccorsi, Ercole, contraddistinto dalla *leontè*, sta strangolando un semplice serpente e non l'Idra. Si tratta con ogni evidenza della raffigurazione di un altro mito, raccontato anche nelle *Metamorfosi* di Ovidio⁸¹, secondo il quale Acheloo, il rivale di Ercole nel pretendere la mano di Deianira, subisce nel corso della sua lotta con l'eroe diverse trasformazioni, tra le quali quella in lungo serpente, che viene però preso per il collo da Ercole intenzionato a soffocarlo.

La terza scultura è caratterizzata dalla pelle leonina, dal caduceo di Mercurio sulla sinistra e dalla scritta SIC FLORET DECORO DECUS (così l'onore fiorisce per decoro), tracciata in un cartiglio in basso a destra. Nonostante la pelle leonina, la scultura non rappresenta dunque propriamente un Ercole. Si tratta invece, con ogni evidenza, della personificazione del Decoro, così come viene descritto nell'*Iconologia* di Cesare Ripa⁸². Secondo quest'ultimo il Decoro è sempre unito all'onestà, dal momento che il decoro si osserva nel parlare e nell'operare onestamente (anche nel commercio); la pelle di leone rappresenta la virtù e la fermezza d'animo: essa è ad esempio, secondo Aristofane, portata da Bacco, simbolo del divino intelletto, ed è ovviamente attribuito di Ercole, il più virile e virtuoso degli argonauti; il segno di Mercurio garantisce il parlare in maniera decorosa, onesta, saggia e accorta. La presenza della personificazione del Decoro nel cortile, insieme alle due statue di Ercole, sembra definire ulteriormente il significato che i committenti attribuivano all'eroe delle fatiche, con cui il Decoro condivide un attributo. Ercole diviene in un certo senso l'incarnazione stessa delle qualità virtuose, prima fra tutte l'onestà, che caratterizzano il Decoro e che i Buonaccorsi sentivano evidentemente di possedere.

luglio 1710. Cfr. ASMC, AB, Serie registri, vol. 473, *Libro delle spese che si faranno per la fabbrica del Palazzo posto entro la città di Macerata* (1706-1710), 6 luglio 1710.

⁷⁹ Guerriero 2009, pp. 208-209, 284-285.

⁸⁰ È quanto racconta anche Ovidio, *Metamorfosi*, IX, 67-74.

⁸¹ Ovidio, *Metamorfosi*, IX, 62-79. L'episodio viene raffigurato anche in una stupefacente scultura di François Joseph Bosio del 1824, oggi esposta al Louvre.

⁸² Ripa 1625, pp. 152-162. Si veda per un confronto il *Decoro* scolpito da Antonio Corradini nella Cappella Sansevero a Napoli. Cfr. Cioffi 1987.

10. *Uno sguardo alla volta e all'apparato decorativo della Galleria dell'Eneide*

Le figure di Ercole e Bacco, che come abbiamo visto si rincorrono nelle stanze del palazzo, sono presenti anche nella volta della Galleria⁸³, nella quale vengono ripresi e sviluppati molti temi già presenti nei fregi (tav. 63). Ercole, oramai dio, è presente nell'Olimpo tra gli dei che assistono al matrimonio di Bacco e Arianna⁸⁴. Questa coppia è introdotta al consesso divino da Venere, riconoscibile per le due colombe ai suoi piedi e per le tre Grazie che la sovrastano. La presenza di Venere è molto significativa, perché in nessun testo antico, neanche nelle *Metamorfosi* di Ovidio, si racconta che la dea abbia presieduto al matrimonio di Bacco e Arianna. La fonte che giustifica il ruolo attivo di Venere nella volta è in realtà la traduzione delle *Metamorfosi* redatta nella seconda metà del Cinquecento da Giovanni Andrea dell'Anguillara, il quale racconta che Arianna, abbandonata da Teseo, non aveva alcuna intenzione di cedere alle lusinghe del nuovo innamorato; proprio per questo Bacco «chiamò la bella, et amorosa Dea a le sue Nozze»⁸⁵ come intermediaria, la quale piegò Arianna al volere di Bacco con il dono di una corona, che Venere si tolse dal crine per darla alla sposa; affinché il suo nome fosse immortale, Bacco lanciò poi il serto nel cielo, dove divenne la costellazione di Arianna. La volta continua dunque il tema del matrimonio difficile, già presente nei fregi delle stanze del palazzo, ove alcune figure femminili divine (Anfitrite, Tetide e Pomona) avevano come Arianna rifiutato in un primo momento l'unione amorosa.

