
Parte III

Parole e immagini: letture iconografiche

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

Giuseppe Capriotti*

Abstract

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

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

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

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

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

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

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

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

² Bona Castellotti, Giuliano 2011; Panofsky 2010.

³ Melatini 1998, pp. 20-21.

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

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

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

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

2. Scoperte documentarie e riferimenti figurativi

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

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

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

⁹ Zanotti 1739, I, p. 396.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁶ Barbieri Prete 1997, p. 82.

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

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

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

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

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

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

²⁰ Cfr. Benati 2012.

²¹ Malvasia 1841, p. 273.

²² Fenech Kroke, Lemoine 2016; Boschloo 1984.

²³ Boschloo 1981.

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

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

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

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

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

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

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

²⁸ Cappelletti 2012.

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

4. *La Stanza di Romolo e Remo*

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

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

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

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

³¹ Cfr. Saxl 2000, pp. 7-10.

³² Cfr. Bettini, Pucci 2017.

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

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

³³ Cfr. Zacchi 1999.

³⁴ Ottani Cavina 1993.

³⁵ Ivi, p. 201.

³⁶ Ringrazio Massimiliano Rossi per avermi suggerito questa possibilità interpretativa.

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

³⁸ Cfr. Häfner 2011; Lipińska 2015.

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

⁴⁰ Silk 2004.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁶ Dempsey 1966.

⁴⁷ *Le nozze di Nettuno* 1728, frontespizio.

⁴⁸ Ivi, p. 7.

⁴⁹ Cfr. Cahn 1994.

⁵⁰ Cfr. in generale Bettini 2015.

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

6. *La Stanza di Bacco*

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

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

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

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

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

⁵⁵ Candi 2010; Pirondini 2017.

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

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

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

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

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

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

⁵⁸ Ovidio, *Metamorfosi*, XI, 85-105.

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

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

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

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

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

⁶¹ Starobinski 1989, pp. 233-261.

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

8. *La Stanza delle Metamorfosi*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶⁹ Cfr. Vollkommer 1997.

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

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

⁷² Apuleio, *L'Asino d'oro*, V, 23.

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

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

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

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

⁷⁵ Ivi, pp. 59-60.

⁷⁶ Ivi, pp. 132-134.

⁷⁷ Ovidio, *Metamorfosi*, IX, 98-272.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹² Declaustre 1745; Banier 1754.

⁹³ Banier 1738, p. ij.

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

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

Riferimenti bibliografici / References

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

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

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

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

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

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

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

Appendice

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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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

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

Angelo Maria Monaco*

Abstract

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

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

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

1. Osservazioni preliminari di contestualizzazione museologica

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

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

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

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

¹ Sulla galleria cfr. Barucca, Sfrappini 2001.

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

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

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

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

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

⁶ Miller 1963; Haskell 1966.

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

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

2. Aspetti di iconografia e di iconologia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹³ Ivi, p. 375.

¹⁴ Ivi, p. 754, n. 1.

¹⁵ Wieck 2018.

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

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

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

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

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

¹⁷ Eustathio-Carani 1550.

¹⁸ Ripa 2012, p. LXV e ss.

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

²⁰ Ripa 2012, p. 389.

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

4. La sezione antiquaria dell'iconografia

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

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

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

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

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

5. Conclusioni

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

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

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

6. Appendice: Ecfraresi e commento delle dodici allegorie

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

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

²⁴ Ripa 2012, p. 375.

²⁵ Casini 2009.

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

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

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

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

²⁶ Sul ciclo iconografico cfr. Monaco 2016, 2018.

²⁷ Cfr. *infra*, n. 31.

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

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

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

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

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

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

²⁹ Ripa 2012, p. 376.

³⁰ Ivi, p. 377.

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

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

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

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

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

³³ Ripa 2012, pp. 377-378.

³⁴ Signorini 1989, pp. 18-19.

³⁵ Monaco 2016, pp. 101-102.

³⁶ Ripa 2012, p. 378.

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

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

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

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

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

³⁷ Signorini 1989, p. 20.

³⁸ Ripa 2012, p. 378.

³⁹ Ivi, p. 379.

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁰ Signorini 1989, p. 24.

⁴¹ Ripa 2012, pp. 379-380.

⁴² Ivi, p. 380.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴³ Igino 2009, p. 50.

⁴⁴ Ivi, pp. 380-381.

⁴⁵ Ivi, p. 381.

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

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

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

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Cfr. *supra*, n. 10.

⁴⁸ Ripa 2012, pp. 543-544.

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

Riferimenti bibliografici / References

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

⁴⁹ Ivi, pp. 546-547.

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

Appendice

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



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



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

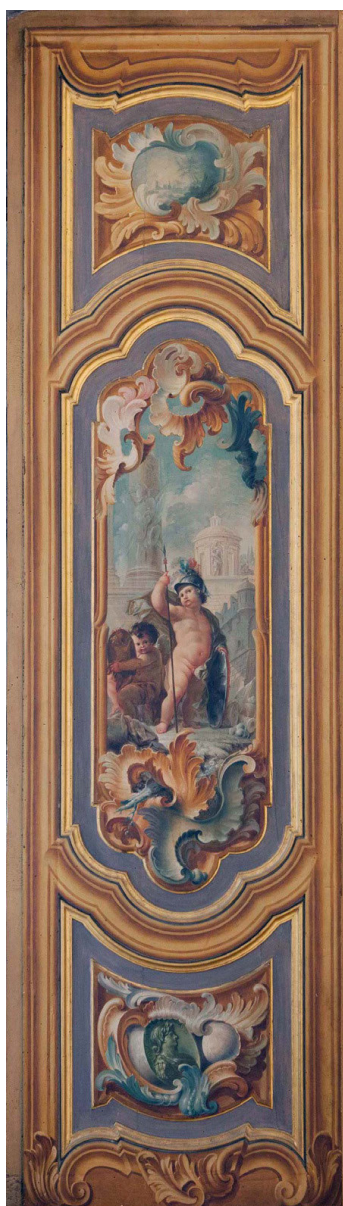


Fig. 4. Enrico Scipione Cordieri (attr.), *Allegoria di Marzo sotto il segno dell'Ariete*, entro il 1721, olio (?) su legno, Macerata, Palazzo Buonaccorsi, Galleria di Enea

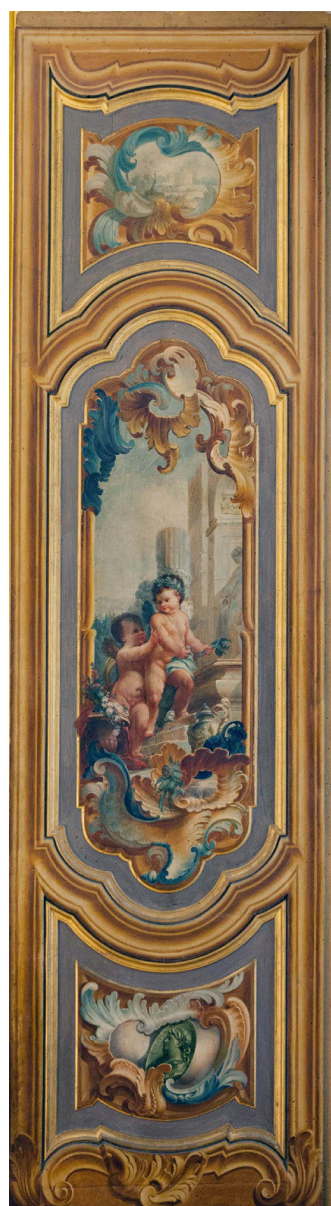


Fig. 5. Enrico Scipione Cordieri (attr.), *Allegoria di Aprile sotto il segno del Toro*, entro il 1721, olio (?) su legno, Macerata, Palazzo Buonaccorsi, Galleria di Enea

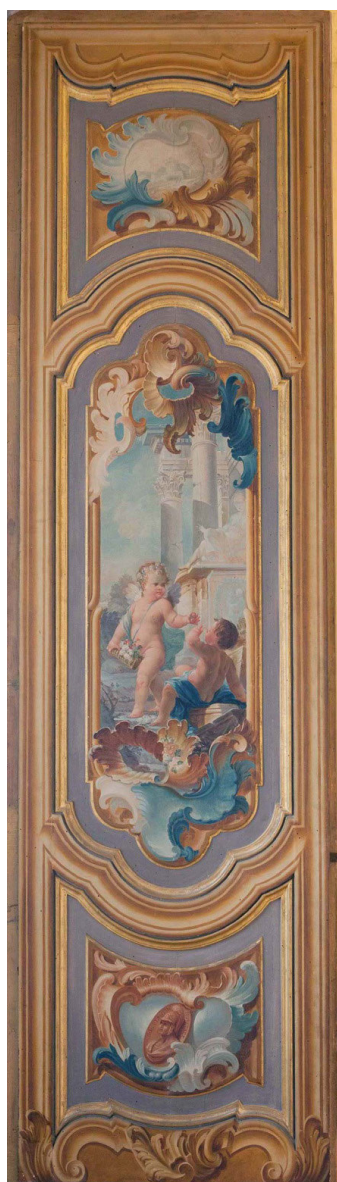


Fig. 6. Enrico Scipione Cordieri (attr.), *Allegoria di Maggio sotto il segno dei Gemelli*, entro il 1721, olio (?) su legno, Macerata, Palazzo Buonaccorsi, Galleria di Enea



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



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



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

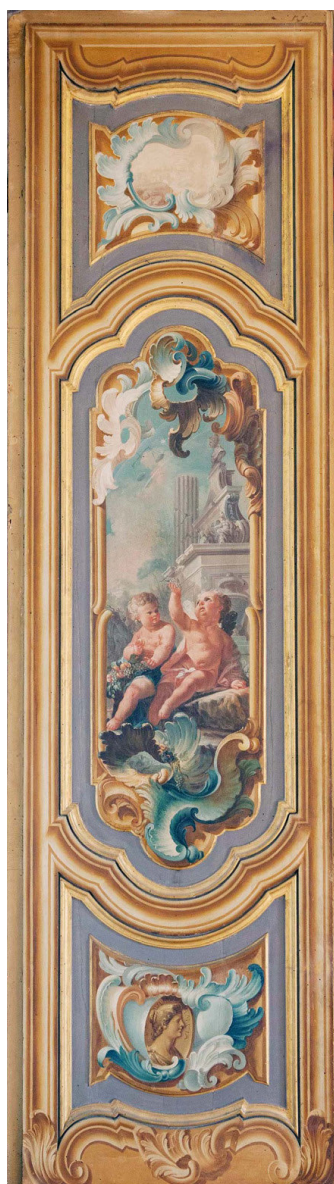


Fig. 10. Enrico Scipione Cordieri (attr.), *Allegoria di Settembre sotto il segno della Bilancia*, entro il 1721, olio (?) su legno, Macerata, Palazzo Buonaccorsi, Galleria di Enea

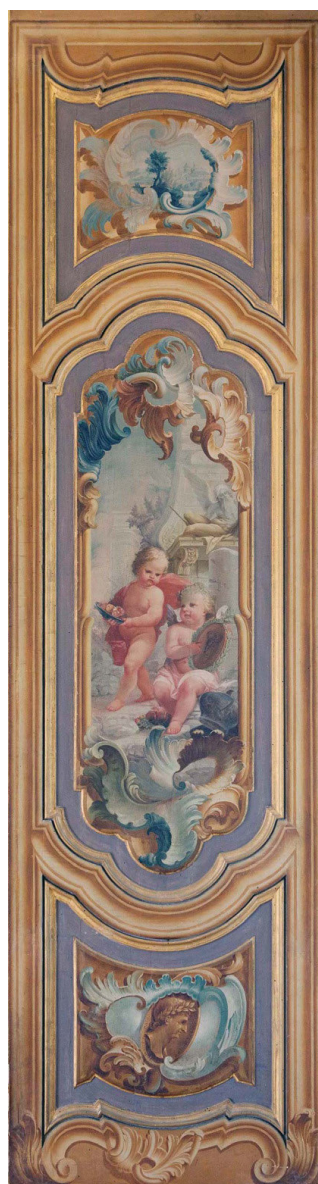


Fig. 11. Enrico Scipione Cordieri (attr.), *Allegoria di Ottobre sotto il segno dello Scorpione*, entro il 1721, olio (?) su legno, Macerata, Palazzo Buonaccorsi, Galleria di Enea

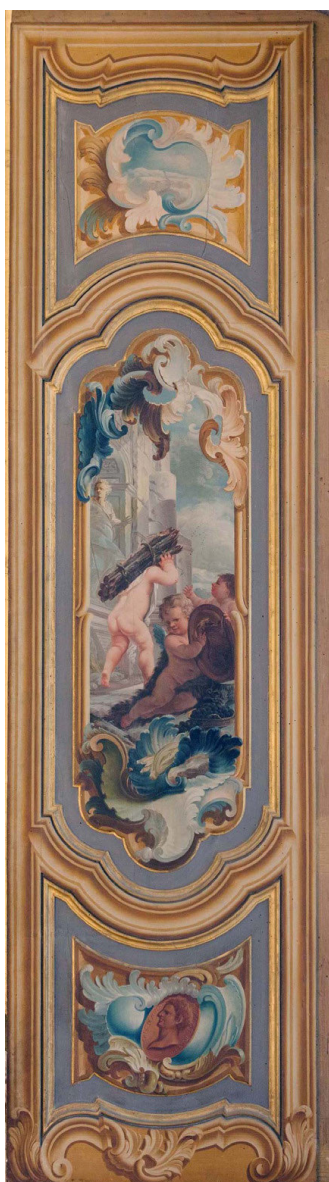


Fig. 12. Enrico Scipione Cordieri (attr.), *Allegoria di Novembre sotto il segno del Sagittario*, entro il 1721, olio (?) su legno, Macerata, Palazzo Buonaccorsi, Galleria di Enea



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

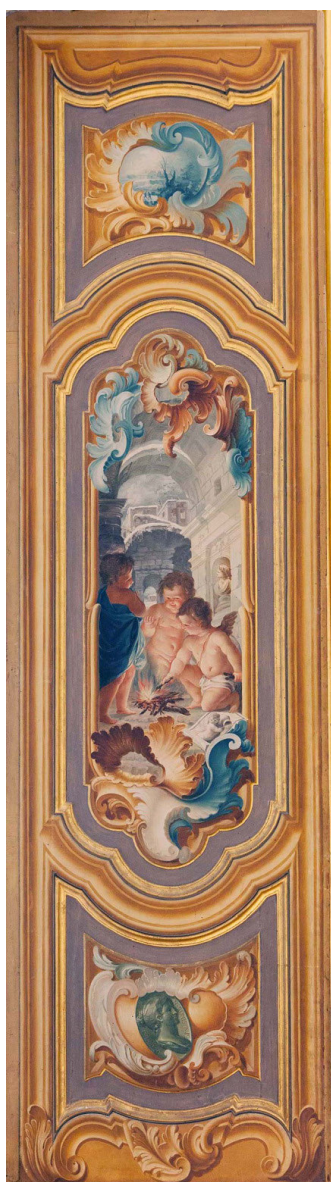


Fig. 14. Enrico Scipione Cordieri (attr.), *Allegoria di Gennaio sotto il segno dell'Acquario*, entro il 1721, olio (?) su legno, Macerata, Palazzo Buonaccorsi, Galleria di Enea

