
Parte II

Tipi ambientali e spazi del collezionismo

Dal Museo alla galleria. Spazi e forme del collezionismo in Lombardia tra letteratura artistica, iconografia e celebrazione dinastica

Gianpaolo Angelini*

Abstract

La tipologia architettonica della galleria nella Lombardia durante l'età spagnola e austriaca è attestata con un numero non esiguo di esempi, tra loro molto diversificati per decorazione, struttura, funzione, sino ad ora scarsamente indagati se non per singoli casi. Il modello di riferimento a partire dalla seconda metà del XVI secolo è offerto dal Museo di Paolo Giovio a Borgovico di Como, di cui in Lombardia si conoscono almeno tre repliche significative: la serie dei ritratti della Pinacoteca Ambrosiana, fondata a inizio del Seicento dal cardinale Federico Borromeo, il piccolo "museo" dell'erudito pavese Girolamo Bossi e la grande galleria del castello dei Litta a Gambolò (Pavia). Quest'ultimo caso costituisce il punto di partenza per una riflessione sulle forme e le funzioni della galleria nella Lombardia seicentesca, a confronto con altri esempi di spazi destinati al collezionismo e altre forme di

* Gianpaolo Angelini, Professore a contratto di Museologia, Storia della critica d'arte e Storia dell'architettura, Università degli Studi di Pavia, Dipartimento di Studi Umanistici, Strada Nuova, 65, 27100 Pavia, e-mail: gianpaolo.angelini@unipv.it.

Il testo che segue è una rielaborazione del contributo presentato in sede di convegno; una più ampia disamina dei casi di volta in volta presi in esame, a cui si aggiungeranno altri materiali, è attualmente in corso di preparazione da parte di chi scrive.

celebrazione dinastica legata al prototipo gioviano. Nel Sei-Settecento le forme della retorica celebrativa seicentesca lasciano spazio a recuperi eruditi o a raffinati allestimenti decorativi, mentre alla fine del XVIII secolo si assiste ad un estremo tentativo di attualizzazione in chiave illuminista del Museo gioviano e ad una più spiccata sensibilità da conoscitori.

The architectural typology of the gallery in Lombardy during the Spanish and Austrian ages is attested by very different examples, for decoration, structure, function, scarcely investigated except for individual cases. The reference model from the second half of the 16th century is offered by the Museum of Paolo Giovio in Borgovico di Como, of which at least three significant replicas are known in Lombardy: the series of portraits in the Pinacoteca Ambrosiana, founded at the beginning of the 17th century by the cardinal Federico Borromeo, the small “museum” of the Pavese scholar Girolamo Bossi and the great gallery of the Litta castle in Gambolò (Pavia). The latter case is the starting point for a reflection on the forms and functions of the 17th-century gallery in Lombardy, compared to other examples of spaces dedicated to collecting and with other cases of dynastic celebration always linked to the Paolo Giovio’s prototype. In 17th and 18th century the forms of Baroque celebratory rhetoric leave room in favour of scholarly recoveries or refined decorative arrangements, while at the end of the 18th century the patronage will lead to an extreme attempt at the revival of the Paolo Giovio’s Museo in an illuminist key and to a more pronounced sensibility as a connoisseurs.

Premessa

La Lombardia, nei tre secoli di dominazione asburgica, prima spagnola e poi austriaca, si presenta come scenario estremamente complesso e variegato sul fronte della pratica del collezionismo e dell’esercizio della committenza, al punto che sino a tempi recenti aveva scoraggiato studi d’insieme¹. Eppure nel territorio dell’ex ducato di Milano gli episodi collezionistici documentabili appaiono rilevanti, anche in relazione agli sviluppi della critica e della letteratura artistica, come dimostra poco prima della metà del XVI secolo il caso eccezionale e paradigmatico del Museo di Paolo Giovio a Borgovico di Como².

Proprio l’esempio del Museo gioviano orienterà scelte e programmi della committenza lombarda nel Sei-Settecento, dal progetto museale – didattico e insieme propagandistico – di Federico Borromeo ai piani celebrativi delle casate nobiliari (dai Litta ai Borromeo, dai vari rami dei Visconti ai Belgioioso), per giungere infine, come vedremo nell’ambito del nostro percorso, sino ad ambiziose rivisitazioni in età neoclassica.

¹ Il riferimento corre, d’obbligo, agli studi di Alessandro Morandotti, a partire dal contributo dedicato a *Milano tra età spagnola e dominio austriaco: componenti sociali e circolazione artistica*, apparso nel 1996; una raccolta dei suoi studi è ora Morandotti 2008.

² Nel quadro di una bibliografia pressoché sterminata, in questa sede ci si limita a segnalare il contributo, ancora fondamentale per inquadramento metodologico, di De Vecchi 1977 e quello più recente ed esaustivo di Minonzio 2007. Per altri riferimenti puntuali si rimanda alle note a seguire.

Occorre premettere che la storia dei cosiddetti “tipi ambientali” (per riprendere il titolo della sessione del convegno), ovvero degli spazi del collezionismo, in Lombardia è ancora da fare. In particolare si deve precisare che l’analisi sugli “spazi” destinati ad accogliere raccolte artistiche non si può sovrapporre all’indagine sullo “spazio” del collezionismo inteso come ruolo storico³. L’individuazione degli spazi architettonici e, in seconda battuta, dei criteri di allestimento delle raccolte artistiche nelle dimore dei collezionisti (e a volte anche fuori dalle dimore) offre un tassello ulteriore per comprendere alcune dinamiche del collezionismo come fenomeno *tout court*⁴. In modo particolare, concentrando l’attenzione sulla tipologia della galleria, intesa come ambiente cerimoniale della dimora, luogo di collegamento e di esibizione nello stesso tempo, è possibile definirla come ambiente in cui si raccolgono o per cui si commissionano dipinti da disporre a parete, a cui si aggiunga una decorazione soffittale più o meno articolata⁵. In questa prospettiva è chiaro che si impongono due piani di lettura o programmi, che in parte ricalcano le due definizioni di *galeries* della *Encyclopédie*⁶: (1) un piano iconografico, finalizzato a veicolare determinati significati e messaggi; (2) un piano critico-antologico, in relazione alla ricezione e consapevolezza storica di uno o più momenti della storia artistica, nella fattispecie della storia pittorica⁷.

1. Dal Museo alla galleria: il modello gioviano e la galleria dei Litta a Gambolò

A partire da simili premesse mi sembra che non si possa comprendere la diversificata adozione di questo tipo ambientale per il collezionismo lombardo

³ Spiriti 2013.

⁴ Ormai numerosi sono gli indirizzi di ricerca in questa direzione; un caso-guida è offerto dagli studi riuniti in Magnani 2013.

⁵ Sul tema, oltre al classico ma ormai parziale Prinz 1988, si vedano Strunck-Kieven 2010 e Constans-da Vinha 2010. Si ricordino inoltre le considerazioni di Antonio Pinelli sul «bellissimo spasseggio» di Gregorio XIII (Pinelli 1994), dove è ribadita l’identificazione della galleria come strumento comunicativo, funzionale ad un messaggio universalistico, esattamente come avviene per un libro. Le metafore letterarie in relazione alla galleria sono già state oggetto di ampia discussione, a partire dal paragone galileiano tra l’*Orlando furioso* e una «galleria regia, ornata di cento statue antiche de’ più celebri scultori, con infine storie intiere, e le migliori, di pittori illustri» (Barocchi 1970), sino alla *Galeria poetica* di Giovan Battista Marino (1619).

⁶ Modica 1988, pp. 137-139.

⁷ Dal punto di vista dell’approccio metodologico, si tratta di proporre un itinerario che intersechi l’Haskell di *Patrons and Painters* (1985, prima ediz. 1963) e di *History and Its Images* (1997, prima ediz. 1993) con le ricerche sulle *Gesta dipinte* di Julian Kliemann (1993) (da aggiornare con De Vecchi, Vergani 2004), ai fini di determinare, nell’area territoriale e nei confini cronologici indicati, i modi e i tempi della definizione dell’identità dei ceti dirigenti, avvertendo tuttavia che Kliemann sembra in generale non prestare attenzione alla tipologia degli spazi che ospitano le grandi narrazioni dipinte di cui tratta.

tra la fine del XVI e la fine del XVIII secolo, se non assumendo ad episodio aurorale quello del Museo gioviano⁸. Esso ebbe, come ben noto, fortuna immediata e funzione di repertorio e di prototipo per ambienti e tematiche del collezionismo. Il riferimento è ovviamente alla replica in chiave didascalica della Biblioteca Ambrosiana di Milano, su commissione di Federico Borromeo⁹, episodio, che insieme alle celeberrime repliche fiorentina e tirolese, conferma in pieno la definizione del Museo come «modello convincente di macchina della gloria», proposta da Lanfranco Binni¹⁰.

In quest'ottica assume carattere di specifica derivazione del Museo gioviano, nella sua riedizione ambrosiana, il «musaeolo meo» allestito dall'erudito pavese Girolamo Bossi, personaggio legato a doppio filo con figure eminenti della cultura lombarda, da Federico Borromeo all'erudito comasco Girolamo Borsieri, dal presidente del Senato Giulio Arese a vari esponenti del mondo accademico, protettore e committente di artisti¹¹. Il piccolo museo di Bossi era costituito da ritratti dipinti e busti scolpiti di uomini illustri e santi, riuniti già intorno al 1613, ossia sei anni prima che il cardinal Federico desse inizio alle repliche destinate alla sua Biblioteca; la raccolta era custodita in una sala della dimora di Bossi, dove egli si ritirava a scrivere le lettere poi date alle stampe nei cinque volumi del suo *Epistolario*, e ciò fa propendere per un recupero del modello dello studiolo tardomedievale e umanistico, oltre che per una filiazione gioviana.

Per comprendere il passaggio dal Museo gioviano alla tipologia architettonica e collezionistica della galleria nella Lombardia tra lo scorcio del Cinque e i primi anni del Seicento, si può prendere in esame il caso, trascurato sino a poco tempo addietro, della galleria di ritratti allestita da Pompeo Litta, primo marchese di Gambolò (fig. 1), nel castello feudale in Lomellina, località campestre a pochi chilometri da Vigevano¹². Il Litta era esponente di un casato di recente nobilitazione e in forte ascesa sociale nel quadro del patriziato milanese. I lavori promossi da Pompeo I e dalla moglie Lucia Cusani comprendevano il riallestimento del palazzo padronale all'interno del quadrilatero del castello, ma soprattutto la grandiosa galleria, un corpo di fabbrica autonomo costituito da un portico a serliane al piano terreno e da un vano longitudinale al primo piano, libero e finestrato sui due lati lunghi, che raccordava il palazzo con la cosiddetta torre «del Belvedere». Il cantiere venne portato a termine, con l'apertura anche del grandioso viale di ingresso, dal figlio di Pompeo I, l'arcivescovo di Milano Alfonso Litta, nella seconda metà del Seicento, giungendo alla ragguardevole lunghezza di oltre cinquanta metri.

⁸ Più in generale sulla cultura di Paolo Giovio e del Museo si vedano Maffei 1990 e Agosti 2008.

⁹ Anche su questo episodio, così come sulle altre repliche gioviane di Firenze e di Ambras, la bibliografia è vastissima: si vedano almeno Jones 1993, Cannata 2012, Scorza 2012.

¹⁰ Binni 1989, p. 29.

¹¹ Arisi Rota 1996, p. 196. Su questo importante episodio, così come sui legami di Bossi con gli ambienti artistici milanesi e lombardi, si rinvia ad uno studio apposito.

¹² Angelini 2006 e 2012; Angelini, Casati 2018.

L'assetto della galleria di Gambolò non ha sicuri precedenti nel territorio degli antichi stati italiani e basterà ricordare ancora a inizio Seicento le difficoltà di Scamozzi a definire cosa fosse una galleria paragonandola di fatto a logge chiuse o a spazi destinati precipuamente al collezionismo d'arte e di antichità¹³. Confronti più stringenti, ma non dirimenti, si possono istituire con le gallerie francesi, dove prevalente è l'illuminazione bilaterale, sia negli *châteaux* sia negli *hôtels particuliers* (una sopra tutte la *galerie des Illustres* al Louvre, tra le prime gallerie francesi a configurarsi pienamente come *pièce publique* e non più come ambiente privato dell'appartamento del signore)¹⁴. Tuttavia non è possibile individuarne i canali di conoscenza da parte dei Litta e dei loro architetti, se non per tramite degli esempi offerti dalle corti padane come Ferrara (dove si registra, grazie agli studi di Marco Folin, una precoce attestazione della tipologia e del lemma, poi eclissato)¹⁵, gli esempi genovesi (galleria Aurea nel Palazzo del Principe, la cui costruzione ebbe inizio nel 1594)¹⁶, romani (galleria delle Carte Geografiche nei Palazzi Vaticani e galleria di villa Medici al Pincio)¹⁷, fiorentini¹⁸ o mantovani, come le gallerie del Palazzo Ducale¹⁹ o il "corridore grande" di Sabbioneta²⁰, anch'esso connesso ad una villa con giardino.

Infine, un modello prestigioso era quello offerto, anche sul piano delle intenzioni celebrative dinastiche e genealogiche, dalla grande galleria di Carlo Emanuele I a Torino, avviata nel 1587 e poi a più riprese oggetto di interventi e progetti²¹, dove non mancava inoltre il richiamo al termine "museo" utilizzato come alternativo a "galleria" nel *Theatrum Statuum Regiae Celsitudinis Sabaudiae Ducis* stampato ad Amsterdam nel 1682²². Tuttavia, pur nel quadro di una prospettiva ampia, non si può trascurare, proprio sul territorio del ducato di Milano, un precedente piuttosto misconosciuto, costituito dalla galleria nell'ala di levante del castello di Melegnano, restaurato e decorato su committenza di Gian Giacomo Medici di Marignano detto il Medeghino, condottiero e fratello

¹³ Sul tema della galleria in Italia si veda ancora Prinz 1988, nonché per le relazioni con la cultura letteraria, Dionisotti 1995.

¹⁴ Chatenet 2008.

¹⁵ Folin 2004.

¹⁶ Stagno 2017, anche per la raffigurazione dei Turchi, per cui si veda *infra* nel testo.

¹⁷ Pinelli 1994; Hochmann 1999.

¹⁸ Rossi 2008.

¹⁹ Morselli 2000; Caracciolo 2013.

²⁰ Cieri Via 1993; Sanvito 1993; Carlevaris 2009.

²¹ Tosini 2016.

²² Al gusto della grande galleria di Carlo Emanuele I, come segno della sua diretta efficacia di modello quale «macchina della gloria» sulla falsariga gioviana, è stata ricondotta la facciata di palazzo Cravetta a Savigliano, in epoca imprecisata ma collocabile orientativamente ai primi decenni del XVII secolo, dove si ritrovano diverse serie iconografiche: i progenitori nella loggia dipinta nell'attico, i duchi e le duchesse di Savoia nei busti delle nicchie e nei medaglioni, le virtù da essi impersonate nei riquadri dipinti, tutte inserite in una magniloquente sequenza ritmata da semicolonne e finestre (Dardanella 1995, p. 106; Bosco 2004).

di Pio IV²³. Si deve comunque osservare che essa si discosta dal caso di Gambolò almeno per un elemento di rilievo, ovvero l'illuminazione monolaterale²⁴.

2. *Dalle verae imagines alle res gestae: forme della autocelebrazione nel patriziato lombardo*

La galleria dei Litta era però parte di un più ampio progetto autocelebrativo che i Litta trassero dalla lettura degli *Elogia* di Paolo Giovio «virorum bellica virtute illustrium». Gli inventari infatti documentano la presenza nelle residenze di Gambolò e di Milano di serie di ritratti dei papi, degli imperatori romani e di Casa d'Austria, dei duchi di Milano, dei duchi di Borgogna e infine, fatto più rilevante, dei Gran Turchi, ovvero i dodici sultani di Istanbul²⁵. Questi ultimi erano disinvoltamente esibiti a fianco di papi e imperatori, categorie tra loro eterogenee, unite solamente dal comune rimando al modello gioviano. Si trattava di un'operazione in sintonia con quel filone letterario nato con la *Galeria* di Giovan Battista Marino (1619), che prendeva a sua volta le mosse da Giovio, e proseguito nell'arco del Seicento da una schiera di raccolte biografiche e celebrative²⁶.

La galleria dei ritratti degli antenati diveniva manifestazione della potenza familiare, dei legami parentali e del prestigio acquisito nel corso di diverse generazioni. Per comprendere il significato politico e culturale del progetto "galleristico" dei Litta è possibile istituire confronti con le operazioni messe in campo nel corso di tutto il Seicento da parte di altre famiglie appartenenti al patriziato lombardo, tese perlopiù ad agire sul piano della raffigurazione storica (le *res gestae*) oltre che della ritrattistica (le *verae imagines*).

Gli Isimbardi nella vicina Pieve del Cairo diedero ad esempio prova di saper concepire allestimenti complessi, atti alla celebrazione della casata su un duplice piano: l'ornamento della dimora e l'esercizio della storiografia. L'efficacia dell'impresa è testimoniata, quasi immediatamente, dalla citazione che ne fece Galeazzo Gualdo Priorato nella sua *Relatione della città e Stato di Milano*, data alle stampe nel 1666, in cui non si sottace il richiamo al binomio gioviano di effigie dipinta e elogio scritto:

²³ Alcune indicazioni in proposito si trovano in Ciccolella 1977, p. 95 e ss.; *Il castello mediceo di Melegnano* 2005, p. 94.

²⁴ Curiosamente, ma l'argomento merita approfondimento, una galleria al di sopra di un portico collega il corpo padronale ad un preesistente torrione medievale nella villa dei Medici di Marignano a Frascarolo, nel Varesotto, forse riedificata negli anni quaranta del Cinquecento (Langè, Vitali 1994, pp. 134-137).

²⁵ Per il dettaglio degli inventari e l'identificazione di tutti i ritratti cfr. Angelini 2006.

²⁶ All'interno della *Galeria* il Marino distingueva piccole sezioni: «Prencipi, Capitani ed Heroi», «Tiranni, Corsari, e Scelerati», «Pontefici e Cardinali», «Negromanti ed Heretici» (Caruso 1991, p. 70).

[...] un bellissimo palazzo con una galleria superbissima ornata di diverse pitture, e tra l'altro di diciotto quadri di personaggi illustri della sua casa, con un elogio sotto ad ogn'uno esprimente le sue degne qualità²⁷.

Il riferimento suggellato nella pagina letteraria si riferisce alla decorazione del salone grande del palazzo Isimbardi, eretto poco al di fuori del borgo di Pieve del Cairo, in cui il marchese Pietro nel sesto decennio del Seicento commissionò ad un'équipe di maestri, in cui è possibile almeno riconoscere Giuseppe Stefano Danedi detto il Montalto²⁸, una serie di grandi scene con le gesta e i ritratti pittorici a figura intera e a mezzo busto degli antenati del padrone di casa (figg. 2-3). Questi inoltre, in un momento successivo alla commissione degli affreschi del salone, compilò un'opera storiografica rimasta manoscritta in cui trovavano spazio e trattazione tutti gli episodi e i personaggi illustrati nel ciclo pittorico del palazzo di Pieve²⁹. È importante sottolineare, ai fini del nostro discorso, che Gualdo Priorato usa il termine «galleria» per designare un ambiente della dimora caratterizzata sì da un marcato sviluppo longitudinale, ma soprattutto destinato alla celebrazione dinastica e genealogica³⁰.

Su un piano analogo di celebrazione dinastica, declinata tuttavia in chiave più “politica”, si pone invece il progetto di decorazione di una sala della villa del conte Ercole Visconti di Saliceto (oggi Banfi) a Rho, dove il committente, intorno al 1670, fece decorare un fregio con i *Fasti viscontei* che completava la decorazione del grande ambiente comprendente una medaglia a soffitto con *Saturno e la triade paridea che offrono il Palladio a Giove*³¹. Il richiamo ai Visconti assume un significato meno dinastico rispetto al salone di Pieve del Cairo, ma allude a ricordare una lontana agnazione viscontea che nella Lombardia tardoseicentesca, sottoposta al governo spagnolo, aspirava a rivendicare da parte del patriziato locale uno statuto di parità nei confronti della corona spagnola, legittima erede del titolo ducale che già fu dei Visconti e degli Sforza³².

In modo non dissimile i Visconti di Brignano esaltarono le gesta dei propri avi, ribadendo legami di discendenza con la prima dinastia ducale milanese, ancora una volta sulla scorta delle letture gioviane, ovvero *Le vite dei dodici Visconti che signoreggiarono Milano descritte da Monsignor Paolo Giovio vescovo di Nocera tradotte da Ludovico Domenichi*, date alle stampe con un ricco apparato

²⁷ Gualdo Priorato 1666, pp. 165-166.

²⁸ D'Albo 2011.

²⁹ Ivi, p. 71.

³⁰ La sala è assimilabile una galleria “all'italiana”: le fonti di luce sono monolaterali, ma disposte su uno dei lati lunghi. Tra di esse si allineano tuttavia, così come nel modello di Osello citato più avanti, le statue dipinte a monocromo di Astolfo, Guglielmo, Ruggero, Oliviero, Ruffino e Agostino Isimbardi.

³¹ La decorazione si deva a Federico Bianchi e fa parte di un più vasto e articolato programma decorativo della dimora promosso dal conte Ercole, figura di rilievo sulla scena milanese e lombarda per le sue relazioni con le corti di Madrid e Vienna (Colombo 2008, pp. 15-17).

³² Una serie di busti dei Visconti orna anche le pareti dell'androne d'ingresso al castello Visconti di San Vito a Somma Lombardo.

iconografico nel 1645. Nella sala detta “del Trono” al piano nobile del palazzo Vecchio di Brignano Gera d’Adda nel 1675 vennero raffigurati i signori e poi duchi di Milano sotto forma di otto grandi statue monocrome a figura intera o a mezzo busto³³, inserite in un’articolata architettura dipinta di colonne tortili (fig. 4), entro cui si inserivano anche scene istoriate con le loro gesta³⁴.

Il senso politico dell’impresa si chiarisce nel confronto con il ciclo dei *Fasti borromeici* realizzati nella seconda metà del Seicento per decorare la galleria e la sala delle Cerimonie della Rocca di Angera³⁵. Se gli Isimbardi e i Borromeo ricorsero alle memorie familiari e ne esaltarono le connessioni con la storia del ducato, i Visconti di Saliceto e di Brignano giocarono la carta di una più vasta eredità, quella dei dodici signori di Milano, che permettesse loro di essere competitivi, almeno sul piano dell’autocelebrazione, con altri casati del patriziato lombardo³⁶.

I Litta invece – in assenza di una agnazione illustre e anzi nella necessità di far dimenticare che alle spalle avevano una tradizione mercantile, non nobiliare nè militare – crearono una propria genealogia tutta libresca, fondata sull’esempio di Giovio, e per esibirla adottarono una tipologia architettonica di grande impatto, ma quasi inedita sul territorio del ducato di Milano. D’altro canto, a ribadire che la galleria di Gambolò rappresenti un testimone d’eccezione in un dibattito vitale nella Lombardia tardocinquecentesca sugli spazi cerimoniali della dimora signorile, si può richiamare il brano che nel suo trattato dedica alla tipologia della galleria Pellegrino Tibaldi, figura di riferimento per il rinnovamento della scena

³³ Sulla decorazione della Sala del Trono di Brignano non esiste ad oggi una trattazione esauriente. Si ricorda inoltre che nello stesso palazzo erano conservati ritratti su tela dei Visconti di modesta qualità ma dalla interessante iconografia (Bolandrini 2013, pp. 280-282), nonché sei busti in terracotta destinati a decorare una delle gallerie del settecentesco palazzo Nuovo (Bacchi, Zanuso 2011, pp. 7-43). Una galleria era ed è tuttora presente nel palazzo Vecchio (fig. 5), decorata intorno agli anni settanta del Seicento, con magniloquenti architetture fittizie a incorniciare otto aperture su un solo lato, mentre sul lato opposto erano ospitati dipinti con scene di varia iconografia (Bolandrini 2013, pp. 250-254). Anche nel palazzo milanese di Ercole Visconti di Gezzè e dei signori di Brignano è documentata una galleria destinata alla esposizione dei quadri più importanti della collezione del padrone di casa, come documenta l’inventario datato al 1710 (Dozio 2012).

³⁴ Sul precedente rappresentato dal ciclo genealogico visconteo della Rocca di Angera, che doveva idealmente completare le storie di Ottone Visconti nella sala di Giustizia, si veda Rossetti 2013, pp. 13-15. Vi figuravano sia personaggi della storia più recente della casata sia rappresentazioni di divinità classiche e di figure del mito troiano, nonché di Desiderio e di altri re longobardi, alla cui schiatta si riconduceva, secondo tradizioni accreditate negli ambienti domenicani vicini ai Visconti, la discendenza dei conti di Angera (ivi, p. 14). Sull’uso “politico” del mito longobardo nel Settecento da parte dei Belgioioso vedi *infra* nel testo.

³⁵ Natale 2000, pp. 140-144; D’Albo 2011, p. 77 (con aggiornamento bibliografico).

³⁶ Non assimilabile alla casistica qui riunita è il caso del salone dei Fasti Romani in Palazzo Borromeo Arese a Cesano Maderno, decorato tra il 1652 ed 1674 per volere di Bartolomeo III, nel quale si riconosce la volontà di autolegittimazione personalistica del potere e del ruolo pubblico rivestito dal committente, piuttosto che un programma di esaltazione dinastica. Per l’iconografia virgiliana dei dipinti del salone e per una loro interpretazione cfr. Benzo 2007; per un tentativo di definire la politica dell’immagine della cosiddetta “consorteria aresiana” cfr. Spiriti 2004.

architettonica milanese e lombarda dal 1564 sino al 1585. Pellegrino suggerisce di disporre le scene istoriate e le statue in modo alternato entro un portico a serliane dipinto, descrivendo di fatto l'allestimento interno di una galleria:

Ma non siano nè le statove nè le istorie tanto in quantità confuse, che non vi si resti largo compartito de colonati, acciò che l'occhio non si confondi. Ma le colone siano a due e nel mezzo una statova e por l'istoria ne l'intercolonio magior, con le greze delli architravi de' marmi in prospetiva, che dimostri eser il muro fondato e aperto, onde si vedessero apresso le lodi e li effetti de li omeni eroi e che porge de' boni exempi a li omeni³⁷.

Inoltre non si deve scordare che fortunati e diffusi repertori di incisioni riproducenti le effigi di principi e condottieri si configuravano come rappresentazioni ideali di allestimenti interni per gallerie. Tra i numerosi casi che si potrebbero addurre ad esempio, ricordiamo solo le incisioni di Gaspare Osello per le *Austriacae Gentis Imagines* di Francesco Terzi, date a stampa nel 1569 (fig. 6), in cui i ritratti a figura intera degli imperatori e arciduchi asburgici e, in una sezione separata, delle signore di casa d'Austria comparivano all'interno di un partito architettonico idealmente continuo³⁸. Nei palazzi lombardi tra la fine del Cinque e l'inizio del Seicento non mancavano inoltre serie celebrative degli imperatori romani e delle *mulieres* a loro connesse, in busti di pietra disposti negli architravi spezzati delle finestre nelle facciate e nei cortili³⁹. Anche in questo caso tale pratica è ricordata da Tibaldi in merito alla decorazione degli spazi pubblici della casa:

Però volendo uscir di questa regola sarà bene in le parti publiche della casa farvi le istorie delli suoi maggiori, de le opere egregie sue, o de li suoi re, ovvero si gli porano tute le statove de tutti quelli che furno causa di crescer la republica⁴⁰.

A ben vedere, la galleria di ritratti di sovrani e condottieri nel castello di Gambolò è attuazione letterale del dettame pellegriniano proprio perché, rispetto alla consuetudinaria raffigurazione delle effigi e delle imprese degli antenati, si pone quale soluzione alternativa ma comparabile in termini di esibizione di un lignaggio, sia esso di antica tradizione o di più recente acquisto⁴¹.

³⁷ Pellegrini 1990, p. 251.

³⁸ Seccareccia 1998-1999.

³⁹ Casi ben noti agli studi sono i busti che ornano i timpani delle finestre dei palazzi di Prospero Visconti e dei Cusani (poi Erba Odescalchi) a Milano e dei Natta a Como.

⁴⁰ Pellegrini 1990, p. 251.

⁴¹ La fortuna del prototipo tibaldiano è attestata in diversi casi, tra i quali si può ricordare quello della galleria di palazzo Borromeo Arese a Cesano Maderno, con finestre su un solo lato e sul lato opposto una decorazione dipinta di statue allegoriche delle arti e delle scienze, alternate a colonne. La galleria attraversava l'ala orientale del quadrilatero del cortile, collegando l'ala verso il borgo, dove si trovano il salone d'onore (vedi qui alla nota 36) e gli appartamenti di parata e l'ala verso il giardino, traforata da un grande loggiato su colonne. Lungo la galleria inoltre si aprivano gli ambienti che ospitano la cappella privata del palazzo (Spiriti 2010).

3. *Le immagini dei Gran Turchi dal Museo gioviano alla galleria dell'Isola Bella*

L'operazione dei Litta si configura come eccezionale anche per la presenza dei Gran Turchi, replicata nei dipinti di Cristofano dell'Altissimo per Cosimo I de' Medici⁴², ma espunta nella replica dei ritratti gioviani commissionata dal cardinale Federico Borromeo per la «*tertia pars Musaei*» annessa alla Biblioteca Ambrosiana⁴³. La vicenda dell'arrivo delle effigi dei Gran Turchi in Occidente è nota e si ricollega a fatti d'arme e di cavalleria, con la donazione dei ritratti dei dodici sultani a Virginio Orsini dell'Anguillara, condottiero al soldo del re di Francia, da parte dell'ammiraglio turco Khayr al-Dyn, detto Barbarossa. I ritratti dei Gran Turchi furono messi al bando dalla Chiesa controriformistica, come ci ricorda l'avversione di Gabriele Paleotti che nel suo *Discorso delle immagini* condannava aspramente chi deteneva ritratti degli eretici, «capi nefandi e viziosi», a meno che «tali ritratti fossero accompagnati con segni manifesti e giuste vendette della empietà loro»⁴⁴. Essi tuttavia ricomparirono nelle case dei nobili o dei principi⁴⁵.

Per i Litta i ritratti dei Gran Turchi completavano un'operazione quasi donchisciottesca di costruzione di un passato epico e cavalleresco, tant'è che nella biblioteca di Pompeo I e Lucia Litta erano conservate le *Storie* di Giovio e Guicciardini, insieme a resoconti delle guerre di Fiandra e alle opere di Francesco Sansovino dedicate alla storia dell'impero turco, agli ordini cavallereschi e alle famiglie illustri d'Italia⁴⁶. La sequenza dei gruppi dei ritratti e la presenza del nucleo «turchesco» riconducono inoltre alla collezione di oltre duecentosessanta effigi riunita a Roma da Alfonso Chacón (1530-1599), erudito e antiquario spagnolo, appartenente all'ordine domenicano⁴⁷, che divenne presto fonte iconografica per altri collezionisti contemporanei «di altissimo livello sociale e [...] elevate esigenze filologiche»⁴⁸. La raccolta chaconiana potrebbe essere identificata come una delle possibili fonti di ispirazione dell'ambizioso progetto della galleria dei ritratti di casa Litta.

⁴² Sull'iconografia gioviana dei Gran Turchi si rimanda a Le Thiec 1992, inoltre Casini 2004, pp. 151-154.

⁴³ Borromeo 1997, p. 62. Sul caso ambrosiano si vedano Terzaghi 2002 e le schede dei ritratti in *Pinacoteca Ambrosiana* 2006, p. 284 e ss.

⁴⁴ Paleotti 1972, III, pp. 2728-2729.

⁴⁵ Un ulteriore esempio, che sarà oggetto di prossima analisi, è offerto dalla facciata di palazzo Lupi a Cenate, nella Bergamasca, sulla quale al principio del XVII secolo fu dipinta una serie di uomini d'arme a figure intere, che campeggiano alternati alle finestre del piano nobile, tra le quali spicca un gran turco con turbante e mezzaluna (Medolago 2003, pp. 173-176).

⁴⁶ Angelini 2006, p. 222.

⁴⁷ Herklotz 2009.

⁴⁸ Ivi, p. 129. Tra questi collezionisti figuravano Filippo II che allestì nella biblioteca del monastero di San Lorenzo dell'Escorial un museo di *viri illustres*, e Federico Borromeo, che con Chacon instaurò rapporti di collaborazione sin dai suoi anni romani per la realizzazione di alcuni dei ritratti destinati all'Ambrosiana e per la derivazione di riproduzioni di mosaici e pitture antiche nei codici della biblioteca milanese (Herklotz 1985, pp. 55-56; Agosti 1996, pp. 17, 47).

La riprova delle intenzioni dei Litta e dell'uso quasi strumentale del modello gioviano ci è offerto anche da un episodio parallelo, di poco posteriore, che venne attuato in una sede prestigiosa, ovvero la galleria dei quadri del palazzo Borromeo sull'Isola Bella, eretto su commissione di Vitaliano VI Borromeo⁴⁹. In generale l'intero edificio sul famoso "scoglio" sul Verbano è una piccola antologia della tipologia della galleria⁵⁰, ma in questa sede, e per il momento, ci si può soffermare sul caso della «galleria dei quadri vecchi» (poi detta del Berthier) (fig. 7).

Non secondario, agli occhi di Vitaliano VI, doveva essere il confronto con la pinacoteca dell'Ambrosiana, la prestigiosa istituzione fondata dal cardinale Federico Borromeo, a cui la galleria dell'Isola doveva fungere da contrappunto privato e dinastico. Le consonanze con il gusto collezionistico documentato alla metà del XVII nelle maggiori raccolte di Milano si univano, in relazione al modello ambrosiano, alla presenza di copie o repliche di dipinti già nella collezione privata del cardinale e ad un gusto spiccato per il genere della natura morta, ma soprattutto al correggismo dominante (infatti la galleria accoglieva le copie dei quadri di Correggio nella collezione del duca di Modena). Sembra inoltre possibile osservare, in margine a quanto il catalogo recentemente pubblicato della collezione offre alla discussione⁵¹, che anche i quattro ritratti di piccolo formato raffiguranti i "gran turchi" e derivati dalla famosa serie gioviana degli uomini illustri *bellica virtute* rimandano esplicitamente ad una dialettica figurativa con il progetto culturale federiciano⁵².

I quattro quadretti furono collocati sulla parete verso il lago della galleria con funzione puramente decorativa nella fase del riallestimento neoclassico della collezione (e questo è già segnale di uno dei passaggi successivi dell'evoluzione degli spazi del collezionismo in Lombardia, su cui ci soffermeremo). In origine essi erano disposti simmetricamente lungo le pareti lunghe in numero di otto per lato, per un totale di sedici ritratti, in cui ai condottieri cristiani si alternavano i principi orientali. Se la posizione originaria era quindi di maggior risalto, è possibile inoltre ritenere che la raffigurazione dei gran turchi, cui si aggiungeva il ritratto di Giulia Gonzaga, signora di Fondi, donna colta e libera, in costante odore di eresia, costituisse un'aristocratica affermazione di ortodossia, soprattutto in

⁴⁹ Sull'architettura del Palazzo e sulle sue gallerie cfr. Natale 2000, *passim*; Morandotti 2011.

⁵⁰ In particolare si segnalano la galleria degli Arazzi, lungo vano di collegamento tra il Palazzo e i giardini, arricchita solo in tarda epoca (fine del XVIII secolo) da una serie di grandi arazzi, ma la cui decorazione originaria in legno e stucco prevedeva paraste composite a scandire le pareti lunghe e due ritratti ovali nelle testate con le effigi di Vitaliano VI e Carlo IV Borromeo (1677-168), e le due sale di Margherita de' Medici e delle Medaglie, allestite nel corso di tutto il Seicento e accomunate dalla forma allungata, dalla funzione di vano di collegamento e dalla presenza di dipinti o rilievi dedicati all'esaltazione genealogica della famiglia e dell'illustre santo porporato (rispettivamente un ritratto di Margherita de' Medici con i figli Federico II, Carlo e Vitaliano e una serie di medaglie con storia della vita di San Carlo) (Natale 2000, pp. 59-62).

⁵¹ Plebani 2011.

⁵² Angelini 2012.

connessione con l'effigie della Gonzaga, figura, come si è detto, a suo tempo molto contestata per la frequentazione di esponenti della Riforma protestante ma celebre per la bellezza e per il modo rocambolesco in cui ella sfuggì al corsaro Khayr al-Dyn (il famoso Barbarossa), il quale pure figura in uno dei ritratti. La piccola serie della galleria dell'Isola Bella assume uno specifico significato, non dettato da una casuale collazione di esemplari dell'iconografia gioviana, che non si sarebbe potuto ripetere in questi termini nelle collezioni della pinacoteca Ambrosiana da cui il cardinal Federico aveva opportunamente escluso i ritratti dei gran turchi. La galleria dell'Isola ospitava pertanto una specie di *addendum* profano alla serie gioviana dell'Ambrosiana che, se da un lato rinunciava alla funzione didattica e all'ispirazione morale del museo milanese, dall'altro rispondeva pienamente al carattere dinastico e celebrativo che Vitaliano VI aveva voluto imprimere alla quadreria del palazzo.

4. *Gallerie e spazi del collezionismo nel Seicento: morfologia e decorazione*

I due casi costituiti dalle gallerie dei Litta e dei Borromeo nelle loro residenze extraurbane sono episodi emergenti, per soluzioni, scelte e messaggi, in un quadro che tuttavia nel corso del Seicento e nel primo Settecento, è piuttosto uniforme sul piano della morfologia degli spazi destinati al collezionismo: nel palazzo milanese dei Durini nel XVII secolo⁵³, la galleria è un ambiente longitudinale, illuminato da un solo lato poiché inserito nel perimetro quadrilatero del cortile del palazzo, ambiente in cui si collocavano le opere delle collezioni familiari ritenute più significative o, più frequentemente, i ritratti degli antenati, seguendo una moda poi eternata nella pagina famosa di Manzoni in cui Don Rodrigo si arrovellava di fronte alle effigi dei propri antenati: «[...] e quando gli era arrivato sotto, e voltava, ecco in faccia un altro antenato»⁵⁴.

Di contro, alternative significative al prototipo della galleria come corridoio o loggia chiusa, dopo il caso di Gambolò, non si registrano, se non si contano due eccezioni documentate, ma purtroppo oggi non più apprezzabili nella loro consistenza monumentale. La prima è costituita dalla galleria progettata dopo il 1648 nella villa del nobile Antonio Aliprandi detta "il Casletto" (fig. 8), nelle vicinanze di Monza, dove la galleria assume carattere di collegamento tra il monoblocco della residenza e un vano denominato «studio»; essa presentava inoltre la particolarità di essere un corpo di fabbrica autonomo, proteso nell'area

⁵³ Giustina 2001, p. 207, ill. 6. Non è questa la sede per una campionatura esaustiva della presenza di gallerie negli inventari delle dimore signorili di Lombardia, ma basti ricordare che una galleria è registrata anche nel Palazzo Arcivescovile (Basso 1994, p. 103).

⁵⁴ Manzoni 1840, p. 126.

a giardino e pertanto caratterizzata da illuminazione bilaterale⁵⁵. L'articolazione ricorda quella degli *hôtels* parigini del XVII secolo (in particolare l'*hôtel Lambert* di Louis Le Vau, di poco anteriore)⁵⁶, ma è chiaramente in debito verso il prototipo rappresentato dalla galleria di Gambolò, con cui condivide molteplici caratteristiche (l'illuminazione bilaterale, l'affaccio sul giardino ecc.). Non si hanno purtroppo notizie in merito all'allestimento interno che possano autorizzare ulteriori paragoni⁵⁷. La seconda eccezione è invece offerta dalla galleria costruita nel 1666 nel palazzo milanese dei Gallio, di cui si conserva solo un disegno firmato dall'architetto Giovan Battista Quadrio⁵⁸. La pianta e l'alzato ci consegnano il progetto di un vano oblungo, finestrato su entrambi i lati, a chiudere una corte interna della dimora, lungo il profilo di un muro di cinta preesistente. Di questa galleria ci rimane anche una sintetica descrizione dell'allestimento interno, sontuoso, costituito da grandi storie su arazzi di Fiandra, alternati a tele con colonne dipinte, quasi a riprendere il modello di un «largo compartito de colonati» suggerito da Tibaldi nel suo trattato.

Non che mancassero, soprattutto sullo scadere nel Cinque e nella prima metà del Seicento, altri prototipi di spazi per il collezionismo in territorio milanese e lombardo: dalla casa di Leone Leoni a Milano, dove nello studio e nel camerino erano custoditi dipinti di Tiziano, Parmigianino, Michelangelo, disegni leonardeschi e calchi di sculture antiche⁵⁹; al ninfeo di Lainate, che comprendeva una ricca quadreria impostata sul culto di Correggio e sul recupero dei leonardeschi e a cui in prospettiva si contrappose il progetto museale-educativo di Federico Borromeo⁶⁰; oppure al camerino di Gaston de Foix al Castellazzo di Bollate più volte riallestito e decorato tra Sei e Settecento dai marchesi Arconati Visconti (dove forse ancora riecheggiava una pagina di Paolo Giovo, nella descrizione del viso del condottiero francese, spirante «bellicoso furore»)⁶¹. Quindi in chiusura il pensiero corre al *Musaeum Septalianum*, ibrido di galleria e Wunderkammer⁶², poi confluito, per quanto attiene le raccolte, ma non lo spirito, nell'Ambrosiana, che si configurò subito e con stabilità come istituzione di riferimento per la cultura artistica lombarda sin all'Ottocento⁶³.

⁵⁵ Giustina 1991, p. 53, ill. 1. La galleria è documentata da un disegno dell'architetto Gerolamo Quadrio, non datato, ma risalente probabilmente al 1648 o poco dopo, quando si attendeva ai lavori della villa, in cui sono specificate le destinazioni d'uso degli ambienti: la «Galeria» collegava la «Sala» allo «Studio».

⁵⁶ Sulle gallerie delle dimore parigine seicentesche si veda Mignot 2008.

⁵⁷ Non è nemmeno certo che la galleria sia stata effettivamente costruita oppure che sia rimasta allo stadio progettuale.

⁵⁸ Archivio Storico della Diocesi di Como, *Fabbrica del Duomo, Eredità*, fasc. 27.

⁵⁹ Rossi 1995; Helmstutler di Dio 2003 e 2009.

⁶⁰ Morandotti 2005 (con bibliografia precedente).

⁶¹ Ferrario 1996, pp. 60-81.

⁶² *Septalianum Musaeum* 1984; Allevi 2010; Squizzato 2013; Facchin 2017.

⁶³ Sulla difficile eredità della raccolta settaliana (oggi in parte esposta al Mudec – Museo delle Culture di Milano) si vedano le osservazioni di Morandotti 2008, pp. XX-XXII.

5. *Committenza sullo scorcio del Seicento: modelli romani al servizio del patriziato lombardo*

Nel passaggio tra XVII e XVIII secolo sembra che gli orientamenti della committenza si siano indirizzati con speciale vigore verso l'assimilazione della cultura figurativa e architettonica romana, senza accantonare i modi dell'affermazione di un primato sociale e culturale praticati sino ad allora, piuttosto riconoscendo nel linguaggio del barocco romano una sistema comunicativo di altissima efficacia⁶⁴. Lo indicano gli orientamenti filoromani di alti prelati lombardi in movimento tra Milano e Roma come l'arcivescovo Alfonso Litta, figlio di quel Pompeo artefice della grande galleria gioviana nel castello di Gambolò⁶⁵, oppure Luigi Alessandro Omodei, committente di importanti interventi pubblici nella chiesa di Santa Maria della Vittoria⁶⁶.

Se guardiamo a casi specifici, ci si rende conto di come le sale delle dimore nobiliari non siano più spazio sufficiente per esibire una *auctoritas*, un censo, un primato. A Milano la cappella dell'Assunta in San Vittore al Corpo, mausoleo di Bartolomeo III Arese, presidente del Senato, venne concepita sullo scorcio degli anni sessanta del Seicento programmaticamente come tentativo di innesto del Barocco romano in Lombardia per opera congiunta dell'architetto Gerolamo Quadrio e dello scultore Giuseppe Vismara, già inviati a Roma dall'arcivescovo Alfonso Litta per discutere con Gian Lorenzo Bernini le sorti della fabbrica della facciata della cattedrale⁶⁷. A Pavia invece la piazza e la cappella del Collegio Ghislieri divennero polo per un grande progetto, solo in parte realizzato, di riforma urbana in chiave postberniniana e cortonesca, con l'ingaggio di artisti romani come Ciro Ferri, Francesco Nuvoloni, Giovanni Ruggeri, Lazzaro Baldi, Giovanni Peruzzini, Luigi Scaramuccia o artisti lombardi di formazione romana, come Carlo Francesco Nuvolone, o anche minori quale Giovan Battista del Sole, specialista nel raffigurazioni di grandi scene belliche per apparati effimeri⁶⁸.

Che anche il collezionismo privato convergesse verso queste posizioni lo indica anche la ricostruzione, possibile tramite inventari *post mortem*, della Sala delle Età dell'Uomo in palazzo Botta Adorno a Pavia, dove si conservavano quattro copie dei dipinti di Pietro da Cortona nella sala della Stufa in Palazzo Pitti⁶⁹. Di

⁶⁴ Sul tema delle relazioni tra la Lombardia e la cultura artistica del barocco romano si sono allineati negli anni molti studi, tra cui: Coppa 1988 (sulla quadreria di Antonio Parravicini a Sesto San Giovanni), Della Torre 1989 (sulla committenza dei Volpi e degli Odescalchi a Como), Spiriti 2013 (su Luigi Alessandro Omodei), Facchin 2014a e 2014b (sugli Odescalchi e i Monti), Angelini, Casati 2018, pp. 92-106 (su Alfonso Litta).

⁶⁵ S. Zanuso, Scheda n. 87, in Frangi, Morandotti 2002, pp. 226-227; Angelini 2006, p. 223 e ss.

⁶⁶ Spiriti 1994 e 1995.

⁶⁷ Da ultimo Angelini, Casati 2018, pp. 92-106.

⁶⁸ Angelini 2017, pp. 53-56.

⁶⁹ Archivio di Stato di Pavia, *Notarile pavese*, filza 14198, notaio Liutprando Crivelli, 3 novembre 1775, c. 8v: «quattro quadri di Pietro da Cortona [...] con sue cornici intagliate che fanno l'ornamento di detta stanza, istoriate l'età del Uomo».

questa decorazione è possibile oggi riconoscere solo uno dei pannelli (fig. 9), attribuito da Carlo Ludovico Ragghianti alla cerchia di Ciro Ferri⁷⁰. Non si ha notizia di quando le tele siano giunte a Pavia, forse sullo scorcio del Seicento nel contesto del gusto romanizzante in larga diffusione in quel momento (e il dipinto appare a buona ragione di scuola romana). Alcuni indizi, disseminati nelle vicende storiche della famiglia Botta Adorno, concorrono a ipotizzare che la tela sia stata acquisita intorno al 1672, quando il giovane pittore pavese Bernardino Ciceri viene inviato a Roma su incoraggiamento di Girolamo Nicolò Botta, personaggio di un certo peso nel *milieu* culturale cittadino⁷¹.

L'adesione ad un gusto romanizzato sui primi del Settecento fuoriesce dalle sale delle dimore e interessa anche spazi della committenza privata in luoghi pubblici, come le cappelle nelle chiese. I Bellisomi nella basilica di San Michele Maggiore a Pavia commissionano una pala per l'altare di loro patronato a Pietro de Pietri, artista lombardo di origine, ma romano di formazione, frequentatore della bottega di Carlo Maratti dal 1683⁷². Va da sè che l'iniziativa prosegue sulla via tracciata dalle commissioni ghisleriane di marca postcortonesca e dalla presenza di Luigi Scaramuccia, che a Pavia nel 1674 pubblica anche le sue *Finezze de' pennelli italiani*, dedicate non a caso al già citato Girolamo Nicolò Botta Adorno, nelle quali forte è la promozione in chiave accademizzante del classicismo barocco⁷³.

6. Gallerie nel Settecento: tra allegorie genealogiche e collezionismo

Nel Settecento sembra che gli spazi del collezionismo e nella fattispecie le gallerie perseguano pratiche di autocelebrazione personalistica e dinastica, ma anche esprimano, nei continui allestimenti, gli orientamenti del gusto. Del primo caso sono testimonianze, sia pure di specie assai diverse, le gallerie di palazzo Clerici a Milano e del castello di Belgioioso, mentre al secondo gruppo appartengono le gallerie Monti a Milano e Mezzabarba a Pavia.

⁷⁰ Ragghianti 1985, p. 45; Del Giudice 1994, p. 361; Vicini 1998. Il dipinto proviene dal lascito Malaspina del 1838. Nessuno la riconduce all'episodio decorativo di Palazzo Botta; rispetto al modello cortonesco la tela pavese (126x115 cm) presenta proporzioni quasi quadrate, forse per adattamento alle pareti della sala del palazzo.

⁷¹ Tolomelli 2007, p. 52. Tuttavia l'allestimento risale al 1768, come si apprende dalla documentazione relativa al cantiere decorativo del palazzo (Ivi, pp. 96-97). Potrebbe tuttavia trattarsi di un riallestimento poiché si dice che «l'indoratori in numero 3 proseguano ad adornare le cornici della stanza, dove esistono li quattro gran quadri». A tal proposito se si deve ricordare che il marchese Antoniotto Botta Adorno tra il 1757 ed il 1766 fu membro del consiglio di reggenza del Granducato di Toscana, incarico che potrebbe aver suggerito l'ammodernamento della sala nel palazzo di Pavia, come omaggio ad una celebre impresa decorativa del palazzo granducale fiorentino, recuperando tuttavia le tele già esistenti.

⁷² Arisi Rota 2006. Sul marattismo di Pietri vedi Bianchi 2017, p. 36.

⁷³ Scaramuccia 1674.

La galleria viene decorata nel 1740 su commissione del marchese Giorgio Antonio Clerici, coinvolgendo per la decorazione della volta Giovan Battista Tiepolo e inserendovi poi, in tempi contigui ma successivi all'intervento del maestro veneziano, gli arazzi seicenteschi di Bruxelles con *Storie di Mosè* e gli intagli lignei con scene tratte dall'edizione albrizziana della *Liberata* di Tasso (1745)⁷⁴. Come suggerito dagli studi recenti⁷⁵, la scelta iconografica del poema tassiano potrebbe indicare un richiamo, tutto libresco, ad un passato eroico che il casato Clerici, di recente nobilitazione, poteva vantare solo tramite l'esercizio delle armi. Ed è noto che il padre del committente fosse morto durante l'assedio di Belgrado del 1717 durante la guerra austro-turca, che segnò almeno temporaneamente la fine della dominazione ottomana su quei territori. Se l'ipotesi è stata recentemente messa in discussione⁷⁶, sottolineando il carattere "ricreativo", di ludico riempitivo e di vivace decorazione istoriata, ciò tuttavia non distoglie da un quadro di riferimenti che mira a ricondurre a orizzonti letterari (come quello indicato dal poema sulla prima crociata di Tasso, ma anche dagli scritti gioviani) fatti e momenti della storia recente se non dell'attualità, come il confronto con la minaccia turca che ciclicamente si ripeteva dal 1571 al 1683, sino al principio del XVIII secolo.