A fianco delle Grazie, è riconoscibile un Eros con fiaccola accesa, che svolge evidentemente il ruolo di Imeneo, il dio che guidava il corteo nuziale. Giove, al centro, seduto su un'aquila, reca in una mano la folgore, mentre con l'altra innalza la corona di stelle di Arianna, in segno di accettazione del matrimonio divino; vicino a lui siede Giunone, riconoscibile per il suo carro guidato da un pavone. A destra sfilano numerose altre divinità: Saturno, in veste di Padre Tempo, con ali e falce, sta divorando un figlio; Nettuno, il re dei mari, è contraddistinto da una corona e dal tridente, mentre Plutone, re degli inferi, è identificabile grazie a un bidente; sopra di loro vola Mercurio; la serie di divinità continua con un pensoso

⁸³ La volta della Galleria maceratese sembrerebbe esser stata esemplata sul modello della volta col *Trionfo della Divina Provvidenza* di Pietro da Cortona a Palazzo Barberini a Roma, di cui Ricciolini isola in particolare la parte centrale, ponendo ai margini della volta figure a *grisaille*, che fingono sculture marmoree, e negli angoli quattro episodi, sempre a *grisaille*, che fingono rilievi dorati. A Palazzo Buonaccorsi gli episodi nei tondi angolari sono tratti ancora dalle *Metamorfosi* di Ovidio: Io, Mercurio ed Argo; Apollo e Dafne; Alfeo e Aretusa; Apollo che scortica Marsia alla presenza di re Mida (che in realtà è il giudice della contesa tra Apollo e Pan). (Tavv. 64-67).

⁸⁴ In età moderna il mito di Bacco e Arianna viene spesso utilizzato per celebrare matrimoni illustri. Cfr. in generale Vicentini 2009.

⁸⁵ Anguillara 1584, p. 283. La traduzione di Giovanni Andrea dell'Anguillara, pubblicata in prima edizione nel 1561, è un testo dallo straordinario successo editoriale, che viene ripubblicato per tutto il Settecento e che è presente anche nella biblioteca dei Buonaccorsi. Cfr. in generale Bucchi 2011; Casamassima 2017.

Ercole, con clava e *leontè*, con il fabbro Vulcano munito di tenaglie e martello, il quale è in dialogo con Marte, armato di scudo e lancia. La parete breve è occupata dalla personificazione della Fama alata, che reca in mano due chiarine. Dall'altro lato discutono tra loro i fratelli Diana e Apollo. Quest'ultimo è accompagnato da due gruppi di tre e quattro figure femminili, caratterizzate da alcuni simboli delle arti: sono probabilmente le personificazioni delle sette Arti Liberali. Vicino al carro di Giunone una Minerva armata chiude il consesso divino.

L'altra metà della volta è invece interamente dedicata a scene bacchiche, in onore del matrimonio di Bacco e Arianna: Ebe, la coppiera degli dei (o forse una semplice baccante), vola in cielo con fiasco e patena; Sileno ebbro baccheggia insieme a satiri e menadi danzanti; il carro di Bacco guidato dai leopardi si è appena fermato sulla destra. La porta collocata nella parete di fondo della Galleria è ancora decorata con Bacco⁸⁶, vestito di pelle di animale e armato di freccia, in trionfo su un carro guidato da felini, mentre sullo sfondo sono riconoscibili a sinistra Sileno ebbro sull'asino e a destra delle menadi danzanti; sulla destra in basso un puttino guida un caprone per il sacrificio bacchico⁸⁷.