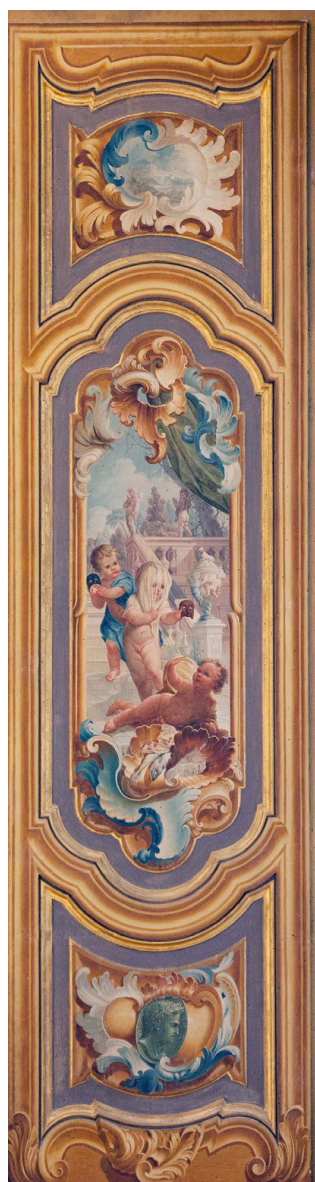


Fig. 15. Enrico Scipione Cordieri (attr.), *Allegoria di Febbraio sotto il segno dei Pesci*, entro il 1721, olio (?) su legno, Macerata, Palazzo Buonaccorsi, Galleria di Enea

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

Alberto Pavan*

Abstract

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

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

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

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

1. *Sentieri che faticano a incrociarsi*

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

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

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

Con una sensibilità che integra il rigore filologico alla prospettiva di ampio respiro di seguire il classico nella storia della cultura, Joseph Farrell e Michael Putnam hanno dedicato un'intera sezione del loro *Companion to Vergil's Aeneid and its Tradition* alle arti figurative, in cui compare il saggio di Ingrid Rowland sulla Galleria dell'*Eneide* di palazzo Pamphili⁵, attento alle modalità di traduzione e di interpretazione del testo virgiliano. Anche Mario Lentano nel suo *Il mito di Enea*, ricchissima biografia mitologica e storico-culturale dell'eroe troiano, propone un'appendice iconografica⁶. Nello studio più recente sulla fortuna di Enea, *The last Trojan Hero* del 2014⁷, sottotitolato appunto *A*

¹ Fagiolo 1981, p. 65.

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Letture virgiliane e programma ideologico della Galleria

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁵ Ivi, p. 41.

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

¹⁷ Preimesberger 1967, p. 240.

¹⁸ Vergilius 1641.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La prima tela collocata sulla parete nord è *Venere cacciatrice che appare a Enea e Acáte* di Antonio Balestra (fig. 2 e tav. 76): si illustra la sezione del primo libro in cui, dopo il fortunoso approdo sulle coste africane, a seguito della tremenda tempesta scatenata da Giunone, e dopo la rassicurante profezia di Giove alla figlia Venere sul destino degli Eneadi, la dea appare al figlio in avanscoperta con il fido compagno Acáte²³. L'episodio rappresenta un momento importante nell'avvio della narrazione, poiché Venere, nelle sembianze di una cacciatrice punica, racconta al figlio la storia di Didone e gli fa capire che a Cartagine troverà l'ospitalità di cui ha bisogno per potere poi proseguire il suo viaggio. Nella tela è fissata la seconda allocuzione di Venere a Enea, quando essa interrompe il figlio che, commosso, racconta la sua origine e la sua storia, vv. 387-401:

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

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

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

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

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

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

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

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

Nel dipinto Enea è intento ad ascoltare la madre a braccia conserte, mentre Acáte, a fianco dell'eroe, guarda la dea; al di sopra della scena terrestre due Amorini giocano con una colomba bianca, animale sacro a Venere, tenuta al laccio; uno dei due è steso al di sopra di una soffice nube che sembra calare, come richiamata dalla dea, sui due guerrieri; l'albero separa la scena terrestre da quella celeste e sintetizza la fitta selva in cui è ambientata la scena virgiliana (v. 314: *Cui mater media sese tulit obvia silva*)²⁷. Tali elementi estranei al testo si possono interpretare come anticipazioni della narrazione che segue: la colomba al laccio potrebbe suggerire Didone, che nel libro primo diventa ostaggio di Venere per la realizzazione della missione di Enea, e la nube rimanda più esplicitamente all'*amictus nebulae* in cui la dea avvolge Enea ed Acáte per scortarli fino a Cartagine, I 411-414:

at Venus obscuro gradientes aere saepsit,
 et multo nebulae circum dea fudit amictu,
 cernere ne quis eos, neu quis contingere posset,
 molirive moram, aut veniendi poscere causas²⁸.

Il passo è interpretato da Landino, all'interno di un percorso di formazione di Enea, come utile a rinnovare l'amore per la missione politica attraverso consigli ispirati a una prudenza tutta umana: la selva infatti rappresenta ciò che di più materiale e più lontano dalla divinità esiste ed è questo il motivo per cui Venere non si manifesta come dea, ma come mortale e ciò che racconta a Enea, la storia della fuga di Didone da Tiro e l'augurio dei cigni comparsi in cielo, rappresenta un messaggio di speranza e di salvezza²⁹.

La tela di Niccolò Bambini, *Enea racconta a Didone la caduta di Troia* (fig. 3 e tav. 73), che porta lo spettatore nel vivo della vicenda di Didone, non così gradita alla committenza e sostituita dalla tela di Solimena o dalla seconda di Lazzarini, solo negli anni '60 del secolo scorso è stata restituita alla sua collocazione originaria³⁰. Il dipinto illustra i versi 703-756 del primo libro, quando, al termine del banchetto, la regina di Cartagine invita Enea a raccontare la propria storia. Si riportano di seguito i vv. 703-729:

Quinquaginta intus famulae, quibus ordine longam
 cura penum struere, et flammis adolere Penatis;
 centum aliae totidemque pares aetate ministri, 705
 qui dapibus mensas onerent et pocula ponant.

²⁷ Trad.: «E a lui la madre si fece incontro nel cuore del bosco».

²⁸ Trad.: «Ma avvolse Venere in siepe di aria oscurata i due in viaggio,/ e circondò un cospicuo mantello di nebbia la dea,/ sì che nessuno potesse vederli, nessuno toccarli/ o provocarne un indugio, o sul loro arrivo indagare».

²⁹ Cfr. Landino, *Disputationes*, pp. 179-181.

³⁰ La tela fu collocata nella pinacoteca del palazzo e solo dopo la vendita della tela di Solimena ritornò nella Galleria. Cfr. Pierguidi 2004, p. 159.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁹ Cfr. Bettini 1997, pp. 8-33.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tantos illa suo rumpebat pectore questus:
 Aeneas celsa in puppi iam certus eundi
 carpebat somnos rebus iam rite paratis 555
 huic se forma dei vultu redeuntis eodem
 obtulit in somnis rursusque ita visa monere est,
 omnia Mercurio similis, vocemque coloremque
 et crinis flavos et membra decora iuventa:
 'nate dea, potes hoc sub casu ducere somnos, 560
 nec quae te circum stent deinde pericula cernis,
 demens, nec Zephyros audis spirare secundos?
 illa dolos dirumque nefas in pectore versat
 certa mori, variosque irarum concitat aestus.
 non fugis hinc praeceps, dum praecipitare potestas? 565
 iam mare turbari trabibus saevasque videbis
 conlucere faces, iam fervere litora flammis,
 si te his attigerit terris Aurora morantem.
 heia age, rumpe moras. varium et mutabile semper
 femina.' sic fatus nocti se immiscuit atrae. 570
 Tum vero Aeneas subitis exterritus umbris
 corripit e somno corpus sociosque fatigat
 praecipitis: 'vigilate, viri, et considite transtris;
 solvite vela citi. deus aethere missus ab alto
 festinare fugam tortosque incidere funis 575
 ecce iterum instimulat. sequimur te, sancte deorum,
 quisquis es, imperioque iterum paremus ovantes.
 adsis o placidusque iuves et sidera caelo
 dextra feras.' dixit vaginaque eripit ensem
 fulmineum strictoque ferit retinacula ferro. 580

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Una volta munito di armi divine, Enea è pronto per la guerra in Italia e *La battaglia di Enea e Mezenzio* di Gregorio Lazzarini (fig. 13 e tav. 78), ispirata alla parte conclusiva del libro X (877-908), è l'unico episodio veramente bellico della Galleria, con cui si conclude anche il ciclo. Come dice Gioseffi⁶⁴: «Sembra quasi che questi [Mezenzio] sia l'avversario italico di Enea, non Turno. Il che, però, si capisce, ricordando che Mezenzio nel poema è il *contemptor deum*»⁶⁵. Proprio Evandro, il re di Pallanteo che ospita Enea, mentre Venere provvede alle nuove armi, racconta all'eroe la storia di Mezenzio, tiranno di Agilla, cacciato dagli Etruschi per le sue nefandezze e rifugiatosi presso Turno. Un oracolo ordina al popolo etrusco di trovare un capo di origine straniera per vendicarlo del tiranno e per governarlo e Tarconte si rivolge a Evandro, che troppo vecchio, investe Enea della missione. Ecco che la scelta si spiega: Enea uccide un tiranno, esempio di abuso di potere, un uomo empio, che viola *fides* e *pietas*, e la scena segna anche la conclusione di una delle trame narrative aperte nel libro VIII, così ben illustrato nella galleria.

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

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

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

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

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

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

5. Conclusione

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

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

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

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

⁶⁸ Pierguidi 2004, p. 156.

⁶⁹ Ivi, p. 158.

Riferimenti bibliografici / References

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

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

Appendice



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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

Parole e immagini per l'Eneide nel XVI secolo

Andrea Torre*

Muto d'oblio il suo volto, muti d'oblio la sua figura terrena e il suo nome terreno, rapidissimamente – ahimè troppo rapidamente – sprofondò nell'inevocabile, acquistando tuttavia in un silenzio più nuovo e più alto una nuova evocabilità e una nuova figura.

Hermann Broch**

Abstract

Il saggio è una rassegna delle principali versioni italiane dell'*Eneide* apparse a stampa tra XVI e XVII secolo, e degli apparati illustrativi che le accompagnano. Si intende così delineare un possibile panorama di riferimento cinque-secentesco per l'immaginario artistico che ha guidato l'ideazione e la realizzazione del progetto illustrativo della *Galleria dell'Eneide* di Palazzo Buonaccorsi. La materia virgiliana è oggetto nel Cinquecento di vari esercizi di traduzione, che interessano singoli libri o l'intera opera, utilizzano forme metriche differenti (terza rima, ottava, endecasillabo sciolto), e si configurano come attente operazioni di volgarizzamento (Annibal Caro) o ingegnose riscritture (Pietro Aretino) del poema latino. Un aspetto di rilievo della ricezione cinquecentesca del poema virgiliano è il suo trattamento

* Andrea Torre, Ricercatore di Letteratura italiana, Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di lettere e filosofia, Piazza dei Cavalieri, 7, 56126 Pisa, e-mail: andrea.torre@sns.it.

** H. Broch, *La morte di Virgilio*, Milano: Feltrinelli, 1993, p. 499.

editoriale secondo il paradigma ideato per l'*Orlando furioso* di Ariosto, che prevede l'introduzione di dediche, allegorie, ottave d'argomento, tavole delle materie, iniziali parlanti, e soprattutto illustrazioni: particolarmente significative in tal senso sono le riscritture del poema virgiliano curate da Lodovico Dolce.

The paper is an overview of the main Italian versions of Vergil's *Aeneid*, published in the 16th and 17th Centuries, and of their illustrative sets, which could be considered as a kind of source for the artistic imagery displayed in the iconographic program of Palazzo Bonaccorsi's *Galleria dell'Eneide*. In the 16th Century, Vergil's matter has been object of many attempts of translations, which concern single books or the whole poem, which make use of different poetic meters (tercets, stanzas, hendecasyllables), and take the form of acute vulgarisations (Annibal Caro) or original rewritings (Pietro Aretino) of *Aeneid*. An important aspect of the Italian Renaissance reception of Vergil's poem is the editorial packaging modelled on the *Orlando furioso* Venetian editions, with their apparatus of dedications, allegories, poetic summaries, front matters, *iniziali parlanti*, and first of all illustrations: from this point of view, the rewritings of *Aeneid* realized by the Venetian writer Lodovico Dolce are particularly meaningful.

Per contribuire allo studio del programma iconografico della Sala dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi intendo presentare una rassegna delle principali versioni italiane del poema latino apparse a stampa tra XVI e XVII secolo, riservando un'attenzione particolare agli apparati illustrativi che le accompagnano. Lungi da voler investire dello statuto di fonti questi documenti verbali e visivi della prima età moderna, mi propongo invece di delineare un possibile panorama di riferimento cinque-secentesco per l'immaginario artistico che ha guidato l'ideazione e la realizzazione del progetto illustrativo buonaccorsiano. Un primo dato da considerare è la selezione del materiale letterario virgiliano che ha presieduto alla definizione del programma iconografico. Presentando nelle dodici tele della collezione ben otto soggetti tratti dai primi sei libri dell'*Eneide*, essa ricalca di fatto la scelta dei primi volgarizzatori cinquecenteschi¹.

Nel giro di novant'anni, dal 1534 (traduzione del IV libro ad opera di Nicolò Liburnio) al 1624 (versione del medesimo libro da parte di Sertorio Quattromani), e con una forte concentrazione nel decennio 1564-1573 (dove compaiono 14 edizioni), si conta la pubblicazione (con annesse ristampe) di 43 versioni parziali del poema, delle quali 13 riguardano il solo primo libro, 11 il secondo, 9 il quarto, 5 il sesto, 2 il settimo e l'ottavo, e una l'undicesimo. Questi dati, relativi a traduzioni di un solo libro, raddoppiano se mettiamo nel computo la pubblicazione, durante il medesimo periodo, di versioni complete e di sillogi di più libri: arriviamo così a un totale di 88 pubblicazioni, di cui 38 titoli nuovi e 50 ristampe. Questi numeri testimoniano sia la volontà degli autori moderni di misurarsi metafrasticamente col poema latino, sia il non banale successo di questi prodotti letterari nel coevo mercato librario.