Più o meno contemporanea alla esuberante decorazione tiepolesca della galleria di palazzo Clerici è l'allestimento, nel castello feudale di Belgioioso, a pochi chilometri da Pavia, di un ampio salone dallo sviluppo longitudinale (fig. 10), in cui il conte Antonio Barbiano di Belgioioso fece realizzare dallo scultore Carlo Beretta detto il Berettone una serie di rilievi in terracotta dipinta raffiguranti episodi della storia familiare e ritratti degli antenati⁷⁷. La serie genealogica esordisce con Eberardo, mitico figlio di Desiderio, ultimo re dei Longobardi, e si conclude con Giovanni III, morto nel 1715⁷⁸; gli episodi storici, a loro volta, scorrono lungo oltre quattro secoli, dalla *Pace di San Pietro voluta da Bernardino III (1299)* alla *Battaglia di Giovanni II contro i Turchi (1604)*. Anche se la scelta di optare per una discendenza longobarda sarebbe stata ripresa in proseguo di tempo nei bassorilievi neoclassici sulla facciata del palazzo milanese dei Belgioioso⁷⁹ e suggellata dalla letteratura encomiastica come le *Veglie di Belgioioso*, «novelle morali» di Cosimo Galeazzo Scotti

⁷⁴ Il palazzo conta altre due gallerie, una degli Stucchi e una dei Quadri, intese come ambienti cerimoniali, a collegamento tra i "quarti" residenziali della dimora.

⁷⁵ Bianchi 2005.

⁷⁶ Lucchese 2016.

⁷⁷ La datazione agli anni quaranta del secolo è stata di recente precisata da Susanna Zanuso (Bacchi, Zanuso 2011).

⁷⁸ Per l'iconografia dei ritratti dei personaggi più antichi è stato possibile individuare la fonte nelle stampe a corredo delle *Vite* di Gualdo Priorato (1674), come ha suggerito Susanna Zanuso, *ibidem*.

⁷⁹ Probabilmente ancora per volontà di Antonio, proprietario ufficiale del palazzo sino al 1779 (Bianchi 2017, pp. 109-110); diversa invece fu la politica delle immagini attuata dal figlio Alberico XII.

(pubblicate al principio del XIX secolo), va sottolineato che in precedenza i Belgioioso avevano sempre insistito sul legame mitico con le *gentes* romane⁸⁰.

L'interesse per i Longobardi aveva avuto nella vicina Pavia episodi di rivisitazione nel corso del Seicento con la realizzazione del ciclo di stampe di Ottavio Ballada e, a cavallo tra Sei e Settecento, si collocano anche i quadroni del duomo di Monza con le *Storie di Teodolinda*⁸¹. Inoltre se riprendiamo in considerazione il legame che con i Longobardi avevano istituito, a fini di legittimazione del potere, i Visconti, dal perduto ciclo genealogico di Angera sino alla cappella degli Zavattari a Monza, sembra possibile ipotizzare che Antonio Barbiano abbia voluto rivendicare a sua volta una discendenza dalla più antica dinastia regnante in Lombardia, o meglio appropriandosene, poiché nel corso del Settecento i Visconti di Brignano, così come i Borromeo Arese e i Visconti Borromeo Arese proseguivano lungo programmi celebrativi epico-mitologici⁸². La scelta di Antonio si affiancava ad un'accorta ma pugnace politica di affermazione personale che lo condusse nel 1769 ad ottenere da Maria Teresa d'Austria il titolo principesco, concepito come coronamento di una plurisecolare epopea familiare caratterizzata da vittoriose imprese militari, ma soprattutto da fortunati uffici diplomatici, i cui *exempla* sono evocati nei grandi e impressionistici rilievi di Beretta nella galleria di Belgioioso.

Del secondo caso è testimonianza, come si è detto, la galleria di palazzo Monti (poi Sormani Andreani Verri) a Milano. Nel terzo quarto del Settecento i lavori intrapresi per l'ampliamento della dimora interessarono anche la galleria e la disposizione dei dipinti; il confronto degli inventari, recentemente studiati⁸³, indica che intorno alla metà del secolo nella galleria vennero riuniti i quadri forniti di attribuzioni eccellenti, precedentemente disseminati nelle varie sale del palazzo, tra i quali cartoni di Rubens, dipinti di Guercino e Bassano e opere di stimati artisti lombardi del Seicento (Fede Galizia, Isidoro Bianchi, Ercole Procaccini il Giovane). L'operazione rientrava anche in un programma di decorazione di interni del grande vano, lungo trenta metri e decorato con tappezzerie, tavolini e specchiere a parete, stucchi a soffitto incornicianti una grande scena allegorica, ma ha senso in termini di paragone tra scuole, considerando poi che il committente, il conte Paolo Monti Melzi, fu personalità eminente della scena milanese in età asburgica e fu coinvolto anche nella pianificazione istituzionale dell'Accademia di Belle Arti a Brera.

Sempre sul piano dell'ostensione di raccolte artistiche, nella prima metà del Settecento si segnala la galleria del pavese palazzo Mezzabarba (fig. 11). Al

⁸⁰ Morigia 1592, pp. 643-644.

⁸¹ Casati in corso di stampa.

⁸² È il caso di Giulio Visconti Borromeo Arese che nella sala degli Specchi del suo palazzo milanese di porta Vercellina (poi Litta), consacra la decorazione della *boiserie* dorata alla storia romana e alla figura di Enea, con cui istituisce un processo identificatorio, sul modello visconteo (Bianchi 2017, pp. 117-124).

⁸³ Facchin 2013 e 2016; sul palazzo invece Giustina 1995.

piano nobile, dove si apriva il salone d'onore, ovvero l'ambiente di maggiore rappresentanza, un altro spazio si affiancava allo scalone, a cui correva parallelo: oggi non più leggibile nella sua unità, esso è ben tratteggiato nei grafici tardosettecenteschi del palazzo dove è chiamato galleria⁸⁴. Essa doveva ospitare le collezioni artistiche e antiquarie dei Mezzabarba, note e celebrate già dai contemporanei⁸⁵; si tratta inoltre di una scelta distributiva singolare per una galleria, che rimanda – *mutatis mutandis* – al duplice registro del corpo perpendicolare centrale di palazzo Corsini a Roma in cui trovavano sede lo scalone a doppia rampa e la galleria di statue aperta con finestre verso il retrostante giardino⁸⁶.

7. Il “ritorno” al Museo: la galleria del Balbiano e il progetto museale di Giovanni Battista Giovio

Nel Settecento avanzato le gallerie conservano il carattere di passeggio cerimoniale, ma sul fronte della decorazione e del messaggio iconografico si attestano su soluzioni poco rilevanti al nostro discorso. Questa tendenza è testimoniata dalla galleria di palazzo Olevano a Pavia, decorata negli anni settanta del secolo da maestranze riconducibili all'ambiente di Antonio Galli Bibiena⁸⁷: la teoria di statue entro nicchie, i trofei monocromi e la complicata architettura dipinta della volta sembrano ridurre il grande vano, che finge l'illuminazione bilaterale dei più illustri esempi francesi, ad una magniloquente ma fredda scenografia teatrale.

Sullo scadere del secolo, tuttavia si registra un ultimo caso di galleria su cui soffermare l'attenzione: nel 1789 un mecenate di aperture europee quale Angelo Maria Durini fa erigere una galleria nel suo ritiro sul lago di Como, la villa del Balbiano a Lenno, acquistata dall'amico Giovanni Battista Giovio due anni prima⁸⁸. Annesso al corpo della villa, preesistente, il cardinal Durini fece edificare una struttura autonoma, di sviluppo longitudinale e di illuminazione bilaterale, denominata nella documentazione «gallerione» (fig. 12), affacciata sulla vista delle acque del lago. La marchesa Sparapani Gentili Boccapadule, in visita al Balbiano con l'amico Alessandro Verri nel 1795, la descrive come «immensa»⁸⁹. Essa era una tardiva riproposizione del Museo di Paolo Giovio; consacrata alle

⁸⁴ Ing. Michele Verga, 1790 (Archivio Storico Comunale di Pavia, *Comunale p.a.*, 560).

⁸⁵ Sul «Museo Mezzabarba» cfr. Maccabruni 1996.

⁸⁶ La ricostruzione si adatta a quanto già avanzato da Christof Thoenes nei primi studi sul palazzo pavese: una struttura a doppio cortile e doppio portale, con scalone posto nel corpo mediano (Thoenes 1956).

⁸⁷ Angelini 2010, pp. 32-35.

⁸⁸ Geddo 2011.

⁸⁹ *Ibidem*.

memorie dei due Plinii e dei due Giovio, doveva ospitare una raccolta di ritratti scultorei di uomini illustri, in parte da eseguire, in parte da trasferire qui dalla villa del Mirabellino a Monza. L'edificio, oggi non più esistente, era peculiare per i caratteri architettonici e per i modelli di riferimento, ma è sinora rimasto sottaciuto che un precedente perfettamente conforme è offerto dalla galleria dei Litta nel castello di Gambolò, anch'esso un corpo di fabbrica autonomo con illuminazione bilaterale, anch'esso destinato ad ospitare una raccolta di effigi di uomini illustri sul modello gioviano.

Nel «gallerione» del Balbiano, il progetto universalistico di Paolo Giovio, ormai alle soglie dei lumi, torna ad essere veramente tale, dopo due secoli di asservimento ai programmi autocelebrativi dell'élite aristocratica lombarda. Proprio sulle rive del Lario, laddove tutto era partito, grazie all'impegno di mecenate e storiografo dell'erudito e poligrafo locale Giovanni Battista Giovio⁹⁰, si attua un ultimo tentativo di riproposizione del Museo gioviano, conservando il ruolo celebrativo e quello educativo. Giovio era cugino di Carlo Castone della Torre di Rezzonico, che pur rimanendo quasi sempre lontano dalla patria, esercitò sull'ambiente culturale di Como una forte influenza⁹¹. Il suo atteggiamento verso le opere d'arte fu condizionato dalla filosofia sensista, ciò che lo incoraggiò non solo alla teoria ma anche a coltivare un gusto da conoscitore, un "corpo a corpo" con le opere che in genere ai teorici sfugge o è marginale, esercitato sul campo come testimonia, per recuperare un esempio qui già preso in esame, la lettera da lui inviata al cugino Giovan Battista Giovio in cui commenta i quadri della galleria del Berthier all'Isola Bella (dove ovviamente non dedica attenzione alle repliche "gioviane" dei Gran Turchi, a quel tempo orami ridotte a semplice riempitivo ornamentale)⁹².

Il suo motto era «che memoria, paragon, giudizio [...] tutto è sentir»⁹³, o ancora rivolgendosi nuovamente a Giovio gli rimproverava di essere poeta poco vivo, superficiale, domandandogli: «perché volete dipingere, se potete toccare?»⁹⁴, usando una metafora che non era pura retorica ma un'affermazione programmatica. In Rezzonico è prevalente il ruolo accordato alla sensibilità piuttosto che alla elaborazione di criteri normativi dogmatici. È opportuno in questa sede soffermarsi su alcuni dei suoi testi meno indagati, ovvero i *Caratteri dei pittori* e i *Viaggi*, lasciando momentaneamente da parte sia i *Discorsi accademici* sia la notevolissima *Lettera a Diodoro Delfico* [alias Bettinelli] *sul gruppo di*

⁹⁰ Su Giovio è in preparazione una monografia da parte di Alessandra Mita Ferraro, in attesa della quale si rimanda agli studi della stessa autrice: Mita Ferraro 2012a e 2012b, pp. 397-456; 2012c, pp. 138-158; 2014, pp. 275-304; 2014/2015, pp. 459-517; inoltre Gaspari 2008. Per i suoi interessi artistici e il suo programma di rievocazione del Museo gioviano si veda invece Angelini 2009.

⁹¹ La bibliografia su Rezzonico della Torre è cospicua; per un quadro di riferimento del suo pensiero estetico si rimanda a Collina 2002; Versienti 2006, pp. 17-96.

⁹² Morandotti 2011, pp. 35-36. Sul Rezzonico "conoscitore" cfr. anche Angelini 2011, p. 113.

⁹³ Rezzonico della Torre 1828, p. 261.

⁹⁴ Lettera da Parma in data 25 febbraio 1775, in Rezzonico della Torre 1830, p. 59.

Adone e Venere di Antonio Canova. I *Caratteri* sono un libretto contenente diciotto ritratti di artisti, sul modello dei *Caratteri* di Teofrasto, rivitalizzato da La Bruyeres e Shaftesbury⁹⁵. Si possono datare per riferimenti interni al decennio 1784-1793 e si discostano dal genere biografico di marca vasariana, che viene invece perseguito dal cugino Giovio in un *Dizionario degli uomini illustri della comasca diocesi* dato alle stampe nel 1784⁹⁶, perché sono dedicati a dare profili critici anziché storici.

I pittori presi in esame si possono dividere in due gruppi: i rinascimentali (da Leonardo, Michelangelo, Raffaello, Correggio, Giulio Romano, Parmigianino, Tiziano, Veronese); i barocchi, comprendenti gli emiliani (Carracci, Guercino, Albani, Reni, Domenichino), Caravaggio e i napoletani (Ribera, Mattia Preti e Luca Giordano), cui si aggiungeva un elogio di Rubens.

Rezzonico utilizza come fonti Bellori, Poussin e tra i teorici del neoclassicismo si rifà a Winckelmann e Mengs, ma da essi si discosta per personali opzioni di gusto: rivaluta parzialmente Luca Giordano, benché come scrive non fosse «esatto per colorito e disegno», due qualità cardinali per il giudizio estetico secondo Rezzonico, soprattutto il disegno. La definizione stilistica delle tre fasi di Guido Reni è poi esemplare della capacità giudizio dello scrittore:

Ebbe tre maniere: la prima forte, ombrata, e tagliente sul gusto del Caravaggio; la seconda bellissima, spiccata e robusta; la terza, morbida, lucida, trasparente, che spesso neglignò a segno di dar nel tifico ed esangue⁹⁷.

Inoltre nel profilo di Caravaggio introduce, tra le righe, una preferenza per lo stile naturalistico che, sia pure nei ranghi di un dichiarato classicismo, apre spiragli di lettura nei confronti della rappresentazione della natura, degli artifici luministici, della veracità dei soggetti, della morbidezza della “macchia” pittorica, tutti temi che stimolavano la sensibilità sensista del Rezzonico:

La gran macchia di cui tingeva i suoi quadri li rende severi e malinconici, i contorni ne sono taglienti, le forme volgari, ma l'effetto è meraviglioso, e si staccano visibilmente dalla tela. Ammorbidì talvolta il suo pennello, e dipinse con maggior vaghezza, e rese la natura, qual è di fatto, nelle sue girevoli apparenze⁹⁸.

A Rezzonico spetta anche un contributo alla fortuna extrapadovana di Mantegna⁹⁹. Singolarmente quadri di Mantegna, o meglio a lui attribuiti, comparivano tra gli acquisti dello zio Flaminio Rezzonico, un *Trionfo di Cesare* e un *Enea alla corte di Didone*. Si deve ricordare che Giovanni

⁹⁵ La prima disamina critica dei *Caratteri* di Rezzonico della Torre risale a Sciolla 1995, pp. 281-284.

⁹⁶ Giovio 1784.

⁹⁷ Rezzonico della Torre 1815, p. 225.

⁹⁸ Ivi, pp. 231-232.

⁹⁹ Angelini 2011, pp. 112-113.

Battista Giovio era stato in contatto con Bettinelli e Giovanni de Lazara su questioni mantegnesche, ma in un ambito di pura erudizione, mentre Carlo Castone prende in esame Mantegna in due casi: nel saggio *Riflessioni sopra alcune pitture di Correggio*, istituendo una linea già indicata dalla letteratura artistica di magistero-alunnato tra Mantegna e Correggio, nonchè nel *Viaggio d'Inghilterra* dove così commenta un presunto dipinto di Mantegna: «Il colorito è bellissimo, il disegno alquanto secco ma esatto»¹⁰⁰.

Il giudizio è in dialettica con quanto scriveva lo stesso Bettinelli in merito ai pittori quattrocenteschi (diremmo preraffaelleschi): «fecer progressi nella esatta imitazione della natura semplice, nella vivezza e verità dei colori, nel buon disegno benché secco e ignobile»¹⁰¹. In questo caso, più che il giudizio complessivo, su cui pesa una certa ipoteca storica, interessa evidenziare che Rezzonico e Bettinelli modulano i loro strumenti di valutazione, al di là di preferenze personali, e si trasformano in conoscitori *tout-court*, dando prova del carattere non metafisico ma operativo del giudizio secondo la concezione di gusto di Hume e Burke.

Se riportiamo, infine, la nostra attenzione su Giovanni Battista Giovio, gli orizzonti si contraggono entro un'assidua celebrazione della patria: «Far rinascere Plinio sulle rive del Lario» era il motto sotto la cui egida si svolse la sua attività di storiografo e teorico delle arti e che suscitò a distanza di tempo l'ironia di Manzoni e quella di Cesare Cantù¹⁰². Sul fronte eminentemente teorico, Giovio è polemico con Mengs, che riuniva l'eccellenza della pittura nella triade Correggio-Tiziano-Raffaello, mentre egli ampliava un po' ecletticamente il suo canone a Giulio Romano, Michelangelo, i Carracci, Tintoretto, Parmigianino e Leonardo, definendo una linea di neocinquecentismo piuttosto marcato.

Per Giovio, oltre a Bettinelli, figura di riferimento è Algarotti; gli dedica un *Elogio*, pubblicato nel 1782 nella raccolta di elogi di Rubbi a Venezia. Su suo modello, ovvero su quello indicato dal *Progetto del regio museo di Dresda* del 1742, si fa mentore di artisti¹⁰³, committente di un museo virtuale con repliche di quadri celebri, significativamente dislocati in due sedi: una pubblica, nella cappella di famiglia, ed una privata, nelle stanze del suo palazzo a Como, dove si conservavano anche alcune serie superstiti dei ritratti del Museo di Paolo¹⁰⁴. L'incarico di allestire questo "museo" domestico venne affidato al pittore comasco Giambattista Rodriguez:

¹⁰⁰ Rezzonico della Torre 1824, p. 10.

¹⁰¹ Il brano è citato in Previtali 1989, p. 99.

¹⁰² L'espressione appartiene al cugino Carlo Castone Rezzonico della Torre ed era riferita ad Alessandro Volta come incitamento a proseguire le sue ricerche nel campo dell'elettricità. Essa è contenuta in una lettera a Giovio del 23 agosto 1771 (Rezzonico della Torre 1830, p. 57).

¹⁰³ Giovio impostò inoltre la propria attività di committente delle arti in chiave di celebrazione personale e familiare e di esaltazione della patria: cfr. Angelini 2009, pp. 215-248; Spiriti 2008, pp. 123-140; Galli, Monferrini 2016, pp. 109-122.

¹⁰⁴ Al piano nobile è presente una galleria, la cui decorazione pittorica, ora assai deperita, presentava una serie di statue entro nicchie e un apparato architettonico classicheggiante.

Di quest'onorato artista mi valse anch'io. Nella capella di mia famiglia, che è una pubblica Chiesa in Como, in due sfondi laterali gli feci ricopiare a fresco una deposizione della croce di Jouvenet, e la trasfigurazione sul Tabor di Raffaele, nella quale conservò la forza dell'originale nel giovane investito dal maligno spirito, e vi è molta anima in tutto quel dipinto. In una ampia sala pure in Como Rodriguez mi eseguì con maestria sei quadroni a fresco. Quattro rappresentano le Veneri, e gli Amori dell'Albani, che essendo recati in figura naturale dovettero per ragione dello spazio modellarsi diversamente, e così pure dicasi dell'alleanza di Bacco, e dell'Amore colorita col disegno di Coypel. In faccia evvi la toletta di Venere tolta dalla celebre opera di Guidoreno, e seppe dare a quelle Grazie, a Cupidine, ed alla Dea una aria divina, i bei volti non costano al pennello del nostro artista¹⁰⁵.

I dipinti erano disposti quasi a indicare un paragone tra la pittura cinque-seicentesca italiana e la pittura francese tardobarocca: Jean Jouvenet e Raffaello, Francesco Albani e Guido Reni e Noel-Nicolas Coypel, così come aveva fatto più di cent'anni prima Luigi XIV mettendo a paragone Veronese con Charles Le Brun, con analoghi intenti comparatistici¹⁰⁶. In un'altra sala del palazzo di Como lo stesso Rodriguez aveva anche realizzato un ciclo di tele che celebravano episodi della vita dei suoi illustri antenati, Paolo e Benedetto, nonché un ampolloso ritratto del padrone di casa, raffigurato mentre «domate l'Avarizia, la Simulazione e l'Invidia, guidato da Minerva, scortato dal Genio e preceduta dalla Fama, si avvia al tempio della gloria»¹⁰⁷. In ultima analisi, il "museo" di Giovanni Battista Giovio è visualizzazione di una sensibilità in transizione tra l'estetica tardobarocca e quella neoclassica, orientata su modelli celebri e autorevoli, che potevano assurgere a prototipi del buon gusto, in uno spirito a mezza via tra l'autocelebrazione del committente – un "seicentesco" orgoglio di casta – e un concetto universalistico del sapere.

Epilogo

Alla fine di questo lungo *excursus* tra pratiche e scelte di committenza e spazi del collezionismo, emerge un panorama, che proprio per l'ampiezza del ventaglio cronologico (dalla fine del XVI alla fine del XVIII secolo) non poteva che essere complesso e articolato, apparentemente non riconducibile a rassicuranti schematismi. Se il richiamo al modello gioviano può essere un filo conduttore per alcuni episodi, ciò avviene per l'influenza esercitata dal modello su scala non solo

¹⁰⁵ Giovio 1784, pp. 235-236. L'identificazione dei modelli, pure dichiarata da Giovio nel suo *Dizionario*, non è stata sinora registrata dagli studi; sul ciclo di palazzo Giovio, così come sulle altre decorazioni del palazzo, mi riprometto di tornare in apposita sede.

¹⁰⁶ Milovanovic 2009; più in generale sulla fortuna di Correggio nella Francia, al passaggio tra Seicento e Settecento, si veda Schnapper 1969, nonché per un panorama più ampio sull'eco correggesca nel Settecento: Haskell 2008.

¹⁰⁷ Angelini 2009, pp. 220 e 248, fig. 15.

locale ma anche per la ricezione e l'utilizzo che ne fanno contemporaneamente le dinastie emergenti come i Litta e le nuove istituzioni culturali come l'Ambrosiana. Sicuramente, intorno al recupero o al riuso del modello museale gioviano si concentrano scelte significative in ordine alle tipologie architettoniche degli spazi del collezionismo, come la galleria dei Litta testimonia.

In fondo, è significativo che la traccia continuamente emergente riguardi un programmatico intento celebrativo che attraversa il Seicento ed il Settecento lombardi, quando in un mutato contesto politico e amministrativo, che molto incide anche sulla composizione della classe dirigente, esso si dissolve per lasciare campo ad una nuova consapevolezza storica delle arti, che si impone nell'opera storiografica degli eruditi locali tardosettecenteschi, a cui attingerà anche Luigi Lanzi per la compilazione delle pagine della sua *Storia pittorica* dedicata alle quattro epoche della scuola lombarda¹⁰⁸.

Riferimenti bibliografici / References

- Agosti B. (1996), *Collezioni e archeologia cristiana nel Seicento. Federico Borromeo e il Medioevo artistico tra Roma e Milano*, Milano: Jaca Book.
- Agosti B. (2008), *Paolo Giovio. Uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze: Leo S. Olschki.
- Allevi P. (2010), *Collezioni Settala e Litta Modignani: arti applicate da donazioni diverse, numismatica*, Milano: Electa.
- Angelini G. (2006), *Il feudo e la villa. I Litta e il Castello di Gambolò nel Seicento*, in *Lo "zelantissimo pastore" e la città: Vigevano nell'età del Vescovo Caramuel*, Pisa: ETS, pp. 199-252.
- Angelini G. (2009), *AVSV NON MVNICIPALI ÆRE IOVIO. Giovanni Battista Giovio e la memoria del Museo gioviano nella Como del Settecento*, in *Il collezionismo locale: adesioni e rifiuti*, a cura di R. Varese, F. Veratelli, Firenze: Le Lettere, pp. 215-248.
- Angelini G. (2011), «*Due stanze coperte tutte di quadri*»: *la quadreria di Flaminio Della Torre di Rezzonico e il collezionismo a Como tra Sette e Ottocento*, «Arte lombarda», NS, 163, pp. 107-117.
- Angelini G. (2012), recensione a Morandotti A., Natale M. (a cura di), *Collezione Borromeo. La Galleria dei Quadri dell'Isola Bella* (2011), «Critica d'arte», 47-48, pp. 59-60.
- Angelini G. (2017), *Il Collegio Ghislieri di Pavia 1567-2017. Il complesso monumentale dal XVI al XXI secolo*, Milano: Electa.
- Angelini G., Casati A. (2018), *Strategia familiare e committenza nella Lombardia spagnola: il caso dei Litta, marchesi di Gambolò, e altri percorsi nel patriziato*

¹⁰⁸ Rovetta 2017.

- milanese, in *The Taste of Virtuosi. Collezionismo e mecenatismo in Italia 1400-1900*, Atti della giornata di studi (Bari, Università degli Studi "Aldo Moro", 1 dicembre 2016), a cura di A. Leonardi, Firenze: Edifir, pp. 93-104.
- Arisi Rota A.P. (1996), *Contributi per la committenza a Pavia nel Seicento*, «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria», NS, a. XCVI, vol. XLVIII, pp. 189-200.
- Arisi Rota A.P. (2006), scheda n. 71, in *Pavia. Arte sacra ritrovata. Tesori scelti dall'inventario diocesano*, Bergamo: Grafica&Arte, pp. 136-137.
- Bacchi A., Zanuso S. (2011), *Carlo Beretta e i Visconti di Brignano*, Trento: Moretti Fine Arts Ltd-Tipografia Editrice Temi.
- Basso L. (1994), *L'Inventario del 1638 e l'Instrumentum donationis del 1650: documenti per una collezione*, in *Le stanze del Cardinale Monti 1635-1650. La collezione ricomposta*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, giugno-ottobre 1994), Milano: Leonardo Arte, pp. 101-130.
- Benzo M. (2007), *Il salone dei Fasti romani a palazzo Arese Borromeo di Cesano Maderno: una rilettura e alcuni approfondimenti*, «Arte lombarda», N.S., 151 (2007), 3, pp. 60-69.
- Bianchi (2017b), *Stucchi, pitture e intagli in palazzo Belgioioso. Un cantiere dell'«ultimo gusto»*, in *Palazzo Belgioioso d'Este. Alberico XII e le Arti a Milano tra Sette e Ottocento*, a cura di J. Gritti, A. Squizzato, Verona: Scripta, pp. 109-150.
- Bianchi E. (2005), *La boiserie del salone del Tiepolo: magnificenza e spettacolarità di un arredo settecentesco*, in *Palazzo Clerici. La proiezione internazionale di Milano*, Milano: ISPI, pp. 129-158.
- Bianchi E. (2017), *“Il più grande, e magnifico de' nostri particolari”*. *Storia decorativa di Palazzo Litta*, in *Palazzo Litta a Milano*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 115-140.
- Bianchi E. (2017), *La fortuna di Maratti nella pittura lombarda del Settecento*, in *Le arti nella Lombardia asburgica durante il Settecento. Novità e aperture*, a cura di E. Bianchi, A. Rovetta, A. Squizzato, Milano: Scalpendi, pp. 33-39.
- Binni L. (1989), *Per una storia del museo*, in L. Binni, G. Pinna, *Il Museo. Storia e funzioni di una macchina culturale dal Cinquecento a oggi*, Milano: Garzanti, pp. 7-73.
- Bolandrini B. (2013), *I Palazzi Visconti a Brignano Gera d'Adda*, in *Lo spazio del collezionismo nello Stato di Milano (secoli XVII-XVIII)*, a cura di A. Spiriti, Roma: Viella, pp. 247-302.
- Borromeo F. (1997), *Musaeum. La Pinacoteca Ambrosiana nelle memorie del suo fondatore*, note al testo di P. Cigada, Milano: Claudio Gallone Editore.
- Bosco M.G. (2004), *L'architettura dipinta: esempi del tardo manierismo in Piemonte*, in *L'architettura dell'inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, a cura di F. Farneti, D. Lenzi, Firenze: Alinea, pp. 219-228.
- Cannata N. (2012), *Vasari, Paolo Giovio, la collezione di ritratti e la retorica*

- delle immagini, in *Giorgio Vasari e la nascita del museo*, a cura di M. Wellington Gahtan, Firenze: Edifir, pp. 61-70.
- Caracciolo D. (2011), *Un'“ampia loggia nell'empireo Cielo”: la Celeste Galeria di Adriano Valerini tra descrizioni figurative e topoi letterari*, in A. Valerini, *La Celeste Galeria di Minerva*, Firenze: Edifir, pp. 11-98.
- Caracciolo D. (2013), *Il “mirabil palagio”: il modello della galleria a Napoli tra lessico efrastico e metafore architettoniche*, in *Dimore signorili a Napoli: Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*, Napoli: Arte'm, pp. 305-321.
- Carlevaris L. (2009), *La galleria espositiva nel Rinascimento e gli affreschi del Corridor Grande di Sabbioneta*, «Disegnare, idee, immagini», n. 39, pp. 26-37.
- Caruso C. (1991), *Paolo Giovio e Giovan Battista Marino*, «Giornale storico della letteratura italiana», vol. 168, fasc. 541, pp. 54-84.
- Casati A. (in corso di stampa), *L'immagine dell'alto medioevo nella pittura barocca e tardobarocca lombarda*, in *ACTUM TICINI. L'Università di Pavia e gli studi sull'alto medioevo pavese*, Atti dell'incontro di studio (Pavia, 17-18 novembre 2017), a cura di L.C. Schiavi, Roma: Viella, in corso di stampa.
- Casini T. (2004), *Ritratti parlanti. Collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII*, Firenze: Edifir.
- Chatenet M. (2008), «Un lieu pour se promener qu'en France on appelle galerie». *Un luogo da passeggiare che in Francia si dice galleria*, «Bulletin Monumental», tome 166, 1, pp. 5-13.
- Ciccolella E. (1977), *I monumenti del centro urbano*, in *L'arte nel territorio di Melegnano*, Milano: Nuove edizioni, pp. 95-126.
- Cieri Via C. (1993), *Collezionismo e memoria alla corte di Vespasiano Gonzaga: dalla Galleria degli Antenati alla Galleria degli Antichi*, in *Vespasiano Gonzaga e il ducato di Sabbioneta*, Atti del convegno (Sabbioneta-Mantova, 12-13 ottobre 1991), a cura di U. Bazzotti, D. Ferrari, C. Mozzarelli, Mantova: Publi-Paolini, pp. 48-75.
- Collina C. (2002), *Critica, storia dell'arte e due brevi epistolari di Antongioseffo e Carlo Castone della Torre di Rezzonico. Con un'Appendice biografica e bibliografica in memoria di Stefano Susinno*, «L'Archiginnasio. Bollettino della Biblioteca Comunale di Bologna», XCVII, pp. 183-221.
- Colombo S. (2008), *I primi anni milanesi*, in S. Colombo, M. Dell'Omo, *Andrea Lanzani 1641-1712. Protagonista del Barocchetto lombardo*, Milano: Officina Libraria, pp. 15-28.
- Constans C., da Vinha M. (2010), *Les grandes galeries européenne XVIIe-XIXe siècles*, Paris: Centre de recherche du château de Versailles-Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Coppa S. (1988), *La Villa Visconti d'Aragona De Ponti, dimora barocca di un banchiere collezionista*, in *Affreschi a Sesto San Giovanni. Cicli decorativi nelle ville del territorio*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 117-165.

- D'Albo O. (2011), *Giovanni Stefano Montalto per gli Isimbardi: un ciclo di affreschi dimenticato a Pieve del Cairo*, «Arte Lombarda», 163, 3, pp. 65-77.
- Dardanello G. (1995), *Memoria professionale nei disegni dagli Album Valperga. Allestimenti decorativi e collezionismo di mestiere*, in *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, a cura di G. Romano, Torino: Fondazione CRT Cassa di Risparmio di Torino, pp. 63-134.
- De Vecchi P. (1977), *Il Museo Gioviano e le "verae imagines" degli uomini illustri*, in *Omaggio a Tiziano. la cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra (Milano, 27 aprile – 20 luglio 1977), Milano: Electa, pp. 87-93.
- De Vecchi P., Vergani G.A., a cura di (2004), *La raffigurazione della storia nella pittura italiana*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Del Giudice (1994), *Le copie della Pinacoteca Malaspina di Pavia*, «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria», NS, a. XCIV, vol. XLVI, pp. 357-363.
- Della Torre S. (1989), *Carriere ecclesiastiche e committenza in patria: una traccia per il Seicento comasco*, in *Il Seicento a Como. Dipinti dai Musei Civici e dal territorio*, Como: Musei Civici, pp. 11-22.
- Dionisotti C. (1995), *La galleria degli uomini illustri*, in *Idem, Appunti su lettere e arti*, Milano: Jaca Book, pp. 145-156.
- Dozio D. (2012), «*Gallerie di preziose pitture*»: *la quadreria di Ercole Visconti (1710)*, in *Squarci d'interni. Inventari per il Rinascimento milanese*, a cura di E. Rossetti, Milano: Scalpendi, pp. 227-244.
- Facchin L. (2013), *I palazzi e le collezioni dei Monti a Milano*, in *Lo spazio del collezionismo nello Stato di Milano (secoli XVII-XVIII)*, a cura di A. Spiriti, Roma: Viella, pp. 125-204.
- Facchin L. (2014a), *Committenze artistiche degli Odescalchi nello Stato di Milano: un primo bilancio*, in *Innocenzo XII Odescalchi*, a cura di R. Bösel, A. Menniti Ippoliti, A. Spiriti, Roma: Viella, pp. 375-410.
- Facchin L. (2014b), *Il cardinale Cesare Monti curiale romano e nunzio in Spagna: strategie artistiche e collezionismo*, in *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII*, a cura di A. Anselmi, Roma: Gangemi, pp. 265-309.
- Facchin L. (2016), *Novità sugli interventi pittorici di Biagio Bellotti e sulla committenza in palazzo Sormani a Milano*, in *Biagio Bellotti 1714-1789. "... patria ut noscat" affinché la mia città mi conosca*, Busto Arsizio: Nomos Edizioni, pp. 45-51.
- Facchin L. (2017), *Intorno al Museo di Manfredo Settala: memorie illustrate e celebri amicizie*, in *I saperi dell'arte. Storia e storiografia dell'arte dal Rinascimento al Barocco in Europa e nelle Americhe*, Roma: Bulzoni, pp. 201-227.
- Ferrario P. (1996), *La "regia villa". Il Castellazzo degli Arconati fra Seicento e Settecento*, Bollate: Rotary Club Bollate Nirone.
- Folin M. (2004), *Studioli, vie coperte, gallerie: genealogia di uno spazio del potere*, in *Gli Este. Il Camerino di Alabastro. Antonio Lombardo e la cultura*

- all'antica*, a cura di M. Ceriana, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 97-109.
- Frangi F., Morandotti A., a cura di (2002), *Il ritratto in Lombardia da Moroni a Ceruti*, catalogo della mostra (Varese, Castello di Masnago, 21 aprile – 14 luglio 2002), Milano: Skira.
- Galli A.E., Monferrini S. (2016), *Casalzuigno e Como: Ronchelli e il classicismo romano*, in *Giovan Battista Ronchelli*, Atti del convegno nel 300° anno dalla nascita 1715-2015, a cura di D. Rossi, Castello Cabaglio: Comune di Castello Cabaglio, pp. 109-122.
- Gaspari G. (2008), *Tra Klopstock e Foscolo. La mediazione culturale di Giovanni Battista Giovio*, in *La vita culturale e politica a Como tra Rivoluzione, Restaurazione e Risorgimento*, a cura di G. La Rosa, Como: Insubria University Press, pp. 157-192.
- Geddo C. (2011), *Il cardinale Angelo Maria Durini (1725-1796). Un mecenate lombardo nell'Europa dei Lumi tra arte, letteratura e diplomazia*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Giovio G.B. (1784), *Gli uomini della comasca diocesi antichi, e moderni nelle arti, e nelle lettere illustri. Dizionario ragionato*, Modena: Società Tipografica.
- Giovio P. (1999), *Scritti d'arte. Lessico ed ecfresi*, a cura di S. Maffei, Pisa: Edizioni della Normale.
- Giustina I. (1991), *Un inedito gruppo di disegni per l'architettura milanese del Seicento*, «Il disegno d'architettura», n. 3 (aprile), pp. 53-59.
- Giustina I. (1995), *Un inedito progetto di Francesco Maria Richino e alcune precisazioni sulle vicende di palazzo Monti Sormani a Milano*, «Palladio», n. 16 (luglio-dicembre), pp. 47-72.
- Giustina I. (2001), *Indagini sull'assetto distributivo dell'edilizia residenziale a Milano nella prima metà del Seicento: il caso di palazzo Durini*, in *Aspetti dell'abitare in Italia tra XV e XVI secolo. Distribuzione, funzioni, impianti*, a cura di A. Scotti Tosini, Milano: Edizioni Unicopli, pp. 203-216.
- Gualdo Priorato G. (1666), *Relatione della città e stato di Milano*, Milano: Appresso Lodouico Monza.
- Haskell F. (1966), *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze: Sansoni.
- Haskell F. (1997), *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato*, Torino: Einaudi.
- Haskell F. (2008), *Correggio e la sua importanza per il diciottesimo e il diciannovesimo secolo [1990]*, in *Correggio e l'antico*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 22 maggio – 14 settembre 2008), a cura di A. Coliva, Milano: Electa, pp. 69-75.
- Helmstutler Di Dio K. (2009), *Federico Borromeo and the collections of Leone and Pompeo Leoni: a new document*, «Journal of the history of collections», 21, 1, pp. 1-15.

- Helmstutler Di Dio K. (2013), *Leone Leoni's collection in the Casa degli Omenoni, Milan: the inventory of 1609*, «The Burlington magazine», 145, pp. 572-578.
- Herklotz I. (2009), *Alfonso Chacón e le gallerie dei ritratti nell'età della Controriforma*, in *Arte e committenza nell'età di Cesare Baronio*, a cura di P. Cavazzini, Roma: Gangemi, pp. 111-142.
- Hochmann M. (1999), *La collezione di villa Medici: i primi esperimenti museografici del cardinal Ferdinando*, in *Villa Medici. Il sogno di un cardinale. Collezioni e artisti di Ferdinando de' Medici*, Roma: Edizioni De Luca, pp. 15-21.
- Il castello mediceo di Melegnano* (2005), Melegnano: Città di Melegnano.
- Jones P.M. (1993), *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art Patronage and Reforme in Seventeenth-Century Milan*, Cambridge (Mass.): Cambridge University Press.
- Kliemann J. (1993), *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Langé S., Vitali F. (1984), *Ville della provincia di Varese*, Milano: Rusconi.
- Le Thiec G. (1992), *L'entrée des Grands Turcs dans le "Museo" de Paolo Giovio*, «Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée», 104, 2, pp. 781-830.
- Le Thiec G. (1992), *L'entrée des Grands Turcs dans le «Museo» de Paolo Giovio*, «Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée», tome 104, n. 2, pp. 781-830.
- Lucchese E. (2016), *Attorno alla galleria di Palazzo Clerici*, in L. Finocchi Gherzi, *Tiepolo a Milano. La decorazione dei palazzi Archinto, Casati e Clerici*, Roma: Artemide, pp. 69-91.
- Maccabruni C. (1996), *Cultura antiquaria a Pavia tra Settecento e Ottocento*, «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria», NS, a. XCVI, vol. XLVIII, pp. 54-56.
- Maffei S. (1990), *Paolo Giovio. Scritti d'arte: lessico ed efrasi*, Pisa: Edizioni della Normale.
- Magnani L., a cura di (2013), *Collezionismo e spazi del collezionismo. Temi e sperimentazioni*, Roma: Gangemi.
- Manzoni A. (1840), *I Promessi Sposi. Storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta... Edizione riveduta dall'autore*, Milano: Tipografia Guglielmini e Radaelli.
- Medolago G. (2003), *Il Castello di Cenate Sotto e la Famiglia Lupi*, Cenate di Sotto: Amministrazione Comunale di Cenate Sotto, pp. 173-176.
- Mignot C. (2008), *La galeri eau XVIIe siècle: continuité et ruptures*, «Bulletin Monumental», tome 166, 1, pp. 15-20.
- Milovanovic N. (2009), *Louis XIV et la peinture*, in *Louis XIV. L'homme et le roi*, sous la direction de N. Milovanovic, A. Maral, Paris: Flammarion, pp. 94-104.

- Minonzio F. (2007), *Il Museo di Giovio e la galleria degli uomini illustri*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, a cura di E. Carrara, S. Ginzburg, Pisa: Edizioni della Normale, pp. 77-146.
- Mita Ferraro A. (2012a), *Lettere Elvetiche. Diario del viaggio in Svizzera del 1777 con Alessandro Volta di Giambattista Giovio*, Napoli: Editoriale scientifica.
- Mita Ferraro A. (2012b), *Prime note sul carteggio tra Saverio Bettinelli e Giambattista Giovio*, «Annali dell'Istituto Italiano di Studi Storici», vol. XXV, pp. 397-456.
- Mita Ferraro A. (2012c), *Giulio Cesare Gattoni e Giambattista Giovio: un'amicizia senza incrinature*, «Quaderni del Cairoli», 26, pp. 138-158.
- Mita Ferraro A. (2014), *Profilo di un conservatore illuminato: Giambattista Giovio (1748-1814)*, «Archivio Storico Lombardo», vol. CXL, pp. 275-304.
- Mita Ferraro A. (2014/2015), *Contro «l'Annibale italico». Gli epigrammi politici di Giambattista Giovio*, «Annali dell'Istituto Italiano degli Studi Storici», vol. XXVIII, pp. 459-517.
- Modica M., a cura di (1988), *L'estetica dell'Encyclopédie. Guida alla lettura*, Roma: Editori Riuniti.
- Morandotti A. (2005), *Milano profana nell'età dei Borromeo*, Milano: Electa.
- Morandotti A. (2008), *Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra '600 e '800*, Milano: Officina Libraria.
- Morandotti A. (2011), *La formazione della Galleria e la sua storia tra la seconda metà del Seicento e la fine del Settecento*, in *Collezione Borromeo. La Galleria dei Quadri dell'Isola Bella*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 35-36.
- Morselli R. (2000), «Il più grande edificio principesco del mondo». *Storia e fortuna delle collezioni ducali da Guglielmo Gonzaga al sacco di Mantova*, R. Morselli, *Le collezioni Gonzaga. L'elenco dei beni del 1626-1627*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 35-173.
- Müntz E. (1900), *Le Musée des portraits Paul Jove. Contribution pour servir à l'iconographie du Moyen Age et de la Renaissance*, «Mémoires de l'Institut National de France. Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», 36, 2, pp. 249-343.
- Natale M. (2000), *Le Isole Borromeo e la Rocca di Angera. Guida storico-artistica*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Paleotti G. (1582), *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologna 1582, ediz. cons.: *Scritti d'arte del Cinquecento* (1972), a cura di P. Barocchi, Milano-Napoli: Ricciardi.
- Paolo Giovio. Il Rinascimento e la memoria* (1985), Atti del convegno (Como, 3-5 giugno 1983), Como: New Press.
- Pellegrini P. (1990), *L'Architettura*, a cura di G. Panizza, A. Buratti Mazzotta, Milano: Il Polifilo.
- Pinacoteca Ambrosiana. III. Dipinti dalla metà del Seicento alla fine del Settecento. Ritratti* (2007), Milano: Electa.

- Pinelli A. (1994), *Il “bellissimo spassegio” di papa Gregorio XIII Boncompagni*, in *La Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano. 1. Testi*, Modena: Panini, pp. 9-71.
- Plebani P. (2011), *Schede*, in *Collezione Borromeo. La Galleria dei Quadri dell'Isola Bella*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 184-185.
- Previtali G. (1989), *La fortuna dei primitivi dal Vasari ai neoclassici*, Torino: Einaudi.
- Prinz W. (1988), *Galleria. Storia e tipologia di uno spazio architettonico*, a cura di C. Cieri Via, Modena: Panini.
- Ragghianti C.L. (1985), *Pinacoteca Malaspina 3*, «Critica d'arte», a. L, n. 7, pp. 39-46.
- Rave P.O. (1961), *Das Museo Giovio zu Como*, «Miscellanea Bibliothecae Hertzianae zu Ehren von L. Bruhns, F. Graf Wolff Metternich, L. Schudt», pp. 275-284.
- Rezzonico della Torre C.C. (1815), *Caratteri de' pittori più celebri*, in *Opere*, a cura di F. Mocchetti, Como: Ostinelli, tomo I, pp. 211-244.
- Rezzonico della Torre C.C. (1824), *Viaggio in Inghilterra di Carlo Castone Della Torre di Rezzonico comasco*, Venezia: Tipografia di Alvisopoli.
- Rezzonico della Torre C.C. (1828), *L'origine delle idee*, in *Raccolta di poemi didascalici e di poemetti varj scritti nel secolo XVIII*, Milano: Tipografia de' Classici Italiani, pp. 251-268.
- Rezzonico della Torre C.C. (1830), *Opere*, a cura di F. Mocchetti, tomo III, Como: Ostinelli.
- Rossetti E. (2013), *Sotto il segno della vipera. L'agnazione viscontea nel Rinascimento. Episodi di una committenza di famiglie (1480-1520)*, Oggiono: Nexo.
- Rossi M. (1995), *La casa di Leone Leoni a Milano*, in *Leone Leoni tra Lombardia e Spagna*, Atti del convegno internazionale (Menaggio, 25-26 settembre 1993), a cura di M.L. Gatti Perer, Milano: Monografie di Arte Lombarda, pp. 21-30.
- Rossi M. (2008), *Corridoi sopraelevati della Toscana granducale*, in *I luoghi del sacro. Il sacro e la città fra medioevo ed età moderna*, a cura di F. Ricciardelli, Firenze: Edizioni Polistampa, pp. 161-170.
- Rovetta A. (2017), *Luigi Lanzi e l'«epoca quarta» della scuola milanese*, in *Le arti nella Lombardia asburgica durante il Settecento. Novità e aperture*, a cura di E. Bianchi, A. Rovetta, A. Squizzato, Milano: Scalpendi, pp. 367-377.
- Sanvito P. (1993), *Collezionismo imperialregio e collezionismo a Sabbioneta: l'influenza del modello asburgico*, in *Vespasiano Gonzaga e il ducato di Sabbioneta*, Atti del convegno (Sabbioneta-Mantova, 12-13 ottobre 1991), a cura di U. Bazzotti, D. Ferrari, C. Mozzarelli, Mantova: Publi-Paolini, pp. 181-205.
- Schnapper A. (1969), *Le Corrège et la peinture française vers 1700*, «Fonti e studi», serie II, vol. V, pp. 341-350.

- Sciolla G.C. (1995), *Carlo Castone della Torre di Rezzonico: i «Caratteri de' pittori» e Caravaggio*, in *Napoli, l'Europa. Ricerche di storia dell'arte in onore di Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate, F. Sricchia Santoro, Napoli: Meridiana, pp. 281-284.
- Scorza R. (2012), *Vasari, Borghini e Cristofano dell'Altissimo: i ritratti papali nella Sala delle Carte Geografiche*, in *Giorgio Vasari e la nascita del museo*, a cura di M. Wellington Gahtan, Firenze: Edifir, pp. 71-87.
- Seccareccia S. (1998-1999), *Le serie delle Austriacae Gentis Imagines di Gaspare Osello*, «Rassegna di studi e notizie», vol. XXII, a. XXV, pp. 403-420; vol. XXIII, a. XXVI, pp. 179-222.
- Spiriti A. (1994), *La cultura del Bernini a Milano. Santa Maria della Vittoria (1655-1685)*, «Arte Lombarda», 108-109, 1-2, pp. 108-114.
- Spiriti A. (1995), *Luigi Alessandro Omodei e la riqualificazione di San Carlo al Corso*, «Storia dell'arte», 84, pp. 269-282.
- Spiriti A. (2004), *Problemi di iconologia politica nel secondo seicento e nel primo Settecento: la consorteria Arese da Ghisolfi a Tiepoli*, «Annali di Storia moderna e contemporanea», n. 10, pp. 153-170.
- Spiriti A. (2008), *L'Immagine del palazzo: scelte iconografiche e iconologiche di Giovanni Battista Giovio*, in *La vita culturale e politica a Como tra Rivoluzione, Restaurazione e Risorgimento*, a cura di G. La Rosa, Como: Insubria University Press, pp. 123-140.
- Spiriti A. (2010), *Palazzo Arese Borromeo a Cesano Maderno*, Milano: ISAL.
- Spiriti A. (2013), *Collezionismo e spazi del collezionismo nello stato di Milano d'antico regime: problemi e piste di ricerca*, in *Collezionismo e spazi del collezionismo. Temi e sperimentazioni*, a cura di L. Magnani, Roma: Gangemi, pp. 235-244.
- Spiriti A., a cura di (2013a), *Lo spazio del collezionismo nello Stato di Milano (secoli XVII-XVIII)*, Roma: Viella.
- Spiriti A. (2013b), *Luigi Alessandro Omodei e la sua famiglia: una collezione cardinalizia fra Roma e Milano*, in A. Spiriti, a cura di, *Lo spazio del collezionismo nello Stato di Milano (secoli XVII-XVIII)*, Roma: Viella, pp. 205-246.
- Squizzato A. (2013), *Tra arte e natura: il Musaeum di Manfredo Settala, spazio di memoria, "esperienze" e "trattenimento" nella Milano seicentesca*, in *Wunderkammer. Arte, natura, meraviglia ieri e oggi*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli e Gallerie d'Italia, 15 novembre 2013 – 2 marzo 2014), a cura di L. Galli Michero, M. Mazzotta, Milano: Skira, pp. 45-49.
- Stagno L. (2017), *Triumphing over the Enemy. References to the Turks as part of Andrea, Giannettino and Giovanni Andrea Doria's artistic patronage and public image*, «Il Capitale culturale. Studies on the value of cultural heritage», Supplementi 6, pp. 145-188.
- Strunck C., Kieven E. (2010), *Europäische Galeriebauten. Galleries in a Comparative European Perspective (1400-1800)*, Akten des Internationalen

- Symposions der Bibliotheca Hertziana (Roma, 23-26 febbraio 2005), München: Hirmer Verlag.
- Thoenes Ch. (1956), *Un architetto pavese del Settecento*, in *Atti dell'VIII Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura*, Roma: Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, pp. 179-192.
- Tolomelli D. (2007), *I marchesi Botta Adorno tra Lombardia e Piemonte. Il palazzo di città e le residenze di campagna*, Voghera: EDO Edizioni Oltrepò.
- Tosini P. (2016), *La Grande Galleria di Federico Zuccari a Torino: il capolavoro mancato*, in *Le meraviglie del mondo. Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, a cura di A.M. Bava, E. Pagella, Genova: Sagep, pp. 65-74.
- Versienti P. (2005), *Il conte Carlo Castone della Torre di Rezzonico: un viaggiatore e critico d'arte nell'Europa della seconda metà del '700*, «Bollettino del Museo Bodoniano di Parma», n. 11, pp. 17-96.
- Vicini E. (1998), Scheda, «Museo in Rivista», a. I, pp. 138-139.