Un caprone sacrificale o la pantera di Bacco, in genere agghindati di edera, pampini e uva, e guidati da putti baccheggianti, scorre ancora nei sottofinestra, dove in un solo caso compare Pan castigato da puttini (tavv. 86-91). Anche gli strombi delle finestre sono decorati con temi bacchici: in alto ci sono mascheroni femminili coronati di edera, alternati a maschere caprine affiancate da ghirlande con grappoli d'uva (tavv. 69 e 70); negli strombi in basso (a fianco dei sottofinestra) compaiono invece gli strumenti musicali del rito dionisiaco come cembali, tamburi e flauti; in un caso (nel primo a sinistra) i due strombi che fiancheggiano il sottofinestra sono decorati invece con curiose e più complesse figurazioni (fig. 20): a sinistra entro un ovale compaiono un satiro che suona un flauto e una menade con cembalo, mentre a destra c'è un vaso decorato con putti che trascinano un capro sacrificale. Nel fascione che scorre sotto le grandi tele dell'Eneide sono presenti diversi crateri per il vino.

In sostanza tutto l'allestimento della Galleria, dalla volta alla parte inferiore, sembrerebbe esser stato predisposto per ospitare una serie di episodi dedicati a Bacco, sul modello, ad esempio, della Galleria di Sassuolo. È possibile dunque che in un primo momento, il programma iconografico fosse centrato proprio su Bacco, in funzione dell'animale araldico della famiglia. Tuttavia, ad un certo punto, in questo contesto si inserisce un nuovo personaggio, ovvero Enea, che, dopo Ercole e Bacco, porta a compimento il programma encomiastico della famiglia, indirizzandolo più esplicitamente verso Roma (direzione che in parte aveva già preso con Romolo e Remo e Numa Pompilio). L'incongruenza tra la volta della galleria e il ciclo di tele, più volte rilevata dagli studiosi, è dunque a mio avviso legata al fatto che i temi bacchici della galleria continuano un discorso

⁸⁶ C. Prete, in Barucca, Sfrappini 2001, pp. 92-93.

⁸⁷ Sulla capra come animale sacrificale di Bacco cfr. Veneri, Gasparri 1986, pp. 415-416.

iniziato nelle precedenti stanze del palazzo, un discorso che si chiude però con una vistosa virata verso Enea, il quale probabilmente si aggiunge ad un programma precedentemente stabilito⁸⁸.

Chi può essere l'ideatore di un ciclo in cui si mescolano motivi epitalamici e celebrazione delle virtù della casata attraverso figure del mito? In una lettera del 26 maggio 1713 Raimondo declina l'offerta di Sebastiano Ferri di acquistare dei «quadri d'Uva», dicendo che sia per la galleria che per le stanze del palazzo ha un disegno chiaro (fatto ovviamente anche di altezze e larghezze) stabilito e concertato con i fratelli⁸⁹; in un inventario del 1726 Raimondo cita le spese per i «Quadri della Galleria improntata dal Sign. Abate Filippo mio Fratello»⁹⁰. Quest'ultimo, un ecclesiastico che era stato sicuramente educato alla cultura umanistica, ha probabilmente avuto un ruolo centrale nella definizione del programma iconografico del palazzo.

La cultura della famiglia Buonaccorsi emerge solo parzialmente dalla biblioteca di famiglia, che era conservata nella Villa Buonaccorsi di Potenza Picena e che oggi è nella Biblioteca Statale di Macerata⁹¹. Anche se pubblicate dopo la decorazione del palazzo, due opere dedicate alla mitologia presenti nella biblioteca possono aiutarci a comprendere come nel Settecento venissero concepite le divinità antiche. Si tratta del *Dictionnaire de mythologie* dell'Abbé Declaustre, posseduto nell'edizione del 1745, e *La Mitologia e le favole spiegate colla storia* dell'abate Banier, conosciuta nell'edizione italiana del 1754⁹² (benché l'originale francese fosse del 1738-1740). Per entrambi gli autori la mitologia è un segno sociale d'elezione, che permette agli uomini colti di riconoscersi tra coloro che sono in grado di decodificare l'universo della finzione mitica. Senza conoscere il mito non si comprendono opere letterarie, teatrali, pittoriche: «Nos Galleries, nos Plafonds, nos Peintures, nos Statues nous représentent sans cesse les mêmes objets»⁹³, ovvero quelli provenienti dal paganesimo antico; «Qu'est-ce que représentent le plus ordinairement les statues et les peintures qui embellissent nos galeries, nos plafonds, nos jardins, sinon des sujets tirés de la Fable?»⁹⁴. Allo stesso tempo però la chiave di lettura proposta per l'interpretazione del mito è

⁸⁸ Sulle motivazioni sottese a questo cambiamento cfr. il saggio di Strunk in questo volume.