¹ Per una presentazione dei soggetti virgiliani illustrati nella galleria maceratese cfr. Barucca, Sfrappini 2001.

Dobbiamo inoltre sottolineare che nei primi quaranta anni il numero di prime edizioni è predominante, così come nel primo ventennio la scelta dell'endecasillabo sciolto sovrasta nettamente quella, in seguito quasi esclusiva, dell'ottava rima. La piena varietà di soluzioni metriche adottate interessa del resto l'intera storia delle moderne traduzioni del poema. Abbiamo infatti la terza rima, scelta dal modello di molti volgarizzamenti virgiliani del XVI secolo, ossia l'*Eneide in terza rima* del reggiano Tommaso Cambiatore, composta nel 1429 e pubblicata postuma da Gian Paolo Vasio nel 1532. Un'opzione più simile all'esametro virgiliano è invece quella dell'endecasillabo sciolto, che troviamo ad esempio nella traduzione del solo libro II realizzata da Ippolito de' Medici (Venezia, 1535) o in quelle del solo libro IV fornite da Nicolò Liburnio (Venezia, 1534), Bartolomeo Carli Piccolomini (Venezia, 1540) e Ludovico Martelli (Firenze, 1548), nonché più tardi per l'intero poema da Annibal Caro (Venezia, 1581). C'è, infine, l'ottava rima, adottata tra gli altri da Cerretani, Dolce, Filippi e Udine².

I casi di traduzione parziale del poema virgiliano ci consegnano anche un canone di episodi: il libro I (quello dell'inizio della storia, spesso tradotto come prova di un volgarizzamento integrale), il II (quello sulla distruzione di Troia), il IV (quello dell'amore di Enea e Didone) e il VI (quello della discesa agli inferi) sono infatti i libri che per le tematiche della cortesia, delle armi e dell'amore hanno stimolato una maggior frequentazione da parte dei traduttori, anche e soprattutto per i 'discorsi secondari' che tali episodi possono veicolare. Si pensi al caso della rievocazione dell'incendio di Troia che Enea offre a Didone: l'effetto di fascinazione che produce nella regina libica ha indotto più di un volgarizzatore a sfruttare l'episodio per sviluppare, in sede di dedica, un discorso amoroso e simbolico sugli incandescenti tormenti cui si sottopone l'innamorato afflitto da passione non corrisposta. Più in generale, i valori espressi dai personaggi del racconto virgiliano vengono spesso colti nel loro valore emblematico e associati (per parallelismo o antifrasi) al destinatario di turno della traduzione con esplicita intenzione celebrativa. Si delinea quindi, come rileva Luciana Borsetto, un vero e proprio

repertorio di committenza [...] produttivo di circuiti comunicativi omologati: lettore reale (il principe) e lettore virtuale (la Corte) vi si pongono come unico polo di riferimento, medesimo il sistema di segni che vi allude all'interno del testo tradotto per favorirne il coinvolgimento emotivo, sollecitarne l'attenzione, scongiurarne la noia [...] medesimo il piano delle attese; medesimo il consumo narrativo e simbolico del testo³.

Di fatto è lo stesso meccanismo che vediamo attuarsi in campo artistico.

La predisposizione encomiastica della ripresa del poema virgiliano nel contesto della cultura di corte è del resto implicita nell'automatico rilievo offerto

² Per una puntuale rassegna bibliografica dei volgarizzamenti virgiliani si ricorra a Borsetto 1989.

³ Ivi, p. 46.

al destinatario di turno, naturalmente assimilato ad Augusto quale garante della dignità e del prestigio dell'opera artistica. Come possiamo constatare anche solo nell'ambito della decorazione di palazzi nobiliari – passando dal dossiano *Camerino d'alabastro* del Palazzo ducale ferrarese alla rocca boiardesca di Scandiano, dai cicli bolognesi di Nicolò dell'Abate a quelli romani di Perin del Vaga e Pietro da Cortona⁴ –, i principali episodi del poema sulle gesta di Enea vengono visualizzati, secondo modalità proprie del coevo linguaggio artistico e della sensibilità espressiva dei vari interpreti, al fine di celebrare i signori moderni quali ultime attualizzazioni di una stratificata genealogia eroica, e di offrire icastici *exempla* apologetico-dinastici del ruolo della divina provvidenza nel dirigere l'esito positivo dell'agire umano diviso tra vita attiva e vita contemplativa, missione civilizzatrice e ozi passionali. Anche la Galleria di Palazzo Buonaccorsi si allinea a questa politica encomiastica, celebrando la casata attraverso la costruzione autolegittimante di una genealogia prestigiosa ed eroica entro l'epos costitutivo l'idea stessa di gloria imperiale latina quale necessitante conseguenza della civiltà greca⁵.

Fin dalla prima metà del Cinquecento dunque l'*Eneide* è al centro dell'interesse di scrittori che si adoperano in saggi parziali o integrali di "traduzione". Se nel 1540 un manipolo di autori d'ambito senese, e vicini all'Accademia degli Intronati, adotta mimeticamente l'endecasillabo sciolto per omaggiare sei virtuose donne contemporanee con la traduzione della prima metà del poema virgiliano (ossia la sua parte "odissiaca", risemantizzata in chiave di didattica comportamentale e amorosa), a ridosso degli anni Cinquanta l'influenza della diegesi romanza (e in particolare del modello ariostesco) orienta vari autori a un più libero confronto con l'originale latino in nome dell'ormai canonizzato narrare in ottava rima. Complice il codificato statuto di *auctoritas* dell'opera virgiliana, le esperienze di una sua ripresa estensiva non possono che distendersi dalla polarità della restituzione integrale ed esegetica *ut interpretes* a quella della attualizzazione linguistica e tematica *ut orator*. L'epistola ai «virtuosissimi et studiosissimi lettori» che Marco Antonio Oliva prepone nel 1560 all'*Eneide in Toscano* di Aldobrando Cerretani – prima versione completa del testo virgiliano eseguita da un unico autore nel corso del secolo – rappresenta una valida testimonianza dello statuto compromissorio dell'atto traduttivo, fedele sia al testo originale antico sia agli stilemi dell'epica moderna:

⁴ Per cui si vedano almeno Fagiolo Dell'Arco 1981 e Bettini, Lentano 2013.

⁵ Cfr. Barucca 2001, p. 42: «Se da un lato infatti, la scelta dell'Eneide per i dipinti delle pareti e di un tema mitologico per la volta affrescata dichiara l'aspirazione della famiglia Buonaccorsi a ricercare la propria origine romana e ad uniformarsi nel gusto e nei criteri estetici a quanto si veniva elaborando a Roma per la decorazione delle dimore patrizie, dall'altro appare molto probabile che i committenti intendessero fin da subito ricondurre l'intero progetto decorativo ad un prudente significato ultimo che è quello della vittoria della Chiesa sul paganesimo, in ossequio alla tradizione familiare e locale, profondamente permeata di religiosità e di ambizioni a conseguire ruoli di prestigio nelle gerarchie ecclesiastiche».

Quinci di somma lode è il fedele ordine tenuto di porre d'una in altra lingua gli altrui scritti, ove, come non da rime sforzato, o altezza, e suono del verso lusingato in parte alcuna si dilunga da la proprietà de l'Autore, così anco per la soverchia osservanza, o vana curiosità punto s'oblia al grande eroico stile, il debito decoro, ma nulla sminuendo, nulla a pena aggiungendo, intra ambo, con tal giudizio comportandosi, onde felicemente avviene che chiunque sia de l'uno di questi due linguaggi possessore, l'altro con facilità può per se stesso apprendere. È da avvertire similmente che dopo le solite digressioni ne i principi de i Canti poi che incomincia la materia di Virgilio [...] mai non si interrompe il testo, eccetto due volte [...] E oltre a ciò in piedi di ciascun canto una stanza aggiunta, per seguire il filo, e rito de i romanzi, e non sforzare il senso di Marrone, eccetto però ne l'ultimo canto che finisce come Virgilio⁶.

Del testo classico si vuol dimostrare la resistenza alle nuove strutture formali del volgare; o meglio, attraverso tale politica traduttoria, si mira a verificare la capacità del volgare di conservare la pluralità di registri espressivi propri del latino. Delle peculiarità stilistiche moderne si vuole invece esaltare la piena congruità rispetto alle tendenze teorico-estetiche, alle normative morali e ai gusti del pubblico, quelli che ad esempio cominciavano ad imporsi nel mercato editoriale con la pubblicazione delle coeve traduzioni delle *Metamorfosi* ovidiane⁷. L'inserzione di codificate aperture e chiusure di canto, l'aggiornamento dell'*historia* virgiliana al cerimoniale e agli apparati cinquecenteschi (normati dalla ricca trattatistica sul comportamento), nonché l'attualizzazione del modulo encomiastico, sono i fenomeni più evidenti dell'iscrizione di questa tipologia di volgarizzamento a un contesto di genere e a un segmento del mercato librario; e in nome dell'*appeal* dell'ottava cavalleresca poco importa se i primi sei canti di Cerretani costituiscono di fatto una trasmetrizzazione e una parafrasi del dettato volgare in endecasillabi sciolti, con cui pochi anni prima il testo di Virgilio era stato tradotto nei già ricordati *Sei primi libri*.

Proprio quest'ultima opera conoscerà anche, nel 1556, un'ulteriore revisione che attraverso la sostituzione di alcuni traduttori, l'estromissione dal contesto accademico senese e soprattutto l'integrazione della restante esade di libri porterà a una traduzione di tutto il poema, realizzata da «diversi eccellentissimi autori», curata da Lodovico Domenichi e offerta all'indifferenziato pubblico dei lettori quale esempio del sublime livello stilistico raggiunto dall'italiano letterario. La raccolta, pubblicata dall'editore fiorentino Giunti, conosce otto ristampe (l'ultima del 1613) e fin dalla *princeps* è accompagnata anche da un'articolata soglia paratestuale che prevede l'ordinata giustapposizione del titolo (con l'indicazione del traduttore e della nobildonna cui il testo è dedicato), di una xilografia che compendia gli episodi narrati, e di un argomento in prosa che riassume anche il contenuto del libro. La struttura paratestuale è dunque quella che si era affermata fin dal 1542 con l'edizione giolitina dell'*Orlando furioso*, anche se le illustrazioni che troviamo a corredo dell'*Eneide* paiono più

⁶ Oliva 1560.

⁷ Si vedano almeno gli studi di: Huber-Rebenich 1992; Looney 1996; Javitch 1999; Guthmüller 1997; Bucchi 2011; Capriotti 2013.

accostabili a un altro apparato originale del poema ariostesco, quello apparso nel 1553 per i tipi di Valvassori⁸. Come in esso, troviamo infatti xilografie che pur nella loro approssimazione stilistica mirano a riprodurre diversi nuclei narrativi, disponendoli nella tavola secondo un ben percepibile ordine gerarchico dettato dai vari piani prospettici. A differenza dei modelli ariosteschi l'apparato illustrativo del poema virgiliano non conta però una xilografia per ogni libro. Abbiamo infatti complessivamente quattro incisioni che, illustrando gli eventi narrati in più di un canto, possono essere a buon diritto ripetute. La prima xilografia pone sullo sfondo le traversie marine della flotta troiana e in primo piano una Venere non mascherata da Diana che illustra al figlio la storia di Cartagine con, lì a fianco, una Didone suicida: antefatto ed epilogo dell'*otium* libico consentono dunque la riproposizione della medesima xilografia ad apertura dei libri I e IV (fig. 1). La seconda incisione, che accompagna i libri II e III, presenta un'interessante commistione di piani semantici, dal momento che di fronte alla rappresentazione del banchetto in cui Enea racconta a Didone la storia della distruzione di Troia (a destra) abbiamo la raffigurazione abbastanza dettagliata dei vari eventi narrati dall'eroe, con gli episodi di Laocoonte, del cavallo di legno, della fuga da Troia e della tempesta marina, che si aprono davanti agli occhi dei convitati in una sorta di materializzazione della rievocazione digressiva (fig. 2). La terza xilografia compare nei libri V, VI, VII e VIII e in effetti raccoglie alcuni episodi significativi di ognuno di essi come, procedendo in senso orario, la commemorazione di Anchise attraverso i giochi, l'incontro con la sibilla cumana, l'intervento di Giunone nella guerra coi Latini. La quarta immagine apre tutti i libri rimanenti e ben illustra attraverso i suoi due piani verticali gli ambiti del conflitto che occupa la parte finale del poema, con gli scontri tra gli dèi dell'Olimpo che accompagnano le battaglie di Enea sul suolo italico. L'esiguità dell'apparato illustrativo della raccolta giuntina è probabilmente imputabile a ragioni economiche (ed è forse anche l'esito di pratiche di riuso delle matrici) ma la ripetizione delle stesse xilografie ha la conseguenza positiva di rinsaldare i legami fra gruppi di libri, e di evidenziare così l'unità tra le principali sequenze narrative. Talora si rinvengono anche alcuni dettagli di collegamento tra una sequenza e l'altra, come la barca di Caronte anticipata nella xilografia del libro IV, o le armi divine donate da Venere al figlio posticipate nella tavola del IX libro. Queste asincronie tra testo e immagine partecipano anch'esse a raccordare la trama dell'intero tessuto poemato: aspetto di non secondaria importanza, soprattutto in un'opera che si presenta come una silloge di traduzioni compiute da dodici diversi autori, e che si ascrive a un genere normato dalla *Poetica* aristotelica.

Prodotto di una collaborazione fra autori è anche la versione dell'*Eneide* facente parte delle *Opere di Virgilio mantovano* apparse a Venezia presso gli

⁸ Sugli apparati illustrativi delle edizioni cinquecentesche del *Furioso* si vedano: Bolzoni, Girotto 2012; Bolzoni 2014, 2017; nonché le collezioni digitali dell'archivio web *Galassia Ariosto* <www.galassiaariosto.sns.it>, 17.11.2018.