Appendice

Fig. 1. La galleria del castello Litta a Gambolò (Pavia)



Fig. 2. Salone d'onore, Pieve del Cairo (Pavia), palazzo Isimbardi



Fig. 3. Salone d'onore, Pieve del Cairo (Pavia), palazzo Isimbardi

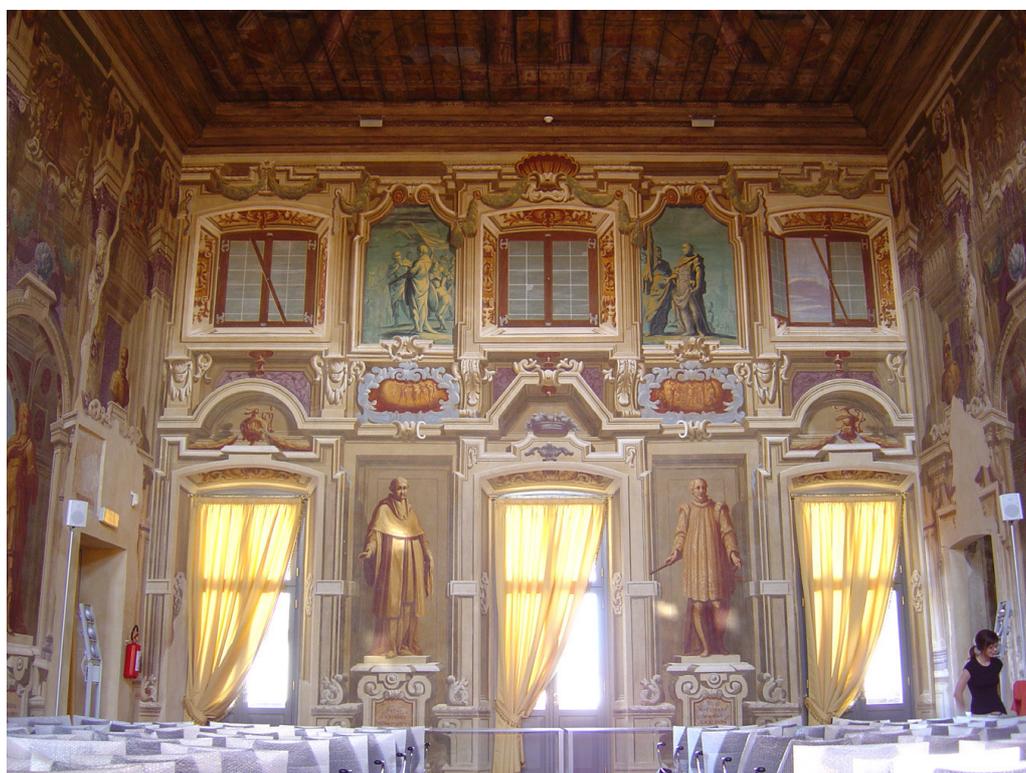


Fig. 4. Sala del trono, Brignano Gera d'Adda (Bergamo), palazzo Visconti



Fig. 5. Galleria, Brignano, Gera d'Adda (Bergamo), palazzo Visconti



Fig. 6. Ottoperto e Sigoperto, Conti d'Asburgo, da *Austriacae Gentis Imagines*, c. 1558



Fig. 7. Luigi Ashton, *La galleria dei quadri all'Isola Bella*, acquarello, 1857

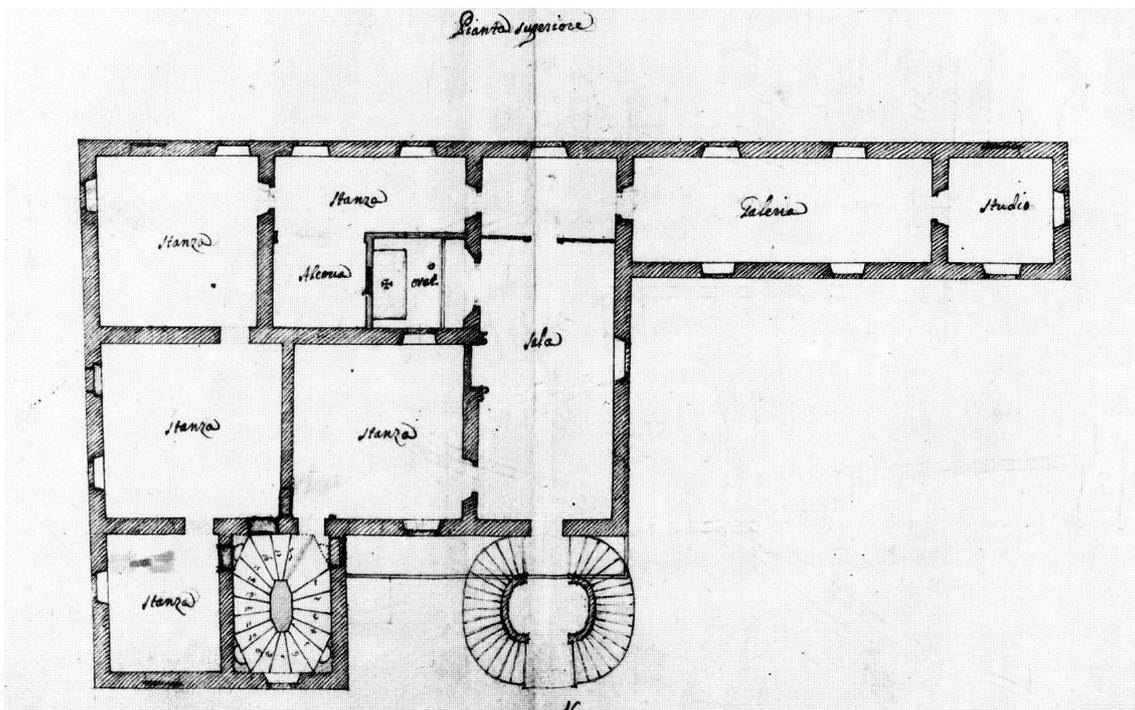


Fig. 8. Gerolamo Quadrio, progetto della villa Aliprandi al Casletto (Monza), Milano, Archivio di Stato



Fig. 9. Anonimo, *Età del ferro* (da Pietro da Cortona), Pavia, Musei Civici del Castello Visconteo



Fig. 10. La galleria degli antenati nel castello di Belgioioso (Pavia)

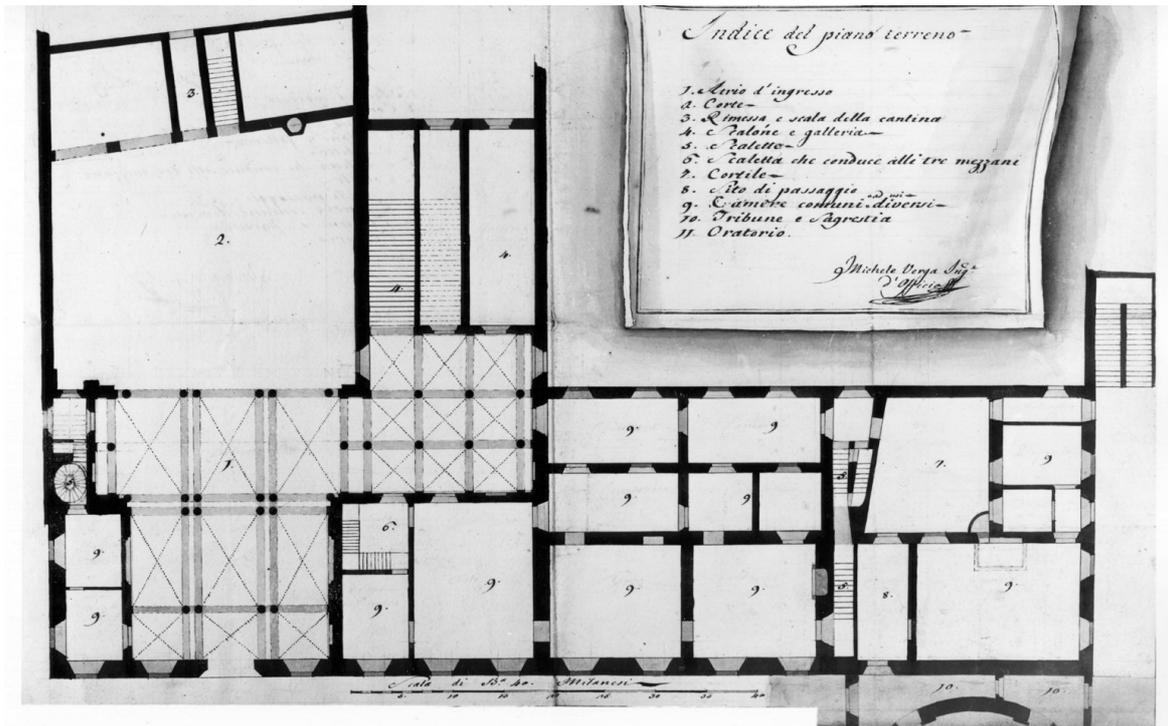


Fig. 11. Michele Verga, Pianta del piano nobile di Palazzo Mezzabarba, Pavia, Archivio Storico Comunale

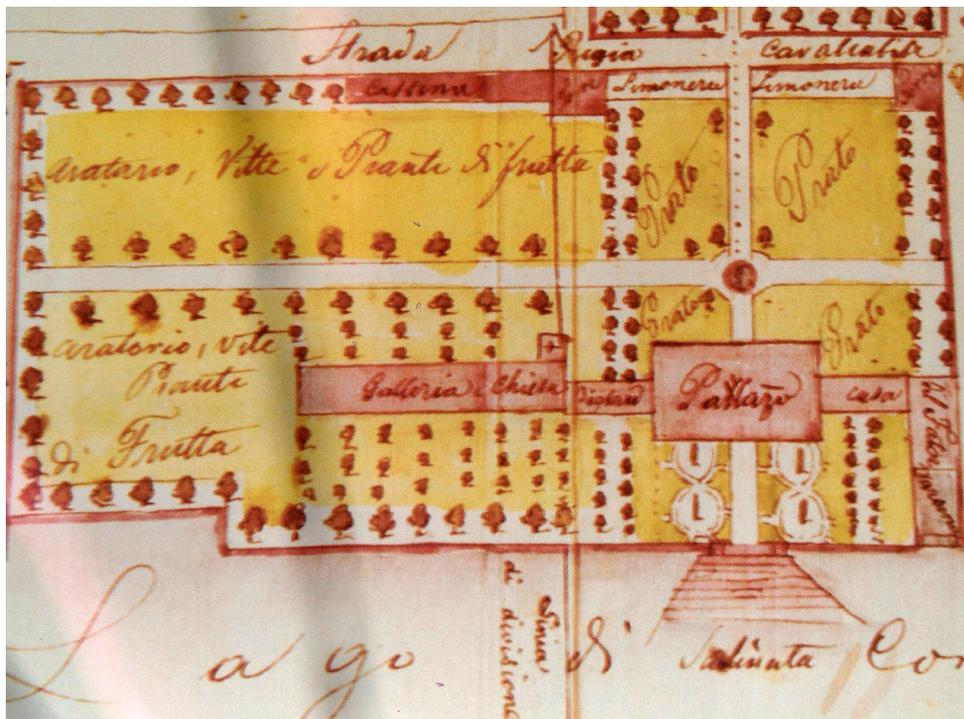


Fig. 12. Il "gallerione" e la villa Durini al Balbiano di Lenno (Como) in una pianta ottocentesca

Lo spazio della galleria a Genova tra Seicento e Settecento: un dialogo tra architettura e decorazione

Valentina Fiore*
Sara Rulli**

Abstract

Se già Vincenzo Scamozzi individuava Genova, insieme a Roma, come città in cui si sviluppano al meglio quel genere di fabbriche che si dicono gallerie, è però nel passaggio tra il Seicento e il Settecento che questi ambienti acquisiscono sempre più una propria peculiarità, specialmente in rapporto con l'apparato decorativo. Attraverso un'analisi sistematica di questi manufatti si è voluto dimostrare come, a Genova, la galleria fosse solo raramente concepita come spazio unicamente dedicato all'esposizione della quadreria: assume invece, molto più spesso, la funzione di vero e proprio modulo architettonico fluido, dove l'oggetto della collezione può essere messo in secondo piano per arrivare fin quasi a sparire del tutto; la parete, strutturata dalle linee di forza del reticolo architettonico, accoglie così 'finti' quadri ad affresco e 'finti' arredi scultorei a monocromo che – accanto alla presenza fisica di alcuni,

* Valentina Fiore, funzionario Storico dell'Arte, Ministero per i beni e le attività culturali, Polo Museale della Liguria, via Balbi 10, 16126, Genova, e-mail: valentina.fiore@beniculturali.it.

** Sara Rulli, funzionario Architetto, Ministero per i beni e le attività culturali, Palazzo Reale di Genova, via Balbi 10, 161626, Genova, e-mail: sara.rulli@beniculturali.it.

Si ringrazia Maddalena Giordano, le cui grande cortesia e disponibilità sono state fondamentali per lo studio dei documenti conservati presso l'Archivio Durazzo Giustiniani di Genova.

Il § 1 è da attribuire a Valentina Fiore; il § 2 è da attribuire a Sara Rulli.

selezionati, oggetti che cambiano a seconda del gusto e delle mode – consentono di accordare, e raccordare, lo spazio/superficie della parete con quello della volta.

Even if Vincenzo Scamozzi had already identified Genoa, together with Rome, as a city in which galleries can be best developed, it is however between the Seventeenth and Eighteenth century that these locations increasingly acquire their own peculiarity, especially in relation with the decorative system. We wanted to prove, through a systematic analysis of these artefacts, that galleries in Genoa were rarely conceived as a space dedicated only to the exhibition of paintings. In fact, galleries assume more often the function of a real fluid architectural form, where the object of the collection can be set in the background until it almost disappears completely. The walls, structured by the lines of strength of the architectural grid, gets ‘false’ paintings and ‘false’ sculptural monochrome furnishings that – alongside the physical presence of some, selected, objects that change according to taste and fashion – allows to harmonise and join the space/surface of the wall with that one of the vault.

1. *La galleria tra Seicento e Settecento: lo spazio dipinto*

Già nel 1615 da uno dei più attivi e itineranti trattatisti dell’epoca, Vincenzo Scamozzi, Genova è riconosciuta, insieme a Roma, come la capitale di «quel genere di fabbriche che si dicono gallerie»¹: una tipologia architettonica, che come ha dimostrato il fondamentale studio di Prinz², ha in Italia, specie nelle città aggiornate ai nuovi modelli di gusto, una capillare diffusione e importanza.

Per lo Scamozzi, la capitale della Repubblica, all’inizio del XVII secolo, è assolutamente paragonabile alle altre realtà urbane, ed è proprio l’elemento della loggia-galleria, luogo dove «ha da trattarsi le persone nobili e ricche»³, i *gentiluomini particolari* di cui parla Rubens⁴, a qualificare il palazzo e la villa suburbana genovese, a inizio Seicento sicuramente, ma ancora di più nel passaggio tra XVII e XVIII secolo, quando, a fronte del cambiamento politico della Repubblica e dei nuovi rapporti diplomatici con la Francia⁵, l’aristocrazia genovese vede nell’aggiornamento architettonico e decorativo un modo per continuare a rapportarsi con il resto dell’Europa. Gli ambienti della galleria acquisiscono così una propria peculiarità in rapporto all’apparato decorativo che si sviluppa, illusivamente, sulla superficie di pareti e volte, dialogando con gli oggetti della collezione che trovano la propria sede adeguata entro questo nobile e classico spazio, come lo stesso Scamozzi prescriveva e consigliava⁶.

¹ Scamozzi 1615, citato in Strunck 2001, p. 57.

² Prinz 1988.

³ Scamozzi 1615, p. 328.

⁴ Rubens 1622, *Al Benigno lettore*.

⁵ Bitossi 1990.

⁶ Di nuovo Scamozzi 1615: «Il far raccolte e studi di anticaglie di marmi e bronzi e medaglie e altri bassirilievi e parimenti di pitture de’più celebri e diligenti maestri» (p. 305); «e ancora indicazioni sull’allestimento delle collezioni: i loro lumi deono essere da una parte sola o da Levante o da Tramontana o Maestro, acciò che quelle cose, che saranno la dentro habbino il lume eguale,

Loggia, Galleria, Francia e Italia, XVI e XVII secolo questi i termini per discutere e analizzare l'origine, l'evoluzione e il significato di questa specifica tipologia architettonica a Genova⁷.

La grande decorazione genovese diventa l'elemento che caratterizza con forza questi spazi, in grado di conferire magnificenza e dignità ad ambienti che di per sé non avevano grande estensione: di nuovo nelle parole di uno dei più attenti conoscitori del XIX, Jacob Burckhardt, Genova è accostata a Roma nella scelta del luogo di rappresentanza e celebrazione del palazzo: «il vano più sontuoso dei palazzi non era più la grande sala rettangolare, posta in mezzo all'appartamento, ma una sala stretta e lunga, decorata talvolta con ordini di colonne e con la volta affrescata: la galleria»⁸. Due quindi gli elementi che definiscono la tipologia della galleria genovese: da un lato la necessaria forma allungata, dall'altro la presenza di una decorazione ad affresco sempre più totalizzante, che dalla volta dilaga oltre la cornice interna per arrivare a occupare le pareti, rapportandosi e dialogando con gli oggetti della collezione, spesso antiquariale, che trovano posto in queste sedi di alta rappresentanza.

La lettura delle fonti periegetiche genovesi, dall'*Istruzione* di Carlo Giuseppe Ratti del 1766 alle *Guide* pubblicate da Federico Alizeri a partire dalla metà del XIX secolo⁹, conferma la linea interpretativa elaborata nei secoli precedenti: in città infatti si contano più di venticinque gallerie, tutte qualificate da importanti decorazioni ad affresco e da collezioni antiquariali. Si tratta per lo più di piccoli ambienti posti al primo piano nobile, nella maggior parte dei casi logge costruite nel XVI secolo e chiuse in quello seguente nell'ottica di un aggiornamento di gusto. È la decorazione pittorica a giocare un ruolo fondamentale nella ridefinizione di questi spazi a tal punto che a fine XIX secolo gli elementi si invertono e nelle parole di Federico Alizeri sono gli affreschi a diventare «degni di una galleria»¹⁰, e non più il contrario, connotandola in modo stringente.

Analizzare l'allestimento delle gallerie è così qualcosa di affascinante ma anche estremamente difficile, perché non per tutti gli spazi si hanno notizie circostanziate e precise e molto spesso gli inventari e le carte d'archivio non riescono a fornirci immagini univoche di come potevano essere approntati questi spazi. Tuttavia il comune elemento denominatore, impassibile ai cambiamenti e alle modifiche di gusto, se non in casi particolari e distruttivi, è proprio la decorazione ad affresco, sia delle volte che delle pareti, che insieme alle bucatore (porte, finestre, ma

e proporzionato, e non alterato dal Sole: e le appriture siano sconvenevolmente distanti per poter collocare pitture, e sculture tramezzo» (p. 329).

⁷ Si veda a riguardo Fiore 2013, pp. 75-89.

⁸ Burckhardt 1952, p. 430. Nei passi successivi Burckhardt accosta direttamente la Galleria di Palazzo Reale di Genova alle due note gallerie romane di Palazzo Doria e Palazzo Colonna, a riprova del rapporto diretto esistente nel tempo tra la città ligure e la capitale.

⁹ Si vedano le principali fonti periegetiche del XVIII e XIX secolo: Ratti 1766 e Ratti 1766 e 1780; Alizeri 1846 e Alizeri 1846 e 1875.

¹⁰ Alizeri 1846, p. 462.

anche cornici e alloggiamenti per dipinti) si rivela la prima fase di allestimento dell'ambiente destinato ad accogliere i pezzi antiquariali e luogo prediletto per la comunicazione per immagine del messaggio celebrativo del proprietario.

Se la descrizione di loggia-galleria utilizzata da Vincenzo Scamozzi è assolutamente valida per uno dei luoghi che meglio esprime la moderna e aggiornata cultura dell'abitare a Genova nel XVI secolo, la loggia a settentrione di Villa Giustiniani Cambiaso, il cui committente Luca Giustiniani insieme all'architetto Galeazzo Alessi e di concerto con Giovanni Battista Castello detto il Bergamasco e Luca Cambiaso crea uno degli spazi che meglio recuperano l'antico in chiave rinascimentale¹¹, la tipologia architettonica e decorativa della galleria genovese che meglio si accorda alle descrizioni sette e ottocentesche è quella messa a punto a partire dalla seconda metà del XVII secolo, quando la grande decorazione diventa l'elemento qualificante la realtà genovese¹².

È Francesco Maria Balbi uno dei primi e indiscussi protagonisti dell'aristocrazia cittadina alla metà del XVII secolo: divenuto unico proprietario del palazzo di famiglia, a partire dalla metà del secolo, accanto ai lavori di ampliamento della fabbrica con la costruzione di un giardino e un ninfeo, si fa promotore di uno straordinario ciclo decorativo, che vede proprio nella trasformazione della loggia al secondo piano nobile in galleria coperta un incredibile punto di avvio¹³ (fig. 1). Elemento di raccordo tra interno ed esterno, parte del loggiato aereo del palazzo ma allo stesso tempo luogo chiuso da cui accedere visivamente e dall'alto all'atmosfera intima e raccolta del giardino, la galleria diventa il punto di partenza del ciclo decorativo commissionato dal Balbi a Valerio Castello in prima battuta, in stretta collaborazione e successione con Domenico Piola, a cui si affianca senza soluzione di continuità Gregorio De Ferrari negli ultimi anni del secolo. Nella galleria, luogo dell'antico e della celebrazione della famiglia, le cui armi sono rette da putti alati sulle porte agli estremi dell'ambiente, lo spazio sfondato e illusivo diventa il teatro per la vicenda del mito con il carro di Fetonte a levante e quello di Plutone a ponente, mentre sulla volta trovano posto una cinquantina di figure, un concilio di dei, che narrano la vicenda del rapimento di Proserpina. Le figure, raggruppate tra loro, si dispongono per piani a scalare in profondità, modulando il costruito della volta. A confermare il ruolo della galleria come spazio destinato ad accogliere le sculture antiche o all'antica sono gli otto busti collocati ancora oggi sopra alti piedistalli, disegnati con tutta probabilità da Domenico Fiasella direttamente per il Balbi, e legati nell'ultimo testamento di Francesco Maria con fidecommesso al palazzo, o meglio alla loggia-galleria entro cui ancora si trovano¹⁴.

¹¹ Cfr. Magnani 2003, pp. 520-527; Rulli 2014, p. 178.

¹² Allo scadere del XVI secolo, a Genova è Giovanni Andrea Doria a costruire la prima "moderna" galleria. A riguardo si veda il saggio di Laura Stagno in questo stesso volume. Si vedano i fondamentali studi di Ezia Gavazza. Gavazza 1974 e Gavazza 1974 e 1989.

¹³ Fiore 2014, pp. 91-115 e Fiore in corso di stampa.

¹⁴ Nelle carte d'archivio si legge infatti: «sotto titolo di fedecomiso sei busti di mezze figure e altre di bronzo che sono nella loggia con suoi pedestalli». Fiore 2013, p. 81.

Negli stessi anni in cui Valerio Castello affresca la galleria di Palazzo Balbi, Giovanni Battista Carlone è chiamato da Agostino Ayrolo a concludere il ciclo ad affresco nel suo palazzo in piazza Fontane Marose (fig. 2). Avviato intorno al 1642 con Giovanni Maria Bottalla, cui si deve nel salotto di Apollo e Marsia il fregio di satiri e ninfe con festoni intrecciati di derivazione cortonesca, il Carlone nel primo lustro degli anni cinquanta è chiamato a decorare la galleria al primo piano nobile con il tema di Giove e delle vicende di Enea. Tema iconografico legato alla politica navalista di una parte dell'aristocrazia genovese, i "giovani"¹⁵, di cui l'Ayrolo era esponente, come già sottolineato da Pesenti¹⁶, il modello iconografico e la struttura della galleria genovese appaiono assai debitori delle soluzioni messe in atto da Pietro da Cortona per la galleria Pamphili in piazza Navona¹⁷.

Agostino Ayrolo, nato nel 1622 e morto nell'epidemia di peste nel 1657, è cognato e in affari con Francesco Maria Balbi: quest'ultimo appare come il principale fidecommissario del testamento di Agostino¹⁸. Un rapporto stretto dove gli affari economici, le *Compagnie* marittime, gli appalti delle miniere di mercurio di Idra, si alternavano sicuramente a consigli e suggerimenti sul piano artistico se addirittura nel citato testamento di Agostino Ayrolo quest'ultimo rimette «al gusto del Sign. Francesco Maria Balbi il fare terminare prontamente o dilattare qualche poco il far fornire la cappella di S. Ignazio e le logge della casa di Genova»¹⁹. La *celebre galleria* di Agostino Ayrolo viene così affidata a Francesco Maria Balbi affinché ne segua la decorazione e i lavori. Rispetto alla galleria di palazzo Balbi, quella affrescata dal Carlone, di matrice nettamente più romana, accanto a un programma iconografico più politicamente orientato, appare diversa anche nell'impostazione architettonica, presentando le bucatore solo in facciata. L'apertura sull'esterno, così funzionale per la loggia-galleria di Valerio Castello, è ricercata nella galleria di Agostino Ayrolo tramite l'illusione pittorica: in accordo con quanto prescriveva Vitruvio, secondo cui le gallerie dovevano essere decorate con paesaggi variegati e suggestivi²⁰, alle pareti sono scene di marine e di paesaggio, opera di Cornelis de Wael e di pittori specialisti²¹. Incorniciati all'inizio del Settecento, con aggiunte di Bartolomeo e Domenico Guidobono, alla metà del XVII secolo l'intera parete era concepita come una vista aperta sulla natura, al di là della balconata.

¹⁵ Costantini 1978. Bitossi 1990.

¹⁶ Pesenti 1998, pp. 27-45 e 1999, pp. 37-51.

¹⁷ Feigenbaum 2014, p. 188.

¹⁸ Archivio di Stato di Genova (d'ora in poi ASGe), Notai antichi, Notaio Pellegro Solaro juniore, filza 7747, 31 luglio 1657.

¹⁹ ASGe, Notai antichi, Notaio Pellegro Solaro juniore, filza 7747, 31 luglio 1657.

²⁰ «Nei passeggi per la loro lunghezza, facessero l'ornamentazione con una varietà di scenari, rappresentando le caratteristiche ben definite di certi luoghi; si dipingano infatti porti, promontori, riviere, fiumi, fonti, bracci di mare, tempietti, boschetti, montagne, greggi, pastori». *De Architettura*, VII libro, cap. 5, in Profumo 2002, p. 198.

²¹ Pesenti 1999 pp. 37-51.

Negli stessi anni un altro ramo della famiglia Balbi, nelle personalità di Stefano e Giovanni Battista, affidava nuovamente a Giovanni Battista Carlone gli affreschi della galleria di facciata del secondo piano nobile, ora detta *della Cappella*, ancora una volta con il tema di Giove ed Enea. La lettura delle planimetrie allegate al *Modello per la fabrica da farsi per il Magnifico Stefano Balbi* evidenziano infatti la presenza di due logge, una aperta sul giardino al primo piano nobile, definito nei documenti «piano de' mezani», caratterizzata da sei colonne, e una seconda loggia al piano superiore, che si qualificava come una sorta di antisala del grande piano nobile. È la seconda, trasformata in un ambiente coperto in seguito alla stagione di rinnovo architettonico e decorativo voluta dai Durazzo, nuovi proprietari del palazzo, a vedere l'intervento pittorico di Giovanni Battista Carlone.

Fondamentale punto di snodo e di passaggio tra le due ali del palazzo fu completata nella decorazione da Lorenzo De Ferrari²², che intorno al 1734 realizzò quattro monocromi, «due finti gruppi di marmi» e «due finti bassi rilievi ai imitazioni di quelli de' greci²³», che nell'aspetto illusionistico si pongono in relazione con gli affreschi di Domenico Parodi nella vicina Galleria degli Specchi, e che ribadiscono la presenza della scultura, *ficta* questa volta, nell'ambiente architettonico (fig. 3). Questo ambiente, che insiste quindi sull'area della primitiva loggia, le cui trasformazioni architettoniche possono forse essere ricondotte agli interventi operati nel 1705 per volontà di Eugenio Durazzo e secondo le fonti affidate a Carlo Fontana, era destinato ad accogliere l'importante collezione di sculture antiche e moderne, oggi raggruppata nella sola Galleria degli Specchi. Il cambiamento di gusto a inizio Settecento porta questo spazio a svuotarsi e a smaterializzare gli oggetti della collezione, le sculture appunto, che vengono evocate dalla pittura a monocromo di Lorenzo, in un gioco di illusione e allusione all'antica sistemazione. Questo nuovo gusto sembra incontrare il favore e l'apprezzamento dei committenti genovesi settecenteschi che nel giro di pochi anni fanno affrescare le nuove gallerie con pitture che fingono la tridimensionalità della scultura. Già sul finire del secolo Bartolomeo Guidobono, tra il 1691 e il 1692 aveva affrescato la sala della *Fucina di Vulcano* di Palazzo Rosso, dove alle pareti, entro grandi cartelle, aveva inserito figure monocromo²⁴. Nella piccola galleria-loggia, che affaccia sul giardino interno di Palazzo Ayrolo Negrone, Domenico Guidobono affresca, invece, Venere e Amore, a monocromo e inquadriati entro una finta nicchia nel muro e posti su alti basamenti, a evocare la scultura in marmo ma con la morbidezza delle carni e il movimento della figura viva.

Stesso gioco di «illusiva traduzione in pittura di diafane sculture»²⁵ è presente in palazzo Sauli De Mari in piazza Campetto, dove a partire dal 1724 Domenico

²² Leoncini 2012, pp. 288-291.

²³ Ratti 1762, p. 193.

²⁴ Magnani 2000, p. 144.

²⁵ Ivi, p. 176.

Guidobono è incaricato di proseguire la decorazione del secondo piano nobile²⁶ (fig. 4). Nella galleria il pittore immagina uno spazio dipinto popolato da motivi decorativi marini, conchiglie e coralli, insieme a elementi floreali e fitormorfi, che vanno a incorniciare figure di divinità realizzate in monocromia a fingere statue marmoree. Il gioco di finzione e illusione in questo ambiente era ulteriormente accentuato dalla presenza, a partire dal 1730, data di esecuzione degli affreschi, di sculture in legno laccato bianco di Anton Maria Maragliano, firmate e datate, raffiguranti figure allegoriche, come il *Tempo*, la *Gloria*, la *Verità*²⁷, che dovevano costituire il nucleo di opere esposte nella galleria, secondo la modalità all'antica: in questo contesto, quindi, l'occhio era doppiamente ingannato, dalla pittura che finge la terza dimensione alla scultura lignea che allude al più nobile materiale del marmo.

Non si tratta, però dell'unica galleria del palazzo: ancora legata alla committenza Sauli è la decorazione della loggia angolare, trasformata nell'ottavo decennio del XVII secolo in uno spazio coperto affrescato da Domenico Piola con una serie di tondi che fingono uno sfondato di cielo sui cui campeggiano gli Dei dell'Olimpo, funzionali a evocare i rispettivi pianeti²⁸. La struttura di questa originale galleria angolare sembra così di nuovo richiamare i modelli cortoneschi di Palazzo Pamphili in piazza Navona: venuta meno la forza narrativa è ormai recepita la struttura decorativa.

La galleria è quindi nella seconda metà del Seicento il luogo più adatto a celebrare il committente e ad accogliere le collezioni, siano esse sculture antiche, a rievocare la derivazione classica della loggia galleria, o i ritratti della quadreria. Su questa linea si inseriscono la piccola galleria di palazzo Franzone in via Luccoli, in cui erano esposti, entro specifiche quadrature dipinte da Marco Sacconi, le sculture di Alessandro Algardi²⁹, e le molte gallerie che esponevano ritratti, come la galleria in facciata, oggi demolita, del palazzo di Costantino Balbi³⁰, nell'omonima via³¹. Uno spazio destinato a una rassegna di ritratti "alla francese" in cui erano esposti dipinti eccezionali, come *La Dama con paggio moro*, opera di Francois de Troy e la *Dama in veste di Astrée* di Nicolas de Largillierre, insieme ad altri ritratti di dame francesi³². Ambiente ancora diverso e aggiornato a nuovi stilemi di gusto è invece la seconda galleria di Palazzo Balbi Senarega, affrescata da Gregorio De Ferrari in occasione del matrimonio di Francesco Maria II e Clarice Durazzo nel 1695 con gli amori

²⁶ Boccardo, Orlando 2004, p. 21.

²⁷ Per l'opera di Maragliano si veda Sanguineti 2013, pp. 71; 119-120.

²⁸ Boccardo, Orlando 2004, pp. 12-15.

²⁹ Boccardo 1988, pp. 95 e seguenti; Boccardo 2013, pp. 42-43.

³⁰ Costantino Balbi, a partire dagli inizi del XVIII secolo, incrementò la propria quadreria, acquistando diversi lotti di dipinti da Alessandro Saluzzo. Sanguineti 2013, p. 126 con bibliografia precedente.

³¹ Per le vicende di Strada Balbi e dei palazzi che si affacciano su essa si veda Di Biase 1993.

³² Sanguineti 2013 pp. 127-128.

degli Dei³³ (fig. 5). Qui lo spazio è ormai completamente dilatato e la volta è bucata dall'azzurro del cielo, mentre i personaggi del mito si accalcano sopra il cornicione, congiungendo così lo spazio della volta con quello della parete. E al centro delle pareti della galleria, entro due ovati, inglobati nella decorazione pensata da Gregorio De Ferrari, come il disegno di Oberlin sembrerebbe confermare anche a livello progettuale³⁴, trovavano posto di nuovo due ritratti, di vecchi e non di dame, attribuiti dalle fonti settecentesche all'Holbein e a Tintoretto³⁵.

Sul finire del secolo si colloca ancora la Galleria di Venere e Adone in palazzo Centurione Cambiaso affrescata da Bartolomeo Guidobono³⁶ (fig. 6): unica galleria passante a Genova, la volta è totalmente aperta sul cielo e la ripartizione delle scene è modulata da mosse ghirlande di fiori sostenute da scorciate figure maschili, mentre lungo il cornicione si assiepano gli altri protagonisti del mito, a creare uno spazio continuo e fluido. Questo straordinario spazio dipinto, in cui le figure sembrano fluttuare nel cielo, ma al contempo modulato secondo una precisa struttura sembra evocare ancora una volta l'ambiente romano e cortonesco, a dimostrazione di come Genova ancora per tutto il Seicento e oltre continuasse a guardare ai modelli barocchi romani.

2. *La galleria tra Seicento e Settecento: l'architettura*

Tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento la galleria diviene un vero e proprio paradigma dell'aggiornamento della committenza sul piano del gusto contraddistinguendosi, anche dal punto di vista architettonico, quale elemento imprescindibile non solo per le nuove realizzazioni ma anche, e soprattutto, nelle ristrutturazioni, molto diffuse in una realtà così densamente edificata come quella genovese.

Appare, in questo senso, particolarmente significativa la vicenda che vide impegnato, proprio intorno allo scadere del XVII secolo, Paolo Vincenzo Spinola Doria, terzo marchese di Los Balbases, esponente di una famiglia di diplomatici genovesi residenti a Madrid e attivi sul piano finanziario in tutta Europa³⁷, e un giovane architetto, molto caro ai Sauli, che di lì a poco sarebbe diventato uno dei protagonisti della scena architettonica internazionale: Gio Luca Hildebrandt³⁸.

³³ Fiore 2014, pp. 100-103.

³⁴ Magnani 2013, p. 23.

³⁵ Sanguineti 2013, p. 125.

³⁶ Newcome Schleier 2002, pp. 22-24.

³⁷ Ghia 2009, pp. 100, 340-344. Per il ramo Spinola di Los Balbases in Spagna si vedano anche Herrero Sánchez 2009, pp. 97-133; Herrero Sánchez, Álvarez-Ossorio 2011, pp. 331-365.

³⁸ Per il legame tra Francesco Maria Sauli e Hildebrandt si vedano Ghia 2009, pp. 106, 120-124, 301-303.

Ormai anziano e malato, desideroso di tornare a Genova, lo Spinola si rivolse a Francesco Maria Sauli, amico fraterno e suo procuratore in molte città italiane³⁹, perché lo aiutasse nella ricerca, o nella costruzione, di un palazzo «vistoso, e di Maestà» che potesse accoglierlo e, al contempo, rappresentare degnamente la magnificenza della famiglia⁴⁰: sposato con la nobildonna romana Anna Colonna di Marcantonio, il marchese era un committente molto aggiornato ed esigente, appassionato conoscitore di tutte quelle “novità” architettoniche che aveva potuto osservare (e disegnare⁴¹) in occasione dei lunghi viaggi compiuti in qualità di ambasciatore in Italia e in Europa⁴². La delicata e complessa operazione venne quindi affidata nel 1693 da Francesco Maria Sauli al giovane Hildebrandt, appena uscito dall'*atelier* romano di Carlo Fontana e⁴³, proprio in quegli anni, impegnato per lui in un grandioso progetto per la canonica della basilica di Nostra Signora Assunta in Carignano⁴⁴. Molti furono i progetti, sia per costruzioni *ex novo* sia per ristrutturazioni di siti già edificati⁴⁵, che l'ingegnere eseguì per lo Spinola, a sua volta molto attivo nel

³⁹ Le lettere inviate dallo Spinola al Sauli sono conservate presso l'Archivio Durazzo Pallavicini di Genova (Fondo Sauli): quelle che trattano dei progetti per la residenza genovese del Marchese di Los Balbases coprono gli anni che vanno dal 1693 al 1696, anno della partenza di Hildebrandt per Milano e poi per Vienna. Lo Spinola morirà nel 1699 senza essere riuscito a tornare a Genova. Si veda in proposito Ghia 2009, pp. 106, 340-344.

⁴⁰ Archivio Durazzo Pallavicini di Genova (d'ora in poi ADGG), Archivio Sauli, AS. 1486, lettera di Paolo Spinola a Francesco Maria Sauli del 15 dicembre 1695, in Ghia 2009, pp. 340-344.

⁴¹ A una lettera al Sauli del 24 settembre 1693, lo Spinola allega, quale suggerimento progettuale, «una pianta che ho fatto copiare da uno sbizzo rimastomi avendo smarrite le mape più distinte che mi sovieno ne havevo nelle mie lunghe pellegrinazioni»: ADGG, Archivio Sauli, AS. 1485, lettera di Paolo Spinola a Francesco Maria Sauli del 24 settembre 1693.

⁴² Paolo Spinola era stato anche ambasciatore per la corona spagnola a Vienna (fino al 1676) e a Parigi (1677); cfr. anche Santamaria 2011, p. 52 e nota 95.

⁴³ Per l'apprendistato nella bottega di Carlo Fontana si veda: Hager 1993, p. 135; Grimschitz 1959, pp. 8, 171, 201.

⁴⁴ Kühn 1928-29, pp. 85-93; Grimschitz 1959, pp. 26-28; Ghia 2009 pp. 301-312; Magnani, Rulli in corso di stampa.

⁴⁵ ADGG, Archivio Sauli, AS. 1486, lettera di Paolo Spinola a Francesco Maria Sauli del 16 luglio 1693 (Ghia 2009, pp. 341-342): tra le ristrutturazioni, un primo progetto che lo Spinola chiede a Hildebrandt è finalizzato al riadattamento di un edificio preesistente sito nell'area di San Matteo, ereditato per linea materna, per unirlo con un'altro nell'«isolotto di Campetto». Una seconda serie di idee progettuali si riferisce invece alla possibilità di ristrutturazione e ampliamento della «casa antica paterna del Ponte de Spinoli» sita in corrispondenza della Piazza detta del Seriglio (ivi, pp. 341-342). Per il primo progetto quindi lo Spinola chiede all'Hildebrandt delle idee: a Madrid giungono quindi due disegni che contengono idee per riformare il palazzo vicino a San Matteo in una prima data del 14 gennaio del 1694, disegni sui quali lo Spinola si riserva di fare le sue riflessioni: così, in una seconda lettera del 28 gennaio, sottolinea come «vi ho marcate molte cose che non vanno a mio genio» e sottolinea la necessità di recuperare il più possibile quanto già costruito: per questo motivo chiede all'architetto un preciso rilievo dello stato di fatto, suddiviso nelle «Piante dei vari piani, regolate su la scala geometrica, unito a un disegno dell'alzata, che sia un semplice profilo sopra cui il committente farà le sue proposizioni per sentirne i di lui sensi in quanto a se possino esser riuscibili o no». All'inizio maggio del 1694 i disegni, aspettati con ansia a Madrid, non sono ancora arrivati e lo Spinola si rammarica del fatto che siano andati persi e chiede al Sauli

proporre suggerimenti funzionali e compositivi ma anche soluzioni architettoniche modulate su quelle «idee di altri Palazij [...] veduti, ed osservati in differenti posti del Mondo»⁴⁶. È proprio dalle tante lettere (e disegni) che lo Spinola e il Sauli si scambiarono tra il 1693 e il 1696, che possiamo oggi comprendere come la presenza di una galleria fosse, per il marchese di Los Balbases, imprescindibile per la nuova «Fabrica del Palazzo». Così scriveva, infatti, nell'aprile del 1696 a riguardo degli ultimi progetti giunti a Madrid: «in appresso invierò a V. S. Ill. ma un modello di scala di struttura nuova e vaga, e che secondo le piante mandatemi dall'Ingegnere Ildebrand permette che si facci dietro di essa una galleria per la comunicazione de' due principali appartamenti»⁴⁷.

Legata alle volontà del marchese di Los Balbases, morto a Madrid nel 1699, di rientrare a Genova è da collegarsi anche la proposta progettuale legata al rinnovo e all'ingrandimento di un'antica proprietà Spinola ereditata per via materna da Paolo e sita in San Matteo⁴⁸. La costruzione si sarebbe dovuta connettere – attraverso la realizzazione di un “ponte”, ovvero di un passaggio coperto – a un altro edificio preesistente, situato nella cosiddetta “isola di Campetto”, intasando parzialmente un vicolo preesistente⁴⁹.

Il progetto, illustrato da una dettagliata planimetria pubblicata da Andrea Walter Ghia nel 2009 e conservata presso il fondo disegni Sauli dell'Archivio Durazzo Giustiniani di Genova⁵⁰, è sviluppato nell'ambito di un importante intervento – tale sia in termini dimensionali sia tecnici – che interessa il costruito del centro antico della città, cogliendo l'occasione per aggiornare lo spazio dell'abitazione attraverso una complessa soluzione scenografica che si affianca, in parte sovrapponendosi, alla preesistente tipologia architettonica ancora di matrice medievale (fig. 7).

La “galleria-ponte” diviene così un vero e proprio elemento di snodo, un diaframma aperto sul Campetto in forma di loggia biabsidata che rimanda a composizioni cinquecentesche. Una soluzione scenografica monumentale,

di intercedere presso l'architetto per farli rifare (lettera Spinola 6 maggio 1694). Altri disegni (uno per il sito di San Matteo arrivano a Madrid: ne dà comunicazione lo Spinola il 23 Settembre del 1694: a proposito di questo disegno, lo Spinola suggerisce una scala cilindrica, «un'architettura vaga e di novità, nel modo che ne ho vedute tante altre» (lettera del 23 settembre 1694).

⁴⁶ ADGG, Archivio Sauli, AS. 1486, lettera di Paolo Spinola a Francesco Maria Sauli del 15 dicembre 1695.

⁴⁷ ADGG, Archivio Sauli, AS. 1486, lettera di Paolo Spinola a Francesco Maria Sauli del 19 aprile 1696.

⁴⁸ Ghia 2009, p. 340.

⁴⁹ Ivi, pp. 373-374 (la proposta non si riferisce però al palazzo Spinola “del Serriglio”). Il progetto verrà realizzato, in termini molto semplificati, solo nel 1738, quando il nuovo marchese Spinola di Los Balbases deciderà di porre mano alla costruzione di un collegamento a ponte tra l'appartamento – allora affittato al Magnifico Carlo Centurione – e un terrazzo ricavato sul sedime di una casa incendiata posta tra il vico della Neve e quello della Paglia (Archivio Storico del Comune di Genova, *Padri del Comune, Pratiche Pubbliche*, filza n. 239, doc. n. 6 in Grossi Bianchi, Poleggi 1980, p. 321 nota n. 72).

⁵⁰ ADGG, Archivio Sauli, fondo disegni, 1837-11, *Pianta del piano nobile di un palazzo in centro storico*, sec. XVIII, in Ghia 2009, pp. 373-374.

quindi, che segna il passaggio, in continuità, tra l'appartamento al piano, la scala monumentale e una terrazza con fontana che affaccia a sua volta su un «poggiolo» in aggetto «che forma la facciata». È la soluzione con «Ponte» che suggeriva lo Spinola al Sauli e all'Hildebrandt nelle sue lettere⁵¹: quello spazio prestigioso e di rappresentanza che avrebbe permesso di mettere in comunicazione i due edifici preesistenti e che avrebbe rivestito anche la funzione di «Sala» dell'appartamento così rinnovato secondo le collaudate modalità di adattare lo spazio alla funzione, tipiche genovesi.

E ancora connessa al desiderio di magnificenza della famiglia Spinola e al desiderio di ampliamento dell'avito *Palazzo del Serriglio* in San Luca per trasformarlo in una dimora prestigiosa e di rappresentanza è la proposta di un'altra galleria, fatta progettare all'inizio del XVIII da Luca Spinola⁵² in uno degli appartamenti che si affacciavano sulla *Ripa Maris* e sul panorama del porto, all'interno del palazzo preso in affitto da Gio Giorgio Salvago «sito al ponte de Spinola», nodo dei traffici familiari⁵³ e attiguo al palazzo stesso (fig. 8). Una proposta, quella di ingrandire ed aggiornare la dimora, già a suo tempo caldeggiata dallo stesso Paolo Spinola che così scriveva a Francesco Maria Sauli nel luglio del 1693:

inclinerei ad ingrandire la mia casa antica paterna del Ponte de Spinoli si per l'affetto che vi hò per provenire da miei avi, come per la vaghezza e commodità del sito, mentre comprandosi alcune delle case collaterali si potrebbe fare un grandioso e nobile quarto con le finestre alla Marina, formare la facciata principale nella Piazza detta del Seriglio⁵⁴.

La galleria, che sarebbe stata lunga 84 palmi (circa 20 metri) e che avrebbe avuto ben cinque finestre affacciate sul «carroggio delle Sardene»⁵⁵, avrebbe

⁵¹ ADGG, Archivio Sauli, AS. 1486, lettera di Paolo Spinola a Francesco Maria Sauli del 16 luglio 1693, in Ghia 2009, pp. 341: «In primo luogo mi occorre l'intenzione che la famiglia di mia madre hebbe di unire con un Ponte la mia casa grande a S. Matteo, con quelle che posiedo nell'isolotto di Campetto, in conformità della licenza ottenutane da codesto Senato, facendo la facciata della casa stessa sopra la Piazza medesima di Campetto essendo il sito veramente nobile quanto si possa desiderare». Per le richieste dello Spinola all'Hildebrandt si vedano anche le lettere scambiate con Francesco Maria Sauli del 18 novembre 1694, 2 dicembre 1694, 30 dicembre 1694, 8 febbraio 1695, 24 marzo 1695 (ADGG, Archivio Sauli, AS. 1486).

⁵² Nipote di Paolo Spinola marchese di Los Balbases, nato dal matrimonio della figlia Isabella con Francesco Maria Spinola; cfr. Santamaria 2011, pp. 52-53, 58.

⁵³ *Modello della galeria che il Sig. Luca Spinola vuol far fabricare in la casa del Sig. Gio Giorgio Salvago*, fine sec. XVII, Genova, Palazzo di Gio Giorgio Salvago in Sottoripa, ADGG, Archivio Sauli, fondo disegni 1837-13, in Ghia 2009, pp. 367-368.

⁵⁴ ADGG, Archivio Sauli, AS. 1486, lettera di Paolo Spinola a Francesco Maria Sauli del 16 luglio 1693, in Ghia 2009, pp. 341. Cfr. anche la lettera dello Spinola al Sauli del 12 marzo 1693 a riguardo dei suoi «effetti stabili posti a San Luca»: «considerato il sito molto a proposito, quando col Tempo io o miei Eredi risolvessero fare una casa, o sia Palazzo Nobile, con l'agionta di qualche casa contigua, tenendo per meglio il detto sito che quello di San Matteo, godendo della vista del porto e della comodità di venire sin di fuori città in Cochio» (ADGG, Archivio Sauli, AS. 1486).

⁵⁵ Il toponimo, oggi scomparso ma corrispondente alla piazza del Serriglio, deriva da *piazza de Sardena*, presente nel tessuto urbano della *Ripa*: cfr. Grossi Bianchi, Poggi 1980, p. 304.

collegato direttamente la dimora (sviluppata alle spalle della galleria stessa e verso la via San Luca) con la *Ripa* e con il fronte del porto, permettendo così al committente di godere di un piacevole e prestigioso affaccio sul mare.

Lo spazio della galleria diviene così protagonista di molti degli interventi di rinnovo nell'ambito della residenzialità cittadina: la rilettura adottata da Maddalena Doria, moglie di Nicolò Spinola, tra il 1733 e il 1736⁵⁶ per il secondo piano nobile della residenza di Pellicceria, organizzata dal capo d'opera Bartolomeo Orsolino, trova nella galleria progettata e allestita da Lorenzo de Ferrari l'elemento più consono per garantire quella fluidità di passaggio che l'organizzazione *en enfilade* degli ambienti, ispirata direttamente ai modelli d'oltralpe⁵⁷, richiedeva (fig. 9). Aperto da finestre su entrambi i lati, questo nuovo spazio non è più destinato alla presentazione della magnifica collezione di tele che Maddalena aveva ereditato dai Pallavicino-Doria, sistemate in altri spazi della dimora⁵⁸, ma diviene il luogo in cui manifestare l'aggiornamento culturale della committenza attraverso altri oggetti, nuovi intermediari della preziosità, piacevolezza e magnificenza: grandi specchiere e *consolles* poste in alternanza con le aperture, stucchi dorati, arredi e paramenti tessili che rimandano a una lettura dello spazio che si collega direttamente al gusto internazionale, francese in particolare, diffuso in quel momento anche dai trattati di Jacques-François Blondel⁵⁹, che limitava la decorazione pittorica alla sola conclusione verticale di camini, sovrapporte e specchiere e, come in questo caso, a medaglioni affrescati nella volta⁶⁰.