⁸⁹ Barbieri, Prete 1996, pp. 31-32; Barbieri, Prete 1997, p. 90.

⁹⁰ ASMC, Archivio Notarile di Macerata, *Bonaccorsi Nobil Famiglia Inventari, Inventario del 1726*, voafl. 3786, p. 14.

⁹¹ Per un primo sguardo cfr. Monti 2012. Oltre ai classici della letteratura e a libri riguardanti varie discipline, molti dei quali superano la cronologia della decorazione del palazzo e della vita di Raimondo, è presente un cospicuo numero di volumi sulla storia dell'impero ottomano, sulle usanze dei turchi e sulla storia della religione gerosolimitana. Questa presenza è dovuta al fatto che molti figli e nipoti di Raimondo (alcuni dei quali risiedevano proprio a Potenza Picena) erano cavalieri di Malta; nella villa di Potenza Picena c'è addirittura una loggia decorata nel 1750 da Benedetto Biancolini con scene dalla *Gerusalemme Liberata* e lunettoni con schiavi turchi e stemmi Buonaccorsi nella croce di Malta. Su questa loggia è in corso di pubblicazione uno specifico saggio.

⁹² Declaustre 1745; Banier 1754.

⁹³ Banier 1738, p. ij.

⁹⁴ Declaustre 1745, *Preface* (pagine non numerate).

quella evemeristica, presente soprattutto in Banier: gli dei e gli eroi sono stati uomini particolarmente valorosi divinizzati dagli antichi; la mitologia, dunque, non è altro che la storia di uomini speciali⁹⁵. Questa concezione, che si cristallizza nei testi di Banier e Declaustre, era molto diffusa anche prima della pubblicazione dei loro volumi ed è la chiave di lettura che permette anche ai Buonaccorsi di prendere a modello Ercole, Bacco ed Enea senza che questo entri in conflitto con la loro ferrea fede religiosa⁹⁶.

Riferimenti bibliografici / References

- Agostini, N. degli (1522), *Tutti gli libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral al verso vulgare con le sue allegorie in prosa*, Venezia: Zoppino.
- Agostino Mitelli: *drawings* (1965), Los Angeles: County Museum of Art.
- Anguillara, G.A. dell' (1584), *Le metamorfosi di Ovidio ridotte da Gio Andrea dell'Anguillara in ottava rima*, Venezia: presso Bern. Giunti.
- Banier A. (1738), *La mythologie et les fables expliquées par l'histoire*, I, Paris: chez Briasson, libraire, rue S. Jacques à la Science.
- Banier A. (1754), *La mitologia, e le favole spiegate colla storia*, I, Venezia: a spese della compagnia.
- Barbieri C., Prete C. (1996), *La Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi a Macerata. Documenti inediti*, Macerata: Banca delle Marche.
- Barbieri C., Prete C. (1997), *La Galleria di Palazzo Bonaccorsi a Macerata: note documentarie sulla committenza e su Michelangelo e Nicolò Ricciolini*, «Ricerche di storia dell'arte», 62, pp. 81-93.
- Barbieri F. (1994), *Le ville del maceratese: tracce per un percorso storico*, in *Ville e dimore signorili di campagna del Maceratese*, Atti del XXVIII Convegno di studi maceratesi (Abbadia di Fiastra – Tolentino, 14-15 novembre 1992), Macerata: Centro studi storici maceratesi, pp. 1-28.
- Barucca G. (2001), *Qualche osservazione sulla Galleria dell'Eneide*, in *“Tutta per ordine dipinta”*. *La Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi a Macerata*, a cura di G. Barucca, A. Sfrappini, Urbino: QuattroVenti, pp. 36-44.
- Benati D. (2012), *Da Reni a Turchi, da Romanelli a Viani: “difficoltà” del Seicento*, in *La pittura italiana del Seicento all'Ermitage: ricerche e riflessioni*, a cura di F. Cappelletti, I. Artemieva, Firenze: Edifir, pp. 59-72.