Eredi Sessa nel 1588 (con cinque ristampe fino al 1623). Edizione virgiliana questa, presente anche nella biblioteca della famiglia Buonaccorsi. Si tratta di un imponente *in folio* che riporta il testo latino del poema virgiliano incorniciato entro un fitto apparato con traduzione, esposizione e chiosa linguistica, secondo il modello dei commenti umanistici ai classici. Gli autori sono Giovanni Fabrini da Figline (per i primi otto libri) e Filippo Venuti da Cortona (per i restanti), e tutti i libri presentano in esordio tavole xilografiche di grande formato e di fattura non comparabile con i registri stilistici coevi (il che fa pensare a legni di riuso). Registriamo infatti un minimo ricorso all'organizzazione prospettica degli spazi, la resa delle figure secondo stilemi rappresentativi incunabolari di marca "nordica", e una composizione abbastanza semplice della narrazione visiva, non proprio monoscenica ma di certo molto selettiva nella visualizzazione del narrato. Nel *set* si distinguono senz'altro la prima tavola (con ritratto di Virgilio allo scrittoio, davanti alla Musa, impegnato a rievocare i motivi della caduta di Troia), la quarta xilografia (con resa dell'ossessione erotica di Didone attraverso la rappresentazione della regina contemplante un'immagine di Enea) e soprattutto la sesta incisione, dominata dall'architettura del tempio di Apollo le cui mura riportano bassorilievi con la storia di Dedalo (fig. 3). Il sesto libro si rivela bibliograficamente interessante anche perché, oltre alla tavola d'apertura, presenta al suo interno altre dodici incisioni che non hanno però a che fare col dettato virgiliano bensì con quello dantesco; sono infatti tratte dal corredo illustrativo realizzato da Giovanni Britto per l'edizione della *Commedia* con il commento di Vellutello, uscita a Venezia nel 1544 per Francesco Marcolini⁹; e mirano di fatto a evidenziare la genealogia virgiliana della catàbasi dantesca.

Al di là della dimensione metatestuale di queste xilografie l'apparato dell'edizione Sessa non presenta grandi suggestioni iconografiche in prospettiva buonaccorsiana. Più interessante da questo punto vista è l'esemplare della traduzione in versi sciolti di Annibal Caro apparso a Venezia nel 1608 per i tipi di Paolo Tozzi. Le tavole calcografiche che introducono ogni libro insieme a un lapidario argomento in versi mi sembra risentano dell'influenza stilistica dei corredi illustrativi realizzati da Giacomo Franco e Girolamo Porro per le edizioni del *Furioso* e delle *Metamorfosi* di Anguillara apparse a Venezia nel 1584¹⁰. In tutti e tre i casi l'adozione di incisioni su rame garantisce precisione nella resa e leggibilità nella fruizione del racconto visivo che si articola con linearità dal primo piano verso lo sfondo, riproducendo pressoché tutti gli eventi narrati (figg. 4-5). E tra i dettagli rubricati entro la sinossi prospettica delle tavole possiamo rinvenire anche alcuni soggetti su cui si eserciteranno gli artisti attivi a Palazzo Buonaccorsi, come ad esempio: Venere cacciatrice che appare a Enea e Acate (I); Enea che fugge da Troia con Anchise, Ascanio e Creusa (II); l'apparizione di Mercurio a Enea (IV); Enea che stacca il ramo d'oro (VI); Venere nella fucina di Vulcano (VIII); e Venere che offre le armi divine al figlio (VIII).

⁹ Su cui si veda Rossi 2007.

¹⁰ Cfr. a proposito Casamassima 2015 e Bondi 2017.

Una conferma del valore paradigmatico di tale selezione del materiale virgiliano ci viene offerta anche dall'elezione di questi episodi quali soggetti esclusivi di illustrazioni monosceniche poste a corredo di edizioni a carattere più popolare del poema virgiliano. Ho ad esempio in mente quelle – mi sembra fra loro imparentate – rinvenibili sia in un esemplare del 1604 della versione di Caro per lo stampatore romano Ruffinelli sia in una riscrittura in ottave e in napoletano procurata da Giancola Sitillo nel 1699. Tra le vignette analoghe vale forse la pena di segnalare le illustrazioni del libro II (con la fuga da Troia), VI (con l'ingresso nell'Ade), VIII (con Venere nella fucina di Vulcano), X (col duello tra Enea e Mesenzio), e IV con la tavola dedicata alla storia di Enea e Didone (fig. 6) verticalmente distinta tra registro erotico (il rifugio nella grotta) e registro tragico (il suicidio). Proprio per quest'ultima iconografia si può azzardare un curioso precedente costituito dalla rappresentazione del doppio suicidio per amore di Piramo e Tisbe in una xilografia dell'*Ovidio metamorphoseo* di Niccolò degli Agostini (1522): del tutto analoga pare infatti la formula di pathos delle due donne disperate, adottata anche da Tintoretto per la resa del mito ovidiano in una delle quattordecim tele ottagonali della Galleria Estense di Modena (1541 ca.).

L'esito tragico dell'amore tra Enea e Didone è del resto, per il suo conclamato patetismo, uno dei soggetti virgiliani più frequentati, da Guercino a Tiepolo, da Preti a Vouet; e anche quello su cui gioca l'amor di *variatio* degli illustratori, impegnati a focalizzare la raffigurazione su una delle scene dell'episodio. Proprio come Gregorio Lazzarini a Palazzo Buonaccorsi (tav. 79), l'incisore delle calcografie che illustrano il poema nell'esemplare parmense della traduzione di Caro stampato nel 1776 immortalava gli ultimi istanti di vita della regina tra le braccia della sorella Anna, ponendo le due donne su una maestosa pira che ricorda le macchine trionfali degli spettacoli barocchi (fig. 7). Nella tela maceratese di Gregorio Lazzarini a sorreggere Didone esanime c'è anche la nutrice (fig. 8), e vorrei affiancare la postura del gruppo con quella non molto differente impiegata da Lotto nel 1521 per illustrare le pie donne e san Giovanni apostolo mentre reggono la Vergine, svenuta dopo aver appreso la volontà del figlio di abbandonarla e dirigersi verso quella che sarà la sua Passione (fig. 9). Il confronto col lottesco *Commiato di Cristo dalla madre* parrebbe del tutto fuori luogo (come infatti è da un punto di vista prettamente storico-artistico)¹¹, se a giustificare un legame tra l'episodio virgiliano e quello evangelico (per quanto apocrifo) non ci fosse il trattamento che al quarto libro dell'*Eneide* riserva Pietro Aretino attraverso una doppia riscrittura offerta sia, come travestimento

¹¹ Su questo confronto si veda Boillet 2003. Cfr. anche Procaccioli 2004, p. 150: «Quella, peraltro di lungo corso, di Aretino, può essere associata per una qualche misura, anche se non nell'intensità della partecipazione, all'altra di Lorenzo Lotto così come è stata indagata, nei suoi risvolti religiosi, da Massimo Firpo. Premetto che le due figure, intese nei tratti specifici, sono del tutto inavvicinabili; ma una parte almeno degli ambiti che l'uno e l'altro frequentarono, le epoche che attraversarono, i discorsi che si trovarono a svolgere, le sollecitazioni alle quali furono indotti a rispondere, alla fine configurarono una curva non lontana».

sacro, nella forma di una *vita Christi* (la *Passione di Cristo* del 1534)¹², sia, come parodia comica, in quella di un dialogo sulla *vita puttanesca* (il secondo *Dialogo della Pippa e della Nanna* del 1536)¹³. Nella doppia ripresa virgiliana trova arguta esemplificazione la teorizzazione dell'atto di composizione letteraria come esperienza di riscrittura ingegnosa che Aretino delinea in una famosa lettera del 1537 a Lodovico Dolce, dove offre all'amico devoto e a tutti i lettori del suo epistolario una lucida teorizzazione dell'atto di creazione letteraria come ingegnosa esperienza di riscrittura su cui si gioca la «gran differenza da gli imitatori a i rubatori»¹⁴. L'incalzante ricorso ai principali piani metaforici del concetto di testo (organo vivente, alimento, tessuto, partitura) e agli abituali figuranti del discorso umanistico sull'imitazione (*ruminatio*, *mellificatio*, *decorum* nell'aspetto, corporeità ferita, armonia sonora, ecc.) consente all'argomentazione aretiniana di sostenere lungo l'intera epistola la netta contrapposizione tra una piena elaborazione dei modelli che renda il testo prodotto una sorta di creazione naturale (imitazione), e una maldestra ripresa delle fonti condotta attraverso il semplice e meccanico reimpiego di un codice (furto). Coinvolgendo nella propria riflessione sul fare letterario e sulle pratiche compositive la musica («la poesia è un ghiribizzo de la natura ne le sue allegrezze, il qual si sta nel furor proprio, e mancandone il cantar Poetico diventa un cimbalo senza sonagli») e le arti visive («attendete a esser scultor di sensi, e non miniator di vocaboli»), Aretino non tralascia di riconoscere un'articolata e autolegittimante genealogia, e di porsi a valle di essa:

E per dirvelo, il Petrarca e il Boccaccio sono imitati da chi esprime i concetti suoi con la dolcezza e con la leggiadria con cui dolcemente e leggiadramente essi andarono esprimendo i loro, e non da chi gli saccheggia non pur de i “quinci”, de i “quindi”, e de i “soventi”, e de gli “snelli”, ma de i versi interi. E quando sia che il Diavolo ci aciechi a trafugarne qualc'uno, sforziamoci di somigliarci a Vergilio, che svaligiò Omero, e al Sanazaro, che l'accocò a Vergilio¹⁵.

Come dicevo, anche Aretino nel giro di pochi anni l'«accocò» ben due volte a Virgilio, rielaborando pressoché tutti i passaggi fondamentali del quarto libro dell'*Eneide* e rifunzionalizzandoli per narrare, rispettivamente, il dolore di Maria che vive come un incomprensibile abbandono la partenza del figlio alla volta di Gerusalemme, e la disperazione di una signora sedotta e abbandonata da un

¹² Cfr. Boillet 2007a e Fantappiè 2017.

¹³ Su questa famosa parodia aretiniana si vedano: Davico Bonino 1966; Marangoni 1983; Ordine 1995; Marconi 2001; Larivaille 2005; Boillet 2007; Catelli 2008.

¹⁴ Aretino 1997, t. I, l. I, lettera n. 155, p. 230.

¹⁵ Per queste ultime citazioni cfr. sempre Aretino 1969, pp. 230-232. L'accusa di reiterato plagio, spesso mossa ad Aretino e soprattutto ai suoi meno geniali sodali poligrafi, rimane comunque «controversa in un'epoca in cui la definizione di proprietà intellettuale nel tradizionale orizzonte culturale che istituzionalizzava l'*imitatio* e l'*aemulatio* veniva sì messa in crisi dalle condizioni di riproduzione industriale del prodotto dell'ingegno, e dal suo conseguente sfruttamento economico, ma non fino al punto da trovare un nuovo condiviso equilibrio» (Nuovo, Coppens 2005, p. 96).

«barone romanesco, non romano, uscito per un buco del sacco di Roma come escono i topi»¹⁶. La differenza di registro tra le due riscritture non impedisce di percepire nella loro filigrana l'ipotesto del tradimento di Enea, che antepone le ragioni dell'impresa epica alla passione dell'idillio con Didone. Enea che decide furtivamente di partire, Didone che si accorge dei preparativi e accusa l'amato di tradimento e ingratitudine, Enea che giustifica la propria scelta in nome degli ordini divini, Didone che cede al proprio dolore: per rielaborare tutti questi momenti, Aretino ricorre a passaggi testuali molto simili, che rendono quasi impercettibile la distanza tematica tra le due riscritture.

Proprio la similitudine utilizzata per rappresentare il momento della vicenda mariana immortalato da Lotto, ad esempio, pare un chiaro indizio della situazione testuale e del modulo iconografico che Aretino aveva in mente nel dare la sua personale interpretazione a questo episodio della Passione:

Et ella a lui: «Adunque, se ben sei chi tu sei, si disconviene perciò a ubidire a i prieghi che con l'animo ti porge la tua non vo dire più...». E volendo dire "Madre", cadde ne la guisa che cade un corpo a cui ruba lo spirito la violenza del ferro¹⁷.

...non poté dire, perché la passione le serrò la via de le parole, talché lasciò il parlare nel mezzo; e come inferma, perduta la vista, non potendo tenersi in piei, si fece letto de le braccia de le sue donzelle [...]. Ella, tutta smarrita nei viso, con le gote macchiate del livido de la morte, con gli occhi spruzzati di sangue, se ne entra in camara; e messa in furore da le lusinghe de la disperazione, sfoderò non so che spada donatale dal caino [...]¹⁸.

Le relazioni di intertestualità vengono qui dunque a moltiplicarsi, presumendo ipotesti esterni in parte impliciti (le sacre scritture, in alcune loro versioni apocrife) e in parte espliciti (il poema virgiliano)¹⁹ ma anche una dinamica ipertestuale interna alla stessa opera aretiniana, con il dialogo profano che struttura in maniera impeccabile la parodia del testo latino, anche ricorrendo a materiali già impiegati nella precedente scrittura sacra. L'aver nuovamente «furato il Quarto di Virgilio» gli ha consentito di farsi, una volta di più, "imitator di se stesso", come predicato con orgoglio nella lettera a Lodovico Dolce²⁰, esso stesso peraltro un altro grande lettore creativo dell'opera di Virgilio.

¹⁶ Aretino 1969, p. 218.

¹⁷ Aretino 2018, p. 522.

¹⁸ Aretino 1969, pp. 226-227.

¹⁹ Come ha mostrato Claudio Marangoni, la riscrittura aretiniana è stata con ogni probabilità condotta sulla scorta non tanto (o non solo) dell'originale latino ma anche (e soprattutto) del suo volgarizzamento in terza rima realizzato dal reggiano Tommaso Cambiatore nel 1430 ca., rimaneggiato da Giampaolo Vasio e stampato per la prima volta nel 1532 presso Bernardino de' Vitali: «una così stretta dipendenza dal volgarizzamento, anche negli errori di interpretazione, nelle omissioni, negli ampliamenti, porta a presupporre un lettore che si trovasse almeno in difficoltà di fronte a una pagina del poema virgiliano, che pur talora, o almeno a inizio di libro, deve essere stata aperta accanto a quella del volgarizzamento come garantiscono proprio quei punti in cui l'Aretino si avvicina di più di C.-(V.) all'originale latino» (Marangoni 1983, p. 546).

²⁰ Per una lettura comparativa dei due testi si rinvia a Torre 2018.