Il rinnovato gusto settecentesco, influenzato e alimentato da numerosi fattori, tra i quali si possono annoverare gli stretti contatti, di natura diplomatica e finanziaria⁶¹, intrattenuti da una élite di committenti con la Francia e con l'Europa, il lavoro dei trattatisti e degli incisori, oltre alle novità introdotte da decoratori e stuccatori – attivi nei cantieri delle più grandi residenze europee⁶² – guida alcune tra le più aggiornate committenze settecentesche a leggere lo spazio della galleria in un modo sostanzialmente differente.

È in questo contesto che si colloca la straordinaria e complessa macchina decorativa che Lorenzo De Ferrari – qui in veste di progettista, pittore e

⁵⁶ Dagnino 1987, pp. 39 e 41; Rotondi Terminiello 2000, p. 227.

⁵⁷ Dagnino 1987, p. 47; Rotondi Terminiello 2000, p. 228; Rulli 2013, pp. 157-160.

⁵⁸ Dagnino 1987, pp. 40-41; Boccardo 1987, pp. 70-73, Simonetti 1987, pp. 28-31; Rotondi Terminiello 2000, p. 228.

⁵⁹ *De la distribution des Maisons de Plaisance...*, Parigi 1737-1738.

⁶⁰ Blondel 1737-1738, vol. I, p. 192: «les peintures qui décorentles dessus des portes, ou autres parties d'un appartement, doivent, surtout dansles premieres pieces, designerles qualités du Maître, ou ses exploits; afin d'annoncer par ces allegories le respect qu'on doit à la personne qui habite le bâtiment. Il faut éviter dans un grand morceau d'Architecture, de feindre par des peintures quelques parties qui ne pourroit paroître aux yeux qu'une imitation trop artificielle, & qui seroit tort à lamajesté de la vraie décoration».

⁶¹ Per un quadro generale contesto politico-finanziario del momento si vedano Felloni 1971; Giacchero 1979; Assereto 1985, pp. 95-119 e 1999; Bitossi 1995.

⁶² Martinola 1963; Gavazza 1995, pp. 22-23 e 2004, pp. 159 e 163-173.

decoratore – allestì tra il 1734 e il 1744 per i Carrega quando, acquistato il palazzo in *Strada Nuova* (oggi via Garibaldi) fatto costruire da Tobia Pallavicino nel corso del sesto decennio del XVI secolo, vollero aggiornarlo in accordo con il nuovo gusto (fig. 10). La galleria, che si pone a chiusura degli ampliamenti degli spazi cinquecenteschi verso valle, diviene così luogo di rappresentanza dove la decorazione si fa totalizzante arrivando a “fondere” pareti, volta, arredi in un sofisticata scenografia; un ambiente frutto di un disegno unitario, forse eseguito in collaborazione con lo stuccatore Diego Francesco Carlone, che guarda a modelli europei, francesi e tedeschi⁶³.

Nuovo elemento architettonico da inserire anche negli spazi di villeggiatura, la galleria diviene, nel corso del Settecento, cardine e fulcro di una rivisitata lettura del rapporto interno-esterno, in un crescendo di “apertura” che porta dalla residenza al giardino e al paesaggio agricolo circostante, reso e organizzato in senso “estetico”⁶⁴.

Nel rinnovo dell’avito complesso di villeggiatura intrapreso da Francesco Maria Della Rovere negli anni quaranta del Settecento e concluso alla fine dei sessanta, le due *Gallerie*, infatti, si sviluppano a piano terra, avvolgendo il giardino in due ali terrazzate dall’andamento mistilineo. Il rapporto interno esterno tra galleria e giardino avviene qui non soltanto attraverso la memoria e l’immagine di quella stessa campagna che abbraccia, perfettamente resa all’interno dell’architettura dal lavoro di stuccatori del calibro di Alessandro Bollina e Giuseppe Petondi⁶⁵ a simulare pergolati carichi di frutti maturi, alberi e verzura nel pieno della fioriture stagionali, acqua che sgorga da elementi conchigliari desunti dai modelli ornamentali del rococò internazionale – giunto tramite i “taccuini di mestiere” di famiglie di stuccatori attive sulla scena internazionale – ma anche “fisicamente” mediante i profumi che quella natura stessa genera. Profumiere, prodotte sui modelli delle manifatture di Mustiers da Giacomo Boselli in accordo con i decori stagionali delle “stanze” che compongono le “gallerie”, erano infatti posizionate sulle *consolles* che adornano ancora oggi gli ambienti⁶⁶. Questi ambienti diventano così, da un lato, una sottile allegoria del territorio circostante la villa, reso fertile e fruttifero grazie all’accorto governo del committente, dall’altro entrano a far parte di una più ampia progettualità scenografica che, nel connotare cornici, specchi e altri arredi con gli stessi elementi naturali presenti nel giardino, declinati secondo le caratteristiche delle prime tre stagioni dell’anno, ripropone all’interno della dimora il paesaggio circostante esteticamente organizzato (fig. 11). Allo stesso modo la galleria a sud, dedicata alla stagione invernale, accoglie, tra le rocce che la rivestono interamente, piccoli frammenti di specchio, conchiglie, coralli

⁶³ Bartolini *et al.* 2000, pp. 72-76; Gavazza 2000, pp. 110-115.

⁶⁴ Magnani 2000, pp. 184-185; Rulli 2013, pp. 164-168.

⁶⁵ Magnani 2000, pp. 184-185; Rulli in corso di stampa. Su Giuseppe Petondi si veda anche Tondi 2013, pp. 61-85.

⁶⁶ Rulli 2013, p. 166.

e altri elementi di arredo realizzati con «choses precieuses d'histoire naturelle et productions rare set bien arrangées dans ce genre»⁶⁷ che contribuiscono all'annullamento della struttura architettonica e anticipano l'ambiente marino verso il quale era rivolta.

E siamo ormai intorno agli anni Settanta del Settecento quando, nell'ambito di una nuova progettazione che guarda completamente agli esempi d'oltralpe, Gregorio Petondi progetta – tra il 1776 e il 1778 – il palazzo di Giovanni Tommaso Balbi in *Strada Lomellini* e l'allestimento dell'appartamento del piano nobile⁶⁸ (fig. 12). Ancora una volta si pensa alla galleria come elemento di unificazione degli spazi della residenza, garanzia della continuità di percorrenza dell'infilata delle sale e dei salotti ma, al contempo, spazio aggiornato affacciato su quella *Strada Nuovissima*, oggi via Cairoli, che si sarebbe aperta di lì a poco. Il Petondi è qui responsabile dell'intera riorganizzazione spaziale, configurata secondo la “moderna” disposizione francese che faceva dei principi della flessibilità degli spazi, della comodità, della separazione tra aree private, di servizio e di rappresentanza teorizzati dal Blondel le pietre miliari della propria progettazione⁶⁹.

Riferimenti bibliografici / References

- Alizeri F. (1846), *Guida artistica per la città di Genova*, Genova: presso Gio. Grondona Q. Giuseppe.
- Alizeri F. (1875), *Guida illustrativa del cittadino e del forestiero per la città di Genova e sue adiacenze*, Genova: Sambolino.
- Altavista C. (2015), *Petondi, Giovanni Angelo Gregorio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, vol. 82, <[⁶⁷ Pierre-Jacques Onésyme Bergeret nel 1773 visita con Fragonard la villa roversca: Tornezy 1895, pp. 108-109; Gonzales Palacios 1984, vol. II, p. 891; Astengo 2007, p. 23.](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-angelo-gregorio-petondi_(Dizionario-Biografico)/>.</p>
<p>Assereto G. (1995), <i>Dall'amministrazione patrizia all'amministrazione moderna: Genova</i>, in <i>L'amministrazione nella storia moderna, ISAP-Archivio-Nuova serie, L'amministrazione nella storia moderna</i>, vol. I, Milano: Giuffrè, pp. 95-119.</p>
<p>Assereto G. (1999), <i>Le metamorfosi della Repubblica. Saggi di storia genovese tra il XVI e il XIX secolo</i>, Savona: Daner Edizioni.</p>
<p>Astengo D. (2007), <i>L'altro sguardo. Artisti e viaggiatori in Liguria dal '700 al '900</i>, Imperia: Philobiblon.</p>
</div>
<div data-bbox=)

⁶⁸ Morozzo della Rocca, Buccafurri 2011, pp. 218-220; Altavista 2015.

⁶⁹ Morozzo della Rocca, Buccafurri 2005, pp. 214, 220.

- Bartolini C., Bozzo G., Manara E. (2000), *Genova. Palazzo Carrega Cataldi Camera di Commercio*, Genova: Sagep Editrice.
- Bitossi C. (1990), *Il Governo dei Magnifici: patriziato e politica a Genova fra Cinque e Seicento*, Genova: Edizioni culturali internazionali.
- Bitossi C. (1995), *La Repubblica è vecchia. Patriziato e Governo a Genova nel secondo Settecento*, Roma: Istituto Storico Italiano per l'Età moderna e contemporanea.
- Blondel J.F. (1737-1738), *De la distribution des Maisons de Plaisance et de la décoration des édifices en général*, Parigi: Charles-Antoine Jombert.
- Boccardo P. (1988), *Scultura antica e moderna e collezionismo tra XVI e XVII secolo*, in *La scultura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova: Cassa di Risparmio Genova e Imperia, pp. 87-101.
- Boccardo P., Orlando A. (2004), *Palazzo "del melograno" a Genova*, con una relazione di restauro di Roberto Nam, Genova: Log.
- Boccardo P. (2013), *Vicende e identificazione delle opere di Algardi nella collezione Franzone e un inedito bronzo delle civiche raccolte genovesi*, in *La cappella dei Signori Franzoni magnificamente architettata*, Genova: Sagep Editori, pp. 39-55.
- Burckhardt J. (1952), *Il Cicerone. Guida al godimento delle opere d'arte in Italia*, Firenze: Sansoni.
- Costantini C. (1978), *La Repubblica di Genova nell'età moderna*, Torino: Utet.
- Di Biase C. (1993), *Strada Balbi a Genova. Residenza aristocratica e città*, Genova: Sagep Editori.
- Feigenbaum G., a cura di (2014), *Display of art in the Roman Palace 1550-1750*, Los Angeles: Getty Research Institute.
- Felloni G. (1971), *Gli investimenti finanziari genovesi in Europa tra il Seicento e la restaurazione*, Milano: Giuffrè.
- Fiore V. (2013), *Lo spazio dell'antico nelle residenze genovesi tra XV e XVIII secolo: l'evoluzione della Galateria sive Loggia*, in *Spazi del Collezionismo. Temi e Sperimentazioni*, a cura di L. Magnani, Roma: Gangemi Editore, pp. 75-89.
- Fiore V. (2014), *Palazzo Balbi Senarega*, in *Città Ateneo Immagine*, a cura di L. Magnani, Genova: De Ferrari, pp. 91-115.
- Fiore V., Fioravanti M., Manzitti A., Montanari G. (in corso di stampa), *Palazzo Balbi Senarega. Una guida*, in corso di stampa.
- Gavazza E. (1974), *La Grande decorazione a Genova*, Genova: Sagep Editori.
- Gavazza E. (1989), *Lo Spazio dipinto*, Genova: Sagep Editori.
- Gavazza E. (1995), *Stucco e decorazione tra Sei e Settecento a Genova. Le connessioni di Lombardia*, in *Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento. Interscambi, modelli, tecniche, committenti, cantieri*, a cura di G.C. Sciolla, V. Terraroli, Bergamo: Edizioni Bolis, pp. 22-23.
- Gavazza E. (2000), *Le compresenze*, in *Pittura e decorazione a Genova e in Liguria nel Settecento*, in E. Gavazza, L. Magnani, *Pittura e decorazione*

- a *Genova e in Liguria nel Settecento*, con la collaborazione di G. Rotondi Terminiello, Genova: Sagep Editrice, pp. 61-136.
- Gavazza E. (2004), *Dai laghi lombardi l'arte degli stuccatori. Pratica, diffusione, aggiornamento del gusto*, in *Genova e l'Europa continentale: Austria, Germania, Svizzera: opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccoardo, C. Di Fabio, Cinisello Balsamo: Silvana Editore, pp. 159-173.
- Ghia A.W. (2009), *Casa con villa delli Signori Sauli. Piante e disegni dell'archivio Sauli: catalogo*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., XLIX (CXXIII), fasc. II, pp. 87-387.
- Giacchero G. (1979), *Economia e società del Settecento genovese*, Genova: Sagep Editore.
- Grimschitz B. (1959), *Johann Lucas von Hildebrandt*, Wien-München: Verlag Herold.
- Grossi Bianchi L., Poggi E. (1980), *Una città portuale del Medioevo: Genova nei secoli X-XVI*, Genova: Sagep Editrice.
- Hager H. (1993), *Carlo Fontana: Pupil, Partner, Principal, Preceptor*, in *The Artist's workshop*, edited by P.M. Lukehart, Washington: National Gallery of Art, pp. 123-155.
- Herrero Sánchez M., Álvarez-Ossorio A. (2011), *La aristocracia genovesa al servicio de la Monarquía Católica: el caso del III marqués de Los Balbases (1630-1699)*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., LI (CXXV), fasc. I, pp. 331-365.
- Herrero Sánchez M. (2009), *La red genovesa Spínola y el entramado transnacional de los marqueses de los Balbases al servicio de la Monarquía Hispánica en Bartolomé Yun Casalilla*, in *Las redes del Imperio. Élités sociales en la articulación de la Monarquía Hispánica, 1492-1714*, a cura di M. Pons, Madrid: Marcial Pons, pp. 97-133.
- Kühn G. (1928-1929), *Zwei Entwürfe Johann Lukas von Hildebrandts zu einem Stiftsgebäude der Kirche S. Maria di Carignano in Genua*, «Zeitschrift für bildende Kunst», n. 4, pp. 85-93.
- Leoncini L. (2012), *Museo di Palazzo Reale. Genova. Catalogo Generale. Il Palazzo e i suoi interni. Gli affreschi e gli stucchi*, Milano: Skira.
- Martinola G. (1963), *Lettere dai paesi transalpini degli artisti di Meride e dei villaggi vicini (sec. XVII-XIX)*, Bellinzona: Edizioni dello Stato.
- Magnani L. (2000), *Natura e artificio decorativo*, in E. Gavazza, L. Magnani, *Pittura e decorazione a Genova e in Liguria nel Settecento*, con la collaborazione di G. Rotondi Terminiello, Genova: Sagep Editrice, pp. 137-206.
- Magnani L. (2003), *Alessi, Cambiaso, Castello: un dibattito tra architettura e pittura alla metà del Cinquecento a Genova*, in *Vitruvio nella cultura architettonica antica, medioevale e moderna*, a cura di G. Ciotta, Atti del convegno (2001), Genova: De Ferrari, pp. 520-527.
- Magnani L. (2013), *Lo spazio del collezionismo. Problemi*, in *Spazi del*

- Collezionismo. Temi e Sperimentazioni*, a cura di L. Magnani, Roma: Gangemi Editore, pp. 13-46.
- Magnani L., Rulli S. (in corso di stampa), *Hildebrandt a Genova e lo sguardo internazionale dei Sauli tra la fine del XVII secolo e gli inizi del Settecento*, in *I Saperi dell'arte. La ragione dei lumi-La ragione del classico*, Atti del convegno internazionale (2017), a cura di I.C.R. Balestreri, L. Facchin, in corso di stampa.
- Morozzo della Rocca D., Buccafurri F. (2011), *La cultura francese e il suo riflesso sui palazzi*, in *Genova. Strada Nuovissima. Impianto urbano e architetture*, a cura di G. Ciotta, Genova: De Ferrari, pp. 206-242.
- Newcome Scheleier M. (2002), *Bartolomeo e Domenico Guidobono*, Torino: Artema.
- Pesenti F.R. (1998), *Il cortonismo a Genova: Bottalla e G. B. Carlone in un programma politico affrescato*, «Trasparenze», 3, pp. 27-45.
- Pesenti F.R. (1999), *Gli affreschi di palazzo Ayrolo Negrone. Le premesse e il seguito*, «Trasparenze», 5, pp. 37-51.
- Prinz W. (1988), *Galleria. Storia e tipologia di uno spazio architettonico*, Modena: Panini.
- Profumo R. (2002), *Il paesaggio nella pittura rinascimentale tra idealizzazione ed emozione: da Raffaello a Dosso Dossi*, in *Il paesaggio nella pittura italiana*, a cura di P. De Vecchi, G.A. Vergani, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 189-205.
- Ratti C.G. (1997), *Storia de' Pittori, scultori et architetti liguri e de' foresti che in Genova operarono secondo il manoscritto del 1762*, edizione a cura di M. Migliorini, Genova: Istituto di Storia dell'Arte, Università di Genova.
- Ratti C.G. (1766), *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in pittura, Scultura et architettura*, Genova: dalle stampe di Paolo, e Adamo Scionico sulla piazza delle Scuole Pie.
- Ratti C.G. (1780), *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in pittura, Scultura et architettura*, Genova: presso Ivone Gravier.
- Rotondi Terminiello G. (2000), *La dimora dell'aristocrazia*, in E. Gavazza, L. Magnani, *Pittura e decorazione a Genova e in Liguria nel Settecento*, con la collaborazione di G. Rotondi Terminiello, Genova: Sagep Editrice, pp. 207-254.
- Rubens P.P. (1622), *Palazzi antichi e moderni di Genova raccolti e disegnati da Pietro Paolo Rubens*, Anversa: Pietro Paolo Rubens, alli 29 di maggio 1622.
- Rulli S. (2013), *Gusto rocaille e spazio della collezione a Genova e nel Genovesato nel XVIII secolo: il rinnovo degli ambienti in città e in villa*, in *Collezionismo e spazi del collezionismo aristocratico nel XVII e nel XVIII secolo. Temi e sperimentazioni*, a cura di L. Magnani, Roma: Gangemi Editore, pp. 157-176.
- Rulli S. (2014), *Villa Giustiniani Cambiaso*, in *Città Ateneo Immagine*, a cura di L. Magnani, Genova: De Ferrari, pp. 175-187.

- Rulli S. (in corso di stampa), *I novelli ornamenti a stucco per Francesco Maria Della Rovere. Maestranze e modelli aggiornati al gusto europeo a Savona e Abisola Superiore*, in *La Cappella Sistina di Savona: due secoli e mezzo di arte, musica e bellezza, 1764-2014*, Atti del convegno (2014), a cura di C. Paolucci, in corso di stampa.
- Sanguineti D. (2012), *Anton Maria Maragliano 1664-1739*, Genova: Sagep Editori.
- Sanguineti D. (2013), *Con gli occhi di Carlo Giuseppe Ratti. Sistemi espositivi del ritratto nelle quadrerie genovesi del Settecento*, in *Spazi del Collezionismo. Temi e Sperimentazioni*, a cura di L. Magnani, Roma: Gangemi Editore, pp. 117-140.
- Santamaria R. (2001), *Palazzo, in parlar proprio, è l'abitazione di chi comanda: l'edificio e i suoi proprietari (secoli XVI e XIX)*, in *Palazzo Doria Spinola. Architettura e arredi di una dimora aristocratica genovese*, a cura di R. Santamaria, Recco (Ge): Le Mani – Microart's Edizioni, pp. 35-71.
- Scamozzi V. (1615), *Idea dell'architettura universale*, Ristampa anastatica dell'edizione: In Venetia: presso l'autore.
- Strunck C. (2001), *La sistemazione seicentesca delle sculture antiche. La Galleria Giustiniana e la galleria di palazzo Giustiniani a confronto*, in *I Giustiniani e l'antico*, catalogo della mostra, a cura di G. Fusconi, Roma: L'Erma di Bretschneider, pp. 57-70.
- Tondi L. (2013), *I Petondi di Castel San Pietro: dalla valle di Muggio alle corti d'Europa*, in *Oratorio di Nostra Signora di Castello a Savona. Storia, opere, restauri*, a cura di R. Scunza, L. Tondi, Genova: Sagep Editori, pp. 59-93.
- Tornezy A. (1895), *Bergeret et Fragonard: journal inédit d'un voyage en Italie, 1773-1774*, Parigi: Librairies-Imprimeries Réunies.

Appendice



Fig. 1. Valerio Castello, Galleria del Ratto di Proserpina, Genova, palazzo Balbi Senarega



Fig. 2. Galleria dell'Eneide, Genova, palazzo Ayrolo Negrone



Fig. 3. Lorenzo de Ferrari, Monocromi, Galleria della Cappella, Genova, palazzo Reale

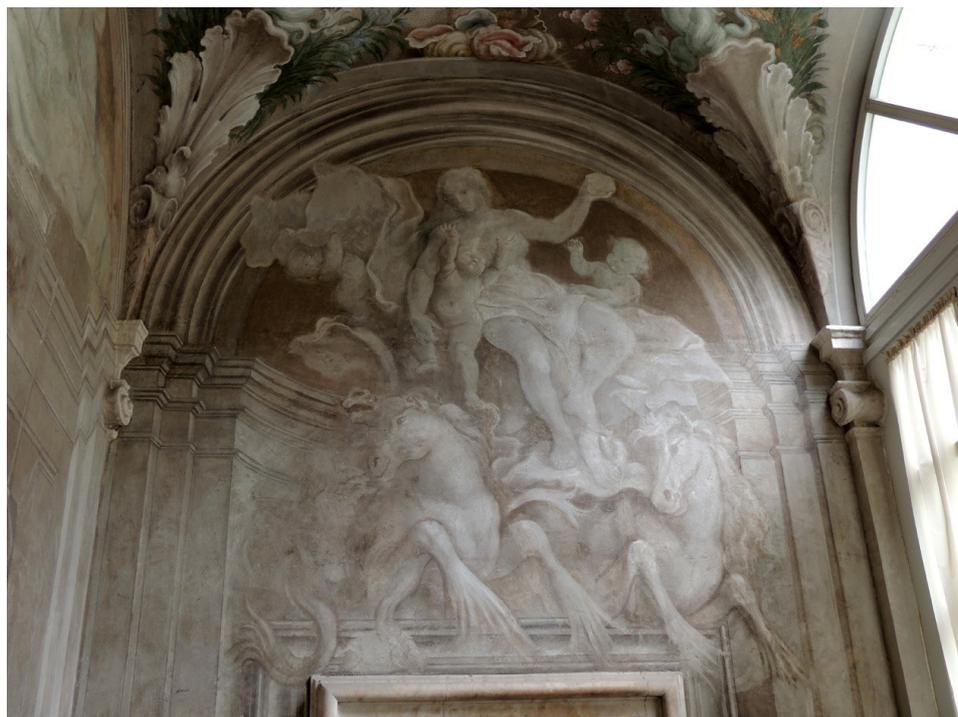


Fig. 4. Domenico Guidobono, Galleria, Genova, palazzo De Mari



Fig. 5. Gregorio de Ferrari, Galleria degli amori degli Dei, Genova, palazzo Balbi Senarega

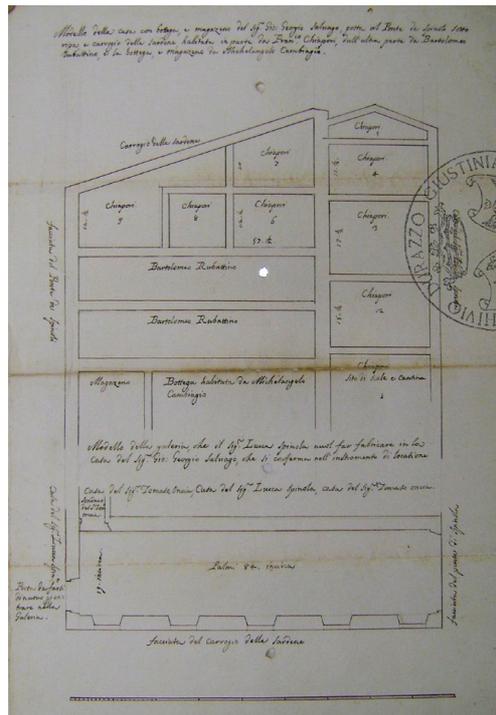


Fig. 8. Modello della galleria che il Sig. Luca Spinola vuol far fabricare in la casa del Sig. Gio Giorgio Salvago, Genova, palazzo di Gio Giorgio Salvago in Sottoripa (ADGG, Archivio Sauli, fondo disegni, 1837-13)



Fig. 9. Lorenzo De Ferrari, galleria, Genova, palazzo Spinola di Pellicceria



Fig. 10. Lorenzo De Ferrari, *Galleria dorata*, Genova, palazzo Tobia Pallavicino poi Carrega Cataldi



Fig. 11. *Galleria dell'Autunno*, villa Della Rovere poi Gavotti, Albisola Superiore (Savona)

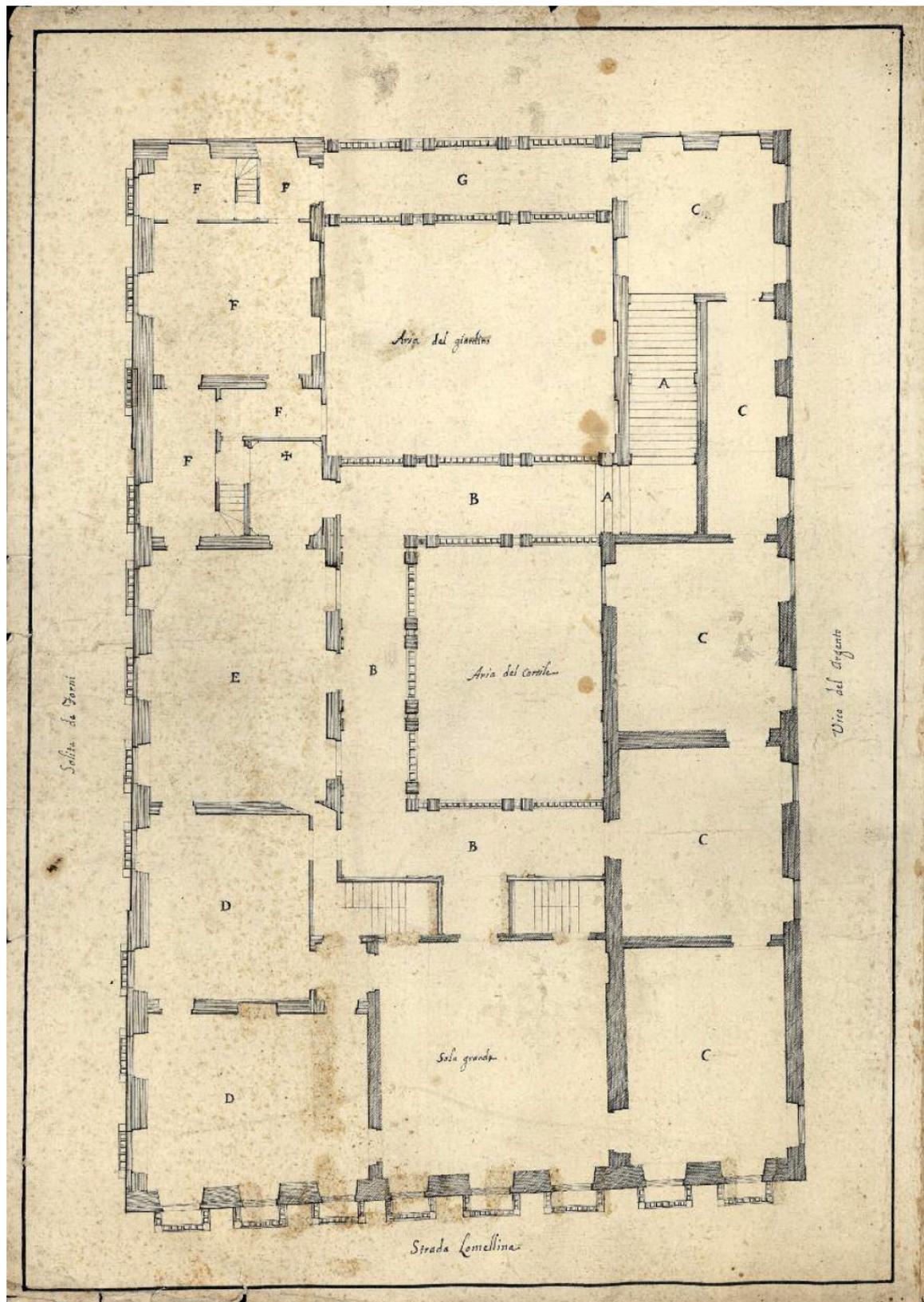


Fig. 12. Gregorio Petondi, progetto per il piano nobile del Palazzo Balbi Doria Lamba, Genova, Archivio di Stato di Genova

Le gallerie veronesi nella tarda età barocca

Sergio Marinelli*

Abstract

Il periodo compreso tra gli ultimi decenni del Seicento e i primi del Settecento segnò, in particolar modo a Verona, la fioritura di gallerie di dipinti, comprendenti opere di autori antichi e contemporanei, sia presso le famiglie nobiliari sia presso quelle mercantili più abbienti. Il nobile Bartolomeo dal Pozzo dà il resoconto di esse nella sua celebre opera scritta nel 1718. Antonio Balestra, autore di un dipinto nella più grandiosa di queste gallerie, quella di Ercole Giusti ai Santi Apostoli, invia ancora nello stesso anno, un'importante opera per la galleria dell'Eneide a Raimondo Buonaccorsi a Macerata. Di quest'ultima restano disegni, copie, varianti, incisioni.

Especially in Verona, the period between the last decades of the seventeenth century and the early years of the eighteenth century marked the flowering of galleries of paintings, including works by ancient and contemporary authors, both among noble families and among the most wealthy mercants. An accurate account can be read in the famous book published in 1718 by the aristocrat Bartolomeo dal Pozzo. Antonio Balestra, author of a

* Sergio Marinelli, Professore Ordinario di Storia della critica d'arte, Università Ca' Foscari di Venezia, Dipartimento di Studi Umanistici, Dorsoduro 3484/D, 30123, Venezia, e-mail: smarin@unive.it.

Si ringraziano per la collaborazione Paolo Delorenzi, Monica Martin, Andrea Piai.

painting in the most prestigious of these galleries, that of Ercole Giusti at Santi Apostoli, in the same year sent an important work to Raimondo Buonaccorsi, in Macerata, for his Gallery of Aeneid. Of the latter there are drawings, copies, variations and engravings.

Anche a Verona, all'inizio del Settecento, il grande collezionismo sembra prendere coscienza della propria realtà e si celebra nell'opera scritta di Bartolomeo dal Pozzo (1637-1722), aristocratico e storiografo ufficiale dell'ordine di Malta, grande collezionista lui stesso, culturalmente legato alla Bologna senatoriale, ancora sotto l'influenza culturale di Carlo Cesare Malvasia.

Il collezionismo veronese aveva già avuto documentati inizi quattrocenteschi, con i Miniscalchi che collezionavano le opere di Stefano da Verona. Vi era stata quindi una splendida stagione cinquecentesca, con le gallerie nobiliari dei Canossa e dei Bevilacqua, che dovevano aver trovato una predisposizione calcolata nei rispettivi palazzi sanmicheliani. Nel Seicento, tra le incertezze della peste, alcune collezioni, come quella dei Muselli e dei borghesi Fattori e Curtoni, erano cresciute a dismisura, tanto da solleticare gli appetiti di numerosi regnanti esterni, italiani e stranieri. Ma fu verso l'ultimo ventennio del secolo, in una congiuntura economica estremamente favorevole di ripresa, che fiorirono, in serie numerosa, le gallerie, che comprendevano opere sia di arte antica, sia di arte contemporanea, soprattutto di pittura, disposte come arredo dei grandi palazzi residenziali¹.

Scrivendo nel 1718 «*IN CASA DEL CO. ERCOLE GIUSTI A SS. APOSTOLI*», Bartolomeo dal Pozzo esordisce: «Tutta questa casa può dirsi una Galeria per la copia de' quadri d'ogni grandezza, e alcuni smisurati, che nella sala, e per le camere vi si trovano»². «*IN CASA DE CONTI MOSCARDI A S. VITALE*» lo stesso autore nota che:

In questa Casa non solo v'è una rara Galeria di Quadri: ma il famoso Museo Moscardo, celebrato per le stampe; compendio de' parti della Natura stravaganti, e stupendi ne gli Animali, ne' Vegetabili, nelle pietre, e minerali; e Deposito di Reliquie dell'Antichità Greca, e Romana. Havvi ancora una serie non interrotta di Medaglie da i primi fin'a gli ultimi tempi di Re, di Repubbliche, e d'Imperadori. Di più diverse rarità di manifatture, e una copiosa libreria, il tutto raccolto dal Co. Lodovico Moscardo, e dal Co. Francesco suo Figlio con molta felicità nei tempi loro [...]»³.

L'indugio sulla Galleria dei Moscardo è giustificato dall'eccezionalità della collezione ma anche dal fatto che Bartolomeo dal Pozzo, la memoria più esaustiva

¹ Per una sintesi sul collezionismo veronese tra Sei e Settecento si veda Marinelli 1978 e, da ultimo, Magani 2017.

² Dal Pozzo 1718, p. 295. Per un tentativo di ricostruzione della Galleria è già intervenuto Knox 1997, rintracciando alcuni disegni e dipinti, forse anche varianti degli originali, inerenti alle opere descritte. Va rilevato che il dipinto pubblicato di Fumiani, raffigurante la storia di Livia, è di piccole dimensioni, e non può essere la tela dei Giusti. Anche il *Tancredi* attribuito a Perini va ritenuto ormai una variante insospettata del tema di Gerolamo Brusafarro.

³ Dal Pozzo 1718, p. 287.

della cultura barocca veronese, è imparentato con quella famiglia. La madre, Margherita Moscardo, è sorella di Ludovico (1611-1681). In quel museo è la premessa e la storia della sua cultura, aggiornata poi a Venezia, a Bologna e a Napoli⁴.

Il passaggio, per acquisto, dalla «camera meravigliosa» di Francesco Cartolari (1622) al Museo di Ludovico Moscardo, alla galleria del nipote, Bartolomeo dal Pozzo, apparentemente costituita di sola pittura, è l'episodio più esemplare e illuminante del fenomeno di trasformazione dalla *wunderkammer* alla galleria.

Veramente un'intera sezione dell'opera fondamentale di Dal Pozzo, *Le vite de' pittori, de gli scultori et architetti veronesi*, pubblicata nel 1718 ma consegnata nel 1716, s'intitola: *Galeria di Quadri che s'attrovano nelle Case particolari di questa città*. Dal Pozzo descrive 28 collezioni, con alcune lacune per noi incomprensibili, come quella grande dei Pompei, che doveva considerarsi ufficialmente una «Galleria». I quadri infatti pervenuti come donazione ai musei civici veronesi recano sul retro la sigla «P G»: «Pompei Galleria».

Nella descrizione si comprende che Dal Pozzo restituisce anche, sotto il termine unificante di Galleria, un'indicazione indiretta dello spazio espositivo. Non ci sono dubbi «*IN CASA DE MARCHESI CANOSSI SOPRA IL CORSO*», perché: «Tenevasi la Galeria di questa Casa fra le più scelte, e pregiate di Verona [...]». «*NELLA STANZA DI S. ELENA AL DUOMO* Alessandro Betterle Prete Sacerdote, che prima stava in Casa de' [...] Signori Marchesi Sagramosi si ritrova avere una propria Galeria assai copiosa di quadri [...]»⁵. In questo caso sembra trattarsi di una collezione, ma consistente come quelle delle gallerie nobiliari, anche se lo spazio che la contiene sembrerebbe quello di un appartamento.

«*IN CASA DE' MARCHESI GHERARDINI A S. FERMETTO*: «Questa Galeria è riguardevole per la copia de' quadri di mano d'Alessandro Turchi [...]». «*IN CASA BONDURI A S. STEFANO*»: «Quant'è ammirabile in Verona il Museo Moscardo, altrettanto è riguardevole la Galeria di questa Casa, fatta con tempo, industria, e spesa da Francesco Bonduri Bergamasco negoziante in Verona numerosa di più di 400 pezzi [...]»⁶. Qui tuttavia, più che ad uno spazio architettonico, sembra alludersi solo alla raccolta dei dipinti, 300 quadri. La galleria dei dipinti dei Bonduri è significativamente contrapposta per tipologia alla *wunderkammer* dei Moscardo. «*IN CASA FATTORI SOPRA IL CORSO*», di un altro borghese, il Dottor Benedetto, è pure raccolta una consistente quadreria. Manca la collezione dei Curtoni, acquistata pochi anni prima, nel 1668, da Alessandro II Pico, duca della Mirandola, tramite il pittore veronese più in auge, Biagio Falcieri, il quale pure affrescò la nuova «galleria» che accolse quei dipinti nella città emiliana.

⁴ Il Museo è descritto in Moscardo 1656, stampato a Padova, in seconda edizione nel 1672, con dedica a Francesco II d'Este, duca di Modena.

⁵ Dal Pozzo 1718, pp. 282, 284.

⁶ Ivi, pp. 285, 289.

Anche in altre situazioni descritte è usato il termine di «casa», che non presuppone di necessità alcuno spazio intenzionalmente e architettonicamente allestito, né una precisa distinzione di classe, in quanto comprende sia le residenze delle vecchie famiglie aristocratiche, sia quelle dei professionisti e dei nuovi mercanti arricchiti, come i Bonduri o i Mosconi, tutti d'origine bergamasca.

Fa ancora eccezione la raccolta dell'altro ramo dei Giusti, allora rappresentato da Gomberto, dove Dal Pozzo, sulla traccia di Francesco Pona, esordisce giustamente magnificando il giardino del palazzo, in parte ancora esistente, per poi passare «alla descrizione di questa Galeria, [...] per la gloria degli Autori, e per istruttione de' Dilettanti [...]»⁷. L'intento culturale, celebrativo e didattico al tempo stesso, è evidente: «Gomberto [ebbe] modo di risarcire le patite iatture nelle pretiose pitture, che prima vantava questa Casa; onde n'ha fatto industriosa raccolta, formando la presente Galeria [...]»⁸. In effetti la Galleria che Agostino Giusti dovette costituire alla fine del Cinquecento, senza dubbio su ascendente culturale fiorentino, poiché a quella città era fortemente legato, fu largamente depauperata degli eredi seicenteschi e ricostituita con tipologia e aspetto barocco da Gomberto.

Anche nel suo personale caso Bartolomeo dal Pozzo usa il termine di «casa», ma le quattro pagine dedicate all'elencazione delle opere, «tralasciate le men degne», fanno pensare a una vera e propria galleria, il cui termine non è usato solo per esibizione di modestia. Da altre fonti abbiamo notizia che il suo palazzo era dotato di ampi saloni, molto consoni all'esposizione della pittura. Il termine galleria sembra diventare, tra Sei e Settecento, sempre più specifico della pittura, contrapposto alle raccolte archeologiche, naturalistiche, in cui la scultura, soprattutto di piccole dimensioni, sembra venir più spesso inglobata.

La galleria di Ercole Giusti ai SS. Apostoli presentava, nel salone maggiore, un nucleo di dipinti di storia romana, la cui fonte non è l'Eneide:

Breno Re de' Galli [...] d'Antonio Molinari Venetiano [...]. La battaglia fra i tre Horatij, e i tre Curiatij. Il Ratto delle Sabine. Pezzo vasto di 0 piedi di larghezza ambi di Lodovico Dorigni [...]. Romolo che uccide Remo [...] di Paolo Pagani Milanese [...]. Livia moglie d'Augusto [...] Historia tratta da Svetonio. Di Antonio Fumiani Venetiano [...]. Romolo e Remo, allattati dalla Lupa [...] D'Antonio Belluzzi Venetiano [...]. Pompeo e Cornelia [...] D'Odoardo Perini Veronese [...]. I Ministri di Tolomeo, che presentano a Cesare la testa di Pompeo Magno [...] di Giacomo Bolognini Bolognese [...]. Seneca svenato [...] D'Angelo Trevisano [...]. Nerone, che con un calcio fa abortire Popea [...] D'Antonio Molinari [...]. I due fratelli Tarquinij, e Bruto [...] Di Simone Brentana [...]. Cesare ch'inventaria le suppelletili di Tolomeo, e Cleopatra, ch'infuriata esce dal letto, e con pugni percuote il Notajo. Di Gregorio Lazzarini Venetiano. Coriolano [...] del suddetto Fumiani. Virginio ch'uccide Virgina [...] D'Alessandro Marchesini. Artemisia [...] di Santo Prunato⁹.

⁷ Ivi, p. 304.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Ivi, pp. 295-296.

«Nella camera delle boscarecce» erano invece i temi tasseschi, dove predominavano le tele di Gian Giuseppe Dal Sole. Nei cicli di altre stanze seguenti compare invece, tra temi più variati, anche «Un geroglifico di tre Virtù morali Prudenza, Temperanza, e Castità, che legano Amore, e Venere in alto, che sta per saettarle. Ma da Ebe ne viene impedita. D'Antonio Balestra»¹⁰. Quella di Balestra potrebbe essere anche la più recente delle tele della Galleria citata da Bartolomeo dal Pozzo, salvo il dubbio per quelle di Perini e Marchesini, che potrebbero essere state al massimo contemporanee, ma che forse erano state invece di poco precedenti e documentano l'affermazione della pittura barocca veronese. Ercole Giusti risulta essere la figura più interessante di collezionista e committente della Verona barocca di fine Seicento e anche, tuttavia, la meno indagata.

Da tutti questi dati risulta che la situazione veronese è d'impressionante consistenza e potrebbe essere comparabile a quelle più note di Venezia, Bologna o Genova, solo che a Verona tutto è andato disperso o distrutto, compresi gli spazi architettonici e quindi non sono stati più possibili neppure lo studio e la ricostruzione. La mancanza di questo tassello fondamentale della storia impedisce tuttavia la ricostruzione del quadro generale del fenomeno.

In una delle tante lettere che contengono, in versioni assai simili, la sua biografia¹¹, Balestra scrive:

Delineò Venere che saetta Amore pel conte Ercole Giusti suo paesano, che gliene restò sommamente obbligato. Ed altri delineattine per altri suoi paesani se ne tornò nel 1713 a Venezia, dove chi è stato una volta pare che contener non si possa dal tornarvi dell'altre. Cominciò appena arrivato un quadro per l'altar maggiore della chiesa di S. Biagio alla Giudecca e vi effigiò la Resurrezione del Salvatore. Effigiò una favola di Enea in altro assai grande e lo trasmise al conte Buonaccorsi a Macerata¹².

Le due tele Giusti e Buonaccorsi furono dipinte dunque all'incirca all'inizio e alla fine di quello stesso 1713.

La tela di Balestra è la più moderna, quindi forse l'ultima citata da Bartolomeo dal Pozzo nella Galleria di Ercole Giusti. La tela di Balestra a Macerata è quella forse più centrale, forse anche per posizione spaziale, nello spirito della Galleria dei Buonaccorsi.

Lo si comprende meglio da quanto ancora scrive anni dopo Francesco Algarotti, quando il pittore è già morto ma lo scrittore lo crede ancora vivo, nel *Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda, presentato in Hubertsbourg alla R.M. di Augusto III Re di Polonia, il dì 28 ottobre 1742*¹³.

Trattando degli artisti moderni, le cui opere non dovrebbero mancare in una galleria reale, Algarotti trova ancora congeniale Balestra per rappresentare le sue fantasie e precisa:

¹⁰ Ivi, p. 297.

¹¹ Cfr. Ghio, Baccheschi 1989, p. 95.

¹² D'Arcais 1981, p. 116.

¹³ Cfr. Posse 1931.

Al Balestra in Verona pittor grazioso, benché un poco manierato, come pure a Donato Creti di Bologna, che siegue con lode lo stile Guidesco, o al Boucher in Francia, che cerca talora il Coreggio, benché sempre nol trovi, potrebbonsi dare soggetti graziosi, come Vertunno, e Pomona, od Achille in abito femminile scoperto da Ulisse in mezzo alle figlie di Licomede¹⁴.

Alle istruzioni di Algarotti del 1743 è allegata una *Nota de' principali pittori che anno grido maggiore in Italia e altrove*:

In Venezia: Piazzetta, Pittoni, Tiepoletto; a questi tre principali sieguono Amigoni, Fontebasso, Gasparo Diziani.

In Vicenza: Antonio Luppieri che ha fama di buon coloritore [è Antonio De' Pieri].

In Verona: Balestra, il quale non so se sia pur'anco tra vivi.

In Bologna: Donato Creti era ed è tuttavia riguardato come il primo, Torelli, lo Spagnoletto, Ercole Lelli, Gio. Pietro Zanotti.

In Torino: Mr. Du Mont Pittore del Re è peravventura primo perché solo.

In Roma: Mancini, Conca, Trevisani, Corrado, Mr. De Troyes, se ben mi ricordo Direttore dell'Accademia Francese.

In Napoli: Solimene vecchissimo, Franceschiello suo primo Scolare.

In Parigi: Boucher, Vanlò.

Non si sono annoverati in questa Nota se non se i Figuristi lasciando stare i Pittori d'Architettura, come Orlandi in Bologna, Panini in Roma, Canaletto, e i suoi imitatori in Venezia, que' di bambocciate come Chardin in Parigi, et Lancret imitatore di Watteau¹⁵.

La *Nota*, benché a una data ormai più tarda, è ancora rivelatrice delle indicazioni della moda internazionale nonché del quadro delle presenze e mancanze nella Galleria di Macerata, anche se per noi è sorprendente solo la citazione dell'arcadico vicentino Antonio De' Pieri e quella del «bambocciante» Chardin. L'attaccamento di Algarotti al «manierato» Balestra si ritrova ancora nel catalogo della collezione di disegni del poligrafo veneziano, steso da Giannantonio Selva. Sono indicati sei disegni di Balestra, di cui uno solo è precisato nel soggetto «... ad acquarello di forma ovale rappresentante Venere che si presenta ad Enea accompagnato da Acate; questo disegno si vede inciso dal Conte Pietro Rotari»¹⁶.

Il foglio non corrisponde a nessuno di quelli dello stesso soggetto ora conservati e identificati, che sono:

1. Windsor, Royal Library (RL 3744), proveniente dalle collezioni di Giorgio III. Si tratta sicuramente, se non proprio di una copia, di un *d'après*. Di una copia per Robison.
2. Washington, The National Gallery (inv. 1982.17.2), acquistato nel 1981 da Christie's, Londra, con un'antica provenienza J. McGowan 1804. È il disegno più fresco della composizione, sicuramente quello preparatorio del dipinto¹⁷.

¹⁴ Algarotti 1742, p. 367.

¹⁵ Posse 1931, p. 11.

¹⁶ [Selva 1776], pp. XXXIII-XXXIV.

¹⁷ Cfr. Robison 2014, pp. 137-139.

3. Parma, Biblioteca Palatina, ovale, proveniente nel 1838 dalla collezione del canonico Raffaele Balestra, erede del pittore. Il disegno non è ad acquerello e non può esser stato di Algarotti. Come *d'après* di memoria perde anche di credibilità per l'autografia.
4. Milano, Biblioteca Ambrosiana (Cod. F. 253 INF. N. 1181), dal lascito di Federico Fagnani del 1841¹⁸, di autografia controversa, rifiutata da Robison. Più tardo e vicino forse a Giambattista Buratto, uno dei primi allievi veronesi di Balestra¹⁹.

La quantità di disegni, e poi la traduzione di Rotari a stampa, mostrano sia l'attaccamento al soggetto da parte del maestro sia la popolarità, oggi non più facilmente comprensibile, della creazione. L'incisione allarga la composizione, rettangolare e compressa a Macerata, in un ovale tondeggiante, in chiave più arcadica, facendo sentire più intensamente la vastità del paesaggio. La tela era ancora nota, per repliche o riproduzioni, a Verona nella seconda metà del Settecento, come mostra la citazione di Giambattista Buratto nella figura del santo guerriero nella pala dei SS. Nazzaro e Celso²⁰.

Della stima di Balestra disegnatore, già sostenuta senza riserve da Vincenzo da Canal, Bartolomeo dal Pozzo e Giambettino Cignaroli, fa fede anche una lettera di Giovanni Antonio Armano a Giuseppe Pelli Bencivenni, direttore della galleria Granduca di Firenze, in cui proponeva la vendita della sua collezione di disegni veneziani del Settecento: «essendo il naturale genio della scuola più inclinato a mostrare un pensiero col colore piuttosto che col matitajo [...]. Il solo Balestra, perché educato in Roma della scuola del Maratti, amava disegnare in carta con finezza e diligenza; e di questo ne conservo di bellissimi»²¹.

¹⁸ Cfr. Ruggeri 1976, pp. 29-30.

¹⁹ Cfr. Marinelli 2000. L'intero gruppo di disegni attribuito da Ruggeri a Balestra all'Ambrosiana potrebbe spettare a Giambattista Buratto, che delle opere di Balestra fu incisore, anche se di Buratto non si conosce alcun disegno sicuro e nessuno di quei fogli risulta preparatorio di opere pittoriche del più giovane veronese. I tratti indefiniti e allusivi, macchiati di chiaroscuri sospesi, corrispondono bene alla pittura di Buratto e vanno all'opposto dello stile grafico, comunque sempre nitido e preciso, di Balestra. I temi raffigurati sono: *Venere che incontra Enea*, *La liberazione dai demoni da parte di un santo in gloria*, *Il martirio di un santo*, *Mercurio e Argo*, *Il sacrificio di Ifigenia*. Cfr. Ruggeri 1979, n. 25-30. Un ultimo disegno (n. 1175), contiguo nella numerazione catalografica, sempre attribuito a Balestra da Ruggeri, con un curioso soggetto, che mostra la Trinità in alto, sopra le allegorie dei quattro continenti, di carattere molto più ornamentale e descrittivo, è di mano evidentemente diversa dai precedenti e sembrerebbe invece veneziano, non distante dagli esordi di Pietro Novelli. A Buratto invece potrebbe essere ancora riferita la piccola tela, o bozzetto, con i SS. *Fermo*, *Rustico*, *Benedetto e Apollonia*, della Pinacoteca del Seminario di Rovigo, sempre tradizionalmente data a Balestra. Cfr. Ghio, Baccheschi 1989, p. 281. Un'incisione autografa di Balestra, con testa frontale di guerriero, è singolarmente vicina al volto di Acate nel dipinto di Macerata, ma dovrebbe essere precedente. In ogni caso fa capire che queste figure di guerrieri nascono da un filone di scene di genere, sulla scia delle incisioni di Rosa e di Schönfeld.

²⁰ Si conosce anche un disegno di Garzi, finito come un bozzetto di presentazione, per la *Venere nella fucina di Vulcano* di Palazzo Buonaccorsi. Cfr. Frascione 1991, pp. 84-85. Il disegno è stato acquistato dal Museo di Macerata nel 2001.

²¹ Cfr. Turro Baldassarri 2003, n. 11.