⁹⁵ Sulla storia antica e moderna dell'evemerismo cfr. Portolano 1975 e Padrone 1995.

⁹⁶ Il quadro con la *Chiesa che annienta gli dei pagani* di Francesco Mancini (tav. 75), considerato una chiave di volta in senso cristiano e romano dell'intero ciclo dell'Eneide (S. Blasio, in Barucca, Sfrappini 2001, pp. 84-85), va interpretato a mio avviso secondo un'altra prospettiva: ad essere annientati non sono tanto gli dei pagani, quanto piuttosto la loro cattiva interpretazione in senso idolatrico. La personificazione della Chiesa sovrintende infatti l'azione di un angioletto che con la folgore di Giove, ovvero con uno strumento di un dio pagano, sta atterrando degli idoli bronzei e non delle divinità.

- Bettini M. (2015), *Il dio elegante. Vertumno e la religione romana*, Torino: Einaudi.
- Bettini M., Pucci G. (2017), *Il mito di Medea. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino: Einaudi.
- Bettini M., Romani S. (2015), *Il mito di Arianna. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino: Einaudi.
- Bona Castellotti M., Giuliano A., a cura di (2011), *Ercole il fondatore dall'antichità al Rinascimento*, Milano: Electa.
- Boschloo A.W.A. (1981), *Il fregio dipinto nei palazzi romani del Rinascimento: forma e funzione*, «Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome», 8, 43, pp. 129-141.
- Boschloo A.W.A. (1984), *Il fregio dipinto a Bologna da Nicolò dell'Abate ai Carracci (1550-1580)*, Bologna: Nuova Alfa.
- Bucchi G. (2011), *Meraviglioso diletto. La traduzione poetica del Cinquecento e le Metamorfosi d'Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Pisa: ETS.
- Cahn, H.A. (1994), *Okeanos*, in LIMC, VII-1, Zürich-München: Verlag, pp. 31-33.
- Candi, F. (2010), *L'immagine di Francesco I nella Galleria di Baccho a Sassuolo. Una proposta di interpretazione politica degli affreschi*, in *Il principe e le cose. Studi sulla corte estense e le arti nel Seicento*, a cura di S. Cavicchioli, Bologna: CLUEB, pp. 1-15.
- Cappelletti F. (2012), *Il fregio a paesi: dai palazzi del papa alla committenza privata all'epoca di Gregorio XIII*, in *Unità e frammenti di modernità. Arte e scienza nella Roma di Gregorio XIII Boncompagni (1572-1585)*, a cura di C. Cieri Via, I.D. Rowland, M. Ruffini, Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore, pp. 231-242.
- Capriotti G. (2012), *La fabbrica delle eroine. Un percorso tematico per immagini e testi attraverso il patrimonio dei Musei civici di Macerata*, in *Violetta, Carmen, Mimì. Percorsi al femminile dallo Sferisterio ai Musei Civici di Macerata*, a cura di F. Coltrinari, Macerata: Quodlibet, pp. 49-62.
- Capriotti G. (2014), «... non sono spese da Provincia». *L'attività di Anton Maria Garbi e Tommaso Appiotti nella Galleria di Lanciano e la committenza artistica di Alessandro Bandini Collaterali*, «Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», 10, pp. 945-966.
- Capriotti G. (2017), *Il tempo delle trasformazioni. Le quattro stampe di Giovanni Antonio Rusconi aggiunte alla seconda edizione del 1553 delle Trasformazioni di Lodovico Dolce*, in *Galassia Ariosto. Il modello editoriale dell'Orlando Furioso dal libro illustrato al web*, a cura di L. Bolzoni, Roma: Donzelli, pp. 309-324.
- Casamassima F. (2017), *Immagini dalle Metamorfosi di Giovanni Andrea dell'Anguillara. Catalogo delle serie del 1563 e del 1584*, Ancona: Affinità elettive.
- Cavicchioli S. (2001), *Le metamorfosi di Psiche. L'iconografia della favola di Apuleio*, Venezia: Marsilio.