Oltre al saggio di traduzione fornito nel 1566 per i tipi di Cavalli (*Il primo libro dell'Enea*) e alla versione integrale uscita da Varisco nel 1568 (*L'Enea*), Dolce approntò infatti il *monstrum* bicefalo de *L'Achille et l'Enea*, dove l'epos eroico di Enea perpetua senza soluzioni di continuità l'epopea troiana. In questo poema (uscito postumo nel 1570 presso Giolito, e ristampato nel 1571 e nel 1572) Dolce applica all'ipotesto virgiliano lo stesso trattamento in precedenza riservato a Ovidio, ossia ne presiede una resa metafrastica e un confezionamento editoriale esemplati sul paradigma della da lui curata edizione giolitina dell'*Orlando furioso* uscita nel 1542²¹. Il volume si dota pertanto del canonico *packaging* di allegorie, iniziali parlanti, tavole delle materie e delle sentenze, dediche, ottave d'argomento e illustrazioni. È interessante notare che questi ultimi due elementi paratestuali vengono "inquadrati" in cornice, quasi a suggerirne la comune funzione di sintesi prolettica del testo che andrà di lì a poco dispiegandosi. Ovviamente il modellamento redazionale va di pari passo con quello letterario. «... Restrungendo | In breve spatio andrò le molte cose, | Alcuni esempi e nobili scegliendo» promette infatti Dolce in uno dei numerosi interventi autoriali de *L'Achille et l'Enea* (canto XXIX, ott. 70, vv. 1-3). E in effetti i due poemi vengono "legati" facendo iniziare la parte eneadica con l'incendio di Troia anziché con la tempesta scatenata da Giunone contro le navi troiane²². Nella sezione di trapasso (dal canto XXVII al XXXII) è lo stesso narratore Dolce a rievocare ai suoi lettori gli eventi dell'ultima notte di Troia, ampliando così in una dimensione metatestuale l'episodio virgiliano del racconto della vicenda da parte di Enea a Didone. Amplificazione e variazione rispetto all'unità della fabula epica caratterizzano del resto l'intero impianto narrativo dell'opera, a sèguito della conversione degli esametri in ottave e dell'introduzione di esordi morali e congedi canterini, e spesso si accompagnano a una semplificazione della pluralità di registri stilistici e della tessitura retorica degli originali latino e greco²³.

²¹ Su cui si veda Cerrai 2001; e, anche per un aggiornamento bibliografico, Pezzini 2017.

²² Si veda Borsetto 1990, p. 247: «Il disegno ambizioso del compendio dei poemi di Omero e Virgilio, rompendo l'unità di azione del poema epico, si intreccia con l'intento di continuare, o piuttosto concludere [...] il ciclo dei poemi classici popolari, analogamente a quanto era successo, per il ciclo carolingio, con l'*Orlando Innamorato* e il *Furioso*».

²³ Cfr. Borsetto 1996, p. 96: «Il volgarizzatore assembla virtuosisticamente discorso proprio e discorso altrui secondo un procedimento narrativo dominato ora dalle istanze della ripetizione del già detto, dell'amplificazione e dell'iperbole, ora da quelle della rinenunciazioni in prima persona»; e Savoretti 2001, pp. 443-444: «Lessico, strutture sintattiche e artifici retorici della tradizione volgare circolano costantemente nel testo del dolce, proprio in quei passi del poema virgiliano che hanno ispirato le riprese dei poeti moderni. [...] Virgilio viene in tal modo affiancato ed arricchito da brani di testualità moderna fino a risultarne stravolto e mutato di segno. In tali luoghi, come si vede, la traduzione che il Dolce consegna al pubblico del tempo non è più basata esclusivamente sull'*Eneide*, ma anche sulle rivisitazioni che di essa hanno fatto Dante, Petrarca e Ariosto. Questi ultimi però non si limitano ad entrare nella scrittura dolciana attraverso la citazione diretta ma gli forniscono anche il modello per interventi gestiti in proprio. Strutture dittologiche, enumerazioni, parafrasi e formule fatiche non giustificate dal testo originale si inseriscono incessantemente nel dettato del Dolce per il solo gusto dell'aggiunta, della spiegazione, dell'aggiornamento».

L'adozione del format del *Furioso* giolitino non comporta però l'ideazione di un originale *set* xilografico. Le cinquantacinque illustrazioni, che aprono una per canto *L'Achille et l'Enea*, appartengono infatti tutte alla serie ariostesca²⁴. Più precisamente, ventotto incisioni di questa serie vengono riusate per illustrare il nuovo testo, comparando in un solo caso o venendo riprodotte fino a cinque volte. È ad esempio il caso dell'illustrazione del XIX canto del *Furioso* che ricorre in apertura dei canti I, XIV, XXIV, XXXIX e XLIX de *L'Achille et l'Enea*. Decontestualizzata dalla narrazione dell'episodio di Cloridano, Medoro e Angelica e dalla vicenda dei paladini sull'isola delle femmine omicide, la rappresentazione – dallo sfondo al primo piano – di una scena bellica in riva al mare, di un duello a cavallo e di due corpi esanimi pare sufficiente a introdurre una narrazione che vede il ricorrere strutturale di topiche situazioni del racconto epico. Analogamente, la raffigurazione dell'assedio di Biserta non può che divenire cifra visiva dell'epopea iliadica, e infatti compare anch'essa cinque volte, quasi sempre a commento del racconto omerico. Più in generale, è agevole notare che i legni selezionati per il riuso riproducono immagini di soggetto marziale, con visioni d'insieme di battaglie tra eserciti, dettagli di duelli tra singoli cavalieri, o panoramiche di assedi e flotte armate.

In alcuni casi però il riuso pare meno generico e più funzionale a sollecitare la memoria, al contempo poetica e iconografica, veicolata dalla xilografie. Si veda, ad esempio, una delle due occorrenze della XXXIII tavola ariostesca, quella relativa ad Astolfo che caccia le Arpie dalla mensa del Senàpo, coerentemente impiegata per aprire il XXXI canto dell'*Achille et l'Enea*, quello dedicato all'episodio virgiliano dello scontro tra Enea e le Arpie sulle Strofadi, ossia proprio all'ipotesto virgiliano dell'episodio ariostesco (e poco importa se Astolfo col corno sull'ippogrifo dovrebbe tradurre visivamente Miseno che dall'alta torre chiama a raccolta i compagni contro i mostruosi pennuti). Un altro esempio di assennato riuso delle xilografie ariostesche riguarda l'episodio dell'idillio erotico tra Enea e Didone, che Dolce narra nel XXXV canto, introducendolo con l'immagine del XII canto del *Furioso*. Lo sfondo della xilografia con la spelonca dei ladroni dove Orlando incontra Isabella e Gabrina costituisce la *location* ideale per ambientare l'unione dei due amanti (fig. 10). Non diversamente, la scena in primo piano, che nel *set* originale illustra la fuga di Angelica al sopraggiungere di Ferrau, si accorda senza grandi forzature alla situazione cinegetica dell'episodio virgiliano prontamente ricordata nell'ottava d'argomento («Vanno ambi a caccia, e con desire ardente | Celebraron le nozze in luogo ombroso»): del resto

²⁴ Cfr. Bolzoni 1999. Al di là delle ovvie considerazioni d'ordine economico-commerciale, l'apparato iconografico del *Furioso* giolitino, incentrato com'è nella creazione di un immaginario eroico a discapito della materia amorosa, pare dunque il più adatto ad accompagnare un'opera, che secondo Borsetto, è «tesa principalmente all'esibizione e all'esaltazione di una pressoché inarrivabile esemplarità: nella sua netta distinzione di bene e di male, di eroi buoni e cattivi; nel suo sublime equilibrio di "senso" e di "ragione"; nel suo assoluto dominio sul "libero volere", del tutto tridentinamente connotata» (Borsetto 1990, p. 254).

la postura della figura femminile può valere sia per Angelica che balza sul cavallo lesta a fuggire, sia per Didone che ne scende per ripararsi dalla pioggia nella grotta, dando così plastica evidenza all'«accortezza d'un amante – suggerisce l'allegoria – che non lascia perder punto de l'occasione che gli s'offerisce, per venir al fin del suo gran desiderio». Pre-esistendo alla riscrittura delle storie omeriche e virgiliane (e illustrando motivi e situazioni ariosteschi che, semmai, proprio quelle storie avevano ispirato), le immagini non vengono qui prodotte dal testo che esse corredano, ma vi si accostano quali segni sufficientemente omogenei a livello tematico per risultare contestuali, e adeguatamente generici a livello rappresentativo per limitare le discrepanze dal dettato poetico, fin quasi a fornire la suggestione di una *inventio* poetica generata direttamente *ex pictura*²⁵.

Riferimenti bibliografici / References

- Aretino P. (2018), *La Passione di Gesù*, in Id., *Opere religiose*, t. I, a cura di E. Boillet, Roma: Salerno editrice.
- Aretino P. (1969), *Sei giornate*, a cura di G. Aquilecchia, Bari: Laterza.
- Aretino P. (1997), *Lettere*, a cura di P. Procaccioli, Roma: Salerno editrice.
- Barucca G. (2001), *Qualche osservazione sulla Galleria dell'Eneide*, in Barucca, Sfrappini, a cura di (2001), pp. 36-44.
- Barucca G., Sfrappini A., a cura di (2001), *“Tutta per ordine dipinta”. La Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi a Mantova*, Urbino: Edizioni Quattroventi.
- Bettini M., Lentano M. (2013), *Il mito di Enea. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino: Einaudi.
- Boillet É. (2003), *Il Congedo di Cristo dalla madre dipinto da Lorenzo Lotto e narrato da Pietro Aretino*, «Venezia Cinquecento», XIII, 25, pp. 99-130.
- Boillet É. (2007), *L'Arétin et la Bible*, Genève: Droz.
- Boillet É. (2007a), *Riscrittura sacra e riscrittura profana dell'Eneide in Pietro Aretino*, in *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma*, Atti del Seminario internazionale di studi (Urbino-Sassocorvaro, 9-11 novembre 2006), a cura di A. Corsaro, H. Hendrix, P. Procaccioli, Manziana: Vecchiarelli, pp. 227-242.
- Bolzoni L. (1999), *Les images du livre de la mémoire (L'Achille et l'Enea de Lodovico Dolce et la Rethorica christiana de Diego Valadés)*, in *Le livre illustré italien au XVIe siècle. Texte/Image. Actes du Colloque organisé par le “Centre de recherche Culture et société en Italie aux XVe, XVIe et XVIIe siècles” de l'Université de la Sorbonne Nouvelle (1994)*, réunis par M. Plaisance: Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 151-177.

²⁵ Su questa illustrazione cfr. Degl'Innocenti 2010.

- Bolzoni L., Girotto, C.A., a cura di (2012), *Donne Cavalieri Incanti Follia. Viaggio attraverso le immagini dell'Orlando furioso*, Catalogo della mostra (Pisa, Centro espositivo San Michele degli Scalzi, 15 dicembre 2012 – 15 febbraio 2013), Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore.
- Bolzoni L. (2014), *L'Orlando furioso nello specchio delle immagini*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Bolzoni L. (2017), *Galassia Ariosto. Il modello editoriale del Furioso dal libro illustrato al web*, Roma: Donzelli.
- Bondi F. (2017), *Cadmo e il serpente. Le Metamorfosi di Anguillara illustrate da Giacomo Franco*, in *Galassia Ariosto. Il modello editoriale del Furioso dal libro illustrato al web*, a cura di L. Bolzoni, Roma: Donzelli, pp. 325-352.
- Borsetto L. (1989), *L'«Eneide» tradotta. Riscritture poetiche del testo di Virgilio nel XVI secolo*, Padova: Unicopli, pp. 175-206.
- Borsetto L. (1990), *Il furto di Prometeo. Imitazione, scrittura, riscrittura nel Rinascimento*, Torino: Edizioni dell'Orso.
- Borsetto L. (1996), *Tradurre Orazio, tradurre Virgilio. Eneide e Arte poetica nel Cinque e Seicento*, Padova: Cleup.
- Bucchi G. (2011), «Meraviglioso diletto». La traduzione poetica del Cinquecento e le Metamorfosi d'Ovidio di *Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Pisa: ETS.
- Capriotti G. (2013), *Le Trasformazioni di Lodovico Dolce. Il Rinascimento ovidiano di Giovanni Antonio Rusconi*, Ancona: Affinità Elettive.
- Casamassima F. (2015), *L'apparato decorativo delle Metamorfosi di Giovanni Andrea dell'Anguillara. Le serie iconografiche cinquecentesche*, «Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», 11, pp. 423-446.
- Catelli N. (2008), *Scherzar coi santi. Prospettive comiche sul Sacco di Roma*, Parma: UniNova.
- Cerrai M. (2001), *Una lettura del «Furioso» attraverso le immagini: l'edizione giolittina del 1542*, «Strumenti critici», XVI, 1, pp. 99-133.
- Davico Bonino G. (1966), *Aretino e Virgilio: un'ipotesi di lavoro*, «Sigma», 9, pp. 41-51.
- Degl'Innocenti L. (2010), «*Ex pictura poesis*»: *invenzione narrativa e tradizione figurativa ariostesca nelle Prime imprese del conte Orlando di Lodovico Dolce*, in «*Tra mille carte vive ancora*». *Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, a cura di L. Bolzoni, S. Pezzini, G. Rizzarelli, Lucca: Maria Pacini Fazzi, pp. 299-316.
- Fagiolo Dell'Arco M. (1981), *Virgilio nell'arte e nella cultura europea*, Catalogo della mostra (Roma, Biblioteca nazionale centrale, 24 settembre – 24 novembre 1981), Roma: De Luca.
- Fantappiè I. (2017), *Rewriting, Re-figuring. Pietro Aretinos' Transformations of Classical Literature*, in *Renaissance Rewritings*, ed. by H. Pfeiffer, I. Fantappiè, T. Roth, Berlin-Boston: de Gruyter, pp. 45-70.
- Guthmüller B. (1997), *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma: Bulzoni.

- Huber-Rebenich G. (1992), *L'iconografia della mitologia antica tra Quattro e Cinquecento. Edizioni illustrate delle Metamorfosi di Ovidio*, «Studi umanistici piceni», XIII, pp. 123-133.
- Javitch D. (1999), *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando furioso*, Milano: Bruno Mondadori.
- Larivaille P., *La «grande difference entre les imitateurs et les voleurs». Á propos de la parodie des amours de Didon et d'Enée dans les "Ragionamenti"*, in Id., *Varia aretiniana (1976-2004)*, Manziana: Vecchiarelli, pp. 161-231.
- Looney D. (1996), *Compromising the Classics. Romance Epic Narrative in the Italian Renaissance*, Detroit: Wayne State University Press.
- Marangoni C. (1983), *Il Virgilio dell'Aretino*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 160, 1983, pp. 524-546.
- Marconi G. (2001), *Una aemulatio... a degrado (P. Aretino, giornata 2, 2: del barone e della signora)*, Pisa-Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali.
- Nuovo A., Coppens Ch. (2005), *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Genève: Droz.
- Oliva M.A. (1560), *Lettera ai lettori*, in Aldobrando Cerretani, *Eneide in Toscano*, Firenze: Torrentino.
- Ordine N. (1995), *Le Sei giornate: struttura del dialogo e parodia della trattatistica sul comportamento*, in *Pietro Aretino nel Cinquecentenario della nascita*, Roma: Salerno editrice, pp. 673-716.
- Pezzini S. (2017), *Disegni diversi. Un percorso tra le illustrazioni cinquecentesche del Furioso*, in *Galassia Ariosto. Il modello editoriale del Furioso dal libro illustrato al web*, a cura di L. Bolzoni, Roma: Donzelli, pp. 35-62.
- Procaccioli P. (2005), *1542: Pietro Aretino sulla via di Damasco*, in *Il Rinascimento italiano di fronte alla Riforma: letteratura e arte – Sixteenth-Century Italian Art and Literature and the Reformation*, Atti del Colloquio internazionale London, The Warburg Institute, 30-31 gennaio 2004, a cura di C. Damianaki, P. Procaccioli, A. Romano, Manziana: Vecchiarelli, pp. 129-158.
- Rossi M. (2007), *Alessandro Vellutello e Giovanni Britto che "per sé fuoro". Sul corredo grafico della "nova esposizione"*, «Studi rinascimentali», 5, pp. 127-144.
- Savoretti M. (2001), *L'Eneide di Virgilio nelle traduzioni cinquecentesche in ottava rima di Aldobrando Cerretani, Lodovico Dolce e Ercole Udine*, «Critica letteraria», III, pp. 435-457.
- Torre A. (2018), *Un quarto di Virgilio per due tradimenti di Aretino*, in *Ti do la mia parola. Sette saggi sul tradimento*, a cura di S. Pezzini, A. Benassi, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 23-52.