I Cornaro, ma non purtroppo i garanti delle operazioni finanziarie alla Zecca di Venezia, avrebbero potuto suggerire loro il nome di Balestra ai Buonaccorsi. «L'Eminentissimo Cardinal Cornaro», per usare le stesse parole di Balestra, vescovo di Padova, commissionò le tele più belle al pittore, come l'*Adorazione dei pastori* del 1708 e i due teleri con le *Storie dei SS. Cosma e Damiano*, ora in Santa Giustina, del 1718. Il Cardinale promuoveva entusiasticamente l'opera di Balestra. Leone Pascoli, nella vita di Balestra, scrive che il Cardinale Cornaro «rimasene così soddisfatto, e ne disse tanto bene, che grande fu il concorso degli intendenti, che per molti giorni andarono a vederli, ed alcuni partirono a posta da Venezia per andarvi, e dissero concordemente che fra i migliori che fin allora fatto avesse si potevano con ragione annoverare»²². Giorgio Cornaro (1658-1722), della nobile famiglia, con bisnonno, nonno e fratello doge, vescovo di Padova dal 1697, ricoprì molte cariche, a Roma e altrove, e fu, brevemente, nel 1692, legato pontificio sul litorale adriatico, con anche competenza su Macerata.

I temi dell'Eneide sono assai rari nella pittura veneta, segno che, anche all'interno dell'aristocrazia, erano ritenuti sostanzialmente estranei e specifici della cultura romana. Significativamente non compaiono nella Galleria di Ercole Giusti. E sempre significativamente l'autore che più li tratta nel territorio veneto è Gregorio Lazzarini, il più presente, numericamente, nella Galleria Buonaccorsi.

Bisogna attendere la sala dedicata da Giambattista Tiepolo alla Villa Valmarana a Vicenza, nel 1757, dove l'interpretazione dei temi è decisamente, senza risvolti politici, in chiave arcadica.

I Buonaccorsi, che si erano rivelati, con Raimondo, singolarmente attenti alla equilibrata distribuzione delle tele tra le varie scuole pittoriche italiane, facendo della galleria lo specchio, in questo senso, anche della loro posizione economica e politica, si rivolsero invece totalmente al Veneto per la scultura, sia nel palazzo di Macerata, sia nella villa di Potenza Picena, che divenne, nel suo parco, un singolare e originalissimo miscuglio, per niente classicistico, di *wunderkammer* e teatro comico settecentesco, per rappresentare alla fine un'alternativa, piuttosto che un complemento, della cultura esibita nella casa cittadina.

Un'ultima nota sulle presenze veronesi nella Galleria Buonaccorsi riguarda, per completezza di discorso, il quadro di Giovanni Giorgi (1684-1717), l'unico noto del pittore, nativo di Verona, ma subito trasmigrato a Bologna, Firenze, Roma e ancora Bologna, nipote di Felice Torelli, che fu anche suo maestro, anch'egli passato presto da Verona a Bologna. Di Giorgi resta un unico quadro nella Galleria, *Enea che fugge da Troia col padre Anchise*, di cultura certamente eclettica ma anche di immediatamente evidente qualità pittorica. Il dipinto fu eseguito entro il 1714. Di tutti i pittori della Galleria, Giorgi sembra esser stato quello più a contatto con la famiglia perché «essendosi alquanto fermato in Macerata, presso la nobile famiglia Bonaccorsi, molte cose vi dipinse»²³. Poi, tornato a Bologna per passare in Inghilterra, vi morì il 25 novembre 1717.

²² D'Arcais 1981, p. 117.

²³ Cfr: Zannandreis 1891, p. 328.

Giorgi è dunque l'unico che dipinge le sue tele direttamente in Macerata, ospite dei committenti Buonaccorsi, mentre tutti gli altri artisti le hanno inviate dalle rispettive città. E sarebbe quindi l'artista che potrebbe aver più dialogato e interagito col committente. Ma anche da questo, finché non emerge qualche altra opera di confronto, poco si ricava. L'immagine si lega a quelle dei bolognesi, cui è stata anche attribuita in passato (Franceschini, Gambarini), ma conserva pure un rapporto identitario veronese. Le altre tele, perdute, che egli avrebbe dipinto per i Buonaccorsi lasciano intuire una collezione distribuita anche in altre stanze del palazzo, esterne alla Galleria, come pure la notizia di altri dipinti, pure dispersi, del veneziano Gregorio Lazzarini, destinati ai Buonaccorsi.

Riferimenti bibliografici / References

- Algarotti F. (1742), *Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda, presentato in Hubertsbourg alla R.M. di Augusto III Re di Polonia, il dì 28 ottobre 1742*, in F. Algarotti, *Opere del Conte Algarotti Edizione Novissima*, (ed. 1791-1794), vol. VIII, Venezia: Palese, pp. 351-374.
- Dal Pozzo B. (1718), *Le vite de' pittori, degli scultori et architetti veronesi*, Verona: per Giovanni Berno.
- D'Arcais F., a cura di (1981), *Antonio Balestra*, in L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti viventi dai manoscritti 1383 e 1743 della Biblioteca Comunale «Augusta» di Perugia*, Treviso: Libreria Editrice Canova, pp. 107-148.
- Frascone E., a cura di (1991), *Disegni italiani del Sei-Settecento*, catalogo della mostra (Fiesole, Palazzina Mangani, 19 settembre – 3 novembre 1991), s.l.: Associazione Antiquari d'Italia.
- Ghio L., Baccheschi E. (1989), *Antonio Balestra*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Settecento*, II, Bergamo: Bolis, pp. 79-291.
- Knox G. (1997), *The Collection of Ercole Giusti*, «Verona Illustrata», 10, pp. 23-39.
- Magani F. (2017), *Verona nobile e borghese nelle sue collezioni d'arte del Seicento*, in *La pittura veronese nell'età barocca*, a cura di L. Fabbri, F. Magani, S. Marinelli, Verona: Scripta, pp. 2-31.
- Marinelli S. (1978), *Lo stile "eroico" e l'Arcadia*, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 30 luglio – 5 novembre 1978) a cura di L. Magagnato, Vicenza: Neri Pozza, pp. 31-75.
- Marinelli S. (2000), *Nota a Giambattista Buratto*, «Verona illustrata», 13, pp. 41-50.
- Moscardo L. (1656), *Note overo memorie del Museo di Lodovico Moscardo nobile veronese*, Padova: Paolo Frambotto.

- Posse H. (1931), *Die Briefe des Grafen Francesco Algarotti an den sächsischen Hof und seine Bilderkaufe für die dresdner Gemaldegalerie 1743-1747*, «Jahrbuch der Königlichen Preussischen Kunstsammlungen», 52, Beiheft, pp. 1-73.
- Robison A. (2014), *La Poesia della luce. Disegni veneziani dalla National Gallery of Art di Washington*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 6 dicembre 2014 – 15 marzo 2015), Venezia: Marsilio.
- Ruggeri U., a cura di (1976), *Disegni veneti del Settecento nella Biblioteca Ambrosiana*, Vicenza: Neri Pozza.
- Ruggeri U., a cura di (1979), *Disegni veneti dell'Ambrosiana*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1979), Vicenza: Neri Pozza.
- [Selva, G.A.] (s.d.) [ma 1776], *Catalogo dei quadri, dei disegni e dei libri che trattano dell'arte del disegno della Galleria del fu sig. Conte Algarotti in Venezia*, Venezia: s.e.
- Turro Baldassarri M. (2003), *Lettere di Giovanni Antonio Armano a Giovanni Pelli Bencivenni (1778-1779)*, «Paragone», LIV, 49, pp. 63-106.
- Zannandreis D. (1891), *Le vite dei pittori, scultori e architetti veronesi* [ms., 1831-1834 ca.], edizione a cura di G. Biadego, Verona: Stab. Tip. Lit. G. Franchini.

Appendice

Fig. 1. Scultore anonimo, *Ritratto di Ludovico Moscardo*, Verona, chiesa di Santa Maria del Paradiso



Fig. 2. Scultore anonimo, *Ritratto di Bartolomeo dal Pozzo*, Verona, chiesa di Santa Maria del Paradiso



Fig. 3. Simone Brentana, *Erminia fra i pastori*, ubicazione ignota



Fig. 4. Antonio Balestra, *Venere che saetta Amore*, collezione privata



Fig. 5. Antonio Balestra, *Venere appare a Enea e Acate*, disegno, Washington, National Gallery of Art



Fig. 6. Antonio Balestra, *Venere appare a Enea e Acate*, Macerata, Palazzo Buonaccorsi



Fig. 7. Pietro Antonio Rotari, da Antonio Balestra, *Venere appare a Enea e Acate*, incisione



Fig. 8. Antonio Balestra, *Venere appare a Enea e Acate*, particolare, Macerata, Palazzo Buonaccorsi e Giambattista Buratto, *Madonna col Bambino e i santi Nazaro e Celso*, particolare, Verona, chiesa dei Santi Nazaro e Celso



Fig. 9. Giambattista Buratto, copia da Antonio Balestra, *Venere appare a Enea e Acate*, disegno, Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana



Fig. 10. Giovanni Giorgi, *Enea fugge da Troia*, Macerata, Palazzo Buonaccorsi

Modelli e risonanze per la scuola bolognese nella Galleria Buonaccorsi

Giulia Iseppi*

Abstract

Un nutrito gruppo di presenze al lavoro nel cantiere di palazzo Buonaccorsi è costituito da pittori di formazione bolognese. In una suddivisione di ruoli che copre gli anni dal 1713 al 1717, partecipano all'impresa decorativa della galleria Marcantonio Franceschini, Giuseppe Gambarini e Giovan Gioseffo dal Sole con l'allievo Giovanni Giorgi. A partire dai primi autorevoli inquadramenti (Miller 1963, Prete 2002), che hanno stabilito la paternità delle pitture e chiarito alcune circostanze di committenza, l'intervento vuole riflettere sulle tipologie decorative messe in campo dai pittori in relazione alle coeve imprese pittoriche bolognesi, mettendo in luce modelli figurativi, fattori di gusto e tendenza alla base dei singoli interventi. Alcune nuove evidenze documentarie permettono di inquadrare in modo più specifico l'opera degli artisti, alcuni dei quali non ancora valorizzati da uno studio omogeneo, e rivelano implicazioni che inseriscono l'impresa maceratese nel contesto culturale della Bologna di primo Settecento, luogo di incontro e mediazione fra alcune realtà artistiche e intellettuali di respiro internazionale.

* Giulia Iseppi, dottoranda di Ricerca, Università "La Sapienza" di Roma, Dipartimento di storia dell'arte e spettacolo, piazzale Aldo Moro 5, 00185 Roma, e-mail: giulia.iseppi@uniroma1.it.

A large group of painters at work in the new gallery of Palazzo Buonaccorsi comes from Bologna: Marcantonio Franceschini, Giuseppe Gambarini and Giovan Gioseffo dal Sole with the pupil Giovanni Giorgi participate in the decorative canvas cycle in the gallery from 1713 to 1717. Starting from the first important theoretical frameworks (Miller 1963, Prete 2002), which established the authorship of the paintings and clarified some circumstances of commissioning, the paper aims to reflect on the decorative typologies used by the painters in connection to the contemporary Bolognese artistic experiences, showing some figurative models, taste factors and trends behind individual interventions. Some new documentary evidences are founded, and it is possibile to explain the work of the artists in a more specific way. The paper reveal implications that include the Buonaccorsi gallery in the cultural context of early eighteenth-century Bologna.

Quando alla fine del secondo decennio del Settecento la galleria di Raimondo Buonaccorsi stava assumendo veste decorativa concreta, quattro delle tredici tele sulle storie dell'*Eneide* provenivano da Bologna. Se il successo a livello europeo dei pittori di scuola bolognese afferenti all'Accademia Clementina nei primi anni del XVIII secolo fa parte di un dibattito storico per più versi sondato, la folta compagine attiva a Macerata ha attivato una serie di sinergie pittoriche di cui non è ancora stato colto il valore di esperienza complessiva, soprattutto in rapporto a quanto accadeva a Bologna negli stessi anni. Una riflessione sul ruolo svolto dai pittori di scuola bolognese attivi per Raimondo Buonaccorsi, e sui possibili modelli figurativi trasferiti nel cantiere della galleria, non può dunque prescindere da un tentativo di ricollocazione della loro opera nel contesto culturale in cui essa prende corpo, la Bologna di primo Settecento, per riflettere sulle tipologie decorative messe in campo rispetto a coeve imprese pittoriche.

Il rapporto fra Bologna e i Buonaccorsi eredita nel primo decennio del nuovo secolo un legame stabilito già nella seconda metà del Seicento, quando Bonaccorso (1620-1678), primo cardinale della famiglia, aveva assunto l'incarico come legato pontificio nella città felsinea dal 1673 al 1678. Negli anni della legazione affrontò e risolse importanti problemi di ordine pubblico e di criminalità locale, e la riconoscenza della città è testimoniata dalla memoria in rilievo a lui dedicata nel loggiato inferiore del palazzo dell'Archiginnasio, che loda la sua *sapientia, vigilantia e sollicita pietate*¹. Bonaccorsi aveva anche preso

¹ Il monumento, voluto dall'Università dei Legisti, si ispira ai progetti araldici con figure cinquecenteschi (come quelli disegnati da Agostino Carracci), dove la lapide è sostenuta da un basamento decorato che sostiene figure allegoriche e personificazioni delle virtù, dalle linee eleganti, che ha richiamato lo stile di Lorenzo Pasinelli. Il cardinal legato muore il 10 aprile 1678 sotto San Giovanni dei Celestini, parrocchia a cui Palazzo Pubblico faceva riferimento; Fantuzzi cita un'orazione funebre di Ulisse Gozzadini contenuta nel libro dei morti di quell'anno, ma il registro contiene solo una breve descrizione della tradizionale traslazione della salma del cardinale da quella chiesa a San Pietro, passando per palazzo Comunale. Cfr. Archivio Arcivescovile Bologna (d'ora in poi AAB), San Giovanni dei Celestini, *Morti 1584-1747*, 46/41, n. 2, *Libro dei Morti 1660-1693*; Fantuzzi 1781, IV, p. 227; per la lapide Brizzi 2011, I, cat. CCXXII. Per un aggiornamento bibliografico sulla figura del cardinale si veda Curziotti 2016.

parte a quella stagione di fervore edilizio e devozionale di stampo felsineo, volto ad esaltare il culto collettivo della *Madonna di San Luca*, che nella seconda metà del secolo aveva raggiunto il suo apice, facendo realizzare a proprie spese e in favore della cittadinanza il primo monumentale arco del nuovo portico che avrebbe condotto da via Saragozza al santuario sul Monte della Guardia². Sensibile alle questioni dell'arte, tanto da essere il primo a sollecitare la costruzione della galleria maceratese, Buonaccorsi consegnò a Bologna un'opera di indubbio valore simbolico oltreché architettonico, la cui struttura, ispirata alla cisterna dell'Orto Botanico aldrovandiano (1587), è ben riconoscibile in tutte le antiporte e le stampe che illustrano l'itinerario del pellegrinaggio fino a Ottocento inoltrato. La sua importanza è presto confermata dalla lapide ancora impressa sul monumento, che ricorda come già nel 1715 «il conte Raimondo di Castel San Pietro in Sabina e gli altri fratelli Bonaccorsi» si preoccupavano di far restaurare l'*elegante arco* per garantire l'annuale discesa in città dell'icona, che trovava nella benedizione presso quella piazza un primo importante momento di raccoglimento spirituale³.

Sono questi gli anni in cui Raimondo richiede l'intervento di artisti bolognesi, o educati alla scuola bolognese, nella sua galleria. Alle tre tele, assegnate rispettivamente a Marcantonio Franceschini (Bologna, 1648-1729), Giovan Gioseffo dal Sole (Bologna, 1654-1719) e Giuseppe Gambarini (Bologna, 1680-1725), deve essere accostata, almeno per motivazioni di ambito pittorico, l'opera del veronese Giovanni Giorgi (Verona, 1687 – Bologna, 1717), nipote e allievo di Felice Torelli. Si tratta di un nutrito e prestigioso gruppo di pittori, la cui presenza si realizza attraverso contatti specifici che ne hanno favorito l'occasione di committenza; allo stesso tempo rinnova un più ampio e radicato rapporto che la famiglia dei conti di Macerata aveva intessuto con la cultura e la città di Bologna a partire dagli ultimi decenni del Seicento, aggiornato da Raimondo attraverso il notevole spazio dato ai bolognesi nella sua collezione privata, che si riverbera anche nella volontà di legare il suo casato all'episodio artistico-religioso più saliente della cultura popolare del capoluogo felsineo⁴.

² Progettato da Giangiacomo Monti (1620-1692), l'arco Buonaccorsi inaugurava il percorso del pellegrinaggio che conduceva al santuario attraverso le stazioni mariane. Quando Carlo Francesco Dotti si trovò a rinnovare l'edificio sul colle, scelse di ripetere le linee eleganti dell'arco Buonaccorsi nelle tribune pentagonali terminali da situare accanto alla facciata. Sulle vicende di costruzione del portico e di ricostruzione settecentesca del santuario si vedano Foschi 1993 e Matteucci Armandi 1993.

³ L'arco si trova oggi in condizioni non buone di conservazione, per cui smog e agenti atmosferici hanno cancellato quasi del tutto gli stemmi Buonaccorsi all'esterno, e la lapide, di cui si riporta la dedica per intero, dovrebbe riacquistare leggibilità tramite pulitura: «Essendo Clemente X Pontefice Ottimo Massimo Bonaccorso Bonaccorsi cardinale di Santa Romana Chiesa Legato di Bologna precedette con questo elegante arco la pietà dei bolognesi verso la Beata Vergine nell'anno giubilare 1675 secondo della sua legazione. Il conte Raimondo di Castel San Pietro in Sabina e gli altri fratelli Bonaccorsi nipoti del cardinale Bonaccorso per parte del fratello restaurarono nell'anno della salvezza 1715».

⁴ Giampietro Zanotti e Luigi Crespi ricordano gli interessi bolognesi nella collezione

L'alienazione del 1967, di poco precedente alla vendita del palazzo al Comune, ha colpito in modo particolare il gruppo dei bolognesi, essendo tre (a accezione di quello di Dal Sole) dei cinque dipinti oggetto della diaspora, e di un felice recupero nel '73, con conseguente restauro, che li ha portati infine alla fruizione museale⁵. I primi inquadramenti sul ciclo, a partire dal fondamentale contributo di Dwight Miller (1963) hanno fugato ogni dubbio circa la paternità delle tele, dando un riscontro sui dati forniti dalla storiografia antica: Giampietro Zanotti nella *Storia dell'Accademia Clementina* (1739) fa esplicito riferimento ai dipinti di Dal Sole e Franceschini, seguito da Marcello Oretti nelle *Notizie dei Professori del disegno* (1767)⁶. Nonostante il primo episodio sia stato correttamente identificato dai due autori come *L'incontro fra Enea e Andromaca* (III, vv. 291-505) (fig. 1), ribadito da gran parte degli studi recenti, l'iconografia è stata anche recentemente confusa, e di volta in volta vista come *Incontro fra Enea e Andromeda* (1991) o con l'episodio, tratto dall'*Iliade* (VI, 395), in cui Andromaca piangerebbe davanti a Enea il marito caduto in guerra (1990)⁷. In realtà il soggetto è tratto dal III Libro dell'*Eneide*, quando Enea con il figlio Ascanio, e Andromaca con il secondo marito Eleno, si incontrano al porto di Butròto (in Epiro), nei pressi dell'odierna Corfù, e si scambiano un dialogo appassionato sulle rispettive dolorose vicende. Lineare è sempre stata invece l'individuazione del soggetto assegnato a Franceschini (fig. 2), citato dallo Zanotti e ripreso dall'Oretti, come *Mercurio che sveglia Enea*, tratto dal IV libro, in cui il dio incita l'eroe a partire lasciando Didone, per il

Buonaccorsi, in particolare quattro dipinti di Giuseppe Maria Crespi, di cui oggi è stato individuato solo *Latona che trasforma i pastori in rane* (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1710 ca). Cfr. Zanotti 1739, I, p. 52, Crespi 1769, III, p. 212; Emiliani, Rave 1990, pp. 84-85; di Giuseppe Gambarini possedevano due tele con la *Nascita di Adone e Giove allattato dalla capra Amaltea* (Bologna, coll. Maccaferri), entrambe restituite al pittore da Dwight Miller (1958, pp. 390-393), che le colloca intorno al 1710. Si veda Roli 1977, p. 187, figg. 210a, 210b; schede di J. Winkelmann in Emiliani 1979, pp. 34-35; C. Prete in Barucca, Sfrappini 2001, pp. 21-35. È altresì sintomatico dell'indirizzo di gusto del Buonaccorsi che la tradizione abbia attribuito per lungo tempo anche gli affreschi della volta ai bolognesi Carlo Rambaldi e Antonio Dardani, comunque attivi in alcune camere del piano nobile del palazzo, fino alla corretta restituzione di Maria Barbara Guerrieri Borsoi ai pennelli romani di Michelangelo e Niccolò Ricciolini. Cfr. Guerrieri Borsoi 1992, pp. 123-140; Barbieri, Prete 1997, pp. 81-93.

⁵ Nel 1973 le tele di Franceschini, Gambarini e Giorgi ricompaiono sul mercato antiquario romano, e fra il 1974-75 vengono acquistate dallo Stato e destinate alla Galleria Nazionale delle Marche (Urbino); la tela di Dal Sole, restaurata in quell'anno, è sempre rimasta in loco. Cfr. Finarte 1973, cat. nn. 51, 507-508; *Restauro nelle Marche* 1973, pp. 522-532; A. Sfrappini, in Barucca, Sfrappini 2001, pp. 13-20.

⁶ Zanotti cita per il Dal Sole un «Enea e Andromaca per li Bonacursi di Macerata», (Zanotti 1739, I, pp. 305-306), ribadito dall'Oretti (Ms. B 131, c. 87); su Franceschini ricorda che «per li Bonacossa di Macerata, pinse un Mercurio, che sveglia Enea nella nave», (Zanotti 1739, I, pp. 236; Oretti B 131, c. 205).

⁷ Miller 1963, p. 155 si rifà a quanto già stabilito da Zanotti 1739, p. 306; più recentemente l'iconografia è confermata da Curzi 2000, p. 305. Zampetti 1991, p. 216 e Thiem 1990, p. 114 vi avevano rispettivamente visto due episodi differenti. Per un riassunto della storia critica del dipinti si veda per ultimo C. Maggini, in Barucca, Sfrappini 2001, pp. 51-53.

quale sono stati tracciati anche tutti i pagamenti⁸. L'unica tela priva di storia documentaria è *Enea che stacca il ramo d'oro* (fig. 3). Attribuito da Miller (1963) a Giuseppe Gambarini, allievo di Lorenzo Pasinelli, dopo l'alienazione il dipinto è ricomparso sul mercato antiquario romano con un'improbabile attribuzione a Francesco Solimena⁹, insieme alla tela con *La fuga di Enea* (fig. 4). Quest'ultima è stata ricondotta sempre dal Miller in ambito bolognese, ma sono state le ricerche di Costanza Barbieri e Cecilia Prete, che hanno ritrovato i pagamenti del dipinto nel fondo Buonaccorsi, a permettere di individuare l'autore nel veronese Giovanni Giorgi detto il Torellino¹⁰.

Le tele giunsero da Bologna in momenti diversi, ma si susseguono l'un l'altra in tempi celeri. Il dipinto di Franceschini, saldato il 22 Febbraio 1714, viene sistemato all'estremità di uno dei lati lunghi, a fronteggiarsi con il lavoro del napoletano Paolo de Matteis; lo Zanotti ricorda poi come Dal Sole volle portare personalmente il dipinto a Macerata per vedere il lavoro del Solimena, giunto a palazzo, come noto, il 6 Luglio 1714¹¹. Secondo Miller (1963) il pittore aveva solo preparato il dipinto prima di arrivare nelle Marche, dove l'avrebbe completato fra quella data e il 1716; tuttavia lo stesso passo di Zanotti fa apparire più convincente l'ipotesi (già affacciata da Thiem 1990) che Dal Sole avesse già con sé l'opera finita, conclusa dunque entro il 1714, e che desiderasse confrontarla con quella del Solimena, che non gli procurò «verun timore», andando a sistamarla sul lato corto di fronte e in dialogo con *Venere cacciatrice che appare a Enea e Acate* di Antonio Balestra, che riflette

⁸ Miller 1963, p. 155 ha individuato l'acconto e il saldo finale del dipinto nel libro dei conti dell'artista, il 10 Settembre 1713: «Per mano di Sig.r Rev.o il Sig. Castellano di Forte Urbano ho ricevuto lire duecento per caparra d'un quadro da farsi nella galleria de Sig.ri Bonacorsi di macerata con Mercurio che sveglia Enea e li comanda da parte di Giove il partirsi da Didone con un amorino, concordati in lire mille». Cfr. Miller 2001, p. 117; per l'edizione critica del *Libro dei conti* di Franceschini (BCAB, Ms. 4067), si veda il volume curato da Miller, Chiodini 2014, c45v, entrata 487, p. 182; il 22 febbraio 1714 riceve «dal Sig.r Castellano di Forte Urbano lire ottocento, sono per il residuo del quadro retroscritto fatto per li sig.ri Bonacorsi di Macerata», c. 46v entrata 492, p. 184.

⁹ Miller 1963, p. 156; Finarte Roma 1973, n. 51, fig. LXXX; Curzi 2000, p. 305; A. Vastano, in Barucca, Sfrappini 2001, pp. 66-68.

¹⁰ Cfr. Miller 1963, p. 156; Anche Torriti, in *Restauro nelle Marche* 1973, p. 528 e Zampetti 1991, p. 217 vi vedono una maniera improntata a Dal Sole e Franceschini. Il dipinto va all'asta per Finarte 1973, n. 508; per i pagamenti al Torelli si veda Barbieri 1996, p. 11; Barbieri, Prete 1997, p. 85; Prete 2000, p. 48. Il 31 dicembre 1717 viene registrato un saldo di «scudi 72 e baiocchi 47 cioè 66: 72 per prezzo d'un quadro di Enea con il padre Anchise» a «Giovanni Torelli Bolognese», che ha permesso di associare l'opera all'artista; l'Oretti infatti non menzionava l'opera ma affermava genericamente che «alli nobil bonacorsi di Macerata molte cose dipinse, essendosi alquanto tempo appresso a loro fermato», facendo intendere che abbia lavorato in loco al dipinto per la galleria. Cfr. Oretti, Ms B 131, c. 74; seguito dallo Zannandrei (1891, p. 398) che parla di un soggiorno presso «la nobile famiglia Bonacorsi» dove «molte cose vi dipinse».

¹¹ «Volle egli stesso portarla, e ciò fece sapendo, che quei signori alcuni quadri aveano di Ciccio Solimeni, di cui molto egli teme, tanta è la fama di sì egregio maestro. V'andò dunque, e vide i quadri del Solimeni, e gli piacquero molto, ma senza spirargli verun timore». Cfr. Zanotti 1739, I, pp. 305-306; Thiem 1990, Q 31, p. 114.

l'altro episodio di "incontro" del ciclo. Il viaggio di Dal Sole a Macerata è anche stato valutato come termine *post quem* per le commissioni a Gambarini e a Giorgi: quest'ultimo ricevette il saldo del dipinto nel 1717, quando era già morto da qualche mese a Bologna, per cui è accettabile presumere che avesse condotto il lavoro nel suo ultimo periodo, tra il 1715 e il 1716. Per Gambarini non si possiedono appigli cronologici, ma sarà utile ricordare che almeno fino al 1713 l'artista è ricordato dallo Zanotti a Roma, al lavoro come figurista sulla cupola della chiesa nazionale dei Santi Giovanni Evangelista e Petronio dei Bolognesi accanto al quadraturista Pompeo Aldrovandini, per realizzare *l'Apoteosi di Santa Caterina Vigri*, decorazione distrutta in gran parte dalle razzie napoleoniche; si può dunque pensare che i due dipinti, che nella galleria si fronteggiavano, venissero eseguiti in tempi più o meno paralleli, a partire dal 1714¹².

In anni recenti Cecilia Prete ha ricostruito la rete di agenti altolocati di cui Raimondo si circonda, espansa anche ai territori emiliani, che ha permesso di chiarire le circostanze di commissione per quasi tutti gli artisti coinvolti: Antonio Domenico Bussi, castellano di Forte Urbano nei pressi di Castelfranco Emilia e parente della contessa Francesca Bussi, moglie di Raimondo, fu intermediario diretto per Marcantonio Franceschini¹³; allo stesso modo la corrispondenza di gusto collezionistico fra Raimondo e monsignor Antonio Widmann (1669-1738), patrizio veneziano, governatore di Macerata dal 1710 al 1717, che aveva costituito negli anni una ricca collezione di dipinti fra cui figuravano opere di Giovan Gioseffo Dal Sole, evidenzia come non sia un caso che l'artista figuri tra i bolognesi interpellati a completare il ciclo¹⁴. Allo stato attuale degli studi appare meno chiaro il coinvolgimento di un pittore come Giuseppe Gambarini, noto oggi prevalentemente come esecutore di delicate e pittoresche scene di genere, per altro ben rappresentate nella collezione di Raimondo; pochi elementi si possiedono anche per valutare la presenza a Macerata di Giovanni Giorgi. La

¹² Cfr. Zanotti 1739, I, pp. 389-390; Roli 1977, pp. 226 e 271. Alcuni studi collocano l'intervento sulla cupola della chiesa romana, a opera di Aldrovandini, insieme ad Orlandi e Gambarini, in un periodo compreso fra il 1719 e il 1729 (Melasecchi 2017, pp. 45-47, con bibliografia); tuttavia l'anno 1713 ricordato da Zanotti risulta più coerente con la canonizzazione di santa Caterina Vigri (1712), per cui nello stesso anno la confraternita bolognese aveva promosso la realizzazione di alcuni stendardi celebrativi, e l'unico soggiorno che i documenti ad oggi rilevano del Gambarini a Roma risale del 1712-1713. Cfr. Iseppi 2018, pp. 462-467.

¹³ Cfr. Miller 1963, pp. 155 e 158; Miller 2001, pp. 78 e 220; Prete 2001, pp. 29-30.

¹⁴ L'interesse per la scuola bolognese era maturata in Widmann durante il suo soggiorno a Bologna come vicelegato della città (1698-1701); del Dal Sole possedeva una *Betsabea nel bagno*, servita da una sua damigella mentre Davide, come narra il sacro testo, la guarda dal proprio palazzo, citata da Zanotti (1739, I, p. 299) e da Oretti (ms. B 131, vol. IX, c. 16), catalogata come opera scomparsa (Thiem 1990, p. 144). Sul collezionismo della famiglia Widmann si veda Magani 1989; Prete 2001, pp. 26-28. Oretti cita anche una *Betsabea vestita dalle due damigelle che le ornano li crini, in luogo di delizie*, presente nel palazzo Aldrovandi in via Galliera a Bologna, sempre scomparso. Cfr. Oretti Ms. B 104, indicizzato in Calbi, Scaglietti 1984 (b)5/26, p. 92; Thiem 1990, p. 131.

rilettura del percorso di questi artisti, con l'ausilio di nuova documentazione, ha fatto riemergere alcuni passaggi significativi che individuano nel contesto di Bologna a cavallo fra Sei e Settecento gli strumenti che hanno loro permesso di effettuare alcune determinanti scelte in campo pittorico in relazione ai dipinti di Macerata.

La scelta di Marcantonio Franceschini e Giovan Gioseffo Dal Sole per la galleria fu certamente non casuale e ben ponderata, secondo una valutazione dei criteri di gusto pittorico europeo coevo. I due artisti si erano affermati in particolare come specialisti di pittura storico-mitologica per una prestigiosa clientela principesca, in una geografia di committenze che aveva scavalcato i confini della penisola. Franceschini era all'apice della fama dopo che nel 1710 il Senato bolognese aveva inviato in dono due suoi quadretti su rame a Roma, ad accompagnare la richiesta di sostegno della nuova accademia d'arte a papa Clemente XI, che gli valsero la chiamata per la decorazione della cappella del Coro in San Pietro, di cui fornì i cartoni preparatori per i mosaici, a completamento della decorazione di Carlo Maratti; vantava un rapporto ventennale con il principe Joahnn Adam Andreas del Liechtestein, per il quale aveva eseguito diverse *favole* nelle stanze dedicate a Diana e Venere e nella galleria del palazzo di Russau-Vienna¹⁵. Anche Dal Sole si era giovato, a partire dalla metà del nono decennio, staccatosi dal magistero del suo maestro Pasinelli, di prestigiosi contatti d'oltralpe, chiamato dallo stesso principe a realizzare una serie dipinti a tema mitologico; negli stessi anni un committente come il principe Karl Graf von Shönborn, Elettore Palatino e arcivescovo di Magonza, si servì del Dal Sole per importanti dipinti al cavalletto, con soggetti tratti da poemi eroici o dalle favole antiche¹⁶; il pittore era inoltre appena rientrato da Vienna,

¹⁵ La decisione di papa Albani di affidare al bolognese i cartoni vaticani fu certo influenzata dalla visione dei due pendants (cm 42x55), *l'Estasi di Santa Maria Maddalena* (Marano di Castenaso, Coll. Molinari Pradelli) e *l'Abate Zofimo che comunica Santa Maria Egiziaca* (New York, Metropolitan Museum) eseguiti da Franceschini nel 1680 e acquistati dal Senato; cfr. Miller 1970, pp. 373-378; Miller 2001, cat. nn. 118 e 131, pp. 221 e 237; l'apprezzamento del pontefice fu espresso non solo nei generosi pagamenti ma anche nella decisione di esporre i cartoni delle lunette nelle Logge Vaticane prima dell'esecuzione dei mosaici, e infine nella proposta di rimanere a Roma per decorare la *grande Galleria*, che Franceschini rifiutò. cfr. Miller 2001, cat. 152 e 153, pp. 251-258. A partire dagli anni Novanta Franceschini divenne artista di fama internazionale: eseguì un *Sacrificio di Isacco* per il Re di Polonia, una *Storia di Mosè* per il Marchese Spinola di Genova; gli venne proposto di soggiornare a Mannheim presso l'Elettore Palatino Johan Wilhem, per il quale comunque eseguì un *Toeletta di Venere*; e di affrescare parte del Garten Palast di Russau-Vienna per conto del principe del Liechtestein, nelle sale dedicate a Diana e a Venere, nella galleria e nelle stanze adiacenti, oltre a numerosi quadri da stanza, eseguiti nel ventennio 1690-1710. Cfr. Miller 2001, da cat. 165 a cat. 168, pp. 266-273.

¹⁶ Gran parte delle commissioni oltre confine sono ricordate dalle biografie di Zanotti (1739, I, pp. 302-308) e di Oretti (Ms B 131, 1767, cc. 17-18): per il principe di Liechtestein citano un lungo elenco di opere per ora non identificate (*Sacrificio di Jefte, un San Girolamo, Diana ed Endimione, Diana al bagno, Didone, Diana con arco e una Flora*), Thiem 1990, p. 141; per l'Elettore Palatino Dal Sole eseguì il *Rinaldo e Armida* (Pommersfelden, Castello, collezione del Principe Karl Graf von Shonborn, Thiem 1990, p. 107, cat n. Q 24); e si presume anche un *Ratto*

chiamato da Eugenio di Savoia, per il quale aveva eseguito il *Sogno di Didone*, considerato parte di un ciclo di sovrapposte accanto a quelli di Giuseppe Maria Crespi e Antonio Burrini, e una *Diana e le ninfe al bagno*, *pendant* di un dipinto di Benedetto Gennari, tutti destinati allo Stadtpalais (1690-1700, entrambi Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. 663 e inv. 7052), in un orientamento di gusto che comprendeva anche i napoletani Solimena e Dal Po¹⁷. Nel primo decennio del Settecento Bologna avvertiva sensibilmente l'assenza di Carlo Cignani, anziano e trasferitosi a Forlì già dal 1686, e di Lorenzo Pasinelli, cantore di una classicistica grazia accademica di stampo reniano, protagonista di operazioni decorative su larga scala, morto nel 1700; era una congiuntura temporale ancora troppo poco matura per considerare il giovane Donato Creti, che muoveva i primi passi verso la costruzione di un profilo artistico internazionale; non sorprende dunque come gli intermediari e le scelte di Raimondo si siano indirizzati verso pittori che in quegli anni sono considerati i due maggiori interpreti di una pittura arcadica fresca e aggraziata, che sviluppava le suggestioni e la gamma tematica fornite dalla tradizione di Domenichino e Francesco Albani in seno all'Accademia Clementina, specificamente aggiornata su un vero e proprio gusto cortigiano allo stesso tempo innestato su un forte "accento morale", su una vena decorativa particolarmente colta, che nel loro iter pittorico verso Macerata si era formata grazie a una clientela selettivamente aristocratica, con un curriculum di prestigio europeo che non poteva sfuggire al Buonaccorsi.

La figura di Giuseppe Gambarini è rimasta invece più defilata per la difficoltà di ricostruire con date certe il suo ruolo nella pittura settecentesca¹⁸. Sebbene

delle Sabine e un'*Artemisia* (perduti, Thiem 1990, p. 142). Per Giovanni Guglielmo Elettore del palatinato di Düsseldorf realizzò invece una *Santa Teresa riceve le stimmate* (Monaco, Bayrische Staatsgemaldegammlungen), Thiem 1990, Q 26, p. 109 con bibliografia, a *pendant* di un'*Estasi di Santa Teresa* di Felice Torelli.

¹⁷ Invalidante per la ricostruzione del catalogo dell'artista, ma significativo in questo contesto è che tutti questi dipinti abbiano quasi subito perso la loro attribuzione, e siano stati scambiati per opere seicentesche: *Diana e le Ninfe* viene classificato come «tedesco attorno al 1600» (Zanotti 1739, I, p. 302; Oretti Ms. B. 131, c. 15, Thiem 1990, Q22, p. 105); il *Sogno di Didone* è stato catalogato nel 1783 con attribuzione a Francesco Gessi (1588-1649) e restituito al pittore da Roberto Longhi nel 1959 (cfr. Thiem 1990, p. 104, cat. Q 21, con bibliografia) che non lo ritiene un sovrapposta ma singolo quadro da collezione; Swoboda 2013, che analizza la preferenza di gusto per i bolognesi a Vienna, riprende invece la prima ipotesi di allestimento, pp. 131-133. Il *Rinaldo e Armida* sopra citato, tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio, già nell'inventario del 1719 a pochi anni dall'esecuzione e nell'anno della morte del pittore, viene scambiato per un dipinto di Francesco Albani, e così negli inventari fino al 1894. Longhi (1950, p. 220) lo sposta di quasi un secolo fino all'attribuzione del Roli (1977, p. III, nota 90), anche se il dipinto è rimasto esposto a lungo sotto il nome di Marcantonio Franceschini. Tale confusione attributiva conferma un'impronta stilistica colta anche dai contemporanei; proprio nel 1719 l'Orlandi ammetteva la difficoltà di distinguerlo dai maestri del classicismo seicentesco: «Si invaghì dopo di seguire unicamente lo stile unico, ed elegante, ed ameno di Guido Reni, e così vi è riuscito, che molte sue opere sembrano di mano di quel gran maestro» (Orlandi 1719, p. 245).

¹⁸ Sul pittore non esiste ancora uno studio organico. I contributi noti hanno fissato alcune

l'attribuzione del Miller non trovi ad oggi opposizioni, l'*Enea* di Macerata appare una voce un po' isolata rispetto al resto della produzione a lui riferita, che si è sempre concentrata sulla scena di genere e sull'idillio pastorale. Lo Zanotti, suo compagno nello studio dell'anziano Pasinelli, vedeva in lui una particolare propensione per "piccoli quadretti, di soggetti umili, e bassi, che trattino cose del vulgo", che sono rimasti il principale genere di ricerca sulla pittura del Gambarini. Miller tuttavia (1958) tentava un approccio diverso al pittore, riconoscendovi, proprio a partire dalla produzione maceratese, un metodo compositivo solenne e un lirismo desunti dalla frequentazione della coppia Cignani-Franceschini, dove anche la scena di genere poteva trasfigurare un soggetto mitologico calato in un'arcadia emotivamente distaccata, augurandosi una rivalutazione del Gambarini come pittore di soggetti illustri, alla pari dei suoi contemporanei bolognesi. Questo processo non può dirsi ancora in atto per via di una certa produzione di Gambarini perduta o non individuata, ma che ha lasciato considerevoli tracce a livello documentario. Non si può trascurare in primo luogo il giudizio di Marcello Oretti, che possedeva alcuni dipinti dell'artista nella sua personale collezione: dopo i viaggi a Roma e a Venezia scrive che Gambarini «tornò alla patria fornito di quelle *belle e forti* maniere che lo resero pittore a fresco e ad olio», e ancora che «curò in sommo gaudio di colorire le sue opere e di dargli quella *forza* loro necessaria per farle comparire di gradimento universale», facendo intendere che il pittore non si era solo formato sulle "bambocciate" romane ma anche sulla coeva pittura arcadica¹⁹. L'erudito non si sofferma sul carattere leggiadro delle scene di genere, ma pone l'accento su un concetto di pittura di ispirazione più monumentale, oggi quasi mai associata a Gambarini; d'altronde il pittore si era formato sull'esercizio diretto sui maestri della tradizione, secondo la testimonianza dello stesso Zanotti che descrive il suo alunnato presso la bottega di Benedetto Gennari, «dove copiava cose del Guercino»²⁰; nello stesso passo l'Oretti ricordava inoltre al monastero dell'Osservanza un *San Francesco in atto di ricevere le stimmate* "sul fare di Guido", per ora non identificabile, che potrebbe trattarsi di una copia del noto esemplare reniano. Fu certamente questa maniera *bella e forte* che fece guadagnare a Giuseppe l'inclusione nel gruppo dei bolognesi in trasferta a Vienna, chiamato da Eugenio di Savoia a decorare alcune stanze del Belvedere Inferiore insieme a Marcantonio Chiarini, anche se poi, una volta giunto a destinazione, rifiutò il lavoro²¹. Una seconda inedita biografia

attribuzioni e scandito una certa cronologia: Voss 1928; Zucchini 1935; Miller 1958 tenta una prima rilettura della vena narrativa e classicheggiante dell'artista dopo che Zanotti 1739, I, pp. 367ss, lo aveva relegato a pittore di soggetti popolareggianti; si veda poi per un ulteriore inquadramento Roli 1977, pp. 261-262; Winkelmann 1979, pp. 32-35; Benati 2007, pp. 119-124; *Pinacoteca Nazionale* 2011, schede a cura di A. Brogi nn. 114-116b, e di C. Degli Esposti, n. 117, pp. 198-205.

¹⁹ Oretti Ms B. 130, c. 180.

²⁰ Zanotti 1739, I, p. 388.

²¹ Nel 1709 Chiarini, per il suo secondo soggiorno viennese, aveva voluto il pittore al suo

del pittore, uno scritto non firmato e di carattere celebrativo²², permette di aggiornare ulteriormente i dati relativi alla sua carriera, poiché nel confermare le informazioni fornite da Zanotti e dall'Oretti, arricchisce l'esperienza biografico-artistica del pittore con nuovi riferimenti. Tra questi appare particolarmente rilevante e ben poco sondato il rapporto di patronato fra Gambarini e Gianangelo Belloni. *Ricchissimo mercante*, secondo l'appellativo che ricorre in Zanotti e Luigi Crespi, Belloni, proveniente da una benestante famiglia di commercianti di Codogno (nell'Agro lodigiano), prese dimora stabile in città a partire dagli anni Ottanta del Seicento, e iniziò a costruire un'ingente fortuna economica tra Bologna e Roma attraverso numerosi acquisti a carattere fondiario e appalti mercantili sulla scena nazionale e internazionale, che gli permisero di erigere un impero patrimoniale da magnate che gestì personalmente fino alla morte nel 1729²³. Belloni premeva per ricoprire un ruolo non solo economico ma anche sociale di primo piano a Bologna nel primo trentennio del secolo, attraverso la costruzione di una rete di contatti illustri disposti capillarmente nello Stato Pontificio e la serie di ospiti che visitavano il suo palazzo cittadino (fig. 5), come re Giacomo III Stuart, in città per la prima volta nel 1717, che gli conferì tra l'altro il titolo nobiliare di *marchese*²⁴. A questa opulenta ascesa economica corrispose nel corso degli anni anche una magnificenza in termini di sensibilità artistica, di cui tuttavia oggi rimangono tracce molto poco concrete: il sontuoso

fianco come figurista per la decorazione della galleria nella nuova sezione occidentale del palazzo cittadino; Zanotti, che considerò il gesto di Gambarini un affronto al buon nome della pittura bolognese coeva, omette sia il nome del committente sia il nome del pittore che l'avrebbe sostituito, Louis Dorigny. Cfr. Zanotti 1739, I, p. 389; Seeger 2013, pp. 334-335.

²² Il manoscritto è stato ritrovato nella miscellanea composta da alcuni membri della famiglia senatoria Malvezzi de' Medici fra Settecento e Novecento, che raccoglie documenti di varia entità e argomento su Bologna (amministrativo, urbanistico, culturale, religioso), BCAB, *Raccolta Malvezzi de Medici*, cartone 78, fascicolo 10, *Notizie della vita di Giuseppe Gambarini*, pagine non numerate.

²³ Zanotti 1739, I, p. 388; Crespi 1769, p. 214. Già presente sulla scena bolognese dal 1677, nel 1680 Belloni rinunciò alle sue proprietà immobiliari a Codogno e iniziò ad acquistare appezzamenti nella zona di Barbiano, dove più tardi costruirà la sua residenza estiva; non aveva ancora un palazzo in città ma abitava in alcuni locali presso la parrocchia dei Santi Gregorio e Siro. Dagli anni '90 si inserì nel lucroso commercio del tabacco e dell'acquavite emiliana grazie ai contatti con alcuni mercanti genovesi e olandesi, che segnano una svolta notevole nell'economia familiare e dall'inizio del secolo si assicura numerosi appalti all'interno dello stato ecclesiastico, anche in sinergia con il Senato bolognese. Da quel momento le fonti lo connotano come *gran ricco* (Galeati (s.d.), vol. VIII, f. 226): si susseguono ingenti acquisti immobiliari in città (come via della Remorsella, e più tardi via de' Gombruti) e fuori porta (Mezzana, Barbiano, Baricella), e gli affari del banco si allargano a Roma, grazie alla collaborazione del nipote *ex fratre* Girolamo, che erediterà, insieme al cognato bolognese Francesco Maria, tutta la fortuna del casato. La storia della famiglia e le diverse operazioni economiche desunte dalle carte degli archivi familiari sono state capillarmente analizzate da Caracciolo 1982, in particolare, per la parte bolognese, pp. 26-50.

²⁴ I soggiorni del re si susseguirono fino al 1726, ma già dopo la prima volta Belloni fece apporre sulla scalinata del palazzo una lapide monumentale a ricordo della visita e decorata con statue e stucchi; a palazzo Belloni lo Stuart ricevette ufficialmente il Legato e l'Arcivescovo di Bologna e Carlo Albani nipote del papa. Cfr. Ascari 2002, pp. 107-129; Marinelli 2012.

palazzo in via de' Gombruti, rilevato da Gianangelo nel 1686 e ristrutturato in forme grandiose, non è mai citato dalle guide locali né nei resoconti del Grand Tour, e la sua ricca collezione di dipinti, creata *ex novo* entro il 1710, fu smembrata e venduta entro il 1810²⁵. Belloni fu grande mecenate di Giuseppe Maria Crespi, ma fra i suoi artisti prediletti c'era anche Giuseppe Gambarini: Zanotti precisa che fu il marchese a finanziare il viaggio di formazione del pittore a Roma nel 1712-1713, e stando alla biografia rinvenuta Gambarini affrescò il salone maggiore del palazzo con grandi ovali narranti *Storie del testamento vecchio*²⁶. Il marchese possedeva “molti quadri” del Gambarini, tra cui un grande *Sansone e Dalida*, e un *Sansone che volta la macina* che Belloni avrebbe portato a Roma, ed “esposto a pubblica funzione, ne ricavò molta lode e stima”²⁷. L'artista doveva essere tenuto in notevole considerazione dal marchese, se nella chiesa bolognese di Santa Maria Egiziaca, la cui erezione fu da lui promossa, in dialogo con la pala dell'altare maggiore commissionata al Crespi, sceglieva Gambarini per la pala dell'altare dedicato alla santa²⁸; e

²⁵ Malvasia 1686 (e ed. successive) non cita mai il palazzo ma solo le sue cappelle di cui la famiglia aveva il giuspatronato in San Salvatore e all'Osservanza; Bianconi 1826 fa un brevissimo cenno solo in riferimento allo Stuart. Per i dati d'acquisto del palazzo si veda Caracciolo 1982, pp. 48-49. Gli inventari della collezione Belloni in via de' Gombruti, in parte segnalati da Caracciolo, sono stati pubblicati e analizzati da John T. Spike, soprattutto in relazione al suo mecenatismo nei confronti di Giuseppe Maria Crespi, di cui possedeva ben otto dipinti. L'inventario datato 1730, il più completo della serie, conta un centinaio di quadri e riporta nel dettaglio i nomi degli artisti a cui il marchese commissionava direttamente le opere (Cignani, Franceschini, Dal Sole, Burrini, Torelli); manca in quasi tutti i casi la descrizione dei soggetti, che rende tuttora ardua la loro identificazione. Cfr. Spike 1990, pp. 357-393, in part. Appendice I.

²⁶ BCAB, *Raccolta Malvezzi de' Medici*, cart. 78, fasc. 10; per il viaggio a Roma Zanotti 1739, I, p. 389; alla morte di Belloni si contano di Gambarini quattro dipinti da stanza e il rimando alla decorazione della sala al piano nobile. Cfr. Spike 1990, Appendice I; un *Sansone che rompe i legami e vi è Dalida* è ricordato anche dall'Oretti, Ms. B 104, cc. 47-48, (a) 47/23 nella sala Belloni, in Calbi, Scaglietti 1984, p. 108.

²⁷ «Nel palazzo dei S[erenissimi]mi Belloni a fresco pure dipinse nella loro sala maggiore in ovali grandi diverse storie del testamento vecchio che al vederle sono oltremodo dipinte con forza a mestierevole maniera. Per li medesimi egli dipinse anche molti quadri ma quelli del Sansone legato da Dalida e l'ovato della Vergine Concetta sono questi che al certo li fecero non poco onore ma molto più concetto, tale che protetto da questa casa autorevole con suo grandissimo vantaggio fu esaltato a distintissime operazioni. A di lui onori concorsero anche li Belloni di Roma della stessa casata nel commetterli moltissimi quadri a oglio in competenza di altri bravissimi professori bolognesi come romani ed in questi fece al sommo ma distintamente il quadro grande del *Sansone che volta la macina* quale giunto in Roma, ed esposto a pubblica funzione, ne ricavò questi molta lode e stima (abenchè contra loro costume), che ne meritava simile fatticha». BCAB, *Raccolta Malvezzi del Medici*, cart. 78, fasc. 10.