- Cesetti E. (2011), *La rinascita di una dinastia. Il ciclo pittorico di Palazzo Passari e la tenuta di Fontebella a Montegiorgio*, Ancona: Affinità Elettive.
- Cesetti E. (2017), *Un tranquillo patriota di provincia. L'appartamento "all'ultimo gusto" del conte Saverio Bruschetti di Camerino*, Ancona: Affinità elettive.
- Cieri Via, C. (2009), *Il mito Psiche in un'allegoria matrimoniale*, in *Gli dei a corte. Letteratura e immagini nella Ferrara Estense*, a cura di G. Venturi, F. Cappelletti, Firenze: Olschki, pp. 3-22.
- Cioffi R. (1987), *La cappella Sansevero: arte barocca e ideologia massonica*, Salerno: Ed. 10/17.
- Coltrinari F. (2017), *Ricerche sulla pittura del primo Settecento nelle Marche. Il testamento e una proposta per il pittore Giovanni Anastasi (Senigallia, 1653 - Macerata, 1704)*, «Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», n. 15, pp. 171-189.
- Davidson Reid J. (1993), *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1900s*, II, New York: Oxford University press.
- De Minicis, M. (2013), *La funzione del ninfeo nel santuario nemorense e la figura di Egeria*, in *Il santuario di Diana a Nemi. Le terrazze e il ninfeo. Scavi 1989-2009*, a cura di P. Braconi, F. Coarelli, F. Diosono, G. Ghini, Roma: «L'Erma» di Bretschneider, pp. 235-245.
- Delaustre A. (1745), *Dictionnaire de mythologie, pour l'intelligence des poètes, de l'histoire fabuleuse, des monuments historiques*, I, Paris: chez Briasson, libraire, rue S. Jacques, à la science, & à l'Ange Gardien.
- Dempsey C. (1966), *Two 'Galateas' by Agostino Carracci Re-Identified*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XXIX, pp. 67-70.
- Detienne M. (1981), *Dioniso e la pantera profumata*, Roma-Bari: Laterza.
- Detienne M. (1987), *Dioniso a cielo aperto*, Roma-Bari: Laterza.
- Emiliani A., a cura di (1990), *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747*, Bologna: Nuova Alfa.
- Fenech Kroke A., Lemoine A., a cura di (2016), *Frises peintes. Les décors des villas et palais au Cinquecento*, Paris: Somogy éditions d'art.
- Foglia G., Morganti G. (1978), *Giovanni Maria Viani*, «Paragone», 29, 345, pp. 45-53.
- Gaeta Bertalà G. (1974), *Incisori bolognesi ed emiliani del sec. XVIII*, Bologna: Compositori.
- Gisler J.-R. (1994), *Prometheus*, in *LIMC*, VII-1, Zürich-München: Verlag, pp. 531-553.
- Guerrieri Borsoi M.B. (1992), *Michelangelo Ricciolini a Frascati e a Macerata*, «Bollettino d'arte», 77, 74/75, pp. 123-140.
- Guerriero S. (2009), *Per un repertorio della scultura veneta del Sei e Settecento. I*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 33, pp. 205-292.
- Häfner R. (2011), *Mysterien im Hain von Ariccia. Nicolas Poussins "Landschaft mit Numa Pompilius und der Nymphe Egeria" im intellektuellen Kontext um 1630*, München: Fink.