Appendice



Fig. 1. L'Opere di Vergilio, cioè la Bucolica, la Georgica et l'Eneida, nuovamente da diversi eccellentissimi autori tradotti in versi sciolti, et con ogni diligentia raccolte da m. Lodovico Domenichi, Giunti, Firenze, 1556, libro I

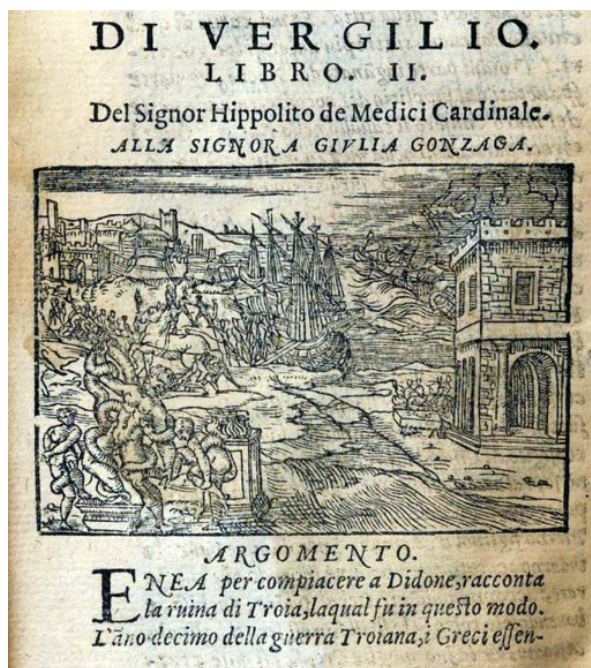


Fig. 2. L'Opere di Vergilio, cioè la Bucolica, la Georgica et l'Eneida, nuovamente da diversi eccellentissimi autori tradotti in versi sciolti, et con ogni diligentia raccolte da m. Lodovico Domenichi, Giunti, Firenze, 1556, libro II



Fig. 3. *L'Opere di Virgilio mantoano, cioè la Bucolica, la Georgica e l'Eneide, commentate in lingua volgare toscana da Giovanni Fabrini da Figline, da Carlo Malatesta da Rimini et da Filippo Venuti da Cortona, Sessa, Venezia, 1588, libro VI*



Fig. 4. *L'Eneide di Virgilio, del commendatore Annibal Caro. Con l'aggiunta delli Argomenti, et le figure in rame, Tozzi, Padova, 1608, libro II*



Fig. 5. *L'Eneide di Virgilio, del commendatore Annibal Caro. Con l'aggiunta delli Argomenti, et le figure in rame*, Tozzi, Padova, 1608, libro VI



Fig. 6. *L'Eneide di Virgilio Marone, trasportata in ottava rima napoletana dal signor Giancola Sitillo*, Parrino, Napoli, 1699, libro IV



Fig. 7. *L'Eneide di Virgilio libri XII, tradotte dal commendatore Annibal Caro*, Borsi, Parma, 1776, libro IV

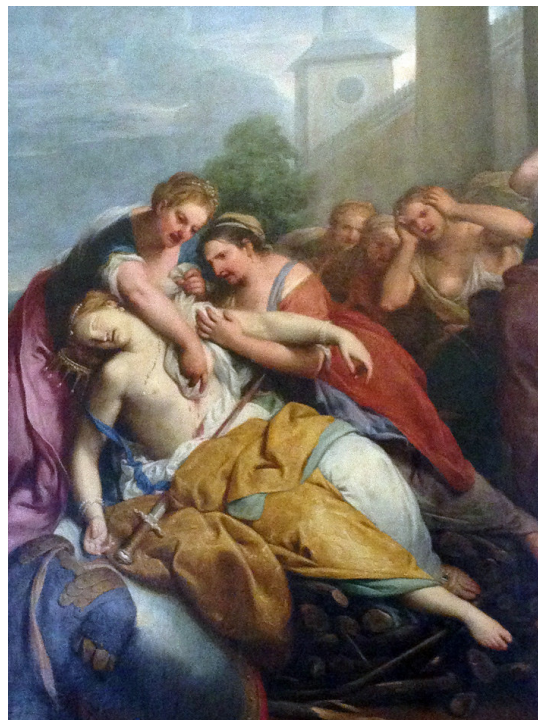


Fig. 8. Gregorio Lazzarini, *Morte di Didone*, Macerata, Palazzo Buonaccorsi, Galleria dell'Eneide



Fig. 9. Lorenzo Lotto, *Commiato di Cristo dalla madre*, Berlin, Gemäldegalerie



Fig. 10. Lodovico Dolce, *L'Achille et l'Enea*, Venezia, Giolito, 1570, canto XXXV

Dalla celebrazione del casato al mito di Enea e all'interpretazione etica della storia universale: un percorso iconografico tra le gallerie genovesi

Laura Stagno*

Abstract

La prima galleria a Genova fu edificata e decorata per committenza di Giovanni Andrea Doria (dal 1594). La “Galleria Aurea” fu parte del tentativo del principe Doria di distinguersi, attraverso la scala ed il carattere degli interventi patrocinati, dagli altri aristocratici genovesi. Le scelte iconografiche – tanto per la decorazione plastica, affidata a Marcello Sparzo, quanto per la progettata qualificazione pittorica, nella quale il Doria cercò di coinvolgere i Carracci e probabilmente Caravaggio – avevano come intento la celebrazione del casato. Anche Maria Spinola pose le gesta della propria nobile famiglia, con particolare riferimento al fratello Ambrogio, al centro della decorazione della galleria che si era fatta costruire nel 1635. Successivamente l'attenzione si spostò sul mito, con una focalizzazione, negli anni Cinquanta, sulla vicenda di Enea, illustrata da G.B. Carlone nella galleria di Palazzo Ayrolo. Un caso di particolare interesse iconografico è infine, intorno al 1725, la grandiosa “Galleria degli Specchi” di palazzo Durazzo, nella quale Domenico Parodi mise in scena una complessa lettura morale della caduta dei grandi imperi nel corso dell'antichità, contrapposti alla durata nel tempo delle virtù cristiane e della famiglia committente.

* Laura Stagno, Professore associato di Storia dell'arte moderna, Università di Genova, DIRAAS, Via Balbi 4, 16126 Genova, e-mail: laura.stagno@unige.it.

The first gallery in the Republic of Genoa was built and decorated by order of Giovanni Andrea Doria (1594). The “Galleria Aurea” was part of Prince Doria’s attempt to distinguish himself, through the scale and character of his patronage, from the other Genoese aristocrats. The iconographic choices – both for the plastic decoration, entrusted to Marcello Sparzo, and for the planned painted scenes, for which Giovanni Andrea tried to engage one of the Carracci and possibly Caravaggio – aimed at the direct celebration of the Doria. Maria Spinola also chose her family’s glories – embodied by the military triumphs of the great Amborgio – as theme for the decoration of the gallery she had built in 1635. Later on, iconographic preferences shifted to myth, with an important focus, in the 1650s, on the story of Aeneas, illustrated by G.B. Carlone in Palazzo Ayrolo Negrone’s gallery. Around 1725, on the magnificent “Galleria degli Specchi”’s vault in Palazzo Durazzo, Domenico Parodi staged a complex discourse based on a moral reading of the great empires’ fall in the course of antiquity, caused by their rulers’ vices, as opposed to the eternity of Christian virtues and of the Durazzo family.

Nella rete europea delle grandi gallerie di età moderna, di cui studi recenti hanno messo a fuoco l’articolata ricchezza e la varietà di rimandi incrociati¹, Genova – come già riconosceva Vincenzo Scamozzi, che la citava, insieme a Roma, quale città in cui «quel genere di fabbriche, che si dicono Gallerie», introdotte in Francia per servire al passeggio dei membri delle corti, «hoggidì si usano molto»² – ebbe un ruolo non secondario, con una fioritura di ambienti significativi anche quantitativamente importante, della quale dà conto il saggio di Valentina Fiore e di Sara Rulli³. In questo contributo si intende invece concentrare l’attenzione sulle scelte iconografiche sottese agli apparati decorativi di alcune gallerie in particolare: snodi rilevanti, distribuiti in un arco di tempo compreso tra la fine del XVI secolo e la prima metà del XVIII, di un discorso complesso, di cui rappresentano paradigmaticamente versanti legati a strategie di comunicazione e a committenze diverse.

Gli esordi di questa tipologia architettonica si identificano, per Genova, con il caso precoce ed eclatante della Galleria Aurea (fig. 1) del Palazzo del Principe, reputato il «maggior palazzo» della città – segnalava ancora Scamozzi – «così per gli appartamenti delle stanze, e loggie, e passeggi per Signori, come anco per tutti i ministerij della Casa»⁴, tra le cui sale l’architetto Joseph Fürtttenbach, nel suo *Newes Itinerarium Italiae*, menzionava specificamente solo la «bella galleria, la cui volta è interamente dorata e ornata di begli stucchi»⁵: cuore cerimoniale del palazzo, che il proprietario considerava «la meglio pezza habbi in casa»⁶, essa non era destinata all’esposizione di dipinti o sculture, ma ad ospitare le funzioni

¹ Si vedano in particolare i contributi raccolti in *Les grandes galeries européennes* 2010.

² Scamozzi 1615, p. 305.

³ V. Fiore. S. Rulli, in questo volume.

⁴ Scamozzi 1615, p. 242.

⁵ Fürtttenbach 1627, p. 215.

⁶ Archivio Doria Pamphilj, Roma (d’ora in poi ADP), Scaff. 85.33, *Lettera di Giovanni Andrea Doria a Monsignor Orazio Spinola*, 16 maggio 1601.

di massima rappresentanza (ad esempio in occasione dei frequenti ‘hospitaggi’ di membri della casa Asburgo e della corte spagnola), e fu per questo dotata di un sontuoso paramento di tele d’oro e velluto carmesino⁷.

Le vicende relative alla costruzione e decorazione di questa galleria, commissionata da Giovanni Andrea Doria – «generale del mare» di Filippo II e successore del grande Andrea, ammiraglio della flotta di Carlo V – sono state ripercorse recentemente, nel quadro di un’analisi delle committenze del Doria⁸. Non si trattava, come in altre significative istanze cittadine⁹, della riconversione di una loggia, ma di uno spazio creato *ex novo* – tra le «fabriche da fare» era menzionata nel gennaio del 1594 «la Galarea dell’apartamento novo di Fassolo fin’ al casotto»¹⁰ – quale ultimo tassello della serie di ampliamenti architettonici voluti dal principe per la sua dimora. È stata pubblicata la *promissio*¹¹ con cui Giovanni Battista Cantone e Luca Carlone si impegnavano, nel settembre dello stesso anno, a costruire «una Galarea di longhezza di palmi 130», seguendo un modello che gli veniva consegnato, forse dovuto all’architetto Giovanni Ponzello che era stato per anni «capo d’opera delle fabriche» di Giovanni Andrea Doria¹². Corpo di fabbrica “passante” aggiunto verso ponente in prosecuzione dell’edificio preesistente, la galleria – connotata dalla rilevante estensione, pari a circa 33 metri, e dall’illuminazione naturale garantita sui due lati lunghi dalla doppia fila di finestre – è coerente con i modelli di matrice francese, già ripresi ad esempio dalla galleria del Palazzo Rucellai Ruspoli a Roma¹³ o dalla *Galleria degli Antichi* fatta erigere da Vespasiano Gonzaga a Sabbioneta nel 1583-1584¹⁴.

Giovanni Andrea – leader della nobiltà “vecchia” genovese che aveva guidato anche in occasione dello scontro con i “nuovi” alla metà degli anni Settanta, impegnato a mantenere il ruolo di interfaccia privilegiato tra il sistema di potere spagnolo e la realtà cittadina che era stato proprio del suo predecessore¹⁵ – individuò questo nuovo spazio quale sede di celebrazione dei fasti della famiglia Doria. L’impianto decorativo della galleria comprendeva statue in stucco raffiguranti antenati in veste di imperatori romani coronati di alloro, eseguite da Marcello Sparzo entro il 1598, e “vacui” risparmiati dalla decorazione plastica per essere ornati da pitture, che concorrevano in maniera complementare a definire il programma iconografico di esaltazione dinastica ideato dal principe.

⁷ Stagno 2018, pp. 131-132.

⁸ Ivi, pp. 174-177, 242-260.

⁹ Si veda il contributo di V. Fiore e S. Rulli in questo volume.

¹⁰ ADP, Scaff. 79.79, *Lettera di Giovanni Andrea Doria al figlio Andrea*, Madrid, 11 gennaio 1594.

¹¹ Archivio di Stato di Genova (d’ora in poi ASGe), *Notai Antichi*, notaio Domenico Tinello, f. 252, 2 settembre 1594, pubblicato in ALFONSO 1985, pp. 322-323.

¹² ADP, Banc. 68.8, Mastro 1579-1583, c. 43; Stagno 2018, p. 175.

¹³ Per la Galleria di Palazzo Rucellai-Ruspoli, si veda Prinz 2006, in particolare pp. 24-25.

¹⁴ Ivi, pp. 54-55.

¹⁵ Circa la figura di Giovanni Andrea Doria, si vedano Savelli 1989, 1992; *Vita* 1997; Pacini 2007; Borghesi 2008; Carpentier, Priotti 2015, pp. 75-96; Stagno 2018.