²⁸ «La tavola all'altar maggiore rappresentante Cristo in Croce è forte al solito, e comendabile operazione del prestante pittore Giuseppe Crespi detto lo Spagnolo, e l'altra dell'altare in faccia alla porta, in cui si vede Santa Maria Egiziaca comunicata dall'abate Zofimo, è di Giuseppe Gambarini» Malvasia 1706, pp. 200-201; il dipinto di Crespi (oggi Milano, Pinacoteca di Brera, inv. n. 566) è citato da Zanotti 1739, II, pp. 56-57; Merriman 1980, p. 252; non si conosce la collocazione del dipinto di Gambarini; nell'inventario Belloni del 1810 si annota una «Santa Maria Egiziaca cornice filetata, e dorata, con suo vetro, L.3», forse una riproduzione in piccolo, a testimonianza della

come si pregiava di sponsorizzarlo ed esporlo a Roma, allo stesso modo non si esclude possa aver avuto un qualche ruolo nel contatto fra Gambarini e la corte maceratese, dal momento che documenti recenti attestano un rapporto, seppur di natura finanziaria, con i Buonaccorsi. Numerosi copialettere ritrovati da Francesca Coltrinari nell'archivio di famiglia (Macerata, Archivio di Stato) testimoniano infatti uno scambio continuativo fra i Buonaccorsi e il banco Belloni, di cui la famiglia si servì per l'impegno delle valute e l'acquisto di merci almeno dal 1719 e fino al 1739²⁹. Accanto a Gianangelo *tesoriere della Marca* come riferimento per le attività bolognesi, dal 1721 è attestato come corrispondente anche il nipote Girolamo da Roma: sebbene riferite a date più tarde, queste note testimoniano un rapporto economico di fiducia ben consolidata che non si esclude possa appartenere anche ad anni precedenti, e che anzi potrebbe aver favorito un movimento diretto di Gambarini dal suo viaggio a Roma presso i Belloni a Macerata.

La produzione di quadri da stanza, pale d'altare ed affreschi bolognesi del Gambarini è oggi in gran parte perduta o non individuata, in ambienti inaccessibili o distrutti; ma queste attestazioni documentarie pongono avvio a un necessario processo di revisione del suo profilo d'artista, la cui qualifica di pittore di genere non basta a definirlo compiutamente. Se le opere perdute non possono per ora accompagnare nel concreto questo carattere di pittore di *historiae* emerso dalle fonti, esse rimodellano tuttavia un contesto in cui l'*Enea* Buonaccorsi si inserisce con maggior coerenza³⁰. Gambarini era il protetto

devozione del marchese; Spike 1990, p. 386. Sede dal 1692 di un gruppo di monache penitenti, all'inizio occupanti una casa di via Nosadella, la chiesa fu costruita a spese di Belloni, che comprò anche alcuni immobili contigui per edificare anche il convento. La chiesa fu aperta al culto nel 1706 e soppressa nel 1810, quando le monache passarono in un convento in via dell'Oro presso l'odierna chiesa dei Santi Giuseppe e Ignazio in via Castiglione. Cfr. Guidicini 1869, II, n. 662, pp. 353-355; Fini 2007, p. 150; per conferma si veda anche Archivio Arcivescovile Bologna (AAB), *Miscellanea Vecchie, Santa Maria Egiziaca*, vol. 281, fasc. 27, *Visite pastorali*, sabato 5 luglio 1760, «tosto entrò [il vescovo Vincenzo Malvezzi] in esso collegio nel quale introdusse i soprannominati col confessore, monistro di visita, computista di esso collegio e il solo si.r marchese Antonio Belloni per l'effetto infrascritto, e per essere grande benefattore di esso luogo, e nipote ex fratre del fu sig. Gian Angelo Belloni massimo benefattore e fondatore di detto collegio da lui nella sua prima erezione, onninam.te fatto fabbricare». La storia amministrativa della comunità delle suore (che accoglievano prostitute, malmaritate, vedove e zitelle) del convento è stata studiata da Lehtsalu 2012, nell'ambito del rapporto fra conventi femminili ed élite nobiliari cittadine nel XVIII secolo, ma non fa cenno al mecenatismo dei Belloni o ai lasciti di opere d'arte.

²⁹ Archivio di Stato di Macerata, *Fondo Buonaccorsi, Copialettere 113 (1719-1721)*, c. 42r, c. 70r-70v, c78r, c82v, c. 88r, c. 102r (dove compare per la prima volta il nome di Girolamo), c. 109r, c. 112v; *Copialettere 127 (1722-1725)*, c. 20r, c. 23r, c. 27r, c. 139, c. 303; Girolamo compare ancora in *Copialettere 103 (1725-1731)*, c. 306, in data 23 settembre 1729. Ringrazio vivamente la dott.ssa Francesca Coltrinari per la preziosa segnalazione dei documenti, da lei individuati e interamente trascritti, mettendoli generosamente a disposizione per questa occasione.

³⁰ Non trova per ora nessun riscontro la notizia per cui Gambarini avrebbe eseguito, sempre per conto dei Buonaccorsi, per l'oratorio della chiesa cittadina di San Filippo, aperto al culto nel 1718, due storie del santo: «Per il Bonacorsi casa nobilissima di Mazerata diversi quadri a oglio ne fece ma riguardevoli sono quelle che da mede.mi collocati nella chiesa de Padri dell'Oratorio

di un potente mecenate, di un magnate del commercio internazionale che, come desumeva Spike dall'analisi degli inventari Belloni, non era interessato ai maestri della tradizione bolognese e non acquistò opere di Carracci e Reni, in questi anni all'apogeo del successo collezionistico; volle solo i moderni Dal Sole, Franceschini, Felice Torelli, da lui stesso definito felicemente «un elenco pubblicato su *Art News* di esponenti di *Nuova corrente, Bologna 1710*»³¹. Frutto di una rete di contatti culturali, la chiamata dei bolognesi a palazzo Buonaccorsi è però anche lo specchio di quella nuova corrente, fatta di nomi alla moda o socialmente emergenti che potevano farsi facilmente interpreti di un'arcadia galante, rinnovata nello spessore morale grazie all'introiezione della tradizione postreniana.

Il programma iconografico e la destinazione fisica delle tele costrinsero Franceschini, Gambarini e Giorgi ad adeguarsi a un formato verticale, formando un nucleo relativamente compatto, mentre l'opera di Dal Sole, che si discosta per le misure, è improntata anche a una diversa temperie stilistica. È improbabile che i pittori abbiano condotto a Bologna una riflessione univoca sui dipinti, tuttavia le tre tele sembrano rispondere alla ristrettezza verticale nello stesso modo. Una figura cardine guida la composizione dal basso verso l'alto attraverso una filiera di sguardi e gesti: Enea che alza la testa spaventato da Mercurio; il profilo e il braccio dell'eroe che si allunga a staccare il ramo d'oro e scorge in alto le colombe; Ascanio che insieme a Creusa reclama l'attenzione del padre, piegato suo malgrado dal peso di Anchise, dove le gambe in primo piano aiutano sempre a mantenere allungato il profilo delle composizioni.

Era sicuramente, per tutti, una sfida dal punto di vista coreografico: all'interno del ricco fiorire di imprese pittoriche che caratterizzano il territorio bolognese a cavallo fra Sei e Settecento, la tipologia di decorazione su tela destinata a una galleria privata e condotta a più mani secondo un programma narrativo complesso, non era molto diffusa. I cantieri decorativi condotti a termine più recentemente nelle dimore private si pregiavano del maggior prodotto d'esportazione felsinea di quegli anni, il quadraturismo, che vedeva la collaborazione fra un pittore di prospettiva illusionistica e uno di figura, funzionale alle esigenze celebrative delle casate aristocratiche, in un'inflessione stilistica più potentemente drammatica. Qui anche i motivi dell'arcadia albanesca, assai diffusi a Bologna dopo la nascita della Colonia Renia (1698), venivano coinvolti in una riflessione pittorica che costituisce un approfondimento della spazialità barocca all'interno della gloriosa tradizione prospettica bolognese. Anche le ultime gallerie decorate con allegorie mitologiche, come il gabinetto

pure di detta città, qual figuravansi due Miracoli di San Filippo Neri, in uno vedesi l'indemoniata liberata dal santo ne l'altro celebrando la messa e solevato in estasi [...]» BCAB, *Raccolta Malvezzi de' Medici*, cart. 78, fasc. 10. L'autore potrebbe aver confuso i due dipinti con la coppia eseguita per la chiesa di San Filippo Neri a Pistoia (oggi Pinacoteca cittadina), anche se uno dei due soggetti (*San Filippo salva un viandante aggredito*) non corrisponde. Cfr. Roli 1977, p. 261.

³¹ Spike 1990, p. 361.

del marchese Achille Maria Grassi, completato nel 1704 in occasione delle sue nozze, non si discostano da questo procedimento compositivo, che di fatto sintetizza la tradizionale vocazione narrativa della pittura bolognese in una composizione più compatta e condensata dedicata al soffitto o alla volta, di cui l'esempio più mirabile e recente erano le stanze di palazzo Pepoli Campogrande, completate con l'ultima impresa di Donato Creti appena nel 1710, dove grazie a Marcantonio Chiarini l'architettura illusionistica diventava quasi protagonista dell'episodio di storia antica³². Le più autorevoli imprese narrative corali ad argomento mitologico, scandite ad episodi, rimanevano ancora e simbolicamente quelle tardo cinquecentesche dei Carracci, le *Storie di Roma* a palazzo Magnani e i cicli di palazzo Fava, imprescindibili per la pittura di storia: mai tralasciate nel corso di studi di un artista, erano state rilanciate nell'ultimo ventennio del Seicento dal conte Alessandro, che aveva messo a disposizione le sale del suo palazzo per permettere agli aspiranti pittori di studiare, oltre al fregio di Giasone, gli affreschi del salottino d'Europa e le sale con episodi tratti dall'*Eneide* di Ludovico e allievi³³. Malvasia testimonia la presenza di Dal Sole e Franceschini a trascrivere gli affreschi sui ponteggi mobili appositamente eretti dal conte per osservare da vicino "questo gran tesoro", in un ricordo ripreso da Zanotti che in riferimento alla formazione del Dal Sole lo descrive a palazzo Fava *quotidianamente*, anche per raccogliere e segnare per conto del proprietario le prove degli artisti esordienti, e più tardi per essere aggregato all'accademia letteraria degli Accesi, fondata da Nicolò Maria Fava (1688)³⁴. Il conte aveva poi allestito una collezione di quadri al cavalletto orientata a una pittura di impronta postreniana, interpretata attraverso Simone Cantarini, Flaminio Torri e Lorenzo Pasinelli, arricchita dalle suggestioni di autori romani e veneti, che sflavano nelle sale dell'*Eneide*. In quelle stesse sale prenderà poi corpo, a partire dal 1706,

³² La decorazione barocca a fresco su larga scala, di cui primo esponente magistrale fu Domenico Maria Canuti, sviluppava attraverso complessi giochi di luce e ombre potenti apparizioni sacre o profane dove l'effetto più evidente era la penetrazione nella profondità spaziale: a palazzo Grassi intervennero Tommaso Aldrovandini per la quadratura ed Ercole Graziani per la figura, affiancato da Giuseppe Maria Mazza nella cappella; dopo il primo ciclo a palazzo Pepoli, concluso da Domenico Maria Canuti e Domenico Santi con i fatti di casa Pepoli (1665), lo stesso Franceschini si era occupato delle più importanti imprese decorative profane nella Bologna degli anni Ottanta, come il soffitto di Palazzo Ruini-Ranuzzi (con l'*Allegoria della Fortuna e delle Quattro Stagioni*), due soffitti di Palazzo Marescotti Brazzetti e la piccola galleria di palazzo Monti, dove si servì della collaborazione di Enrico Haffner per la finta architettura, Miller 2001, pp. 53-54, cat. n. 29, 31 e 32; nei primi anni del secolo Ercole Graziani senior portava a termine la galleria del piano nobile di Palazzo Caprara da San Salvatore, Righini 2003; e sui ponteggi di palazzo Pepoli salivano prima Giuseppe Maria Crespi (1699-1700) nelle sale delle *Stagioni* e dell'*Olimpo* (che tuttavia farà scarso uso della quadratura), e in seguito Donato Creti (1710), nella *Sala di Alessandro*. Cfr. Bentini 2000. Per questi argomenti, della molta bibliografia dedicata, si tenga presente almeno Farneti, Lenzi 2006.

³³ Lo studio più autorevole sul mecenatismo di casa Fava è stato condotto da Mazza 2003, pp. 313-377.

³⁴ Malvasia 1678, I, p. 273; Zanotti 1739, II, p. 194; Mazza 2003, pp. 314-315.

l'ambizioso progetto di fondare un'accademia d'arte cittadina che imprimesse ai giovani la tradizione della pittura bolognese inaugurata con i Carracci.

Se l'assimilazione del loro linguaggio, a un secolo di distanza, costituiva ancora il banco di prova per gli artisti che volevano formarsi nella pittura di storia, non è certo casuale che Franceschini scelga, per un dipinto che doveva essere rappresentativo della prestigiosa scuola di cui si faceva custode e continuatore, un metodo compositivo già ampiamente sperimentato che Miller chiama della «figura paradigmatica» (o *learned quotation*)³⁵, consapevolmente parafrasata da un modello illustre, in questo caso il testo carraccesco. Per le scene di apparizione Franceschini deriva infatti l'impianto dall'episodio di *Romolo che appare a Proclo* in Palazzo Magnani (fig. 6), eseguito da Agostino, a sua volta modellato sul *Mercurio in volo* di Raffaello alla Farnesina: questa tipologia era già stata sperimentata dal Cignani a San Michele in Bosco, ed è reiterata nella posizione dell'angelo in *Agar e Ismaele nel deserto* (Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, 1696) e successivamente nel dipinto Buonaccorsi³⁶. La scelta del Gambarini non sembra distanziarsi da quella del Franceschini: anche il suo Enea, in gran parte debitore alla soluzione reniana della figura protagonista assoluta dello spazio pittorico, si inserisce all'interno dei una "serie" di immagini concatenate che tramandano la memoria visiva di un modello della cultura figurativa bolognese, pur nelle diverse varianti formali e stilistiche. L'eroe virgiliano rievoca la posa sottilmente inarcata del *Sansone Vittorioso* di Guido che, acquistato dall'arcivescovo Boncompagni e donato al Senato della città, era esposto nella sale del Palazzo Pubblico fin dal 1684, come testimonia la nota miniatura di Giuseppe Maria Mitelli (1686)³⁷; rivisitata poi nel *San Maurizio* dei padri cappuccini di Avigliana, restituito a Reni da Michela di Macco, che già metteva in connessione i due dipinti fra loro (fig. 7)³⁸. Eliminando la tensione interiore e il fare trionfante di Guido, Gambarini sembra essere paradossalmente più vicino al dipinto piemontese, la cui visione dal vero è fatto poco probabile (anche se è stato attestato che ne circolassero alcune copie),

³⁵ Miller 2001, pp. 10-11.

³⁶ Cignani adoperò la figura che si cala in volo dall'alto, per esempio, nel sovrapporta della sagrestia con *l'Apparizione di San Michele*; il dipinto di Genova di Franceschini testimonia egregiamente l'impiego della figura paradigmatica, in quanto unisce diversi prototipi compositivi: oltre al Carracci, utilizza Domenichino (*La morte di Adone*) per Ismaele e Guercino (*La morte di Didone*) per Agar, e il numero delle repliche testimonia il successo della composizione. Miller 2001, cat. 95, pp. 197-198.

³⁷ Malvasia 1678, p. 31; Degli Esposti 1988, pp. 72-73, con bibl.; l'evento è testimoniato anche da una celebre miniatura contenuta nelle Insignia degli Anziani del Senato di Bologna, dove l'opera figura accanto al *Pallione della Peste* e alla *Santa Caterina* di Franceschini (ASB, Anziani consoli, *Insignia*, vol. X, cc. 25b-26a). Non è da dimenticare anche il passaggio precedente, segnato dalla figura di *Giasone che conquista il vello d'oro* a Palazzo Fava, al quale sembra esserci rimando quasi più tematico che stilistico, dove comunque i due eroi si richiamano a vicenda nel protendersi verso il ramo dell'albero ad appropriarsi dell'oggetto prezioso.

³⁸ Di Macco 1989, pp. 190-191; Di Macco 1990, pp. 111-117, in particolare p. 113, dove la studiosa propone una datazione per entrambe assai vicina al 1619.

da cui si distanzia per una gamma cromatica più severa e un controllo formale che sembrano filtrati già dalla visione lucida di Donato Creti, che nel 1714 esponeva i fatti della *Vita di Achille*, immagini a detta del Roli di «un'Arcadia suggestiva», «vagamente illanguidita» e «appassionata con moderazione»³⁹; e che d'altronde vorrà emulare il *Sansone*, non senza ambizione di confronto, nel *Mercurio consegna il pomo a Paride* (1721, Bologna, Collezioni Comunali d'Arte)⁴⁰.

Ancora piuttosto scarno e privo di appigli cronologici rimane tuttora il profilo artistico di Giovanni Giorgi, di cui è nota solo una formazione con Felice Torelli, un soggiorno a Roma e un ritorno a Bologna, dove morì a soli trent'anni. Tuttavia, la notizia che morì in casa del pittore Francesco Monti, allievo di Dal Sole, rilevata nella scarna biografia stesa dall'Oretti, instaura un collegamento fra i due artisti che forse fu qualcosa di più di una semplice conoscenza. Se frequentava gli stessi ambienti di Dal Sole e della sua folta bottega, come è stato dimostrato per lo zio Felice Torelli, per il quale palazzo Fava funse da terreno d'incontro con il maestro, a Giorgi non poteva essere sconosciuta la trattazione carraccesca dell'episodio della fuga da Troia in un luogo di grande richiamo per tutti i giovani emergenti. Quel testo figurativo, anche se fondamentale per l'esercizio compositivo, non sembra averlo tuttavia influenzato in modo particolare; non si dispone neanche, per un confronto, di un'opera perduta di Guido Reni che si conservava a palazzo Fava fin dal 1674, catalogato come "schizzo" da Stephen Pepper fra quelli citati da Malvasia (1988), ma che un elenco steso dal conte Alessandro, ritrovato recentemente, descrive come dipinto in bozza: «Anchise portato da Enea, bozza in parte finita del signor Guido Reni della miglior maniera, tolto dal signor Lorenzo Pasinelli, questo è tutta figura con una femina, e l'incendio»⁴¹, ritenuto «cosa veramente mirabile», che è possibile abbia avuto una parte più importante nello studio di Giorgi. Il passo dell'Oretti spinge a guardare alla produzione storico-mitologica del Dal Sole, e in questa direzione non è fuori contesto il grande affresco, di analogo soggetto (fig. 8), che il maestro aveva realizzato ben trent'anni prima a palazzo Mansi a Lucca (1688), come parte integrante del ciclo decorativo nel nuovo grande salone da ballo, voluto dal ricco mercante Ottavio per celebrare

³⁹ Roli 1967, p. 36.

⁴⁰ Maurizio di Savoia fece richiesta al mosaicista Giovanni Battista Calandra di realizzare una copia del *San Maurizio* per rievocare la prima importante opera di Reni in Piemonte. Cfr. Di Macco 1990, p. 117 con bibliografia precedente. Per le opere di Creti e la loro impostazione stilistica e iconografica si veda Riccomini, Bernardini 1998, pp. 35-51 e 81-85: il processo di rievocazione della forma del classicismo seicentesco è a queste date assimilato a tal punto dai pittori da utilizzare i modelli anche per le figure in secondo piano o le comparse (in *Achille trascina il corpo di Ettore* il soldato a destra emula ancora una volta il *Sansone*, pp. 48-49).

⁴¹ Pepper 1988, p. 355, Appendice IV, A 26; Silvia Massari ha ritrovato il documento presso l'Archivio Hercolani, steso personalmente da Alessandro Fava nel 1675, e ne ha curato la trascrizione; il dipinto proveniva dalla collezione di Giovanni Andrea Sirani e rimase in collezione fava fino all'Ottocento Massari 2013, pp. 85-108, in part. 98-99.

le nozze fra il figlio Carlo e la bolognese Eleonora Pepoli⁴². Questo complesso decorativo, che rimane il massimo capolavoro dell'artista in ambito profano, si giostra fra le pareti e il soffitto armonizzando dal punto di vista narrativo le storie di Enea e quelle di Turno: *La fuga di Enea* (o *L'incendio di Troia*) che fronteggia a tutta parete il *Giudizio di Paride*, è costruito secondo un modulo compositivo e iconografico illustre, con Anchise figura dominante, gobbo e seminudo letteralmente in braccio al figlio, che si sbilancia di lato per il peso del corpo, secondo il modello ormai canonico fornito da Federico Barocci (1598), artista che già l'Orlandi metteva in relazione con Giorgi nel colorito, «il di cui forte era un impasto così morbido di carnagione, toccante la maniera barocca»⁴³. Se l'artista effettivamente risalì da Roma verso Bologna, come indicano le sue fonti biografiche, dove si trovava effettivamente il quadro del Barocci con le sue illustri riproduzioni incisive, potrebbe aver visto a Lucca l'affresco di Dal Sole, che comunque aveva grande fama tra i suoi allievi e negli ambienti bolognesi, da cui la contessa Pepoli proveniva (era già descritto nella prima edizione dell'Orlandi, 1704).

Questi moduli iconografici e compositivi adottati dalla scuola bolognese a Macerata, sebbene tratti da modelli prestigiosi, si rivelano nel complesso scelte poco audaci. Questa tendenza all'emulazione, seppur ricalibrata per un nuovo contesto geografico e stilistico, ha causato talvolta l'affossamento critico delle tele, come quella di Franceschini, giudicata debole nella struttura rappresentativa, insignificante nella resa, «trasformata da momento eroico a versione pre-arcadica e accademica del fatto»⁴⁴: quando in realtà essa rende più visibile una dolcezza di contorni, un tenue modellato e una luce uniforme quasi rarefatta, memore di Domenichino. Senza contare che con tutta probabilità l'assenza di squilibrio estetico che uniforma le esperienze dei bolognesi, fatta eccezione per il trattamento luministico della tela del Dal Sole (che risente, come si dirà, di esperienze differenti) rientrava nelle intenzioni del committente, l'operazione di questi pittori risponde in realtà al principale ideale estetico propugnato negli stessi anni dall'Accademia Clementina, delle cui adunanze Franceschini e Dal Sole erano attivi interlocutori⁴⁵. Il desiderio degli artisti di

⁴² Nella fabbrica del palazzo posto vicino alla chiesa di San Pellegrino, restaurato fra il 1687 e il 1691 su progetto di Raffaello Mazzanti, trova posto al piano nobile l'appartamento da parata, che si conclude con la Camera degli Sposi, affrescato nelle quadrature da Marcantonio Charini e nella galleria dal Dal Sole, affiancato negli altri ambienti dal fiorentino Giovanni Maria Ciocchi. Dal Sole in particolare si occupò della Stanza della Musica, che introduceva agli appartamenti e trattava il mito di Enea come metafora della fondazione di una nuova casata, in riferimento al matrimonio appena celebrato in casa Mansi, di cui compaiono gli enormi stemmi. Cfr. Borella 1995, pp. 34-36.

⁴³ Orlandi 1719, pp. 150-151.

⁴⁴ Toni 1978, pp. 122-145.

⁴⁵ Fin dalle prime riunioni del 1706 in casa Fava i due pittori sono registrati come partecipanti, accanto a Carlo Cignani, Benedetto Gennari e altri; dopo la fondazione ufficiale nel 1709 e la riunione in casa Marsili, in cui erano presenti entrambi, Franceschini, in quanto allievo prediletto del

riallacciarsi a una tradizione di prestigio, di cui la pittura moderna doveva farsi custode e rappresentante, in un programmatico classicismo “alla bolognese” che si fonda sui Carracci, Reni e Domenichino, si incarna nelle operazioni dei pittori bolognesi a palazzo Buonaccorsi, che dunque rileggono antichi cicli con il loro gusto evitando di scendere nell’arcaismo, e restituisce, volontariamente, quella sensazione evocata di *déjà vu*.

La riflessione sul lavoro di Giovan Gioseffo Dal Sole, sebbene concepito all’interno del medesimo contesto culturale, deve necessariamente tener conto di una serie di stimoli ulteriori con cui il pittore si misurò nel primo decennio, e che giusero a effettiva maturazione nel dipinto di Macerata. Il suo *Enea e Andromaca* è già stato messo in connessione con il trattamento luministico più contrastato sviluppato da Giuseppe Maria Crespi, fuso con l’ammirazione per il Solimena; ma tentando di contestualizzarlo anche nell’economia generale del suo percorso, bisogna notare come il dipinto si inserisca in un gruppo di opere, eseguite nel primo decennio del secolo, costruite sui toni impreziositi del rosso, del giallo e del blu, in cui sono stati collocati il *Rinaldo e Armida* (Bologna, Collezioni d’arte della Cassa di Risparmio, fig. 9) e la *Morte di Priamo* (Londra, Walpole Gallery). Questa nuova forza coloristica, che nel nostro dipinto (come nel *Rinaldo*) gioca soprattutto sul contrasto fra il paesaggio sfumato in verde e il rosso del manto dell’eroe, e una tensione più plastica, dove le armature sono percorse da un bagliore di luce che le trasforma in superfici specchianti, segnano di fatto un ritorno al Pasinelli, la cui tinte brillanti e avvolgenti ne testimoniavano l’assimilazione della lezione dei veneti⁴⁶. Questo invito a guardare alla pittura veneta viene al Dal Sole anche dal suo personale soggiorno a Verona, presso il conte Ercole Giusti del Giardino nel palazzo dei Santi Apostoli, dove lo Zanotti lo vide almeno dal 1697⁴⁷. Committente erudito di antiche favole, Ercole Giusti commissionò all’artista sei ovali con storie di eroi greco-romani, e nel frattempo gli permetteva di sperimentare anche un nuovo modello culturale di artista di corte, a contatto con personalità come Louis Dorigny e Antonio Balestra, in un’atmosfera di reciproco scambio pur nella conservazione dei loro accenti personali. In una disposizione che non è casuale, nella galleria Buonaccorsi è il dipinto di Dal Sole, fra i bolognesi, a essere scelto per coprire il lato opposto e speculare a quello in cui è posizionata l’opera del Balestra: essi

Cignani, fu eletto più volte Vice-Principe e direttore di studi del disegno dal vero, nonchè giudice dei concorsi annuali per gli studenti, preoccupandosi di diffondere la finalità didattica dell’accademia, che mirava a mantenere la vitalità della lezione carracesca. Anche Dal Sole, viceprincipe per il 1712, ricoprì l’incarico di direttore di figura numerose volte fino alla morte (1710, 1716, 1718). Cfr. Miller 2001, pp. 85-86; *Atti* 2005, I, pp. 54-55.

⁴⁶ Già Roli metteva in discussione un giudizio negativo maturato dalla tradizione sull’ultima produzione del Dal Sole, sostenendo che il recupero della produzione pasinelliana nel corso del secondo decennio rinvigorisca nel pittore la trattazione dei temi della pittura di storia. Cfr. Roli 1977, pp. 111-112.

⁴⁷ Zanotti 1739, I, p. 303; Magagnato 1978, pp. 150-151; Thiem 1990, pp. 17-18; sulla collezione Giusti e le commissioni al Dal Sole Knox 1997, pp. 23-39.

offrono la medesima soluzione dialogica fra il maschile e femminile, dettagli di acceso cromatismo che si richiamano vicendevolmente; il velo sollevato evoca nel nostro un vezzo pasinelliano, ma i gesti sembrano ricordarsi delle delicate conversazioni messe in scena dal giovane Albani nel ciclo virgiliano di palazzo Fava (fig. 10), con una dose di drammaturgia scenografica barocca, che si riflette nel “colorito vivo e terribile” (Zanotti) di opere a questa coeve, come la *Giuditta e Oloferne* del Pasinelli. L'accostamento fra i due artisti, bolognese e veneto, chiamati dagli stessi committenti (i Giusti, gli Elettori di Düsseldorf e di Magonza, i Buonaccorsi), sembra quasi diventare un fattore di gusto per questo genere di committenze nelle corti italiane ed europee che non dove essere sottovalutato, e giustifica in parte la posizione più defilata nel ciclo di un gigante coevo come Franceschini rispetto al Dal Sole. L'arcadia un po' più cupa, immersa in un paesaggio temporalesco in una tecnica che l'artista aveva desunto dal padre (esperto paesaggista), funzionale alla tematica del dipinto, lontana dalle pallide tinte primaverili in trasparenza degli anni '80, unisce felicemente una gamma cromatica neoveneta a un forte accento morale d'impronta reniana, che varrà al Dal Sole il più tardo appellativo di *Guido moderno* (Lanzi); la stessa competenza a fondere diversi linguaggi mostra d'altronde di essere in grado di compierla il Balestra, e ben si accorda con il già ricordato Crespi, in particolare con il Crespi che Dal Sole aveva affiancato nelle committenze per il Savoia, come *L'Enea e la Sibilla traghettati da Caronte* (Vienna, Kunsthistorisches Museum), percorsa da “un sentimento sottilmente chiaroscurale” che dà volume ai corpi e che d'altronde sancisce anche in questo artista il recupero dei veneti (in particolare Piazzetta)⁴⁸.

La ricerca della scuola bolognese nella galleria Buonaccorsi si concentra su concetti di grazia ed eloquenza delle pose, di una purezza di contorni lineari e soprattutto sulla ripresa di un ritmo che scandisca la disposizione delle figure e che ordini le composizioni secondo i canoni più elevati della pittura di storia. In un periodo storico e culturale in cui la vera moda a Bologna era rendere un esplicito omaggio alla tradizione, la scelta del modello nella Galleria Buonaccorsi non è solo un “atteggiamento”, ma è parte di un sistema ideologico che nella capitale emiliana era ben fruibile a tutti i pittori formati a partire dalla seconda metà del Seicento. La pratica di formulare delle citazioni dotte o più in generale la ripresa di antichi moduli compositivi, testimoniata dai dipinti maceratesi, non era solo un mero esercizio pittorico d'imitazione, ma offriva quella struttura fondamentale del nobile senso narrativo e quell'equilibrio compositivo per una galleria che dava ai pittori l'opportunità di misurarsi con la favola virgiliana in un dialogo fra tradizione e modernità: questo poteva accadere perché le ricerche contemporanee dentro e fuori dai confini felsinei, a contatto con le più recenti istanze di corte italiane ed europee, permisero agli artisti di aggiornare

⁴⁸ Roli 1977, pp. 21, 105-106; E. Riccomini, in Emiliani 1979, p. 18; Merriman 1980, p. 277; Emiliani, Rave 1990, pp. 30-31.

il loro registro stilistico e di costruire una cifra interpretativa adatta una figura d'artista internazionale, che era quella richiesta a casa Buonaccorsi. Senza scadere nel provincialismo, la scuola bolognese esporta dalle mura felsinee alle Marche il messaggio di un'identità culturale propria ancora assai strutturata.

Riferimenti bibliografici / References

- Ascari M. (2002), *Giacomo III Stuart nella Bologna del Settecento: una cronaca illustrata*, «Il carrobbio. Rivista di studi bolognesi», n. 28, pp. 107-129.
- Atti dell'Accademia Clementina: verbali consiliari, vol. I, 1710-1764* (2005), collana diretta da Andrea Emiliani, Bologna: Minerva Edizioni.
- Barbieri C. (1996), *La Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi a Macerata: documenti storici*, Macerata: Accademia di Belle Arti.
- 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.
- Barucca G., Sfrappini A., a cura di (2001), *“Tutta per ordine dipinta”. La galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi a Macerata*, Urbino: QuattroVenti.
- Benati D. (2007), *Giuseppe Gambarini*, in *Quadreria emiliana. Dipinti e disegni dal Quattrocento al Settecento*, catalogo della mostra (Bologna, Fondantico, 22 ottobre-22 dicembre 2007), Bologna: Fondantico, pp. 119-124.
- Bentini J., a cura di (2000), *Le antiche stanze. Palazzo Pepoli Campogrande e la quadreria Zambeccari*, Bologna: Minerva.
- Bianconi G. (1826), *Guida del forestiere per la città di Bologna e suoi sobborghi*, Bologna: presso Riccardo Masi.
- Borella G. (1995), *Palazzo Mansi. Guida agli appartamenti monumentali*, Lucca: Pacini Fazzi.
- Brizzi G.P., a cura di (2011), *Imago Universitatis. Celebrazioni e autorappresentazioni di maestri e studenti nella decorazione parietale dell'Archiginnasio*, Bologna: Bononia University Press.
- Calbi E., Scaglietti D., a cura di (1984), *Marcello Oretti e il patrimonio artistico privato bolognese*, Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Ms. B. 104, Bologna: Istituto per i beni artistici culturali naturali della Regione Emilia-Romagna.
- Caracciolo A. (1982), *L'albero dei Belloni. Una dinastia di mercanti del Settecento*, Bologna: Il Mulino.
- Crespi L. (1769), *Vite de' pittori bolognesi non descritte nella Felsina Pittrice*, 3 voll., Roma: stamperia Marco Pagliarini.
- Curzi V., a cura di (2000), *Pittura veneta nelle Marche*, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale.
- Curzietti J. (2016), *Antonio Raggi e il Monumento funebre del cardinale*

- Buonaccorso Buonaccorsi nel Santuario della Santa Casa di Loreto*, «Studia Picena», LXXXI, pp. 177-194.
- Di Macco M. (1989), *La pittura del Seicento nel Piemonte Sabauda*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, a cura di M. Gregori. E. Schleier, Milano: Electa, pp. 50-76.
- Di Macco M. (1990), *San Maurizio di Guido Reni*, «Atti e memorie dell'Accademia Clementina», 25, pp. 111-117.
- Emiliani A., a cura di (1979), *L'arte del Settecento emiliano. La pittura, l'Accademia Clementina*, catalogo della mostra (Bologna, 8 settembre-25 novembre 1979), Bologna: Edizioni Alfa.
- Emiliani A., Rave A., a cura di, (1990), *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747*, catalogo della mostra (Pinacoteca Nazionale di Bologna, Staatsgalerie Stuttgart, Puschkin-Museum Mosca), Bologna: Nuova Alfa.
- Fanti M., Roversi G., a cura di (1993), *La Madonna di San Luca in Bologna. Otto secoli di storia, di arte e di fede*, Bologna: Cassa di Risparmio.
- Fantuzzi G. (1781), *Notizie degli scrittori bolognesi*, 9 voll., Bologna: stamperia di San Tommaso D'Aquino.
- Farneti F., Lenzi D., a cura di (2006), *Realtà e illusione nell'architettura dipinta: quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Atti del convegno internazionale di studi (Lucca, 26-28 maggio 2005), Firenze: Alinea.
- Finarte Casa d'Aste (1973), *Asta di Dipinti antichi*, Roma: Maggio.
- Fini M. (2007), *Bologna sacra. Tutte le chiese in due millenni di storia*, Bologna: Pendragon.
- Foschi P. (1993), *Le vie di accesso al santuario e la costruzione del portico*, in Fanti, Roversi 1993, pp. 163-174.
- Galeati D.M. (s.d.), *Diario e memorie varie di Bologna dall'anno MDL all'anno MDCCLXXXVI*, Bologna, 8 voll.
- Guerrieri Borsoi M.B. (1992), *Michelangelo Ricciolini a Frascati e Macerata*, «Bollettino d'arte», 77, n. 74/75, pp. 123-140.
- Guidicini G. (1869), *Cose notabili della città di Bologna ossia Storia cronologica de' suoi stabili sacri, pubblici e privati*, Bologna: Tipografia delle Scienze di Giuseppe Vitali.
- Iseppi G. (2018), *Costruire l'identità fra chiesa e nazione. Il caso dei Bolognesi a Roma*, «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», n. 42, pp. 443-486.
- Knox G. (1997), *The collection of Ercole Giusti at Verona*, «Verona illustrata», n. 10, pp. 23-39.
- Lehtsalu (2012), *Changing perceptions of women's religious institutions in eighteenth-century Bologna*, «The historical journal», n. 55, pp. 939-959.
- Magani F. (1989), *Il collezionismo e la committenza artistica della famiglia Widmann, patrizi veneziani*, Venezia: Istituto veneto di Scienze, lettere ed arti».

- Magagnato L., a cura di (1978), *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, catalogo della mostra, Vicenza: Neri Pozza.
- Malvasia C.C. (1678), *Felsina Pittrice. Vite de' Pittori bolognesi*, 2 voll., Bologna: per gli eredi di Domenico Barbieri.
- Malvasia C.C. (1706) [1686], *Le pitture di Bologna Ristampate con nuova, e copiosa aggiunta*, a cura di G. Zanotti, Bologna: per Pier Maria Monti.
- Marinelli G. (2012), *Le dimore e il soggiorno della corte di Giacomo III Stuart a Bologna (1726-1729)*, «Strenna storica bolognese», n. 62, pp. 239-277.
- Massari S. (2013), *La collezione artistica di Alessandro Fava: dai Carracci a Pasinelli; documenti inediti e precisazioni*, «Il Carrobbio. Rivista di studi bolognesi», n. 39, pp. 85-108.
- Matteucci Armandi A.M. (1993), *Carlo Francesco Dotti e il santuario della Madonna di San Luca*, in Fanti, Roversi 1993, pp. 147-162.
- Mazza A. (2003), *Gli artisti di palazzo Fava, collezionismo e mecenatismo artistico a Bologna alla fine del Seicento*, «Saggi e memorie di Storia dell'Arte», n. 27, pp. 313-377.
- Melasecchi O. (2017), *La chiesa: profilo artistico*, in *La chiesa dei Bolognesi a Roma. Santi Giovanni Evangelista e Petronio*, a cura di F. Buranelli, F. Capanni, Roma: Palombi editori, pp. 39-54.
- Merriman M.P. (1980), *Giuseppe Maria Crespi*, Milano: Rizzoli.
- Miller D.C. (1958), *Per Giuseppe Gambarini*, «Arte antica e moderna», n. 4, pp. 390-393.
- Miller D.C. (1963), *The Gallery of Aeneid in the Palazzo Buonaccorsi at Macerata*, «Arte antica e moderna», pp. 53-58.
- Miller D.C. (1970), *Two early paintings by Marcantonio Franceschini and a gift of the Bolognese Senate to pope Clement XI*, «The Burlington Magazine», CXII (1970), pp. 373-378.
- Miller D.C. (2001), *Marcantonio Franceschini*, Torino: Artema.
- Miller D.C., Chiodini F., a cura di (2014), *Il libro dei conti di Marcantonio Franceschini*, Modena: Grafiche dell'Artiere.
- Oretti M. (1767), *Notizie de' Professori del Disegno cioè pittori, scultori e architetti bolognesi, e forestieri di sua scuola*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Mss. B. 125-135 bis.
- Oretti M. (s.d.?), *Le pitture che si vedono nelle case e palazzi de nobili della città di Bologna*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Ms. B 104.
- Orlandi P. A. (1719) [1704], *Abecedario Pittorico nel quale compendiosamente sono descritte le patrie, i maestri, ed i tempi, ne' quali fiorirono circa quattro mila professori di pittura, di scultura e d'architettura*, Bologna: Costantino Pisarri.
- Pepper S. (1988), *Guido Reni. L'opera completa*, Novara: De Agostini.
- Pinacoteca Nazionale. Catalogo generale*, tomo IV, *Il Seicento e il Settecento*, Venezia: Marsilio.

- Prete C. (2001), *Note sulla Galleria e sulla Collezione Buonaccorsi*, in Barucca, Sfrappini 2001, pp. 21-35.
- Riccomini E., Bernardini C., a cura di (1998), *Donato Creti. Melanconia e perfezione: le Storie di Achille, le Virtù e i chiaroscuri della donazione Collina Sbaraglia al Senato di Bologna*, Milano: Olivares.
- Righini D. (2003), *Il palazzo di Bologna e le ville dei conti Caprara: momenti di rinnovamento architettonico nella prima metà del Settecento*, «Arte Lombarda», n.s. 142, pp. 69-77.
- Roli R. (1977), *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani al Gandolfi*, Bologna: Alfa.
- Seeger U. (2013), *Gli interventi di Chiarini per il Principe Eugenio a Vienna*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVIII)*, Atti del convegno internazionale (Bologna 2012), a cura di S. Frommel, Bologna: Bononia University Press, pp. 325-342.
- Spike J.T., (1990), *I quadri grandi istoriati di Crespi e la collezione di Gian Angelo Belloni*, «Atti e memorie della Accademia Clementina di Bologna», n. 26, pp. 357-399.
- Swoboda G. (2013), *Al seguito di condottieri e marescialli: la pittura bolognese nelle collezioni viennesi del Settecento*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVIII)*, atti del convegno internazionale (Bologna 2012) a cura di S. Frommel, Bologna: Bononia University Press, pp. 129-141.
- Thiem C. (1990), *Giovan Gioseffo Dal Sole. Dipinti, affreschi, disegni*, Bologna: Nuova Alfa.
- Toni A.C. (1978), *La pittura del Settecento nel maceratese*, in *Il Settecento nella Marca*, Atti del XII Convegno di studi maceratesi (Treia, 20-21 novembre 1976), Macerata: Centro di Studi Storici maceratesi, pp. 122-145.
- Torriti P., Rossi A., a cura di (1973), *Restauro nelle Marche: ricerche, studi e interventi per la conservazione e la valorizzazione dell'ambiente storico* (1973), catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, 28 giugno – 30 settembre 1973), Urbino: Comitato Manifestazioni artistiche urbinati.
- Voss H. (1928), *Giuseppe Gambarini*, «Pantheon», n. 2, pp. 512-515.
- Zampetti P. (1991), *Pittura nelle Marche. Vol. IV. Dal barocco all'età moderna*, Firenze: Nardini.
- Zannandreis D. (1891), *Le vite dei pittori, scultori e architetti veronesi*, Verona: stabilimento tipo-litografico G. Franchini.
- Zanotti G. (1739), *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto delle Scienze e delle Arti*, 2 voll., Bologna: tipografia Lelio Dalla Volpe.
- Zucchini G. (1935), *Mostra del Settecento bolognese*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo Comunale, 1934-1935), Bologna: Comune di Bologna.

Appendice

Fig. 1. Gian Gioseffo Dal Sole, *Enea e Andromaca si incontrano a Butròto*, olio su tela, cm 302x195, Macerata, Palazzo Buonaccorsi, Galleria



Fig. 2. Marcantonio Franceschini, *Mercurio sveglia Enea*, olio su tela, cm 246x147, Macerata, Palazzo Buonaccorsi, Galleria

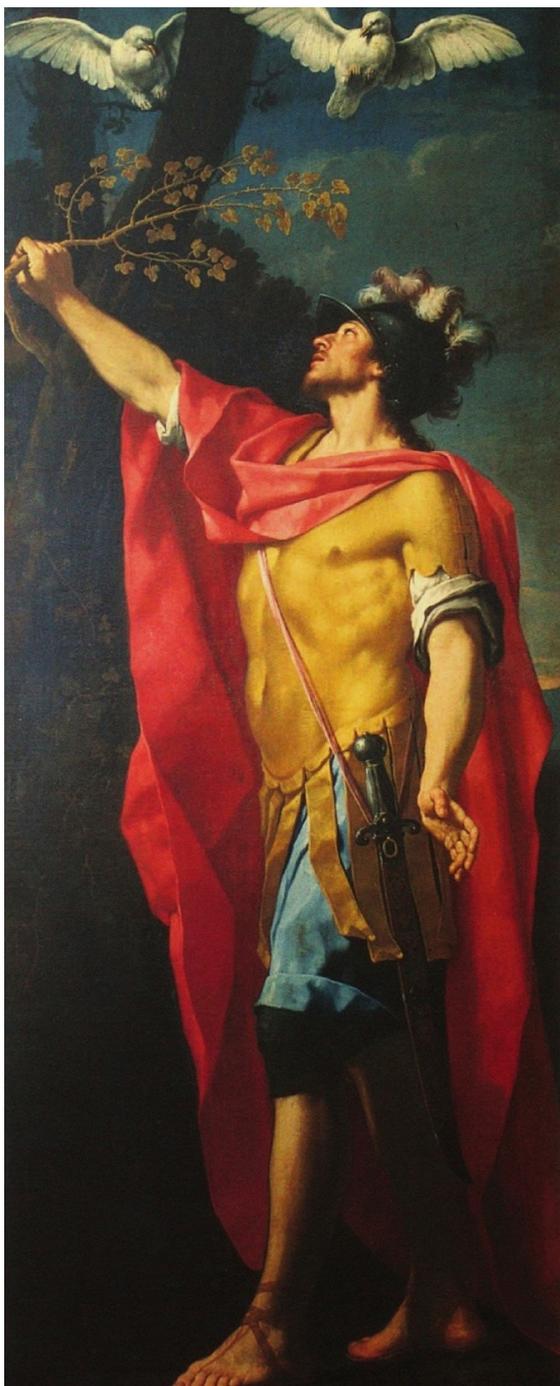


Fig. 3. Giuseppe Gambarini, *Enea stacca il ramo d'oro*, olio su tela, cm 258x133, Macerata, Palazzo Buonaccorsi, Galleria



Fig. 4. Giovanni Giorgi, *Fuga da Troia*, olio su tela, cm 246x123, Macerata, Palazzo Buonaccorsi, Galleria



Fig. 5. Scalone e targa in onore di Giacomo III Stuart, Bologna, Palazzo Belloni, 1717



Fig. 6. Agostino Carracci, *Romolo appare a Proculo*, Bologna, Palazzo Magnani, *Storie della fondazione di Roma*, 1590-1592



Fig. 7. Guido Reni, *Sansone vittorioso*, olio su tela, cm 260x233, Bologna, Pinacoteca Nazionale



Fig. 8. Gian Gioseffo Dal Sole, *La fuga di Enea*, Lucca, Palazzo Mansi, Sala della Musica, 1688



Fig. 9. Gian Gioseffo Dal Sole, *Rinaldo e Armida*, Bologna, coll. Carisbo

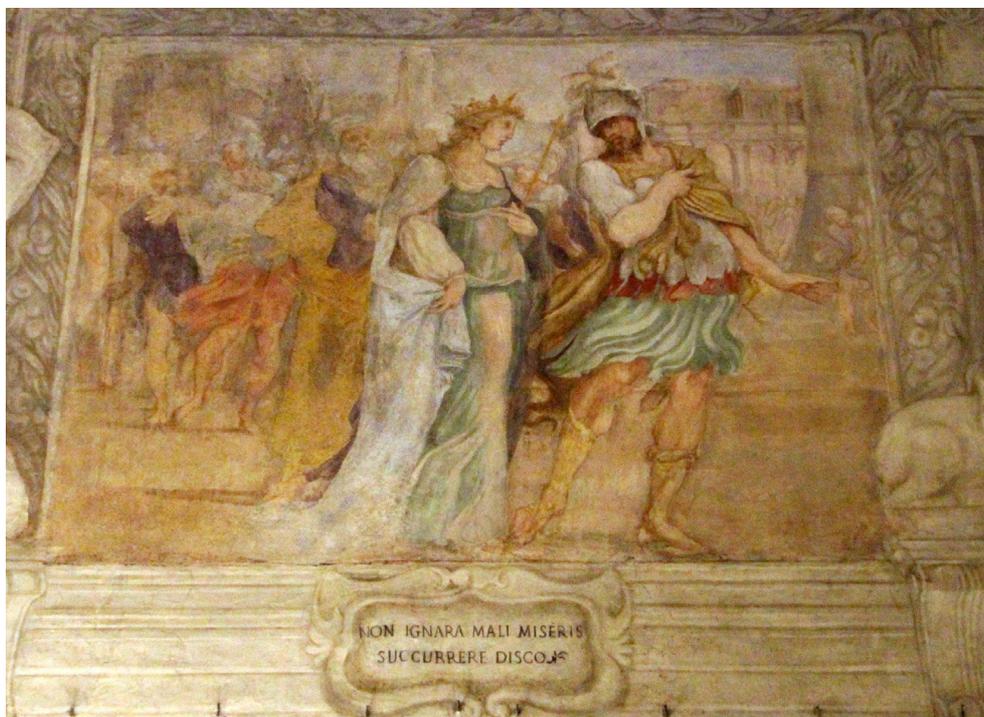


Fig. 10. Francesco Albani, *L'accoglienza di Didone ad Enea*, Bologna, Palazzo Fava, I sala dell'Eneide

Allegoria, natura e ragione nella decorazione pittorica della sala delle Quattro stagioni nel palazzo Sansevero di Napoli

Rosanna Cioffi*

Abstract

L'articolo intende approfondire le conoscenze relative al ciclo di affreschi realizzato agli inizi degli anni sessanta del Settecento all'interno del palazzo napoletano dei Sansevero. Commissionato dal principe Raimondo di Sangro a Francesco Celebrano, artista già attivo nel cantiere della celebre cappella di famiglia, il ciclo è incentrato sul tema delle quattro stagioni. Memore della tradizione europea di Solimena e Giaquinto, motivato dalla rappresentazione di un mondo di personaggi fanciulli, adulti e bambini, nei quali la sua vena di abile e colorito narratore trova i toni e gli accenti più giusti, Celebrano dipinse il canto del cigno di una schiera di artisti napoletani che, attraverso la felice mediazione del grande Solimena, ancora ci rammenta echi del sommo Giordano. Attraverso l'incrocio di fonti bibliografiche, come resoconti e memorie di viaggiatori, e di documenti archivistici, si tenterà di ricostruirne la storia e, tramite una adeguata lettura stilistica e iconografica, si proverà a leggere il mondo figurativo di riferimento e a interpretarne il significato.

The paper aims to deepen the knowledges related to the cycle of frescos realized at the beginning of the Sixties of 18th century in the neapolitan Sansevero building. Commissioned

* Rosanna Cioffi, Professore Ordinario di Storia e Metodologie della Critica d'Arte, Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli", via Raffaele Perla 21, 81055 Santa Maria Capua Vetere (CE), e-mail: rosanna.cioffi@unina2.it.

by the prince Raimondo di Sangro to Francesco Celebrano, an artist who had previously worked for the famous family chapel, the cycle is based on the four seasons theme. Mindful of the European tradition of Solimena and Giaquinto, motivated by the representation of a world of characters as little boys, adults and children, in which his vein of skilled and colorful narrator finds the most correct tones and accents, Celebrano painted the swansong of a group of Neapolitan artists that, through the happy mediation of the great Solimena, still remembers us echoes of the highest Giordano. Through the intersection of bibliographical sources as accounts and memories of travelers, with archival documents, the paper will try to read the figurative world of reference and to interpret its meaning.

1. *Topografia del potere*

Raimondo di Sangro, principe di Sansevero, fu uno dei protagonisti della vita politica e culturale della Napoli dei Lumi. Oltre che far decorare la sua Cappella, celeberrimo monumento di statue velate e messaggi massonici¹, fece dipingere un interessante ciclo di affreschi all'interno del suo palazzo di origine cinquecentesca, celebre e maestoso come ricordano le fonti, il quale subì profonde trasformazioni al suo interno nel corso dei secoli successivi e, in particolare, nel corso del settimo decennio del Settecento. Oggi è un condominio borghese che cela agli occhi di un pubblico ignaro: spazi, sculture e dipinti riconoscibili e fruibili solo da un occhio consapevole e memore della storia raccontata da questa magione.