- Kaempf-Dimitriadou S. (1981), *Amphitrite*, in *LIMC*, I, 1, Zürich-München: Artemis, pp. 724-735.
- Lipińska A. (2015), *Fit for a royal commission? The marble relief landscape with King Numa and the Nymph Egeria*, «The Rijksmuseum bulletin», 63, 1, pp. 66-91.
- Lorizzo L. (2013), *Un fregio “con quantità di putti” di Giacinto Gimignani per il Palazzo Pamphilj alla Fontana di Trevi*, «Storia dell’arte», 135, 35, pp. 89-99.
- Malvasia C.C. (1841), *Felsina pittrice. Vite de’ pittori bolognesi*, Bologna: Tip. Guidi dell’Ancora.
- Marconi P. (2004), *Il progetto di restauro di Palazzo Buonaccorsi*, in *Il restauro di palazzo Buonaccorsi: riflessioni a confronto dopo un anno dall’inizio dei lavori*. Atti del Seminario di Studio organizzato nell’ambito del Corso di Perfezionamento in Restauro Architettonico e Recupero Edilizio Urbano e Ambientale diretto da Paolo Marconi (Macerata, Sala convegni Banca delle Marche, 13 giugno 2003), a cura di M. Zampilli, Pidiripa: Biemmegraf, pp. 21-30.
- Melatini A. (1998), *I Bonaccorsi. Storia di un grande casato*, S.l.: Communication words.
- Miarelli Mariani I., Viggiani C. (2006), *La decorazione secentesca, le collezioni e il fregio Dughet, in Palazzo Muti Bussi all’Aracoeli*, a cura di R. Di Paola, Roma: Edindustria, pp. 129-155.
- Miller D. (1958), *Per Giuseppe Gambarini*, «Arte antica e moderna», 4, pp. 390-393.
- Monti O. (2012), *Il fondo Buonaccorsi della Biblioteca statale di Macerata*, «Rimarcando. Bollettino», 8, pp. 187-192.
- Morselli R., a cura di (2007), *Vivere d’arte. Carriere e finanze nell’Italia moderna*, Roma: Carocci.
- Ottani Cavina A. (1993), *Annibale Carracci e la lupa del Fregio Magnani*, in *Il classicismo: medioevo, rinascimento, barocco*. Atti del colloquio Cesare Gnudi, a cura di E. de Luca, Bologna: Nuova Alfa, pp. 197-211.
- Paci L. (1975), *L’arte*, in *Storia di Macerata*, a cura di A. Adversi, D. Cecchi, L. Paci, vol. III, pp. 1-160.
- Padrone S. (1995), *Mito e storia: l’evemerismo nella Francia della prima metà del Settecento*, Pisa: ETS.
- Panofsky E. (2010), *Ercole al bivio e altri materiali iconografici dell’antichità tornati in vita nell’età moderna*, a cura di M. Ferrando, Macerata: Quodlibet.
- Piazzini M.L. (2012), *Gli esemplari di ornato a Bologna nel Seicento, i rapporti con la Francia e l’eredità di Agostino Mitelli*, «Intrecci d’arte», 1, pp. 81-93.
- Piergallini A., Santori Compagnoni Marefoschi U. (2011), *Palazzo Compagnoni Marefoschi di Macerata, Palazzo Rosso di Potenza Picena*, Recanati: Bieffe.
- Pierguidi S. (2005), *Il programma sacrificato ai pittori: le gallerie La Vrillière (Parigi, 1635-1660), Spada (Roma, 1698-1705), e Buonaccorsi (Macerata, 1710-1717)*, «Saggi e memorie di storia dell’arte», 28, pp. 129-168.

- Pirondini M. (2017), *Jean Boulanger nel Palazzo Ducale di Sassuolo: opere perdute e nuovi ritrovamenti*, «Valori tattili», 9, pp. 90-107.
- Portolano A. (1975), *L'evemerismo da Ennio a Lattanzio*, Napoli: Federico & Ardia.
- Prete C. (2011), *Note sulla Galleria e sulla Collezione Buonaccorsi*, in Barucca, Sfrappini 2011, pp. 21-35.
- Raggio O. (1958), *The Myth of Prometheus. Its survival and metamorphoses up to the eighteenth century*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 21, pp. 44-62.
- Saxl F. (2000), *La storia delle immagini*, Roma-Bari: Laterza.
- Sestrieri G. (2006), *Gaspard Dughet. L'arte del paesaggio a Palazzo Muti Bussi*, in *Palazzo Muti Bussi all'Aracoeli*, a cura di R. Di Paola, Roma: Edindustria, pp. 157-167.
- Sichtermann H. (1960), *Fluviali, divinità*, in *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, 3, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, *ad vocem*.
- Silk M. (2004), *Numa Pompilius and the Idea of Civil Religion in the West*, «Journal of the American Academy of Religion», 72, 4, pp. 863-896.
- Spear R.E., ed. (2010), *Painting for profit. The economic lives of seventeenth-century Italian painters*, New Haven, Conn. [u.a.]: Yale Univ. Press.
- Stafford E. (2012), *Herakles*, London and New York: Routledge.
- Starobinski J. (1989), *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artefice a l'âge des lumières*, Paris: Gallimard.
- Veneri A., Gasparri C. (1986), *Dionysos*, in *LIMC*, III-1, Zürich-München: Verlag, pp. 414-514.
- Verducci A., Fabrizi L. (s.a.), *La stanza di Nettuno: dispense, appunti e note della prima cattedra di storia dell'arte. Guida per conoscere e visitare Palazzo Buonaccorsi*, Macerata: s.e.
- Vicentini C. (2009), *Bacco e Arianna fra Ferrara, Roma e Napoli. La fortuna di un mito fra parole e immagini*, in *Gli dei a corte. Letteratura e immagini nella Ferrara Estense*, a cura di G. Venturi, F. Cappelletti, Firenze: Olschki, pp. 247-261.
- Vollkommer R. (1997), *Tityos*, in *LIMC*, VIII-1, Zürich-München: Verlag, pp. 37-41.
- Volpe C. (1979), *In margine alla ricerca su Giovanni Maria Viani*, «Paragone», 30, 347, 1979, pp. 55-58.
- Wethey H.E. (1975), *The paintings of Titian*, III, London: Phaidon.
- Zacchi, A. (1999), *Un disegno di Ludovico per "Il Vinto Sinone" a Palazzo Fava e due studi di Annibale per la "Lupa" Magnani*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Jürgen Winkelmann*, a cura di S. Béguin, M. Di Giampaolo, Napoli: Paparo, pp. 385-395.
- Zanotti G. (1739), *Storia dell'Accademia clementina di Bologna*, I, Bologna: per Lelio della Volpe.