«Nella volta della mia galarea vanno 14 nicchi, ne i quali vorrei far mettere quattordici figure di huomini Illustri della casa Doria», scriveva Giovanni Andrea a Gerolamo Doria, cui chiedeva aiuto per individuare gli esponenti più meritevoli del casato¹⁶, le «persone molto segnalate» da selezionare tra gli antenati e tra i «moderni»¹⁷: nel canone così creato figuravano il padre del committente, Giannettino, adottato come erede da Andrea ma morto prematuramente nella congiura dei Fieschi (1547), e lo stesso Andrea, «perché i suoi fatti soli eccedono quelli di tutti insieme»¹⁸ (fig. 2). Approdava così allo spazio aggiornato e scenografico della galleria il tema della genealogia illustrata attraverso una teoria di effigi dei più gloriosi esponenti del casato proprietario della dimora, attestato a Genova, in sequenza cronologica avviata nel XV secolo, dapprima sulla facciata dei palazzi, poi all'interno delle residenze, con il paradigma della loggia affrescata da Perino del Vaga nello stesso Palazzo del Principe per Andrea Doria intorno 1530, e la successiva diffusione della soluzione iconografica negli atri e nelle sale dei palazzi aristocratici¹⁹. I riquadri destinati alla decorazione ad affresco all'interno della Galleria Aurea avrebbero dovuto illustrare lo stesso soggetto in chiave narrativa, raffigurando «le gesta degli uomini illustri del proprio casato, e quelle in ispecie del suo predecessore»²⁰; per far eseguire tali pitture ad un livello qualitativamente elevato, Doria cercò di ingaggiare i Carracci, e probabilmente anche Caravaggio, ma morì senza che l'impresa fosse portata a termine²¹. L'insieme plastico e pittorico, nei termini che il committente aveva previsto, avrebbe dovuto porsi come primo, grandioso monumento della gloria della famiglia, sino a quel momento non degnamente rappresentata: «in 500 anni che la casa Doria cominciò a fiorire in Genova non vi fu che se ne sia fatta ancor nessuna [sala dipinta] in memoria delli morti, et per honore e stimolo de vivi»²².

Significativamente, questo tipo di soluzione – che, secondo Christina Strunck, risulta in età moderna relativamente poco frequente nella decorazione delle gallerie, benché nella trattatistica si ribadisse spesso la derivazione di queste ultime dai portici degli antichi, destinati all'ostensione delle gesta del proprietario e dei suoi antenati²³ – trova in parte rispondenza nella celebrazione delle glorie del casato (focalizzata su eventi recenti e di grande risalto) all'interno della galleria fatta costruire nel quarto decennio del XVII secolo da un'altra famiglia della nobiltà vecchia, gli Spinola (fig. 3). Questa

¹⁶ ADP, Scaff. 85.6, *Lettera di Giovanni Andrea Doria a Gerolamo Doria*, 11 gennaio 1597.

¹⁷ Ivi, *Lettera di Giovanni Andrea Doria a Gerolamo Doria*, 18 gennaio 1597.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Kliemann 1993, pp. 131-158.

²⁰ Merli, Belgrano 1874, p. 69, nota 3, con riferimento a lettere di Gerolamo Doria del 13 e 21 gennaio 1597.

²¹ Stagno 2018, pp. 242-260. Nei vuoti furono eseguiti successivamente una *Fama e putti*, attribuiti a Giulio Benso (Newcome 1979, p. 355).

²² ADP, Scaff. 85.6, *Lettera di Giovanni Andrea Doria a Gerolamo Doria*, 18 gennaio 1597.

²³ Strunck 2010, p. 141.

si era già distinta nei secoli precedenti per il suo ruolo nelle vicende politiche e militari dello stato genovese, ma aveva raggiunto fama internazionale nelle prime decadi del XVII secolo attraverso la figura di Ambrogio (1569-1630), che aveva percorso i gradi di un *cursus honorum* di eccezionale rilievo, guidando lo sforzo bellico spagnolo nei Paesi Bassi e in altri teatri di guerra in contrapposizione a Maurizio di Nassau, ed assicurandosi un ruolo di vertice in campo non solo militare, ma anche politico e finanziario, che costituì di fatto un *unicum* nella storia dei Paesi Bassi spagnoli²⁴. Nel 1635 Maria, sorella minore di Ambrogio e vedova di Giovanni Battista Spinola primo duca di san Pietro (a seguito di un'unione nuziale tra appartenenti alla linea "di san Luca" che aveva consolidato la coesione della rete parentale²⁵), ordinò la costruzione di un nuovo corpo di fabbrica innestato sullo spigolo sud-est del palazzo all'Acquasola acquistato undici anni prima dal marito, al quale lo aveva venduto Antonio junior, nipote del fondatore Antonio Doria²⁶: lo spazio – progettato dall'architetto di origine lombarda Bartolomeo Bianco, precocemente e costantemente riconosciuto quale «il maggior esponente dell'architettura seicentesca genovese»²⁷ – era finalizzato in primo luogo ad ospitare al piano nobile una moderna galleria, demolita nel 1877 ma documentata, per quanto attiene alla decorazione, grazie alla descrizione dell'erudito Federigo Alizeri, nonché ad alcune fotografie storiche e ad un frammento degli affreschi sopravvissuto alla distruzione, identificati da Piero Boccardo²⁸. Protagonista dei fatti illustrati all'interno di due delle scene maggiori era appunto Ambrogio, che tra l'altro aveva abitato la dimora negli anni finali del Cinquecento, come locatario; un terzo riquadro era dedicato al fratello Federico, morto nel 1603, che, pur meno celebre, aveva anch'egli servito la corona spagnola in posizioni di responsabilità. La figura di Ambrogio «espugnatore delle piazze» segnava, come si è detto, l'acme della gloria militare degli Spinola. In termini di palese iperbole, Filippo Casoni, nella biografia che gli dedicò nel 1691, lo avrebbe poi dichiarato superiore ai massimi comandanti militari dell'antichità: i suoi "fatti", secondo l'autore,

avanzano tutto quello, che degli antichi Eroi troviamo scritto [...] Imperciocchè, se lo vorremo paragonare ad Alessandro, Annibale, Cesare, Marcello, Fabio, ed Ottaviano, lo ravviseremo ad alcuno di loro superiore nella fortezza delle Città espuguate; ad altri nella difficoltà de' luoghi, ove portò la guerra [...] Ma a tutti per l'integrità della vita, nella quale consiste la vera gloria²⁹.

²⁴ Per indicazioni sulla bibliografia relativa alla figura e all'immagine di Ambrogio Spinola, si veda Colomer 2002, pp. 177-205. Un contributo dedicato allo Spinola è in corso di pubblicazione a cura di Luca Lo Basso.

²⁵ Lercari 2011, pp. 143-175, in particolare p. 158.

²⁶ Santamaria 2011, pp. 35-71, in particolare pp. 44-45.

²⁷ Croce 2011, pp. 73-101, in particolare p. 86.

²⁸ Boccardo 2011, pp. 103-139, in particolare pp. 122-123.

²⁹ Casoni 1691, p. 2.

All'interno dell'articolata sequenza di successi militari di Ambrogio furono selezionati due episodi in particolare, la riconquista di Acquisgrana caduta in mano protestante e l'assedio di Breda (rappresentato sul frammento di affresco superstite, fig. 4), come chiariva l'iscrizione apposta sopra l'ingresso della galleria nel contesto degli interventi settecenteschi, che indicava in questi termini i soggetti dei due riquadri: AMBROSIUS SPINULA / IMPERATORIAE OBEDENTIAE ACQUISGRANUM RESTITUIT e IN OBSIDIONE BREDAE POLONIAE PRINCEPEM RECIPIT³⁰. La fortuna iconografica delle gesta e della figura di Ambrogio – effigiate da Velázquez, Rubens, van Dyck e numerosi altri artisti³¹ – fu straordinaria a livello internazionale, e in particolare la resa di Breda (2 giugno 1625), raffigurata anche nel celeberrimo dipinto di Velázquez per il Salón de Reinos nel Palazzo del Buen Retiro presso Madrid (1635), ebbe larga eco in ambito sia letterario che figurativo. Lo specifico episodio della visita del principe Sigismondo Ladislao di Polonia – «prince guerrier» il cui arrivo coincise con un'eclisse di luna, «un presage, que ce grand guerrier se rendroit redoutable à la lune des Ottomans, & triompherait un iour de ceste gent infidele»³² – desideroso di vedere l'assedio e quindi condotto dallo Spinola ad ammirare «les ouvrages», le complesse opere di ingegneria che contribuirono alla vittoria, era stato descritto nella cronaca dell'impresa stesa dal gesuita Hermann Hugo, edita in quattro lingue, ed incluso nella rappresentazione veicolata dall'assemblaggio di sei incisioni dedicato alla conquista della città da Jacques Callot³³. Giovanni Battista Spinola aveva in precedenza fatto effigiare la presa di Ostenda ed altri trionfi di Ambrogio sulla volta di un salone della propria villa nel sobborgo di Sampierdarena, affrescata entro il 1625 da Andrea Ansaldo³⁴. La galleria aggiunta da Maria al palazzo dell'Acquasola per aggiornarlo nel gusto ed accrescerne il prestigio divenne nuova sede privilegiata della celebrazione dei fatti più illustri del casato, la cui raffigurazione fu affidata in questo caso al pennello di Giovanni Battista Carlone³⁵; anzi la volontà di imprimere con forza nelle «aedes dorianas», secondo la dizione della perduta iscrizione posta sopra l'arco della porta principale, sul lato interno³⁶, il segno dei nuovi proprietari attraverso l'inserzione delle immagini delle maggiori glorie famigliari, in ideale competizione con le gesta di Ansaldo Doria effigiate in facciata³⁷, può avere avuto un ruolo nella decisione di creare ex novo questo nobile spazio.

³⁰ Boccardo 2011, p. 123, nota 123.

³¹ Si veda in merito Colomer 2002.

³² Hugo 1631, p. 42 (prima ed. in latino Anversa 1626).

³³ Colomer 2002, pp. 184-189.

³⁴ Priarone 2011, pp. 286-289.

³⁵ Boccardo 2011, pp. 122-123.

³⁶ Santamaria 2011, p. 45.

³⁷ *Genua picta* 1982, pp. 161-167; Parma 1999; Boccardo 2011, p. 106.

La saldatura tra spazio della galleria ed esaltazione dei fasti famigliari è, a Genova, tipica di questo primo momento di fortuna della tipologia architettonica. Alla metà del Seicento, la decorazione delle gallerie non appare più incentrata sull'ostensione delle gesta del casato; l'attenzione è prevalentemente spostata sui temi dall'antico, con una linea legata al mito e all'inesauribile repertorio delle *Metamorfosi* – di cui sono esempio, tra gli altri, la Galleria di Proserpina nel palazzo di Francesco Maria Balbi, e in seguito quella degli Amori degli Dei affrescata da Gregorio De Ferrari, nella medesima sede³⁸ – ed un secondo tipo di utilizzo di materiali classici (su cui si intende in questa sede focalizzare l'attenzione) improntato ad un discorso di più evidente valore etico e politico, del quale diventa emblematico protagonista Enea. Già in contesti diversi, a partire dalla volta recante l'illustrazione del *Quos ego* virgiliano dipinta da Perino del Vaga per Andrea Doria nel salone di levante del Palazzo del Principe e dalla serie di arazzi con *Storie di Enea e Didone* disegnati dall'artista per il medesimo ambiente, l'eroe era stato localmente prescelto quale figura paradigmatica, anche nella sua valenza di «speculum principis»³⁹, con una continuità di fortuna significativa nel XVI secolo attestata da affreschi di Luca Cambiaso, di Giovanni Battista Castello “il Bergamasco” e, all'aprirsi del nuovo secolo, di Bernardo Castello⁴⁰. Per quanto concerne le gallerie, il caso di studio di maggiore interesse è, per questa linea iconografica, la decorazione della volta della galleria del palazzo Ayrolo Negrone, portata a termine con «estrema felicità»⁴¹ di esiti da Giovanni Battista Carlone nel sesto decennio del XVII secolo per Agostino Ayrolo⁴² e connotata da una forte influenza della lezione di Pietro da Cortona. La valenza cortonesca – connessa da Ezia Gavazza anche alla collaborazione diretta del Carlone con il maestro, secondo la testimonianza del Vasi, nella qualificazione pittorica della distrutta villa del Vascello sul Gianicolo per l'abate Benedetti, che vantava tra l'altro un'importante galleria⁴³ – risulta legata alle soluzioni proposte dal Berrettini nella Galleria di Enea del palazzo Doria Pamphilj in Piazza Navona, che secondo Franco Renzo Pesenti, il quale colloca l'esecuzione degli affreschi Ayrolo tra il 1652 e il 1656 – dopo l'avvio dei lavori della galleria romana, e prima della morte del committente nel 1657, di peste – ebbe un ruolo anche nell'orientare a monte le scelte iconografiche degli affreschi genovesi⁴⁴. Sui lati della volta sono raffigurate scene riferite alla lotta condotta da Giunone contro Enea ed i suoi seguaci: a

³⁸ Si veda il saggio di V. Fiore, S. Rulli in questa sede.

³⁹ Quinci 2004.

⁴⁰ In merito alla fortuna della figura di Enea nell'arte genovese, si veda Parma 2008, pp. 143-166.

⁴¹ Pesenti 1986, p. 150.

⁴² Sul ciclo decorativo si vedano Gavazza 1974, p. 259 e ss.; Pesenti 1998, pp. 27-45; Pesenti 1999, pp. 37-51; Parma 2008. Per la figura del committente, si veda in particolare Pesenti 1999, p. 42.

⁴³ Gavazza 1974, p. 282.