Essa si affaccia parzialmente su piazza San Domenico Maggiore, luogo simbolico dove l'architettura delle fabbriche che la delimitano testimonia una storia secolare. Si pensi, ad esempio, al palazzo di Antonello Petrucci, il segretario congiurato di re Ferrante I di Aragona, e all'adiacente chiesa angioina dedicata a Domingo de Guzmán, nel cui annesso convento insegnò San Tommaso e dove si formarono personaggi come Pontano, Bruno e Campanella (fig. 1). In questa sede dove mi preme sottolineare quanto sia importante, per interpretare la decorazione plastica e pittorica di fabbriche pubbliche e private, valutare anche il contesto urbano nel quale esse sono inserite, gioverà ricordare che quest'area del centro antico di Napoli fu cuore pulsante della vita politica, religiosa e sociale della città sin dall'epoca greco-romana e, più che mai, nell'evo medioevale e moderno. A partire dal XVI secolo e a seguire nel XVII e XVIII, due lati di piazza San Domenico Maggiore furono occupati da fabbriche commissionate da più rami della famiglia di Sangro. Questi scelsero di abitare nel cuore più antico e significativo della città, edificando dimore che testimoniassero il prestigio di una stirpe di atavico sangue blu. Penso alla vanvitelliana residenza

¹ Cfr. Cioffi 1987 e 1996.

di Sangro di Casacalenda che fronteggia la chiesa angioina e alla prestigiosa dimora di Agostino Saluzzo di Corigliano che, all'inizio del Settecento, acquistò il cinquecentesco palazzo di Giovanni di Sangro duca di Vietri, tangente la casa dei principi di Sangro di Sansevero, nei cui spazi entreremo fra poco (fig. 2).

Un'ultima simbolica notazione volta a ricordare, in questo contesto urbano, anche la statua ellenistica del fiume Nilo, posta nell'omonima piazzetta a stretto contatto con i tre menzionati palazzi. Questa antica scultura dette il nome a uno dei "Sedili" più rinomati della capitale partenopea, quello di Nilo, poi detto Nido, che raccoglieva le famiglie di più antico lignaggio. I sette Sedili di Napoli furono istituzioni amministrative costituenti un parlamentino che raccoglieva a stragrande maggioranza i nobili della più antica e facoltosa aristocrazia del Regno e Vicereame sin dal XIII secolo.

Tra questi, e in una posizione di spicco, i di Sangro di Sansevero: proprietari del feudo pugliese che fu il granaio dell'Italia meridionale. Una famiglia tra le più antiche e potenti della storia del Mezzogiorno d'Italia, la quale faceva risalire la sua discendenza a Carlo Magno e al bellicoso Abate di Montecassino, sant'Oderisio di Sangro, celebrato da Raimondo con una statua del Queirolo nella decorazione plastica della sua cappella, progettata a partire dalla seconda metà del Settecento dopo il ritiro del principe dalla politica militante. Una stirpe che si era sempre abilmente collocata rispetto all'avvicinarsi delle dominazioni straniere nel corso delle alterne vicende dinastiche che caratterizzarono la storia del Sud dell'Italia. Grazie alla capacità di produrre ricchezza dai loro feudi furono grandi finanziatori delle campagne militari dei propri sovrani, ma anche valorosi e abili combattenti, come sappiamo dalle cronache coeve e dalle epigrafi fatte incidere dal principe sulle lapidi apposte alle tombe dei suoi avi nella rinomata cappella. Insomma questi signori di origine abruzzese avevano tutte le carte in regola per aspirare a un ruolo di primo piano nell'*entourage* del sovrano del momento e a maggior ragione dovevano manifestare nella capitale e non solo nei loro feudi, prestigio sociale e peso politico ed economico.

Di qui la necessità di rappresentare il loro potere nel cuore della città capitale. Per questo motivo, Giovan Francesco di Sangro, duca di Torremaggiore, fece costruire nella prima metà del Cinquecento il primo palazzo napoletano per la sua famiglia, su progetto di Giovanni Merliano da Nola². Così ci racconta lo storico e architetto Luigi Catalani nei suoi *Palazzi di Napoli* nel 1845. Interessante la sua notazione a riguardo degli ammodernamenti in atto proprio nel periodo in cui egli scrisse. Dopo aver elogiato la magnificenza della facciata e del portale di foggia classicista, sulla cui sommità si staglia ancora oggi un imponente stemma familiare di origine seicentesca, aggiunse: «[...] ma tutte queste cose andranno a mutare aspetto, e forma nella nuova restaurazione colla quale dagli attuali padroni si procura di mettere a profitto il fabbricato col suddividere i membri che lo compongono, adattandolo alle convenienze,

² Cfr. Catalani 1845, p. 38.

e ristrettezze delle moderne abitazioni»³. Per fortuna possiamo aggiungere che detto portale fa ancora bella mostra di sé, come pure l'androne e l'antico cortile con scale e sotterranei risparmiati dalla ristrutturazione immobiliare ottocentesca. Anzi vorrei ricordare subito gli intriganti bassorilievi raffiguranti giochi militari e bacchici di putti e satirelli (figg. 3-4) che decorano l'ingresso, perché rappresenteranno un utile parametro di confronto per l'iconografia e lo stile degli affreschi settecenteschi di cui diremo di qui a poco.

2. *La decorazione del palazzo*

Su questi dipinti, realizzati da Francesco Celebrano – l'artista che fornì i disegni allo stuccatore Gerardo Soliffrano affinché nel 1758 plasmasse le sculturine in questione⁴, – nessuna parola in alcuna fonte pubblicata sette-ottocentesca. Catalani, ad esempio, ricorda gli affreschi secenteschi di Corenzio:

In tre stanze del piano nobile si vedono alcune dipinture a fresco di Belisario Corenzio le quali ci assicurano della interna sontuosa decorazione dell'antico palazzo. Queste opere di Belisario Corenzio rappresentano le gesta degli antenati di questa famiglia, cominciando da Oderisio di Sangro Abate di Montecassino, che fu poi Cardinale nel 1200, fino a Paolo di Sangro Principe di Sansevero che prese in Madrid il Tosone per mano del re Filippo III l'anno 1617⁵.

È ipotizzabile che Catalani non abbia avuto accesso diretto agli interni del palazzo Sansevero, perché in effetti la notizia circa le opere del Corenzio avrebbe potuta attingerla anche dal De Dominici che, nella biografia dedicata al pittore di origini greche, scrisse: «Per opera del nominato Giorgio negoziante in Napoli, dipinse alcune stanze nel Palagio del Principe di S. Severo, presso la Chiesa di San Domenico Maggiore, con effigiarvi molti eroici fatti di quei della famiglia di Sangro»⁶. Corenzio, noto e prolifico affrescatore, fu incaricato nel 1626 di mettere in opera questi dipinti celebrativi⁷, in probabile sintonia con quelli da lui realizzati per il palazzo reale di Napoli: a conferma delle ambizioni della nobile famiglia a voler mettersi al passo con la più fregiata committenza spagnola. Questi quindici affreschi, che ornavano le stanze del patriarca di Alessandria e vescovo di Benevento Alessandro di Sangro – il fondatore della cappella –

³ *Ibidem*.

⁴ Nappi 1975, *Appendice*, doc. 103, 108, 111, pp. 34 e 35.

⁵ *Ibidem*. Qui il Catalani si sbaglia; perché il Paolo di cui parla si coprì di gloria nella battaglia di Nördlingen nel 1634, ricevendone grandi onori. Il decorato del Toson d'oro da parte di Filippo III, alla data 1617, dovè essere Giovan Francesco di Sangro, anziché Paolo che lo ricevè da Filippo IV. Cfr. Filamondo 1694, p. 117 e ss.

⁶ De Dominici 1742, p. 294.

⁷ Cfr. il documento di pagamento pubblicato da Nappi 1975, *Appendice*, doc. 60, p. 27.

andarono perduti nel 1889 nel crollo di un'ala del palazzo causato da gravissime infiltrazioni d'acqua, la cui cronaca ci è stata tramandata da Fabio Colonna di Stigliano, il primo studioso ad occuparsi del principe, della cappella e del palazzo, in una serie di articoli apparsi su «Napoli Nobilissima» nel 1895⁸.

Per ritornare agli affreschi settecenteschi, è plausibile che non siano citati dal Catalani perché la sua fonte di riferimento per Corenzio, ovvero le *Vite* di De Dominici, fu pubblicata nel 1744, circa vent'anni prima la realizzazione dei dipinti commissionati dal principe di Sansevero. Ma non è da escludere che lo storico dell'architettura ottocentesco si sia avvalso di un'ulteriore fonte pubblicata. Infatti un termine *post quem* per la ricerca della datazione di questi affreschi potrebbe essere il 1766, anno dell'edizione di un anonimo libretto intitolato: *Breve nota di quel che si vede in Casa del Principe di Sansevero D. Raimondo Di Sangro nella città di Napoli, pubblicato nell'anno 1766*, utilizzato da molti viaggiatori, tra i quali il marchese de Sade, un *tourist* d'eccezione che visitò cappella e palazzo nel 1776⁹, a distanza di cinque anni dalla morte del principe. Leggiamo in proposito:

Nel riferito appartamento del patriarca si osservano tre grandi stanze, le cui volte sono dipinte a fresco dal celebre Bellisario; e, quantunque sieno passati circa centocinquanta anni pur nulla di meno si mantengono colla stessa freschezza di colore, come se fossero ora state dipinte. Rappresentano le dette dipinture la Storia de' fatti più illustri e rimarchevoli della Famiglia del Principe, accaduti fino al tempo in cui visse il Patriarca. Vuole l'odierno principe far seguitare la detta storia dal migliore pennello, che vi sia in Napoli, da allora fino al tempo presente, perché serva di scuola e di stimolo a' suoi giovani Posterì d'imitare le azioni gloriose de' loro maggiori¹⁰.

L'autore di questo utile opuscolo, pare lo stesso Sansevero o il suo colto sodale e confratello massone Giuseppe Origlia, non menziona i dipinti realizzati da Francesco Celebrano, probabilmente perché non erano stati ancora messi in opera.

Prima osservazione: fino al 1766 Raimondo voleva far realizzare dal pittore più in voga a Napoli la continuazione delle gesta della sua famiglia, ispirandosi al concetto di *Historia magistra vitae* come ricordato dalla *Breve nota* e, anche, riallacciandosi a una ben più antica tradizione della più alta aristocrazia. Di fatto il principe non dette seguito a questo programma iconografico e commissionò invece un ciclo di affreschi per il suo appartamento di argomento mitico/simbolico. Sarà dunque da chiedersi perché egli mutò il progetto iniziale sia nella scelta dell'iconografia che in quella dell'artista. Ai fasti di casa Sansevero Raimondo sostituì il tema delle quattro stagioni e, piuttosto che rivolgersi al "miglior pennello" del suo tempo, si servì di un buon artista napoletano che i documenti dell'epoca ricordano come pittore di casa dello stesso di Sangro.

⁸ Cfr. Colonna di Stigliano 1895.

⁹ Cfr. Cioffi 2015b.

¹⁰ *Breve nota* 1766, pp. 16-17.

Prima di entrare nel merito di questi affreschi, ancora qualche parola sugli spazi che andarono a decorare ed entro i quali è importante interpretare i suddetti dipinti. La costruzione del palazzo, si è detto, fu iniziata alla metà del Cinquecento. La fase che interessa in questa sede è legata solo a Raimondo che, a partire dal 1735 – in previsione dell'arrivo dalle Fiandre della moglie, la cugina Carlotta Gaetani – aveva cominciato ad operare una ristrutturazione dell'edificio¹¹ che si sarebbe protratta, come si evince dai documenti, fino alla sua morte nel 1771.

La fase più importante nella storia di questi lavori, e che ci riguarda più direttamente, cominciò a partire dal biennio 1760/61, allorché fu incaricato di dirigere i lavori Giovanni Galli di Bibiena, figura di spicco della ben nota famiglia di scenografi, giunto a Napoli come architetto e ingegnere di Carlo di Borbone. Poco o nulla sappiamo di questo soggiorno napoletano pluriennale, acclariamo solo che nel 1746 venne nominato dal sovrano, architetto civile¹². Certamente fece parte di quella schiera di artisti emiliani che furono attratti nell'orbita delle grandi imprese edificatorie di re Carlo, desideroso di affermare anche dal punto di vista architettonico la sovranità del suo giovane regno. Insomma, come abbiamo rilevato sinora, anche Raimondo, al pari dei suoi avi, si pose quasi in un tu per tu con la dinastia al potere, impiegando per la sua dimora architetti reali e non napoletani. Certo non poté permettersi un Gioffredo o un Vanvitelli, come aveva fatto la cugina Marianna di Sangro di Casacalenda (ricchissima erede dei feudi paterni e dei diritti di successione sul principato di Chiusano per eredità dei Carafa) per il suo palazzo a piazza San Domenico Maggiore. Si rivolse a un Bibiena *minor*, ma pur sempre un architetto dell'*entourage* reale e soprattutto artista di cultura internazionale, essendo questi già stato a Vienna. Un luogo di riferimento, da parte di Raimondo, per la sua scelta anche dello scultore Corradini, menzionato come *hofstatuarius* di Carlo VI d'Austria e successivamente, tra il 1750 e il 1752, mente e braccia che affiancarono il principe nella progettazione della sua Cappella¹³.

Mi sia concessa una breve parentesi di carattere storico che ci aiuterà a comprendere la brusca virata che subì la vita del principe di Sansevero alla metà del Settecento e il suo successivo dedicarsi alle sole attività private di studioso e committente di opere d'arte. Una svolta che lo indusse a ritirarsi dalla vita politica e militare e a dedicarsi alle scienze e alla decorazione artistica della sua cappella e del suo palazzo. Occorre risalire allo stretto rapporto che intercorse tra il principe e il re Borbone, entrambi protagonisti a Velletri nel 1744 nella battaglia che vide falliti i tentativi austriaci di riprendersi il regno di Napoli.

All'indomani di questa vittoria, Raimondo si rese fautore di una spinta

¹¹ I documenti sono pubblicati da Nappi 2011, pp. 72-73.

¹² Cfr. Prota Giurleo 1960.

¹³ Cfr. Cioffi 1994, p. 49, dove misi per la prima volta in rapporto il Bibiena col Sansevero, basandomi su un documento ritrovato dall'archivista E. Nappi nell'Archivio storico del Banco di Napoli.

ulteriormente progressiva del progetto politico riformatore del re Borbone, sperando nel sostegno di quella parte dell'aristocrazia napoletana più aperta ai venti d'oltralpe. Tutto questo avrebbe preso abbrivio e corpo attraverso una rete di relazioni con il coinvolgimento di ceti borghesi e militari affiliati alla massoneria. Questo utopico programma fallì. Carlo *in primis* fu costretto, almeno formalmente e per istigazione dei gesuiti, a condannare con un editto la massoneria napoletana, della quale Sansevero era stato Gran Maestro. Dopo una finta abiura, questi si ritirò dalla politica, riprendendo con infaticabile impegno i suoi studi, i suoi esperimenti e soprattutto dedicandosi, come si è detto, alla decorazione della cappella gentilizia e del suo palazzo. Con lo scopo di ricordare l'importanza della storia della sua famiglia e al tempo stesso lanciare un messaggio illuminato per coloro che sapessero intendere. Inizialmente concentrò tutte le sue forze intellettuali ed economiche nella chiesa di famiglia, mirando ad esaltare l'antico lignaggio e il valore militare dei suoi antenati e le virtù morali delle loro mogli. Contemporaneamente ai lavori per la cappella, si impegnò anche nel riallestimento del suo palazzo e, in particolare, del suo appartamento: il *buen retiro*, vedremo, dagli affanni e dalle delusioni della politica.

Come registrano i pagamenti ancora oggi depositati nell'Archivio storico notarile di Napoli, nel 1760 egli, coadiuvato dal primogenito Vincenzo che erediterà non solo il titolo ma anche l'impegno nell'attività latomistica delle logge napoletane – senza avere purtroppo la curiosità, la creatività e la cultura del padre –, stipulò una convenzione con alcuni artigiani per iniziare i lavori di ristrutturazione del palazzo diretti da Giovanni Galli di Bibiena, già chiamato dal principe per sistemare il grande orologio *carillon* progettato dal Sansevero sull'arco/ponte che collegava il palazzo con la cappella e che crollò alla fine dell'Ottocento a causa della ricordata infiltrazione d'acqua. Val la pena leggere insieme il documento:

[...] dovendo esso eccellentissimo Signor Principe di Sansevero rimodernare, perfezionare et abbellire la sua Casa Magnatizia Palaziata, sita nel largo di San Domenico Maggiore di questa città, giusta i suoi confini, cioè di rifarvi tutte le stalle, con farvi nuove calate in esse, fare di pianta in testa del cortile nuove rimesse con loggia coperta di sopra, e loggia scoperta che gira in piano l'appartamento nobile, scuscire (sic) e cuscire (sic) con rinforzare la facciata dell'edificio antico dalla parte di detto cortile [...] come pure rimodernare l'intero appartamento nobile per ridurlo abitabile, con permutare l'antica Sala in Galleria, con dietro la stanza da letto e ridurla in altro stato, e sistema giusta verrà ordinato da detto Signor Principe [...], il tutto colla direzione del Regio architetto Don Giovanni Galli di Bibiena¹⁴.

Da una preziosa messe di documenti ritrovati nell'Archivio storico del Banco di Napoli, possiamo ricostruire il quinquennio di lavori che tra il 1761 e il 1765

¹⁴ Cfr. Crimaldi *et al.* 2006, pp. 47-48, ANN 1760.

furono eseguiti nell'antico palazzo in previsione delle nozze del primogenito Vincenzo. Muratori, stuccatori, falegnami, indoratori, insieme con il pittore e scultore di casa Francesco Celebrano, collaboratore del principe anche nella Cappella di famiglia, furono impegnati nella messa in opera di pavimenti, cornici, porte, sovrapporte, per i soffitti e le pareti del riallestimento del piano nobile del palazzo. Nulla purtroppo di questo rifacimento ci è giunto, a parte gli affreschi di due ambienti (figg. 5, 6, 7) realizzati sul soffitto, situati al piano ammezzato dove abitava Raimondo. I dipinti si salvarono miracolosamente per un fortunato caso di occultamento. Nonostante il fatto che nel suo testamento il principe si fosse raccomandato affinché i suoi eredi mantenessero alto il prestigio della famiglia anche attraverso il decoro e la manutenzione del palazzo e della cappella, già col figlio primogenito le cose cominciarono a decadere. Un declino durato un secolo e giunto a compimento con l'estinzione del ramo maschile e il passaggio del titolo a Teresa di Sangro d'Aquino di Caramanico, sorella dell'ultimo discendente diretto maschio, Michele, privo di eredi. La divisione testamentaria, dopo la morte di quest'ultimo, prevede che l'ala del palazzo con gli affreschi in questione andasse alla compagna di Michele, Elisa Croghan, un'inglese che essendosi trasferita a Parigi l'affittò a un ordine di monache di clausura. Le nuove affittuarie si affrettarono a coprire le indecorose scene allegoriche fatte dipingere dal Sansevero e solo per caso, grazie alla curiosità di un editore collezionista che acquistò l'appartamento negli anni trenta del secolo scorso, furono ritrovate.

3. *Il ciclo delle quattro stagioni: scelte stilistiche e iconografiche*

Alle monache napoletane non era sfuggita la carica vitalistica che sprigionava dai dipinti del Celebrano: trionfo di un tema squisitamente laico, raffigurato con alcuni personaggi che, ancora oggi, ci colpiscono per l'esplosione di un'edonistica giovinezza, raffigurata da *Flora*, *Cerere* e *Bacco* e da putti svolazzanti o operosi, alle cui giocose pose fanno da sfondo paesaggi naturali dipinti da un artista che ha guardato con grande attenzione la natura e i suoi fenomeni atmosferici; come testimonia il paesaggio che fa da sfondo alla rappresentazione dell'*Inverno*. Siamo di fronte ad un ciclo pittorico che intreccia con una forte carica naturalistica temi classici: come l'alternarsi delle stagioni e la raffigurazione di putti che, come sappiamo, sin dal Rinascimento e sempre più nel corso del Seicento e del Settecento si connotarono di significati allegorici e spesso anche ermetici. Non possiamo sapere fino a che punto quest'ultima connotazione possa rilevarsi anche nel palazzo Sansevero, perché ci troviamo di fronte a una decorazione che potrebbe essere solo una parte di un progetto iconografico più complesso.

Possiamo avanzare innanzitutto qualche riflessione di carattere stilistico sul linguaggio pittorico: che resta il primo e imprescindibile mezzo di comunicazione

per qualunque significato simbolico. Appena scoperti, questi affreschi furono attribuiti dallo Spinosa a Fedele Fischetti, autore di un analogo soggetto in una delle sale della Reggia di Caserta (fig. 8), affrescata circa vent'anni dopo. Da un'attenta analisi comparativa e iconografica ci accorgiamo che Fischetti è proiettato verso una pittura neoclassica che esalta sì gli elementi naturalistici della rappresentazione ma all'interno di una inquadratura prospettica ben più ordinata e razionale, connotata di un forte sapore mengesiano. Nella decorazione delle sale settecentesche della Reggia di Caserta assistiamo a una buona interpretazione, in chiave pittorica, di quell'equilibrio fra tradizione e innovazione, fantasia e ragione, barocco e classicismo, che caratterizza l'impianto architettonico vanvitelliano. Un ritorno imprescindibile alla natura, ma una natura composta e regolata dalla mano dell'uomo guidata dalla ragione.

Gli affreschi Sansevero sono un'altra storia, soprattutto sul piano dello stile. A differenza di quanto succede nella cappella, dove la poetica arcade dello scultore veneziano Corradini sottende l'impianto di tutta la decorazione plastica, negli affreschi del palazzo non accadde altrettanto. Raimondo, lo abbiamo detto, non riuscì a cooptare nessun artista altrettanto internazionale e moderno. E c'è da aggiungere che negli anni sessanta del Settecento, a parte il caso unico di Gaspare Traversi e nonostante le novità neoclassiche di Mengs, incompreso e osteggiato dall'ambiente artistico partenopeo, la facevano da padrone nelle più importanti committenze i soliti bravi ma "antichi" napoletani: Bonito, De Mura, Bardellino, Mondo¹⁵. Gli eterni problemi di carattere economico, dunque, fecero sì che il principe di Sansevero escludesse un nome di particolare grido e utilizzasse il suo pittore di casa Celebrano, che aveva ben fatto già in Cappella. Il gruppo della *Deposizione* per l'altare maggiore e il *monumento a Cecco di Sangro* sono due complessi scultorei di notevole perizia tecnica, ispirati a modelli di Corradini, con la consulenza iconografica di Sansevero.

Non posso in questa sede soffermarmi a delineare la figura di Celebrano, personaggio interessante che certo dovè almeno respirare l'aria che circondava la biblioteca e i laboratori del principe. Egli fu suo collaboratore negli esperimenti riguardo alla tintura di marmi pregiati e alla cosiddetta pittura oloidrica e fu ampiamente impegnato e impiegato nella realizzazione del pavimento a labirinto della cappella. Vincenzo Pacelli restituì al Celebrano l'autografia degli affreschi¹⁶, individuando una vena ispirata a Corrado Giaquinto (fig. 9), confermata anche dalla critica successiva¹⁷. Quest'ultimo era rientrato a Napoli nel 1762 dove sarebbe morto nel 1766. E il vento tardo barocco che spira intorno al corposo e sfrangiato naturalismo che sprizza da questi affreschi può verosimilmente essere stato influenzato da quel protagonista del barocchetto napoletano e spagnolo che ispirò Goya, per dirla con Roberto Longhi¹⁸.

¹⁵ Si veda Lattuada 2004.

¹⁶ Cfr. Pacelli 1971.

¹⁷ Cfr. Spinosa 1988, in particolare, la scheda n. 65, relativa agli affreschi Sansevero, pp. 89-90.

¹⁸ Cfr. Longhi 1954.

Memore della tradizione europea di Solimena e Giaquinto, motivato dalla rappresentazione di un mondo di personaggi fanciulli, adulti e bambini, nei quali la sua vena di abile e colorito narratore trova i toni e gli accenti più giusti, Celebrano dipinse il canto del cigno di una schiera di artisti napoletani che, attraverso la felice mediazione del grande Solimena, ancora ci rammenta echi del sommo Giordano.

E lo fa, inoltre, tramite la presenza dei putti che denunciano una scelta iconografica di tradizione classicista presente a Napoli sin dal Seicento. Questo tipo di immagine, scherzosa e divertente, in cui compaiono putti giocosi e dispettosi, era divenuta “di moda” alla metà del Settecento. Una moda che si riallacciava a una tradizione colta e “di nicchia” che aveva le sue radici nelle incisioni di Giacinto Gimignani e nei disegni di Jacques Stella, incisi dalla nipote Claudine¹⁹. Il successo di tali immagini aveva già influenzato artisti napoletani di punta quali Massimo Stanzione e Bernardo Cavallino, e si sarebbe trasmesso al secolo decimottavo, in particolare, con Francesco De Mura e più tardi con il suo allievo Pietro Bardellino²⁰ (fig. 10).

Qualche riflessione finale sulla scelta iconografica relativa alle *Quattro stagioni*. Un tema ampiamente usato nella storia dell’arte occidentale fin dall’Antichità, che si connotò di volta in volta di vari significati, a seconda del contesto storico e culturale nel quale si andava a collocare. Raimondo fu uno scienziato, diremmo oggi, *borderline* tra scienza e alchimia. Personalità scientifica poliedrica e multiforme, le cui radici si possono far risalire a un illuministico interesse per le teorie cosmogoniche di tradizione classica. Fu partigiano delle teorie panteistiche di John Toland, simpatizzante e lettore di Bayle, Locke e Shaftesbury, noti esponenti dei *freethinkers* ed entrò in rapporti con scienziati moderni come il fisico sperimentale Nollet. Egli fu tra quelle figure di transizione come il filosofo veneziano Antonio Conti che, rispolverando antiche teorie relative al cosmo e ai quattro elementi di origine aristotelica, misero in qualche modo in discussione, attraverso una via alternativa a Newton e Galilei, l’ordine costituito dalle gerarchie ecclesiastiche per quanto riguardava i rapporti tra scienza e religione²¹.

Ho studiato per molti anni la complessa figura del principe di Sansevero e la sua cappella gentilizia. Mi sono spinta, con le dovute motivazioni, a mettere in collegamento la sua attiva partecipazione alla Libera Muratoria con l’iconografia della sua cappella. Escludendo volutamente la componente alchemica della sua composita cultura, che lo tiene sospeso, in modo intrigante, tra barocco e illuminismo. Il tema scelto per il suo appartamento oscilla ancora una volta, come nella cappella, tra un significato banalmente comprensibile e uno, forse, ma in via del tutto ipotetica, più consono alla sua visione panteistica della natura. Se le statue allegoriche dei monumenti sepolcrali degli antenati e parenti del principe

¹⁹ Ringrazio Riccardo Lattuada per il suggerimento iconografico.

²⁰ Cfr. Lattuada 2004.

²¹ Cfr. Cioffi 1987 e 1994, e Ferrone 1989.

sono l'esaltazione, come ci dice lo stesso Raimondo, delle virtù degli effigiati e, al tempo stesso, io penso, quelle su cui il massone deve costruire il tempio simbolico della virtù: lo stesso doppio registro simbolico potremmo riconoscere nel tema delle quattro stagioni.

Un tema caro agli alchimisti ma anche agli stoici e neostoici di età moderna; perché legato ai concetti del divenire, della mutevolezza, della contingenza, della caducità, della trasformazione, della rinascita. C'è ancora da ricordare che mentre il progetto della cappella nacque all'indomani della sconfitta politica del Sansevero, qui il principe si è ormai da tempo ritirato dalla vita pubblica e può aver optato per un'iconografia che fu tipica sin dal Cinquecento per ambienti di riposo e scelta per tradizione come una fuga dalle incertezze e dalle incomprensioni della vita pubblica. È possibile ipotizzare che anche quest'opera risenta del ritiro dalla vita politica e militare del Sansevero, cominciata all'indomani dell'editto antimassonico di Carlo di Borbone.

In quello stesso anno, 1751, il principe pubblicò la famosa *Lettera Apologetica*, in cui espose il suo credo deista e le sue teorie cosmogoniche che tanto fecero indispettire i gesuiti e gli ambienti più reazionari delle gerarchie ecclesiastiche. Non dimentichiamo che nel 1759 Carlo era salito sul trono di Madrid e che, dopo questo trasferimento, la figura del principe si era molto sbiadita rispetto al nuovo panorama politico napoletano ispirato da Bernardo Tanucci, nemico giurato della massoneria. A Raimondo non restò che studiare, lavorare, sperimentare, nell'appartamento della Fenice: le tre stanze ricordate dalla *Breve nota*, dove il principe conservava, tra le varie meraviglie scientifiche, le sue macchine anatomiche²². Per i momenti di svago e di riposo da condividere con amici e colti visitatori scelse un tema banalmente ristoratore, ma non lo escludo, che potesse ricordare a lui e ai suoi sodali anche l'ineluttabilità del ciclo della vita e della natura.

Non possiamo dire di più perché come avviene quando si trova il frammento di un'opera, anche in questo caso, ci dobbiamo accontentare, per raccontare o raccogliere i messaggi seminati dal principe nel suo *buen retiro*, di un paio di soffitti salvati non dal loro valore ma dal caso.

Riferimenti bibliografici / References

- Catalani L. (1845), *I palazzi di Napoli*, Napoli: tip. fu Migliaccio.
 Cioffi R. (1987), *La Cappella Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica*, Salerno: Edizioni 10/17; seconda edizione 1994.
 Cioffi R. (1996), *Protagonisti nella storia di Napoli. Raimondo di Sangro*, Pozzuoli: Elio de Rosa.

²² Cfr. Cioffi 2015a.

- Cioffi R. (2015a), *Arte e scienza nella Napoli del Settecento. Le 'macchine anatomiche' del principe di Sansevero*, «Napoli Nobilissima», LXXII, 1, pp. 38-45.
- Cioffi R. (2015b), *Due francesi in viaggio a Napoli. L'Abbé Jérôme Richard e il Marquis de Sade nella Cappella Sansevero*, in *La Campania e il Gran Tour. Immagini, luoghi e racconti di viaggio tra Settecento e Ottocento*, a cura di R. Cioffi, S. Martelli, I. Cecere, G. Brevetti, Roma: L'Erma di Bretschneider, pp. 329-340.
- Colonna di Stigliano F. (1895), *La cappella Sansevero e D. Raimondo di Sangro*, «Napoli Nobilissima», IV, n. 3, pp. 33-36; n. 4, pp. 52-58; n. 5, pp. 72-75; n. 6, pp. 90-94; n. 8, pp. 116-121; n. 9, pp. 138-142; n. 10, pp. 152-155.
- Crimaldi B., Masucci F., Cecaro B., a cura di (2006), *Chartulae desangriane, Il principe committente*, catalogo della mostra (Napoli, 2006), Napoli: Alos.
- De Dominicis B. (1742), *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti napoletani non mai date alla luce da autore alcuno dedicate agli eccellentiss. Signori, eletti della fedelissima città di Napoli*, I, Napoli: Ricciardi.
- Ferrone V. (1989), *I profeti dell'Illuminismo. Le metamorfosi della ragione nel tardo Settecento italiano*, Roma-Bari: Laterza.
- Filamondo R.M. (1694), *Il genio bellicoso di Napoli. Memorie istoriche d'alcuni capitani, c'han militato per la fede, per lo re, per la patria nel secolo corrente raccolte da P. Fra' Raffaele Maria Filamondo dell'ordine de' predicatori, abbellite con cinquantasei ritratti in rame*, Napoli: Parrino e Mutii.
- Lattuada R. (2004), *La pittura napoletana nei suoi rapporti con Luigi Vanvitelli e la corte di Caserta*, in *Casa di Re. Un secolo di storia alla Reggia di Caserta. 1752-1860*, catalogo della mostra (Caserta, 2004-2005), a cura di R. Cioffi, Milano: Skira, pp. 85-121.
- Longhi R. (1954), *Il Goya romano e la "cultura di via Condotti"*, «Paragone», V, n. 53, pp. 28-39.
- Napoli, Archivio notarile distrettuale (d'ora in poi ANN), notaio Francesco de Maggio (1750-1792), scheda 35, vol. del 1760, ff. 103-124, *Conventio tra Raimondo de Sangro, Vincenzo de Sangro e Angelo de Simone* (11 agosto 1760).
- Nappi E. (1975), *La famiglia, il palazzo e la cappella dei principi di Sansevero*, Napoli: Arte Tipografica.
- Nappi E. (2011), *Dai numeri la verità. Nuovi documenti sulla famiglia, i palazzi e la Cappella Sansevero*, Napoli: Alos.
- Pacelli V. (1971), *Contributo a Francesco Celebrano pittore*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Valerio Mariani*, Napoli: Libreria Scientifica Editrice, pp. 259-269.
- Prota Giurleo U. (1960), *I Bibiena a Napoli*, «Partenope», 3, pp. 181-184.
- Spinosa N. (1988), *Pittura napoletana del Settecento. Dal Rococò al Classicismo*, Napoli: Electa.

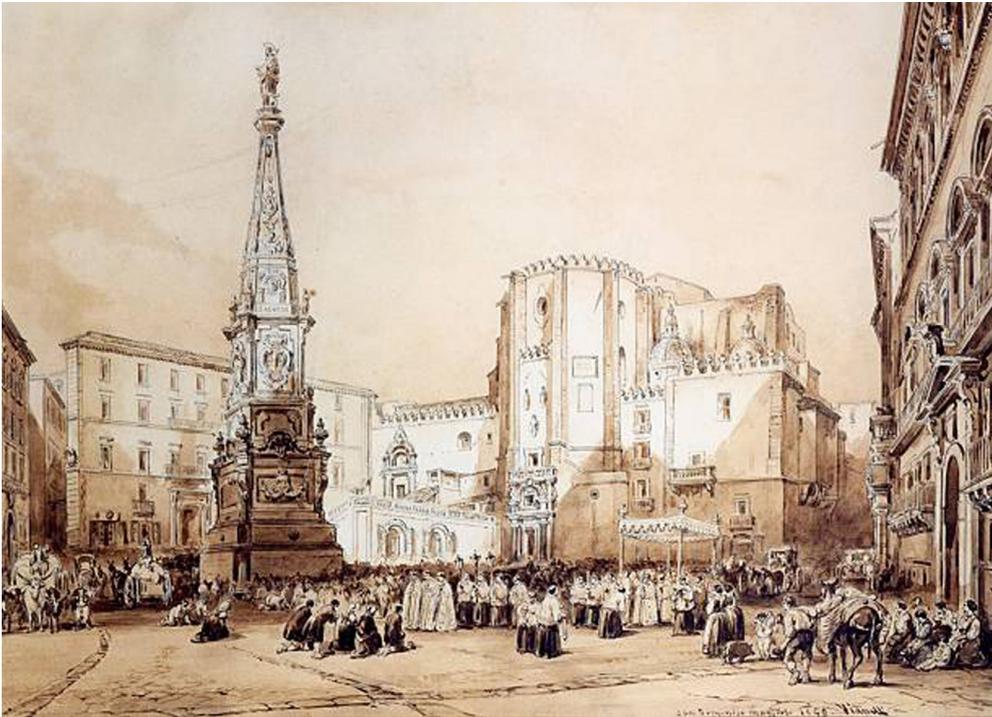
Appendice

Fig. 1. Achille Vianelli, *Processione a piazza San Domenico Maggiore*, Napoli, Museo Nazionale di San Martino



Fig. 2. Scuola napoletana, *Piazza San Domenico Maggiore*, Napoli, Museo di San Martino



Fig. 3. Francesco Celebrano e Gerardo Solifrano, *Giochi di putti con simboli militari*, Napoli, palazzo Sansevero, androne



Fig. 4. Francesco Celebrano e Gerardo Solifrano, *Giochi di putti con simboli bacchici*, Napoli, palazzo Sansevero, androne



Fig. 5. Francesco Celebrano, *La Primavera*, Napoli, palazzo Sansevero



Fig. 6. Francesco Celebrano, *L'Estate e l'Autunno*, Napoli, palazzo Sansevero



Fig. 7. Francesco Celebrano, *L'Inverno*, Napoli, palazzo Sansevero



Fig. 8. Fedele Fischetti, *L'Estate*, Caserta, Palazzo Reale



Fig. 9. Corrado Giaquinto, *La Pace e la Giustizia*, Madrid, Museo del Prado



Fig. 10. Pietro Bardellino, *Allegoria dell'aria*, Napoli, collezione Pennella

Allestimenti di dimore romane tra Seicento e Settecento: un itinerario nella tradizione classicista dell'Urbe

Valter Curzi*

Abstract

Le dimore gentilizie romane, a cominciare dalla celebre Galleria Colonna in fase di allestimento nei primi anni del Settecento, divengono per i Buonaccorsi, secondo quanto attestato dalle fonti archivistiche, un punto imprescindibile di riferimento nell'ambizione di ricalcarne gusto e fasti, nell'ottica di un rispecchiamento sociale e mondano, oltre che culturale. Per cercare di cogliere e motivare il duplice aspetto di tale emulazione, ci si avvarrà nel saggio del *Mercurio Errante* di Pietro Rossini, nella riedizione, la terza, del 1715 e dell'itinerario romano del giovane anglosassone Thomas Coke, presente a Roma tra il 1714 e il 1717. Fatte salve le profonde differenze culturali tra un lord inglese di fede protestante e un nobile della provincia dello Stato pontificio, si tenterà di evidenziare il tipo e la diffusione del modello culturale e artistico romano di primo Settecento, così come emerge dalla narrazione di una guida di Roma particolarmente nota e diffusa, dall'esperienza nell'Urbe di un viaggiatore agli esordi della pratica del Grand Tour e, infine, dall'allestimento di un appartamento "alla moda" ai confini dello Stato della Chiesa.

* Valter Curzi, Professore Ordinario di Storia dell'Arte Moderna, Sapienza Università di Roma, piazzale Aldo Moro 5, 00185, Roma, e-mail: valter.curzi@uniroma1.it.

The Roman noble residences, as the celebrated Galleria Colonna under construction in the early eighteenth century, become for the Buonaccorsi family, as attested by archival sources, an unavoidable point of reference in the ambition to retrace the antique taste and splendor, in the perspective of a social and worldly reflection, as well as cultural. In order to understand and motivate the double aspect of this emulation, we will make use of the Pietro Rossini's *Mercurio Errante* essay, in his re-edition, the third, of the 1715 and the Roman itinerary of the young englishman Thomas Coke, whom was in Rome from 1714 to 1717. With the exception of the significant cultural differences that exist between an english protestant lord and a nobleman of a province of the Papal States, it will be attempted to highlight the kind and the diffusion of the Roman cultural and artistic model of the early eighteenth century, as it emerges from a well known and widespread guide of Rome, from the experience in the Urbe of a traveler at the beginning of the Grand Tour experience and, finally, from the fitting out of a fashionable apartment on the borders of the Papal State.

Il 14 giugno 1715 Raimondo Buonaccorsi, ultimata da pochi mesi la decorazione della volta della Galleria del palazzo di Macerata, si preoccupava di arrearla con una mobilia all'altezza di un così nobile ambiente, così da incaricare l'agente romano Antonio Salamanca, come scrive, di «portarsi à vedere la Galleria del Contestabile, e qualche altra primaria»¹ con il compito di osservare in particolare gli «sgabelloni» che, una volta realizzati, sarebbero stati posizionati lungo le pareti alternati a quattro tavoli con piano in verde antico, così come ancora appare in una fotografia storica risalente all'inizio del Novecento (fig. 1).

Le dimore gentilizie romane, a cominciare dalla celebre Galleria Colonna della quale si sta ultimando l'allestimento nell'anno della missiva, divengono dunque per i Buonaccorsi un punto imprescindibile di riferimento nell'ambizione di ricalcarne gusto e fasti nell'ottica di un rispecchiamento sociale e mondano, oltre che culturale. Per cercare di cogliere e motivare il duplice aspetto di tale emulazione, ci si avvarrà del *Mercurio Errante* di Pietro Rossini, nella riedizione, la terza, del 1715², e dell'itinerario romano del giovane anglosassone Thomas Coke, presente a Roma tra il 1714 e il 1717³. Fatte salve le profonde differenze culturali tra un lord inglese di fede protestante e un nobile della provincia dello Stato pontificio, si tenterà di evidenziare l'impatto del modello culturale e artistico romano di primo Settecento, così come emerge dalla narrazione di una guida di Roma particolarmente nota e diffusa, dall'esperienza nell'Urbe di un viaggiatore agli esordi della pratica del Grand Tour e, infine, dall'allestimento di un appartamento “alla moda” ai confini dello Stato della Chiesa.

Muovendo dal *Mercurio Errante*, si dovrà segnalare come Rossini con la scelta di suddividere la sua guida secondo un ordine tematico dedichi il primo

¹ Cit. in Barbieri, Prete 1996.

² Rossini 1715.

³ Nel recente catalogo della bella mostra di Cortona è stato pubblicato il libro di spese del viaggio italiano di Coke dal quale si ricava l'elenco dei palazzi romani visitati. Si veda l'appendice del saggio di Gialluca 2014, pp. 112-121.

volume, per intero, ai palazzi romani; trentuno palazzi elencati che annoverano le dimore delle principali famiglie gentilizie insieme ai Palazzi Capitolini, Vaticani e al Palazzo del Quirinale, indice del fatto che a Roma le collezioni artistiche private e le loro sedi storiche sono considerate parte ineludibile della fama della città, capaci di restituire, nel loro insieme, la storia più illustre dell'Urbe.

A tale riguardo varrà la pena di ricordare che nel 1733 un editto pontificio, il terzo dall'inizio del secolo, interveniva per tentare di bloccare le esportazioni illecite di antichità e opere d'arte fuori da Roma con «grave pregiudizio», come recita il testo, «del pubblico decoro di quest'Alma Città, a cui sommamente importa il conservarsi in essa le Opere illustri di Scoltura e Pittura»⁴. «Erudizione» «sagra» e «profana», «norma sicura di Studio», richiamo dei «Forastieri» vengono elencati a sostegno della necessità di porre un freno al mercato antiquario, che a quella data aveva già inferto perdite particolarmente gravi alla città; basterebbe qui ricordare la vendita della collezione di antichità Chigi, acquistata da Ausgusto il Forte, e quella della celebre collezione di scultura greco-romana Odescalchi, già appartenuta a Cristina di Svezia, ceduta nel 1724 ai reali di Spagna⁵.

Si tratta, in quest'ultimo caso, della prima collezione privata passata in rassegna nel *Mercurio errante* all'interno del palazzo dei Santissimi Apostoli «uno dei più belli di Roma» come viene scritto nella guida «per i suoi ricchi ornamenti di Statue, Pitture, Arazzi e altre ricchezze»⁶. Pur nella sinteticità richiesta da una guida di viaggio, nutrito è l'elenco delle «rarissime pitture» dell'appartamento nobile, così come quello delle antichità rare per soggetto e qualità poste nel piano terreno: la serie dei dodici *Cesari*, il gruppo di *Apollo con le Muse*, il *Castore e Polluce*, il *Fauno con il capretto* per citare solo alcune delle più note sculture, rientrate peraltro nei repertori a stampa dell'epoca da Montfaucon a Pietro Santi Bartoli. Si ricorda nella guida inoltre la collezione di medaglie «di ogni genere», confluita al Louvre negli anni napoleonici, repertorio vastissimo di effigi antiche argomento di studio, da oltre un secolo, dell'erudizione romana occupata nell'identificazione dei ritratti di personaggi illustri del passato. Del repertorio fanno parte anche le gemme e il *Mercurio* cita – non poteva essere diversamente vista la straordinarietà dell'opera e il carattere di una guida che non rinuncia del tutto all'impostazione dei mirabilia – il *Cammeo Gonzaga*, oggi all'Ermitage, reso celebre tramite le incisioni dei volumi di Patin (1675), La Chausse (1690) e infine del *Museum Odescalchum* dato alle stampe nel 1750 con disegni di mano di Pietro Santi Bartoli⁷.

⁴ Emiliani 1996, pp. 72-75.

⁵ Sulla vendita delle due collezioni esiste un'ampia bibliografia riassunta nei recenti interventi di Knoll 2010 e Schröder 2010.

⁶ Rossini 1715, I, pp. 25-28.

⁷ Il cammeo, con i capita iugata tradizionalmente riferiti a Alessandro Magno e Olimpiade è riprodotto nella Tav. LXXV del secondo volume *Museum Odescalchum*, 1750. Sulle vicende collezioniste della celebre opera si veda la scheda di catalogo in *L'idea del bello* 2000, p. 554. Per la formazione della collezione: Montanari 1997; Silberger 2013.

Nel 1725 nel *Trattato delle cose più memorabili di Roma* Giovan Pietro Pinaroli avrebbe dovuto tuttavia aggiornare la voce dedicata alla collezione Odescalchi, che ricalca a grandi linee quella di Rossini, con la seguente laconica frase: «tutti i suddetti quadri furono mandati in Francia dall'erede del principe Don Livio, le statue di cui si è fatto menzione furono mandate in Spagna a sua Maestà Cattolica»⁸. Queste ultime nell'anno di edizione 1725 della nuova guida di Roma di Pinaroli venivano imbarcate a Civitavecchia per raggiungere La Granja di San Ildefonso, nei pressi di Segovia, dove avrebbero dovuto occupare, secondo il progetto successivo di qualche anno di Filippo Juarra, una Galleria ornata da grandi dipinti con la *Vita di Alessandro Magno*, con il chiaro scopo di celebrare la figura di Filippo V⁹. Il re e la consorte Isabella Farnese, avvalendosi della chiamata in Spagna nel 1721 del pittore marattesco Andrea Procaccini, utilizzato anche nella veste di architetto con l'incarico di rimodernare il palazzo con l'aggiunta di una Galleria, intendevano aggiornare il gusto della corte spagnola secondo quel modello romano improntato al classicismo e insieme al rispecchiamento nella storia più illustre, con il sostegno di un collezionismo antiquario di rango, in anticipo con quanto di lì a poco avrebbe riguardato teste cornate e famiglie aristocratiche dell'intera Europa.

Vale la pena di soffermarsi sul progetto della galleria spagnola per le evidenti assonanze con la Galleria Buonaccorsi non dimenticando, in primo luogo, la scelta, in entrambe le gallerie, di un ciclo pittorico a soggetto storico unificato, soluzione originale se confrontata con quanto accade a Roma dove la Galleria è destinata tradizionalmente all'esposizione della collezione artistica di famiglia.

In Spagna è Juarra, come è noto, ad avere la direzione, a partire dal 1735, dell'intera operazione con l'indicazione sia dei soggetti dei dipinti – ognuno dei quali è chiamato a rappresentare una specifica virtù del sovrano – sia dei pittori che, secondo le parole dell'architetto, avrebbero dovuto rappresentare, modello già sperimentato presso la Corte sabauda, «tutte le Scuole d'Italia». La scelta iniziale cade su Solimena, come rappresentante della scuola napoletana, Trevisani, Conca e Masucci per la romana, Pittoni per la veneziana, Creti per la bolognese, Parodi per quella genovese; un dipinto di Lemoine avrebbe dovuto inoltre introdurre un confronto con la scuola francese. A conclusione delle complesse trattative otto sarebbero stati i pittori interessati dalla realizzazione della serie di dipinti della Galleria: Solimena, Creti, Pittoni, Van Loo, subentrato a Lemoine, e ben 4 maestri della scuola romana: Conca, Trevisani, Francesco Imperiali e Placido Costanzi, questi ultimi due segnalati dal cardinal Acquaviva, ambasciatore spagnolo a Roma. Al di là della prolungata frequentazione di Juarra dell'ambiente romano e delle ingerenze politiche, che sempre hanno

⁸ Pinaroli 1725, III, p. 6.

⁹ Il ciclo di dipinti spagnolo è stato reso noto da un saggio pionieristico di Eugenio Battisti (1958) e riletto criticamente sulla base di nuove fonti documentarie da José Álvarez Lopera (1997). Riguardo alla chiamata in Spagna di Andrea Procaccini, che peraltro ebbe il ruolo di mediatore per l'acquisto della collezione archeologica, si veda Urrea Fernández 2010.

un peso in cantieri artistici di particolare prestigio come è quello spagnolo, non si può negare che la presenza di ben quattro rappresentanti del contesto artistico romano, la metà nel numero complessivo dei pittori impiegati, costituisce un attestato evidente del prestigio guadagnato di fronte all'Europa dalla scuola romana, ancora aperta nei primi decenni del secolo a indirizzi stilistici differenti, ma particolarmente sensibile alla nuova normalizzazione del linguaggio classicista, come evidenziano in particolare le tele di Imperiali, Trevisani e Costanzi (figg. 2-4), oltre che da un gusto antiquario particolarmente apprezzato dalla committenza internazionale.

Per meglio esplorare quest'ultimo aspetto può essere utile rifarci al soggiorno del 1714 di Thomas Coke. Il giovane Coke, accompagnato dall'istitutore Thomas Hobart, era arrivato a Roma nel mese di febbraio con uno scopo preciso: quello cioè di raccogliere materiale grafico in vista di una lussuosa edizione illustrata delle *Historiae* di Tito Livio¹⁰. Un'iniziativa che lo qualifica, è bene ribadirlo, come uno dei primi fautori dell'esportazione del modello romano improntato all'insegnamento della storia antica e, aspetto mai sottolineato con chiarezza, alla categoria, coltivata nell'Arcadia romana, della verosimiglianza nella trattazione erudita del tema storico per il tramite sia delle fonti scritte, sia di quelle figurate. Un progetto editoriale ambizioso, quello di Coke, che si inserisce nel programma di recupero dei testi classici promosso in Inghilterra tra Seicento e Settecento con fini politici, oltre che culturali. Sarà utile ricordare che a sostegno degli ideali del partito whig, in cui milita lo stesso Coke, il noto editore Jacob Tonson aveva fatto rientrare nel catalogo delle sue pubblicazioni, entro il 1717, gli autori Cicerone, Giulio Cesare, Seneca, Giovenale, Persio, Tibullo, Terenzio, Giustino, Sallustio, Catullo, Orazio, Ovidio, Lucrezio, Lucano e, infine, l'amatissimo Virgilio, cantore insuperato della gloria di Roma e dei suoi ideali più nobili, particolarmente vicino alle ambizioni sociali della classe aristocratica anglosassone¹¹.

Nella capitale pontificia Coke visita in rapida successione, subito dopo il suo arrivo, tutte le più importanti collezioni private, tornando più volte laddove un solo sopralluogo non era stato sufficiente a orientarsi nella massa delle opere d'arte, pitture, sculture, arazzi, presente nei palazzi visitati. È il caso delle dimore Odescalchi, Gualtieri, Berberini, Pallavicini, Borghese, quest'ultima visitata tra febbraio e maggio per ben tre volte. C'è da immaginare che all'ammirazione per la ricchezza della collezione Borghese e degli affreschi degli appartamenti del palazzo di città si fosse aggiunta, agli occhi del nobile inglese impegnato a partire dal 1734 nella realizzazione di una magnifica dimora all'antica nel Norfolk, la suggestione della celebre Galleria, «veramente mirabile» come viene scritto nel *Mercurio errante* «ornata di stucchi, e bassi rilievi tutta messa

¹⁰ La vicenda è stata ripercorsa nei diversi saggi e nelle schede del catalogo della mostra *Seduzione etrusca* 2014.