Appendice

Fig. 1. Carlo Antonio Rambaldi, *Teseo e Arianna*, Macerata, Palazzo Buonaccorsi



Fig. 2. Carlo Antonio Rambaldi, *Giasone e Medea*, Macerata, Palazzo Buonaccorsi



Fig. 3. Carlo Antonio Rambaldi, *Romolo e Remo*, Macerata, Palazzo Buonaccorsi



Fig. 4. Domenico Santi, Domenico Maria Canuti, *Ritratto di Annibale Carracci*, Londra, British Museum



Fig. 5. Carlo Antonio Rambaldi, *Numa Pompilio e Egeria*, Macerata, Palazzo Buonaccorsi



Fig. 6. Carlo Antonio Rambaldi, *Il trionfo di Bacco*, Macerata, Palazzo Buonaccorsi



Fig. 7. Carlo Antonio Rambaldi, *Bacco e Arianna a Nasso*, Macerata, Palazzo Buonaccorsi



Fig. 8. Carlo Antonio Rambaldi, *Penteo e le baccanti*, Macerata, Palazzo Buonaccorsi



Fig. 9. Carlo Antonio Rambaldi, *Il bagno di re Mida nel fiume Pattolo*, Macerata, Palazzo Buonaccorsi



Fig. 10. Dauphin Olivier (da Jean Boulanger), *Il bagno di re Mida nel fiume Pattolo*, Bergamo, Accademia Carrara. Gabinetto Disegni e Stampe



Fig. 11. Carlo Antonio Rambaldi, *Satiro e leopardo*, Macerata, Palazzo Buonaccorsi



Fig. 12. Carlo Antonio Rambaldi, *Apollo e Marsia*, Macerata, Palazzo Buonaccorsi



Fig. 13. Carlo Antonio Rambaldi, *Latona e i pastori di Licia*, Macerata, Palazzo Buonaccorsi



Fig. 14. Carlo Antonio Rambaldi, *Prometeo (o Tizio)*, Macerata, Palazzo Buonaccorsi



Fig. 15. Carlo Antonio Rambaldi, *Amore e Psiche*, Macerata, Palazzo Buonaccorsi



Fig. 16. Carlo Antonio Rambaldi, *Ercole e il leone di Nemea*, Macerata, Palazzo Buonaccorsi



Fig. 17. Carlo Antonio Rambaldi, *Ercole e Caco*, Macerata, Palazzo Buonaccorsi



Fig. 18. Carlo Antonio Rambaldi, *Ercole e Onfale*, Macerata, Palazzo Buonaccorsi



Fig. 19. Carlo Antonio Rambaldi, *La divinizzazione di Ercole*, Macerata, Palazzo Buonaccorsi



Fig. 20. Sottofinestra e strombi della Galleria dell'Eneide, Macerata, 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