¹¹ Sgarbozza in corso di stampa.

a oro, vi sono le due fontane d'alabastro e due tavolini compagni, vi sono otto specchi ornati di figure da *Ciro Ferri* e di fiori dal *Stanchi*, li dodici *Cesari* di porfido con busti d'alabastro cotognino rarissimi, e quattro consoli simili»¹². La guida si sofferma di sfuggita, come si è appena potuto constatare, sulla vera novità della Galleria e cioè la volta, progettata a partire dal 1674 (fig. 5). Qui *Cosimo Fancelli* realizza un superbo partito decorativo in stucco con riquadri, circondati da eleganti cornici, con episodi della vita di ciascuno degli imperatori raffigurati nei busti ubicati lungo le pareti al di sotto della volta. Il recupero nel 1997 da parte della *Batorska* di un gruppo di disegni preparatori, conservati a Lipsia, ha permesso di identificare in *Pietro Santi Bartoli*, ipotesi attribuita già di *Hibbard* e di *Elena Fumagalli*, il disegnatore e l'ideatore dell'intero programma iconografico¹³. Un aspetto, quest'ultimo, che permette di ricondurre la Galleria di Palazzo Borghese entro quel progetto di rinascita dell'antico che vede nello stesso *Bartoli* un indiscusso protagonista, accanto a *Bellori* e *Maratti*. L'ideazione della volta, pur sottoposta nell'impostazione generale allo stile ricco e esuberante del Seicento, risente con chiarezza, sia per quello che riguarda il disegno generale, sia nella trattazione dei soggetti tradotti a altorilievo, della conoscenza puntuale di *Bartoli* dell'antico acquisita come disegnatore e copista per i numerosi repertori antiquari ad incisione editi, in numerosi casi, con commento di *Giovan Pietro Bellori*¹⁴. Essa va dunque annoverata, più di quanto non sia stato fatto fino a ora dagli studi, come tappa fondamentale di un cambiamento di gusto rispetto ai modelli cortoneschi e di rievocazione dell'antico per cui temi tratti dalla storia divengono sfoggio di una cultura antiquaria maturata nel confronto con materiali di scavo e vestigia romane spesso resi noti dalla produzione calcografica capitolina. Quei volumi di stampe, destinati a una circolazione internazionale¹⁵, occupano un posto di rilievo nel rivitalizzare, tra Seicento e Settecento, la passione nei confronti dell'età classica con la quale fa i conti, in ultima analisi, anche la Galleria di Palazzo Buonaccorsi. Ho avuto modo, in altra sede¹⁶, di accostare il ciclo maceratese all'*Arcadia* e di sottolinearne, al contempo, il forte ascendente marattesco; secondo tale lettura acquisiscono un significato particolare i numerosi riferimenti alla storia romana nella Galleria di Macerata, dai ritrattini di imperatori dei portelloni di *Cordieri* (fig. 6), alle insegne e emblemi sostenuti da coppie di putti

¹² *Rossini* 1715, p. 41. Questi i personaggi raffigurati dai busti, oggi conservati nel casino di Villa Borghese: *Giulio Cesare*, *Augusto*, *Tiberio*, *Caligola*, *Claudio*, *Nerone*, *Galba*, *Ottone*, *Vitellio*, *Vespasiano*, *Tito*, *Domiziano*, *Nerva* e *Traiano*. I busti nella loro sede originale erano fiancheggiati da sculture in stucco raffiguranti virtù associate ai singoli personaggi. Per una più puntuale lettura iconografica si rinvia al saggio di *Batorska* 1997.

¹³ Per i disegni di *Pietro Santi Bartoli*, conservati presso il *Museum der bildnen Künste* di Lipsia, si veda *Batorska* 1997. Risale al 1962 la trattazione sulla galleria di *Hibbard*, mentre per *Fumagalli* 1994, pp. 90-93.

¹⁴ *Borea* 1992; *Pomponi* 1992.

¹⁵ *Aymonino* 2010; *Gentile Ortona*, *Modolo* 2016.

¹⁶ *Curzi* 2000, pp. 284-296.

nelle sovrafinestre di Nicolò Ricciolini (fig. 7). Sono elementi, questi ultimi, da non trascurare nel restituire, come credo sia corretto, il giusto peso al contesto romano. L'aquila imperiale, i fasci littori, la statuetta di Minerva, le armi, gli scudi, i vessilli delle sovrafinestre sono parte integrante del racconto storico squadernato nella Galleria che va inquadrata nel suo necessario tributo alle novità dell'Urbe nell'ottica, come si è già accennato, di un'affermazione dei Buonaccorsi sociale, prima che culturale¹⁷.

Coke tra le centinaia di copie di antichità romane selezionate in tutte le raccolte dell'Urbe, disegnate tra il 1716 e il 1717, non aveva trascurato la riproduzione di oggetti antichi d'uso comune per lo più rintracciati nella collezione del cardinale Filippo Antonio Gualtieri (fig. 8): ben undici le mance elargite nel palazzo in via del Corso dovute, con ogni probabilità, alla presenza di copisti a servizio del giovane aristocratico. Il solito *Mercurio errante* segnala il carattere particolare della raccolta Gualtieri copiosa e ricca «d'ogni sorte di curiosità» e dove, oltre a «libri di disegni, scompartiti secondo le Scuole de' più classici pittori», «porcellane orientali» e «piatti e vasi dipinti con disegno di Raffaello e sua scuola», si poteva ammirare un museo di oggetti antichi etruschi, greci, romani e egiziani¹⁸. Oggetti preziosi nel bagaglio di conoscenze che un pittore romano poteva sfruttare nell'ideazione del quadro di storia, ottemperando a quel principio di verosimiglianza di cui si è detto e che rimaneva uno dei lasciti di Maratta.

Se i disegni raccolti da Coke a Roma avrebbero potuto supportare la più filologica delle edizioni illustrate di Tito Livio, fu probabilmente la visita di un'altra celebre collezione romana, quella Pallavicini, a innescare in Coke e nel suo colto tutore un vero e proprio desiderio di emulazione, evidenziando il peso assunto nell'Urbe dall'esempio della storia più illustre nella legittimazione di potere e prestigio. Nel Palazzo Pallavicini, «il più bello di Roma in quanto alle rare pitture moderne», secondo l'indicazione della guida di Rossini¹⁹, erano esposte quattro monumentali tele dedicate a altrettanti exempla virtutis ricollegabili a personaggi di Roma e della Grecia antica; al maestro Carlo Maratta si doveva il quadro più celebre della serie, consegnato al committente nel 1692, raffigurante *Faustolo consegna Romolo a Larenzia* oggi conservato a Posdam nel Palazzo di Sonssouci.²⁰ Coke si rivolse, prima del suo rientro in Inghilterra, ai più stimati allievi di Maratta, Andrea Procaccini, Giuseppe e Tommaso Chiari, oltre che a Luigi Garzi, per l'esecuzione di cinque tele con soggetti tratti da Tito Livio. All'esempio delle nobili gesta di Cincinnato, Scipione l'africano, Numa Pompilio, Lucrezia e Sofonisba, si aggiunse la poesia

¹⁷ Non si dimentichi, a tale riguardo, l'iscrizione dei Buonaccorsi nel 1746 al patriziato romano.

¹⁸ Rossini 1715, pp. 66-74. Sul carattere della collezione si veda Fileri 2002.

¹⁹ Rossini 1715, p. 84. Il Rossini fa probabilmente riferimento, in particolare, alla serie di opere commissionate dal marchese Niccolò Maria Pallavicini a Carlo Maratti e a suoi allievi in vista dell'inaugurazione di un'Accademia artistica privata. Sull'argomento si veda Zolle Betegón 2015.

²⁰ Pierguidi 2013; Curzi 2017.

delicata di un dipinto di Sebastiano Conca con raffigurato *Enea nei Campi Elisi*, dove lo stesso Coke compare al seguito dell'eroe virgiliano.

Nel percorso tratteggiato da questo saggio tra i luoghi di richiamo della Capitale pontificia rimane, in ultimo, da ricordare la Galleria Colonna, alla quale Buonaccorsi indirizzava, come si è detto, il fido agente romano. Nella guida di Rossini il luogo viene descritto come una «deliziosa machina», termine della retorica barocca ricollegabile a quanto è incline allo stupore, e viene considerato come l'espressione più alta e nobile del gusto dell'abitare e del collezionare opere d'arte nel quale si riconosce un intero Paese: «Meraviglia non solo di Roma» scriverà Rossini «ma aco dell'Italia»²¹. Nel *Mercurio errante* la Galleria di Palazzo Farnese viene liquidata in poche righe, nonostante la fama degli affreschi di Annibale Carracci. Miglior sorte non tocca alla Galleria Rucellai, sbrigativamente citata per la presenza dei dodici Cesari a cui si ricollega la complessa allegoria pittorica dello Zucchi. Tutta l'ammirazione è riversata alla Galleria di Palazzo Colonna di fronte alla quale Rossini ammette l'inadeguatezza della parola scritta per dare conto dello splendore e della magnificenza all'altezza di una dimora imperiale romana. Rossini, così come gli autori delle altre guide dell'epoca, si sofferma non a caso in primo luogo sulla ricchezza e sulla preziosità dei marmi colorati utilizzati nelle pareti come nel pavimento, provenienti dal Tempio di Serapide, e sulle colonne di giallo antico (fig. 9). Non sfuggono inoltre alla descrizione della «bellissima fabrica» le lesene delle pareti decorate da «Trofei d'armi messi a oro», gli specchi dipinti da Carlo Maratti e Mario dei Fiori, «li più grandi che sieno in Roma», gli affreschi della volta, la mobilia, le 32 statue e i molti busti antichi e infine le «rare pitture» lungo le pareti i cui autori selezionati, Raffaello, Albani, Domenichino, Reni, Guercino, Poussin, Lorrain, Maratti definiscono, ad evidenza, una galleria di quella pittura di impostazione classicista, che di certo fa i conti con l'operazione critica belloriana.

Un ambiente, quello di Palazzo Colonna, di così grande suggestione che lo stesso Charles de Brosses, facile, come è noto, alla critica nel corso del suo Grand Tour italiano al punto da diventare stucchevole, non potrà che cedere a un'ammirazione senza riserve al punto da considerare la Galleria, oltre che «superbe», «préférable peut-être à celle de Versailles»²².

Riferimenti bibliografici / References

Álvarez Lopera J. (1997), *Philip V of Spain and Juarra at la Granja Palace: the difficulty oh bein Alexander*, in *Ho Megas Alexandros stēn Eurōpaikē*

²¹ Rossini 1715, p. 48. Si veda anche Strunck 2007.

²² De Brosses (1739-40) 1991, II, p. 730.

- technē*, catalogo della mostra (22 september 1997 – 11 january 1998), Thessaloniki: Institute for Mediterranean Studies, pp. 37-46.
- Aymonino A. (2010), *Syon House e la fortuna delle fonti antiquarie nella decorazione inglese del Settecento*, in Brook, Curzi 2010, Milano: Skira, pp. 207-212.
- Barbieri C., Prete C. (1996), *La Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi a Macerata. Documenti inediti*, Macerata: Grafiche Ciocca.
- Batorska D. (1997), *Designs for the Galleria in Palazzo Borghese in Rome: new proposals*, «Paragone», XLVIII, 14, pp. 26-45.
- Battisti E. (1958), *Juvarra a San Ildefonso*, «Commentari», IX, fasc. IV, pp. 273-297.
- Borea E. (1992), *Giovan Pietro Bellori e la "Comodità delle stampe"*, in *Documentary Culture*, edited by E. Cropper, G. Perini, Bologna: Nuova Alfa Editoriale, pp. 263-285.
- Brook C., Curzi V., a cura di (2010), *Roma e l'Antico. Realtà e visione nel '700* (2010), catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo, 30 novembre 2010 – 6 marzo 2011), Milano: Skira.
- Curzi V. (2000), *Declino della fortuna della pittura veneta nelle Marche del Settecento*, in *Pittura veneta nelle Marche*, a cura di V. Curzi, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 283-305.
- Curzi V. (2017), *Memoria dell'antico nella pittura di storia a Roma tra Seicento e Settecento: un contributo per la revisione storico-critica del Neoclassicismo*, in *Settecento romano. Reti del Classicismo arcadico*, a cura di B. Alfonzetti, Roma: Viella, pp. 255-272.
- De Brosses C. (1991), *Lettres familières*, a cura di G. Cafasso, 3 voll., Napoli: Centre Jean Bérard.
- Emiliani A. (1996), *Leggi bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani 1571-1860*, Bologna: Nuova Alfa Editoriale.
- Fileri E. (2002), *La collezione del cardinale Filippo Antonio Gaultieri "principe amatissimo delle scienze e di ogni sorte di erudizione"*, «Storia dell'arte», 102, pp. 31-44.
- Fumagalli E. (1994), *Palazzo Borghese, committenza e decorazione privata*, Roma: Edizioni De Luca.
- Gentile Ortona E., Modolo M. (2016), *Caylus e la riscoperta della pittura antica attraverso gli acquarelli di Pietro Santi Bartoli per Luigi XIV*, Roma: Edizioni de Luca.
- Gialluca B. (2014), *Thomas Coke tra Firenze e Roma. I monumenti, le collezioni, le committenze e gli acquisti*, in *Seduzione Etrusca*, catalogo della mostra (Cortona, Palazzo Casali, 22 marzo – 31 luglio 2014), a cura di P. Bruschetti, B. Gialluca, P. Giulierini, S. Reynolds, J. Swaddling, Milano: Skira, pp. 107-123.
- Hibbart H. (1962), *Palazzo Borghese. Studies. II. The Galleria*, «The Burlington Magazine», CIV, pp. 9-20.

- Knoll K. (2010), *Gli acquisti di antichità romane di Augusto il Forte e la loro sistemazione a Dresda*, in Brook, Curzi 2010, pp. 77-80.
- L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori* (2000), catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni), Roma: Edizioni De Luca.
- Montanari T. (1997), *La dispersione delle collezioni di Cristina di Svezia: gli Azzolino, gli Ottoboni e gli Odescalchi*, «Storia dell'arte», 90, pp. 250-300.
- Museum Odescalcum sive thesaurus antiquarum gemmarum*, 1750, Romae: Monaldini.
- Pierguidi S. (2013), *Niccolò Maria Pallavicini e "tre nobili gare" tra i suoi pittori*, «Studi romani», LXI, pp. 189-206.
- Pinaroli G.P. (1725), *Trattato delle cose più memorabili di Roma*, 3 voll., Roma: Stamperia di San Michele a Ripa.
- Pomponi M. (1992), *Alcune precisazioni sulla vita e sulla produzione artistica di Pietro Santi Bartoli*, «Storia dell'arte», 76, pp. 195-225.
- Rossini P. (1715), *Il Mercurio errante delle grandezze di Roma, tanto antiche, che moderne*, III ed., Roma: Gaetano Capranica.
- Schröder S.F. (2010), *Acquisti di antichità a Roma per le collezioni reali spagnole e la loro sistemazione nel Palazzo di San Ildefonso*, in Brook, Curzi 2010, pp. 71-76.
- Seduzione Etrusca* (2014), catalogo della mostra (Cortona, Palazzo Casali, 22 marzo-31 luglio 2014), Milano: Skira.
- Sgarbozza I. (in corso di stampa), *I volumi illustrati dei classici latini dell'editore Jacob Tonson (1697-1717): un'impresa editoriale tra innovazione e conservazione*.
- Silberger H.S. (2013), *The Odescalchi Collection a reexamination of Livio Odescalchi as a collector and patron*, New York: Lang.
- Strunck C. (2007), *"The marvel not only of Rome, but all of Italy": the Galleria Colonna, its design history an pictorial programme 1661-100*, «Melbourne Art Journal», 9/10, pp. 78-102.
- Urrea Fernández J. (2010), *Pittura italiana en la corte de España durante la primera mitad del siglo XVIII*, in *El arte del siglo de las luces*, Barcellona: Galaxia Gutenberg.
- Zolle Betegón G. (2015), *L'Accademia Pallavicini, incompiuta costruzione di un tempio marattesco*, in *Maratti e l'Europa*, Atti delle Giornate di Studio (Roma, 11-12 novembre 2013), a cura di L. Barroero, S. Prosperi Valenti Rodinò, S. Schütze, Roma: Campisano Editore, pp. 289-313.

Appendice

Fig. 1. L'arredo della Galleria di Palazzo Buonaccorsi a Macerata in una fotografia dell'inizio del Novecento



Fig. 2. Francesco Ferrandi detto l'Imperiali, *Alessandro premia i suoi ufficiali*, Madrid, Patrimonio Nacional, La Granja di Sant'Ildefonso



Fig. 3. Francesco Trevisani, *Alessandro e la famiglia di Dario*, Madrid, Patrimonio Nacional, La Granja di Sant'Ildefonso



Fig. 4. Placido Costanzi, *La costruzione di Alessandria*, Madrid, Patrimonio Nacional, La Granja di Sant'Ildefonso



Fig. 5. Pietro Santi Bartoli e Cosimo Fancelli, Volta della Galleria, Roma, Palazzo Farnese



Fig. 6. Enrico Scipione Cordieri, *Portellone con capricci all'antica e ritratti dei Cesari*, Macerata, Galleria di Palazzo Buonaccorsi



Fig. 7. Niccolò Ricciolini, *Sovrafinestre*, Macerata, Galleria di Palazzo Buonaccorsi



Fig. 8. Francesco Vallence (attr.), *Scettro con aquila*, Eton, Collezione Topham



Fig. 9. Roma, Galleria di Palazzo Colonna

Modelli francesi per Macerata? Cicli di pitture epiche nelle gallerie d'oltralpe

Christina Strunck*

Abstract

Il saggio discute possibili modelli francesi per la galleria di Palazzo Buonaccorsi a Macerata, partendo dall'ipotesi, già avanzata da Stefano Pierguidi, di considerare la Galerie La Vrillière a Parigi il punto di riferimento per Michelangelo Ricciolini e Raimondo Buonaccorsi nella progettazione della Galleria dell'Eneide. Sulla base di un riesame delle fonti, propongo viceversa come modello la Galerie d'Énée del Palais-Royal, decorata da Antoine Coypel con storie tratte dal poema virgiliano. Molti indizi fanno ipotizzare che la conoscenza di questa galleria fu trasmessa da Paolo de Matteis il cui soggiorno parigino segnò dunque una svolta importante nella genesi del progetto maceratese.

This essay discusses possible French models for the gallery of Palazzo Buonaccorsi in Macerata, beginning with the hypothesis, first proposed by Stefano Pierguidi, that the Galerie La Vrillière in Paris served as a point of departure for Michelangelo Ricciolini and Raimondo Buonaccorsi in the project for the Galleria dell'Eneide. In reexamining the

* Christina Strunck, Professore Ordinario di Storia dell'arte, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Institut für Kunstgeschichte, Schlossgarten 1 – Orangerie, 91054 Erlangen; e-mail: christina.strunck@fau.de.

I miei più sentiti ringraziamenti vanno a Susanne Adina Meyer per il gentile invito a Macerata, nonché per il suo pazientissimo rimaneggiamento del presente testo.

sources, I propose instead that another example served as the model for this work – the Galerie d'Énee of the Palais-Royal, which was decorated by Antoine Coypel with stories from Virgil. Several factors indicate that knowledge of this gallery was transmitted by Paolo de Matteis, whose period in Paris signaled an important turn in the genesis of the Macerata project.

Qual è stata la fonte d'ispirazione per decorare le pareti della galleria Buonaccorsi con un ciclo pittorico dedicato interamente all'*Eneide*? Un modello celebre poteva essere la Galleria Pamphilj di Roma, dove Pietro da Cortona aveva dipinto la volta con un grande affresco, illustrando numerosi episodi tratti da quel poema antico¹, ma sappiamo dagli inventari di casa Pamphilj che le pareti della galleria erano coperte da un grandissimo numero di quadri di misure ridotte, senza alcun rapporto con temi virgiliani². A differenza della galleria Buonaccorsi, il racconto epico era confinato alla sola volta, ma esisteva un altro possibile modello di una galleria con pitture murali tratte dall'*Eneide*?

Quando Michelangelo Ricciolini iniziò a decorare la volta della galleria Buonaccorsi con le nozze di Arianna e Bacco, non era stato ancora scelto il tema virgiliano per il ciclo pittorico delle pareti. Come ha dimostrato Maria Barbara Guerrieri Borsoi, Ricciolini conobbe bene gli affreschi della Galleria Pamphilj citandoli nella sua precedente decorazione della galleria di Palazzo Barberini a Monterotondo³. Quindi se Raimondo Buonaccorsi avesse avuto sin dall'inizio l'intenzione di far raffigurare episodi dell'*Eneide* nel suo palazzo maceratese, Ricciolini avrebbe potuto variare molto facilmente il modello della Galleria Pamphilj. Ma evidentemente questa scelta tematica arrivò solo in un secondo tempo – e più precisamente prima dell'autunno del 1712. Come provano i documenti pubblicati da Costanza Barbieri e Cecilia Prete, Ricciolini iniziò ad affrescare la volta nel gennaio del 1711⁴. Il 14 ottobre 1712 venne registrata invece la prima menzione documentata di un quadro a soggetto virgiliano, e cioè *Enea e Didone che si inoltrano verso la grotta* di Francesco Solimena⁵. Da dove venne dunque l'idea che indusse Raimondo Buonaccorsi nel 1712 a questo cambiamento del programma?

¹ Preimesberger 1976, pp. 250-264; Fehrenbach 1998; Scott 1998; Leone 2008.

² Garms 1972, p. 414 e ss.

³ Guerrieri Borsoi 1992, p. 130.

⁴ Barbieri, Prete 1997, p. 82 e s.

⁵ Barucca, Sfrappini 2001, p. 57.

1. *La Galerie La Vrillière e la Galleria dell'Eneide*

Secondo un'ipotesi avanzata da Stefano Pierguidi, Michelangelo Ricciolini per la decorazione di palazzo Buonaccorsi s'ispirò alla Galleria Spada di Roma dove nel 1698-1699 aveva dipinto il soffitto ligneo con allegorie dei quattro elementi, delle quattro stagioni e delle quattro parti del mondo⁶. Il committente Fabrizio Spada-Veralli era stato nunzio alla corte di Luigi XIV dal 1673 al 1675 e quindi, secondo Pierguidi, il cardinale Spada voleva imitare la Galerie La Vrillière che aveva visitato a Parigi⁷.

L'hôtel La Vrillière era stato costruito da François Mansart per Louis Phélypeaux, seigneur de La Vrillière, dal 1635 al 1638⁸. La galleria si trovava al primo piano nella parte posteriore del palazzo, in un'ala che costeggiava il giardino e conteneva dieci quadri monumentali eseguiti dai più illustri maestri italiani di quel tempo. Il celebre *Ratto di Elena* fu dipinto da Guido Reni per il re di Spagna, ma fu rifiutato dall'ambasciatore spagnolo, rendendo così possibile l'acquisto del capolavoro da parte di La Vrillière per la sua collezione⁹. Gli altri nove dipinti furono commissionati direttamente da La Vrillière per la galleria e realizzati nell'arco di venticinque anni, dal 1635 al 1660 circa. Oltre al citato *Ratto di Elena*, le prime tele entrate nella galleria erano opere di Poussin, Guercino e Pietro da Cortona. Successivamente La Vrillière acquistò anche dipinti di Alessandro Turchi e Carlo Maratta, nonché altri capolavori di Pietro da Cortona e Guercino¹⁰. Tuttavia, i dieci quadri, pur trattando soggetti basati su fonti letterarie antiche, non erano uniti da un comune programma generale. Come sottolinea Pierguidi, il programma fu sacrificato ai pittori: «Per lui [La Vrillière] era evidentemente più importante ottenere dipinti importanti dei massimi artisti dell'epoca [...] piuttosto che attenersi a tutti i costi a un disegno d'insieme prestabilito»¹¹.

La Galerie La Vrillière è oggi sede della Banque de France e si presenta in una forma fortemente rimaneggiata (fig. 1)¹². La volta fu affrescata nel 1646 da François Perrier, appena tornato da Roma, con una serie di quadri riportati sul modello della Galleria Farnese¹³. A causa del degrado, le pitture originali furono sostituite nell'Ottocento da copie eseguite dai frères Balze¹⁴. La decorazione

⁶ Pierguidi 2004, p. 146. Si veda anche Guerrieri Borsoi 1992, pp. 127, 130, 132.

⁷ Pierguidi 2004, p. 146.

⁸ Haffner 1988, p. 29.

⁹ *Seicento* 1988, p. 326; Colantuono 1997, pp. 14-51. Un'accesa controversia riguarda la domanda della data d'ingresso del quadro di Reni nella collezione La Vrillière e il sorgere dell'idea di creare una galleria di capolavori italiani; tuttavia per i fini del presente saggio la risoluzione di quel quesito non è rilevante.

¹⁰ Cotté 1988; *Seicento* 1988, pp. 184-191, 241-247, 271-274, 305-307, 326-329, 366 e s.

¹¹ Pierguidi 2004, p. 146.

¹² Friedman 1990, p. 89.

¹³ Haffner 1988, p. 29. Si veda anche Cotté 1988, p. 43.

¹⁴ Cotté 1988, p. 43.

delle pareti risale invece agli inizi del Settecento ed è oggi composta da copie ottocentesche dei dieci capolavori italiani¹⁵. Anche se si ricostruisse virtualmente lo stato originale della Galerie La Vrillière, è palese che già nel Seicento essa differiva notevolmente dalla Galleria Spada.

Secondo Pierguidi la decorazione del soffitto presentava delle somiglianze in quanto Michelangelo Ricciolini realizzò un programma cosmologico con allegorie delle stagioni, degli elementi e delle quattro parti del mondo¹⁶. In ogni caso, a differenza della Galerie La Vrillière, nella Galleria Spada non esiste una volta con una decorazione unitaria visto che si tratta di un soffitto a travi; inoltre mancano le raffigurazioni del Sole, dell'Aurora e della Notte che Perrier pose al centro della sua opera¹⁷. Stando sempre a Pierguidi, un altro parallelo tra le due gallerie consiste nel fatto che i rispettivi proprietari commissionarono quadri ai pittori più in voga del loro tempo, privilegiando la qualità degli artisti alla coerenza del programma¹⁸ – ma un'osservazione così generale vale peraltro per molte altre gallerie del Seicento. Inoltre, mentre La Vrillière si concentrò su solo dieci capolavori, il cardinale Spada decorò la sua galleria con una più grande varietà di opere, mescolando le grandi pitture di storia con ritratti, quadri religiosi, paesaggi ecc¹⁹.

Un innegabile punto di contatto fra le due gallerie è la presenza di una copia del *Ratto di Elena* di Guido Reni nella Galleria Spada²⁰. A mio avviso, però, tale dato non basta per interpretare quest'ultima come una versione romana della Galerie La Vrillière. Inoltre non mi convince la supposta connessione con la Galleria Buonaccorsi. Il principio collezionistico di Raimondo Buonaccorsi, basato sulla riunione di opere di artisti eccellenti rappresentanti di diverse scuole pittoriche, mettendoli a paragone, assomiglia alla Galerie La Vrillière, ma né nella galleria parigina né in quella romana le tele erano unite da un tema generale virgiliano²¹. Da dove venne, dunque l'idea di creare un ciclo di grandi tele interamente dedicate all'*Eneide*?

2. Galleria Buonaccorsi e Galerie d'Enée

Come probabile modello vorrei proporre una galleria presente nel Palais-Royal a Parigi, eretto per il cardinale Richelieu e passato dopo la sua morte

¹⁵ Cotté 1988, p. 39.

¹⁶ Pierguidi 2004, p. 146.

¹⁷ Cfr. Haffner 1988, p. 29.

¹⁸ Pierguidi 2004, p. 147.

¹⁹ Zeri 1970; Neppi 1975; Cannatà, Vicini 1992.

²⁰ Pierguidi 2004, p. 147.

²¹ Pierguidi 2004, p. 147, sottolinea che fra i tanti quadri della Galleria Spada c'è anche un *Suicidio di Didone* di Guercino, ma nella Galerie La Vrillière il *Ratto di Elena* era l'unico quadro a soggetto virgiliano.

alla corona francese. Era diventato poi residenza di Filippo II di Borbone, duca d'Orléans, figlio del fratello minore di Luigi XIV²². Filippo ereditò il Palais-Royal nel 1701 e dette subito avvio a lavori di abbellimento. Era un uomo particolarmente portato per le arti e non solo in quanto importante collezionista di quadri, ma anche cimentandosi nella pittura in prima persona²³. Il suo insegnante era il pittore di corte Antoine Coypel, uno degli artisti più in vista a Parigi in quegli anni²⁴. Nel 1702 il duca incaricò Coypel di decorare una galleria del Palais-Royal con un ciclo di pitture dedicato all'*Eneide*²⁵, una commissione a cui Antoine Schnapper ha dedicato un saggio fondamentale del 1969. Qui di seguito presenterò anche qualche novità su quella galleria distrutta poco dopo il 1781²⁶.

Nel *Salon* del 1699 Coypel aveva esposto due dipinti che si riferivano al poema virgiliano, *Venere offre le armi ad Enea* e una scena di seduzione in cui Giunone indossa la cintura di Venere per indurre Giove a favorire Turno, l'avversario di Enea²⁷. Le due opere visualizzarono così il conflitto tra Venere e Giunone che stava alla base dell'*Eneide*²⁸. Il quadro della consegna delle armi, oggi noto solo attraverso una copia, entrò a far parte della collezione del duca d'Orléans e può averlo stimolato a scegliere l'*Eneide* come tema per la sua galleria²⁹.

Inoltre proprio nel 1700 una traduzione francese dell'*Eneide*, corredata da illustrazioni, era stata pubblicata ad Amsterdam, ma con dedica a Luigi XIV³⁰. Le incisioni non sono firmate, ma lasciano trapelare modelli romani. Ad esempio, il frontespizio, illustrando la fuga d'Enea, fa riferimento al famoso dipinto dello stesso soggetto di Barocci che a quell'epoca si trovava nella Villa Borghese di Roma (figg. 2, 3)³¹. L'incisore ha riprodotto il quadro in forma rovesciata, omettendo però Creusa, la moglie d'Enea, copiando non solo il gruppo centrale, ma anche dettagli come il pilastro sullo sfondo e lo scudo in primo piano. Da notare è la caratteristica posa del piccolo Ascanio, che sembra salire un gradino. Quella grafica servì evidentemente da fonte d'ispirazione a Coypel quando concepì la tela destinata alla Galerie d'Énée e conservata oggi

²² Sulla storia edilizia del Palais-Royal e delle sue gallerie cfr. Krause 2010, pp. 312-315.

²³ Sulla collezione si veda Ancel 1905; sulle lezioni di disegno e le opere artistiche del duca: Crow 1985, p. 41; Garnier 1989, p. 37 e s.

²⁴ Garnier 1989, pp. 25-32.

²⁵ Schnapper 1969, p. 35; Garnier 1989, p. 27. Susanne Adina Meyer nel corso della revisione redazionale del presente testo ha richiamato la mia attenzione sul fatto che già Maria Teresa Caracciolo aveva menzionato la *Galerie d'Énée* in rapporto con Macerata (Caracciolo 2009, pp. 29-30), tuttavia senza approfondire il nesso tra le due opere. L'interesse di Caracciolo rimane soprattutto concentrato sulle illustrazioni tratte dall'*Eneide* negli anni successivi del XVIII secolo.

²⁶ Sulla distruzione della galleria: Schnapper 1969, p. 34.

²⁷ Garnier 1989, pp. 133-135.

²⁸ Cfr. Preimesberger 1976, p. 253 e s.

²⁹ Garnier 1989, p. 133.

³⁰ Segrais 1700.

³¹ Coliva 2017, p. 135.

a Montpellier (fig. 4)³². Anche se Coypel modificò le figure di Ascanio e di Creusa, il gruppo centrale è molto simile all'incisione, soprattutto per quanto riguarda la posizione di Enea che con la gamba destra appoggiata su un gradino sostiene il padre.

La Galerie d'Énée si trovava al piano nobile del Palais-Royal e offriva una bella vista sul giardino. Visto che una delle pareti lunghe disponeva di undici finestre, le tele di Coypel erano tutte esposte sulla parete opposta. Non tutti i quadri si sono conservati, ma sulla base di descrizioni, incisioni e bozzetti, Antoine Schnapper è stato in grado di produrre una ricostruzione che mostra sia le sette tele sulla parete che i sette dipinti sulla volta³³. La volta si presentava come una curiosa sintesi tra quadratura italiana al centro e quadri riportati alla francese ai lati (fig. 5)³⁴.

Antoine Coypel aveva ricevuto la sua formazione artistica in Italia, passando quattro anni a Roma. Era infatti figlio di Noel Coypel, allora direttore dell'Accademia di Francia a Roma³⁵. Nel bozzetto per la parte centrale della volta della Galerie d'Énée si manifesta chiaramente l'ispirazione italiana – non solo sul piano stilistico, ma anche come riferimento diretto alla Galleria Pamphilj di Roma³⁶. Anche in questo caso la volta sembra aprirsi illusionisticamente per far vedere un concilio degli dei. L'affresco si riferisce ai canti finali dell'*Eneide* in cui le dee Venere e Giunone si riconciliano, permettendo così a Enea di diventare signore del Lazio³⁷. Se si confrontano le parti centrali delle due volte, emerge una configurazione quasi identica (Figg. 5, 6). Giove è posto al centro, alla sua destra siede Giunone, alla sua sinistra si scorge l'aquila. Davanti a lui sta Venere, avvolta in un mantello rosso. Con il suo braccio disteso, Venere indica la Terra dove il suo protetto, Enea, deve affrontare il re Turno. L'imperioso gesto di Giove fa intuire che ha deciso in suo favore e concederà ad Enea il dominio sul Lazio.

Proprio come Pietro da Cortona, Antoine Coypel scelse per i quadri riportati della volta scene che illustrano l'azione degli dèi a favore o ai danni dei mortali come ad esempio Giunone ed Eolo che scatenano i venti contro Enea. In questo modo, i pittori creavano una separazione fra il mondo degli dèi e le avventure terrestri di Enea. Come già detto, nella Galleria Pamphilj il poema virgiliano è rappresentato solo sulla volta collocando quindi le scene che si svolgono sulla Terra ai margini del soffitto. Coypel invece decorò anche le pareti con episodi tratti dall'*Eneide*. Secondo Schnapper, il progetto per il ciclo sulle

³² Il dipinto è stato schedato da Garnier 1989, p. 170 e s., senza però notare il suo rapporto con le opere di Barocci e di Segrais.

³³ Schnapper 1969, p. 36 e s.

³⁴ Ad esempio, il modo in cui i quadri riportati del bozzetto sono disposti e incorniciati sulla volta assomiglia alla Galerie des Glaces a Versailles.

³⁵ Garnier 1980, pp. 123-131.

³⁶ Sul bozzetto cfr. Schnapper 1969, p. 41 e Garnier 1989, p. 151 e s. Nessuno di questi autori menziona la Galleria Pamphilj come fonte d'ispirazione per Coypel.

³⁷ Preimesberger 1976, p. 253 e s.

pareti risale a un secondo momento³⁸, ma ciò mi pare poco probabile perché questa ipotesi comporterebbe che le avventure terrestri di Enea furono all'inizio completamente escluse da Coypel. Inoltre esiste una lettera datata 26 giugno 1712 che testimonia come al più tardi in questo momento anche le tele per le pareti erano già in fase di progettazione³⁹ – quindi nello stesso anno in cui avvenne il cambiamento di programma della Galleria Buonaccorsi. Ma come giunsero le informazioni sulla galleria di Palais-Royal a Macerata?

Com'è noto la corte francese intrattenne assidui contatti con Roma, ad esempio attraverso l'Accademia di Francia e mediante il cardinale Ottoboni, protettore della Francia dal 1709⁴⁰. Credo però che in questo caso le informazioni non siano passate per Roma, ma per Napoli, che all'inizio del Settecento si trovò sotto il dominio di Filippo V di Borbone, nipote di Luigi XIV⁴¹. Intorno al 1700 sia a Roma che a Parigi e a Napoli apparvero traduzioni dell'*Eneide*⁴². Dal confronto tra l'edizione napoletana e quella parigina risulta che gli artisti francesi erano senz'altro inclini a cogliere le ispirazioni provenienti da Napoli (Figg. 7, 8)⁴³. Anche nel campo della pittura c'era un grande interesse per l'arte napoletana tanto che sia Solimena che Paolo de Matteis furono invitati a Parigi. Mentre Solimena declinò l'invito, De Matteis passò quasi tre anni nella capitale francese, dal 1702 al 1705, ricevendo commissioni molto prestigiose di cui però oggi non resta traccia⁴⁴. Nel 1702 decorò la galleria di Pierre Crozat⁴⁵, l'uomo più ricco di Parigi, che aveva radunato intorno a sé una sorta di accademia privata⁴⁶. Crozat era molto legato sia al duca d'Orléans che ad Antoine Coypel⁴⁷. Da un documento del 1703 risulta che il duca d'Orléans ammirò l'opera di de Matteis e voleva che lavorasse anche per lui⁴⁸.

Nell'autunno del 1703 Antoine Coypel terminò il *Concilio degli dèi* al centro della volta della Galerie d'Énée. Nella biografia del pittore, suo figlio Charles-Antoine si ricordò che «la réussite fut générale»⁴⁹. La volta ancora incompleta fu dunque svelata e mostrata agli intendenti. Dati gli stretti contatti

³⁸ Schnapper 1969, p. 39, seguito da Garnier 1989, p. 27. Il lasso di tempo fra la decorazione della volta e delle pareti si spiega probabilmente con il fatto che nel frattempo il duca d'Orléans fece decorare il palazzo de Mademoiselle de Séry per accontentare la sua amante. Cfr. Garnier 1989, p. 27 e s.

³⁹ Weigert 1964, p. 375 (Daniel Cronström a Nicodemus Tessin, 26.6.1712).

⁴⁰ Garnier 1980, pp. 123-129 (Accademia), p. 132 e s. (Ottoboni).

⁴¹ Sui rapporti politici e culturali fra Napoli e la Francia in quel periodo si veda Pestilli 2013, pp. 79-87.

⁴² Stigliola 1699; Beverini 1700 (con dedica a Livio Odescalchi); Segrais 1700.

⁴³ Catrou 1716, illustrazione di fronte a p. 173, palesemente ispirato da Stigliola 1699, vol. 1, p. 94.

⁴⁴ Brejon de Lavergnée 1990, pp. 70-75; Pestilli 2013, pp. 38-48, 79-89.

⁴⁵ Brejon de Lavergnée 1990, p. 72; Pestilli 2013, pp. 40, 44, 54 (nota 38).

⁴⁶ Crow 1985, pp. 39-41.

⁴⁷ Crow 1985, p. 40 e s.

⁴⁸ Pestilli 2013, p. 54, nota 38.

⁴⁹ Citato da Garnier 1989, p. 27.

tra Paolo de Matteis, Crozat, Coypel e il duca d'Orléans, è molto probabile che tutti e quattro si trovassero presenti in quell'occasione. Siccome de Matteis si trattenne a Parigi fino al 1705, poteva anche seguire l'avanzamento dei lavori sulla volta che furono conclusi appunto in quell'anno⁵⁰.

Come ho già messo in evidenza, una delle tele che Coypel dipinse per la parete lunga della galleria si basava sull'edizione francese dell'*Eneide* pubblicata da Segrais nel 1700 (Figg. 3, 4). Dunque è probabile che i primi disegni per le tele delle pareti furono creati nello stesso arco di tempo, fra il 1702 e il 1705, durante i lavori sulla volta. Suppongo che Paolo de Matteis conobbe il progetto e lo rese noto quando tornò a Napoli. Penso quindi che sia stato lui a proporre un ciclo di pitture dedicate all'*Eneide* per la galleria di Macerata.

Per la tela *Venere offre le armi ad Enea* esiste un pagamento a de Matteis dal quale si evince che il pittore aveva cominciato il lavoro sul quadro per Macerata già prima del 21 ottobre 1712⁵¹. Questo pagamento e una lettera che riguarda la tela di Solimena sono i primi documenti per la galleria e suggeriscono che le opere di Solimena e di de Matteis siano state commissionate contemporaneamente⁵². Sembra dunque che l'idea per il programma della galleria sia nata a Napoli.

Come già accennato, anche Antoine Coypel aveva dipinto un quadro raffigurante Venere che offre le armi ad Enea, oggi perduto ma documentato da un'incisione contemporanea. L'iscrizione posta sotto l'immagine dichiara espressamente che si tratta di un'opera d'Antoine Coypel (fig. 6). La tela di Paolo de Matteis (fig. 7) prendeva palesemente spunto da quell'incisione. La differenza del formato indusse de Matteis a spostare il dio fluviale da sinistra a destra, ma il rapporto tra Enea e Venere è molto simile nell'incisione e nel quadro.

In conclusione, si può dunque constatare che Antoine Coypel ispirò Paolo de Matteis su un duplice livello: da Coypel deriva l'idea di creare una galleria dedicata interamente all'*Eneide* e lo stesso Coypel fornì anche il modello compositivo per il contributo del de Matteis. La Galleria Buonaccorsi di Macerata possiede quindi un legame con il Palais-Royal di Parigi finora non emerso, ma fondamentale per la genesi di quell'insieme meraviglioso.

Riferimenti bibliografici / References

Ancel R. (1905), *Les tableaux de la reine Christine de Suède. La vente au régent d'Orléans*, «Mélanges d'archéologie et d'histoire», 25, pp. 223-242.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Barucca, Sfrappini 2001, p. 79. Il pagamento in questione data del 10 dicembre 1712, menziona però una precedente transazione del 21 ottobre 1712 che deve considerarsi il *terminus ante quem* per la commissione a de Matteis.

⁵² Barucca, Sfrappini 2001, p. 57.

- 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.
- Barucca G., Sfrappini A. (2001), *“Tutta per ordine dipinta”. La Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi a Macerata*, Urbino: QuattroVenti.
- Beverini B. (1700), *Giano bifronte ovvero l'Eneide Che composta in Verso Eroico Latino da Virgilio E trasportata in ottava rima Toscana da Bartolomeo Beverini*, Roma: Bernabò.
- Brejon de Lavergnée A. (1990), *Plaidoyer pour un peintre ‘de pratique’: le séjour de Paolo de Matteis en France (1702-1705)*, «Revue de l'art», 88, pp. 70-79.
- Cannatà R., Vicini M. L. (1992), *La Galleria di Palazzo Spada. Genesi e storia di una collezione*, Roma: Edizioni d'Europa.
- Caracciolo M.T. (2009), *La metamorfosi di Enea. Da Metastasio a Alfieri, da eroe di corte a eroe della nazione*, in *Il Settecento e le Arti: dall'Arcadia all'illuminismo. Nuove proposte tra le corti, l'aristocrazia e la borghesia*, convegno internazionale (Roma 23-24 novembre 2005), Roma: Bardi, pp. 29-52.
- Catrou F. (1716), *Les oeuvres de Virgile. Traduction nouvelle. Avec des notes Critiques & Historiques. Par le P. Catrou, de la Compagnie de Jesus. Le I. le II. & le III. Livres de l'Eneide*, Paris: Jean Barbou.
- Colantuono A. (1997), *Guido Reni's Abduction of Helen. The politics and rhetoric of painting in seventeenth-century Europe*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Coliva A. (2017), *From the Rome sine decoro of the Borghese to the ‘moralized’ Rome of Urban VIII*, in *Bernini*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 1 novembre 2017 – 4 febbraio 2018), Milano: Officina libraria, pp. 132-153.
- Cotté S. (1988), *Un exemple du ‘goût italien’: la galerie de l'hôtel de La Vrillière à Paris*, in *Seicento. Le siècle de Caravage dans les collections françaises*, catalogo della mostra (Parigi, Galeries nationales du Grand Palais, 11 ottobre 1988 – 2 gennaio 1989), Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, pp. 39-46.
- Crow T.E. (1985), *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven/London: Yale University Press.
- Fehrenbach F. (1998), *Provvidenza intricata. Riflessioni sulla Galleria Pamphilj, in Pietro da Cortona. Atti del convegno internazionale, Roma-Firenze, 12-15 novembre 1997*, a cura di C. L. Frommel, S. Schütze, Milano: Electa, pp. 108-115.
- Friedman J. (1990), *Interieurs in Paris*, München: s.e.
- Garms J. (1972), *Quellen aus dem Archiv Doria-Pamphilj zur Kunsttätigkeit in Rom unter Innocenz X.*, Roma/Vienna: Böhlau.
- Garnier N. (1980), *Antoine Coypel (1661-1722) et l'Italie*, «Colloqui del Sodalizio», 7, pp. 123-140.

- Garnier N. (1989), *Antoine Coypel (1661-1722)*, Paris: Arthena.
- Guerrieri Borsoi M.B. (1992), *Michelangelo Ricciolini a Frascati e a Macerata*, «Bollettino d'arte», 77, pp. 123-140.
- Haffner C. (1988), *La Vrillière, collectionneur et mécène*, in *Seicento. Le siècle de Caravage dans les collections françaises*, catalogo della mostra (Parigi, Galeries nationales du Grand Palais, 11 ottobre 1988 – 2 gennaio 1989), Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, pp. 29-38.
- Krause K. (2010), 'Cabinet' oder 'Galerie'. *Die Räume der Sammlung im Paris des 17. und 18. Jahrhunderts*, in *Europäische Galeriebauten. Galleries in a Comparative European Perspective (1400-1800)*, edited by C. Strunck, E. Kieven, München: Hirmer Verlag, pp. 311-325.
- Leone S.C. (2008), *The Palazzo Pamphilj in Piazza Navona. Constructing identity in Early Modern Rome*, London/Turnhout: Brepols.
- Neppi L. (1975), *Palazzo Spada*, Roma: Editalia.
- Pestilli L. (2013), *Paolo de Matteis. Neapolitan Painting and Cultural History in Baroque Europe*, Farnham: Ashgate.
- Pierguidi S. (2004), *Il programma sacrificato ai pittori. La gallerie La Vrillière (Parigi, 1635-1660), Spada (Roma, 1698-1705) e Bonaccorsi (Macerata, 1710-1717)*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 28, pp. 129-168.
- Preimesberger R. (1976), *Pontifex romanus per Aeneam praesignatus. Die Galleria Pamphilj und ihre Fresken*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 16, pp. 221-287.
- Schnapper A. (1969), *Antoine Coypel: La Galerie d'Énée au Palais-Royal*, «Revue de l'Art», n. 5, pp. 33-42.
- Scott J.B. (1997), *Strumento di potere: Pietro da Cortona tra Barberini e Pamphilj*, in *Pietro da Cortona 1597-1669*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 31 ottobre 1997 – 10 febbraio 1998), a cura di A. Lo Bianco, Milano: Electa, pp. 87-98.
- Segrais J. (1700), *Traduction de l'Eneide de Virgile, par Mr. De Segrais de l'Academie Française. Seconde Edition revue et corrigée par l'Auteur & enrichie de figures*, Amsterdam: Jean Malherbe.
- Seicento. Le siècle de Caravage dans les collections françaises* (1988), catalogo della mostra (Parigi, Galeries nationales du Grand Palais, 11 ottobre 1988 – 2 gennaio 1989), Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux.
- Stigliola N. (1699), *L'Eneide di Virgilio Marone. Con l'aggiunta all'ultimo di un catalogo, in cui si spiegano alcune voci, e motti Napoletani, per maggior facilità di chi legge. Abbellita con nobilissime figure intagliate in rame*, Parte I, Napoli: Parrino.
- Weigert R.-A. (1964), *Les relations artistiques entra la France et la Suède, 1693-1718. Nicodème Tessin le jeune et Daniel Cronström, Correspondance (extraits)*, Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Zeri F. (1970), *La Galleria Spada in Roma*, Roma: Libreria dello Stato.

Appendice

Fig. 1. La Galerie dorée nel Hôtel de Toulouse (Banque de France), ex Galerie La Vrillière, da Friedman 1990, p. 89



Fig. 2. Federico Barrocci, *La fuga d'Enea*, 1598, Roma, Galleria Borghese, da Andrea Emiliani, *Federico Barocci*, Bologna 1985



Fig. 3. Artista ignoto, *La fuga d'Enea*, incisione, da Segrais 1700, frontespizio



Fig. 4. Antoine Coypel, *La fuga d'Enea*, olio su tela, 387x190 cm, creato per la Galerie d'Énée, oggi a Montpellier, Musée Fabre, da Garnier 1989, Pl. XXII bis



Fig. 5. Antoine Coypel, *Bozzetto per la parte centrale della volta della Galerie d'Enée*, 1702, Angers, Musée des Beaux-Arts, da Dominique Jarrassé, *La peinture française au XVIII siècle*, Paris 1998, p. 31



Fig. 6. Pietro Berrettini da Cortona, *Parte centrale della volta della Galleria Pamphilj*, 1651-1654, da <http://romesweetromeguide.com/en/palace-pamphilj-gallery-secret-histories-aeneas/>, 22.05.2018



Fig. 7. Artista ignoto, *Fuga d'Enea*, incisione, da Stigliola 1699, vol. 1, p. 94

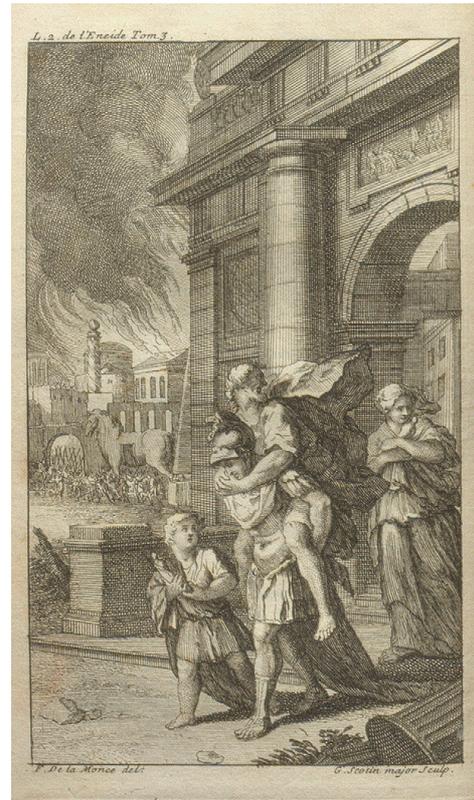


Fig. 8. G. Scotin da F. de la Monce, *Fuga d'Enea*, incisione, da Catrou 1716, p. 173



Fig. 9. Jean-Baptiste de Poilly da Antoine Coypel, *Venere offre le armi ad Enea*, incisione, Monaco di Baviera, Ludwig-Maximilian-Universität, Institut für Kunstgeschichte, da Prometheus, <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/de/search?search_value%5B0%5D=coypel+poilly&commit=Senden>, 17.11.2018



Fig. 10. Paolo de Matteis, *Venere offre le armi ad Enea*, Macerata, Galleria Buonaccorsi, da Barucca, Sfrappini 2001, p. 81