⁴⁴ Pesenti 1998.

destra – punto di avvio della sequenza narrativa – la dea chiede ad Eolo di suscitare contro l’eroe la tempesta che avrebbe dovuto impedire alla a lei «inimica gente» di raggiungere l’Italia (*Eneide*, I, 104-121; fig. 5), passaggio effigiato anche nel primo ovale della Galleria Pamphilj; a sinistra, la dea, impugnando una face fiammeggiante, scatena contro i Troiani Marte e due figure recanti anch’esse fiaccole accese, in riferimento ai travagli della guerra da lei provocata tramite l’invio della furia Alletto («luctifica Alecto», VII, 323-326), i cui eventi ed effetti occupano la gran parte degli ultimi sei libri del poema. Al centro, in un doppio oculo, Venere supplica Giove a favore di Enea (I, 223-253; fig. 6), raffigurato, insieme ad Ascanio Iulo recante i Penati di Ilio, sopra una nube (fig. 7), in una immagine di gloria, “una sorta di apoteosi”⁴⁵, che scioglie la sua figura dal vincolo al momento specifico del racconto cui è collegato nel testo il colloquio tra i due dei – l’approdo dei Troiani in Libia dopo la tempesta – e la presenta in modalità metanarrativa, quale rappresentazione emblematica dell’eroe trionfante sui nemici e progenitore dei Romani, prima radice quindi della grandezza di Roma, secondo la profezia articolata da Giove in risposta alla richiesta di Venere, il celeberrimo brano (I, 254-304) in cui il signore degli dei illustra la discendenza di Enea e garantisce l’eterno potere di Roma («his ego nec metas rerum nec tempora pono: imperium sine fine dedi»). Questa valenza è chiave di lettura cruciale della serie di immagini e concorre a chiarire la scelta del tema, poiché la vicenda di Enea, antefatto necessario della nascita di Roma, era utilizzata a Genova anche come base della rivendicazione di un ruolo significativo dei Liguri nella fondazione della città eterna, a fini di glorificazione civica: «E qual memoria più chiara, e da’ secoli più antichi tramandata risuona, che si come aiutando i medesimi [i Liguri] con gli Aborigeni loro coloni Enea; furono cagione potentissima della fondazione di Roma»⁴⁶, affermava nel suo *Genio Ligure risvegliato* (1650) Giovanni Bernardo Veneroso, che ribadiva in un successivo punto dell’opera «Dal che ne siegue, che Romolo fondatore di Roma discendente per linea materna da gli Aborigeni [...] traesse da’ Liguri la sua prima origine». I riferimenti vanno contestualizzati, secondo il suggerimento di Franco Renzo Pesenti che propone Veneroso come possibile estensore del programma iconografico della galleria⁴⁷, entro le linee di pensiero ed azione del committente, Agostino Ayrolo, impegnato nel movimento “navalista” di cui il *Genio Ligure* fu principale manifesto. A partire dagli anni trenta del Seicento, ma con maggiore intensità alla metà del secolo, andò affermandosi tra i nobili “nuovi” una condivisa tendenza a contestare la tradizionale simbiosi della Repubblica di Genova con la Spagna, criticata nei termini di percepita soggezione dello stato genovese agli interessi spagnoli, rinuncia della Repubblica ad un’autonoma capacità di difesa e parziale

⁴⁵ Parma 2008, p. 159.

⁴⁶ Veneroso 1650, p. 2.

⁴⁷ Pesenti 1999.

abbandono della navigazione e dei commerci a favore dell'esercizio della finanza, da contrastare in primo luogo attraverso una politica di riarmo navale quale prima garanzia della dignità e della grandezza dello stato⁴⁸. La pubblicistica a sostegno di queste posizioni, di cui lo scritto del Veneroso era espressione, accostava rassegne delle glorie passate dei Genovesi (a partire, appunto, dalle gesta dei Liguri a supporto di Enea e del loro ruolo nella fondazione di Roma) a considerazioni e proposte di carattere politico ed economico – ricerca di un equilibrio neutrale a livello internazionale, recupero della capacità di difesa delle coste, ritorno al dominio sul mare – direttamente agganciate alla realtà coeva. Gli Ayrolo erano nobili nuovi, ascritti nella riforma del 1548 all'albergo dei Negrone, con cui mantenevano stretti rapporti. Agostino e il cognato Giovanni Battista Negrone, che alla sua morte ereditò il palazzo e ne completò la decorazione, erano personaggi notevoli per censo e posizione, ed erano coinvolti nel dibattito su questi temi (nel 1653 parteciparono alla fondazione della Compagnia Marittima di S. Giorgio, il cui statuto faceva esplicito riferimento alla rinascita dell'arte della mariniera e della navigazione)⁴⁹. Tra le quattro scene affrescate sulla parete di fondo della galleria, che illusivamente la aprivano su paesaggi animati da scene di vita contemporanea – in cui è stato rilevato il probabile intervento di Cornelis de Wael⁵⁰, eseguite negli stessi anni della volta e successivamente inquadrare da finte cornici – due sono direttamente connesse a linee portanti del discorso navalista, giacché raffigurano l'una un cantiere navale in cui fervono i lavori e l'approdo di una imbarcazione, l'altra una battaglia vittoriosa contro i Turchi (la «setta di Maometto» di cui era imperativo frenare l'espansione rafforzando opportunamente la flotta genovese⁵¹), e danno «esperienza visiva» al concetto di «buongoverno inteso a una politica navalistica»⁵². Esse concorrono – sia o meno fondata l'attribuzione del programma iconografico a Veneroso, suggestiva ma non dimostrabile – a legittimare la lettura dell'intero ciclo decorativo quale traduzione visiva dei concetti propugnati da questo movimento, nobilitati dal riferimento all'Eneide, assunta come mito di fondazione della civiltà occidentale e nel contempo accessibile alla declinazione locale di una validazione dell'orgoglio civico attraverso l'evocazione degli antichi Liguri. I Doria e gli Spinola, nobili «vecchi», avevano scelto la galleria come sede privilegiata dell'ostensione dei fasti del proprio casato; gli Ayrolo, che non potevano vantare analoghe gesta di famiglia, la destinarono invece all'illustrazione di una epopea insieme universale e genovese, finalizzata al supporto di un discorso politico del tutto radicato nella contemporaneità, inserendo all'interno della raffigurazione l'arma Negrone (sorretta dal putto vicino ad Enea) quale riferimento – celebrativo e nel contempo

⁴⁸ Si veda, per una sintesi in merito, Costantini 2003, pp. 391-508, in particolare pp. 445-451.

⁴⁹ Pesenti 1999, pp. 42-43.

⁵⁰ Donati 1988, p. 14; Pesenti 1999.

⁵¹ Veneroso 1650, pp. 46-48.

⁵² Pesenti 1999, p. 45.

attualizzante – al ruolo che il committente e la sua rete parentale giocavano nella complessa realtà del tempo. La vicenda di Enea divenne nuovamente tema totalizzante per la decorazione di una non grande ma fastosa galleria nel XVIII secolo, nel caso della Galleria Dorata di Palazzo Carrega Cataldi in Strada Nuova per la quale Lorenzo De Ferrari eseguì affreschi e dipinti tra il 1743 e il 1744, ed era stata già illustrata dal medesimo artista nei finti rilievi e gruppi scultorei della galleria della cappella nel palazzo Sauli in Piazza San Genesio ed in una sala della medesima dimora, a dimostrazione della vitalità del tema nel Settecento⁵³; ma è forse ancora più significativo notare, a conferma della persistenza del dispositivo interpretativo del testo virgiliano che ne faceva uno strumento di nobilitazione della storia civica, come nella piccola galleria del Palazzo Pallavicino nella strada Lomellina, affrescata da Domenico Parodi per Paolo Gerolamo III Pallavicino, entri in scena direttamente il volume dell'*Eneide*, retto, insieme ad un tomo segnato come “Dante”, dalla figura di Pallade che all’opera virgiliana sembra fare cenno, mentre in una vicina sala della dimora è illustrata un’Allegoria della stirpe genovese commentata sulla cornice da un’iscrizione che riprende il celebre verso «TANTAE MOLIS ERAT / ROMANAM CONDERE GENTEM» (*Eneide*, I, 33), riferito alle fatiche e alle peripezie troiane che resero possibile la fondazione di Roma, con la sostituzione di «Genuensem» a «Romanam», per cui la scritta recita in effetti TANTAE MOLIS ERAT / GENUENSEM CONDERE GENTEM: sintesi e ausilio alla lettura di una iconografia complessa, incentrata sulla fondazione di Genova da parte di Giano e sorretta da una sequenza di elementi presi in prestito dalla stessa *Eneide* e da altre fonti classiche, di cui dà puntuale conto uno scritto di pugno del “sofistico” pittore conservato nell’archivio della famiglia committente⁵⁴.

Un breve accenno conclusivo, ad indicazione di una linea di ricerca ancora da approfondire e precisare sotto il profilo delle fonti, merita il programma iconografico più complesso mai messo in scena in una galleria genovese, dispiegato nella ricca decorazione della maestosa Galleria degli Specchi del Palazzo Durazzo (poi Reale) in via Balbi (fig. 8), anch’essa eseguita da Domenico Parodi, prova suprema della «capacità di elaborare complesse tematiche iconografiche» del pittore⁵⁵ – il cui carattere di artista letterato fu già sottolineato dal Ratti e che nell’autoritratto commissionatogli dal Granduca di Toscana (1719) volle rappresentarsi con alle spalle alcuni volumi della propria biblioteca⁵⁶ – in consonanza con le attese e le possibili indicazioni del committente, Gerolamo Ignazio Durazzo. Questi intorno al 1725 ordinò il completo rinnovamento del

⁵³ Bartolini *et al.* 2003, pp. 30-43; Gavazza, Magnani 2000, p. 110.

⁵⁴ Piccinno 1995, pp. 60-68; Gavazza, Magnani 2000, pp. 50-53 e 400; Salvadori 2008, pp. 167-192, in particolare pp. 182-185; Leonardi 2013, p. 222 e ss.; Leonardi 2015, pp. 259-265; Borniotto 2016, pp. 84-88.

⁵⁵ Piccinno 1995, p. 64.

⁵⁶ Ivi, p. 63.

grandioso ed aulico spazio, già attestato sotto il profilo architettonico nella prima fase di vita del palazzo, allora appartenente a Stefano Balbi, alla metà del Seicento⁵⁷. Domenico, il quale ebbe in questa impegnativa impresa – che comprendeva, oltre alla decorazione pittorica, interventi a stucco, statue ed arredi – il ruolo di regista o *interior designer*, secondo la definizione di Luca Leoncini che ne ha studiato i diversi aspetti⁵⁸, eseguì una serie di affreschi che, attraverso un complesso mosaico di scene mitologiche, ritratti di personaggi dell'antichità, emblemi di vizi e personificazioni di virtù, svolgono un discorso morale su più livelli, di carattere programmaticamente universale, ma anche riverberato sull'esaltazione della famiglia committente. L'iscrizione racchiusa in due cartigli posti sopra le porte della parete d'ingresso, proposta come chiave di lettura dell'insieme, recita: ASSYRIUS GRAECUS ROMANUS PERSICUS ALTO / JAM STETIS Everso NUNC JACET IMPERIO / EXTULIT INTEGRITAS GRAVITAS MODERATIO FORTEM / SUBRUIT IMBELLEM BACCHUS, APOLLO, VENUS (I domini del passato, quello assiro, quello greco, quello romano e quello persiano, furono grandi e ora giacciono distrutti: li resero forti integrità, serietà e moderazione, li indebolirono Bacco, Apollo e Venere)⁵⁹. Le divinità menzionate sono raffigurate nelle tre scene di maggiori dimensioni – *Il carro di Bacco* (fig. 9), la *Toeletta di Venere, Apollo e Marsia* – mentre gli imperi sono simboleggiati dalle effigi dei sovrani che con i loro vizi (i cui emblemi, tratti per la maggior parte dal Ripa e identificati da scritte, accompagnano i ritratti) ne propiziarono la caduta: Sardanapalo (fig. 10), ultimo re assiro, connotato da Libido e Crapula; Dario, imperatore persiano, cui sono connesse Invasio (Usurpazione) e Superbia; Tolomeo XIII, fratello di Cleopatra, a cui sono associate Ingratitudo e Synderesis (concetto elaborato nell'ambito della Scolastica che si può approssimativamente tradurre con "Rimorso", anche se più complesso, legato nel caso specifico all'uccisione di Pompeo ordinata al fine di ingraziarsi Giulio Cesare); Romolo Augustolo, contraddistinto da Abiectio e Pigrizia. In contrapposizione al messaggio di inevitabile caducità dei regni pagani, al centro della parete nord sono poste due personificazioni della Fede che sorreggono una grande arma Durazzo, sulla cui corona corre il verso virgiliano (qui piegato ad un'applicazione religiosa) HIS EGO NEC METAS RERUM NEC TEMPORA PONO (*Eneide*, I, 278) – «a loro non pongo limiti né di spazio né di tempo» – cui si aggiungono sul registro inferiore le personificazioni di Speranza e Carità: le tre virtù teologali, quintessenza del Cristianesimo, alle quali solamente appartiene la dimensione dell'Eternità trionfante sul Tempo divoratore, di cui diviene partecipe, con il loro supporto, la famiglia committente; sulla parete di fronte, il medesimo schema si ripete, con le quattro virtù cardinali che sostengono o accompagnano

⁵⁷ Leoncini 2012, pp. 41-55, in particolare pp. 44-46.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Scheda 3.1.7, *Galleria degli Specchi*, in Leoncini 2012, pp. 248-261, in particolare p. 256.

lo stemma, in cui è iscritto il motto «DURATURA PER AEUM», a ribadire ulteriormente il concetto della conservazione della casa, assicurata dalle virtù cristiane e contrapposta alla distruzione degli imperi pagani⁶⁰.

Il significato generale del discorso è chiaro, ma la tessitura degli esempi – alcuni non banali: si considerino la figura di Tolomeo e l'indicazione dei relativi vizi – presuppone un lavoro complesso di invenzione da parte dell'artista in rapporto con il committente, il possibile intervento di un letterato (per nulla scontato, però, alla luce delle caratteristiche e del *modus operandi* di Parodi) e il riferimento a fonti da cui trarre i materiali utilizzati. Con la guida della Pallade affrescata da Domenico nella Galleria Pallavicino, che esibisce un volume segnato con il nome «Dante», si può notare innanzitutto che Sardanapalo è citato nel XV canto del *Paradiso* quando il poeta menziona «Fiorenza dentro de la cerchia antica», allorché la città «Non avea case di famiglia vòte; / non v'era giunto ancor Sardanapalo / a mostrar ciò che 'n camera si puote» (*Paradiso*, XV, 106-108), ovvero, nelle parole del commento del Daniello, «nè v'erano le delitie, le lussurie, & sovrabondanze ancora, introdotte da Sardanapalo, cioè da i cittadini effeminati, & lascivi, come fù Sardanapalo Re degli Assiri»⁶¹. Sardanapalo come simbolo di lussuria è citato tra gli altri da Giovenale nella decima satira (X, 362), probabile fonte diretta del passo dantesco⁶², e da Orosio nelle sue *Historiae adversus paganos* (I, 19); quest'ultimo riferisce sinteticamente anche la vicenda di Tolomeo (del quale Dante evoca rapidamente la rovina in un altro passo del *Paradiso*, VI, 69), ricordando come Pompeo, direttosi in Egitto, «quivi incontanente che fue giunto, per comandamento di Tolomeo adolescente, vogliendo venire in grazia di Cesare vincitore, fue morto» (nelle parole del volgarizzamento di Bono Giamboni)⁶³.

Appunto a storie universali informate a paradigmi morali, che decifrano nel volgersi dei secoli e delle fortune un disegno provvidenziale, come le *Historie* di Orosio e le riprese moderne del genere, appare debitore l'impianto generale della decorazione della galleria. È utile ricordare la fortuna di un'opera come il *Discours sur l'histoire universelle* (1681) scritto da Monsignor Jacques-Benigne Bossuet, precettore del Delfino, «pour expliquer la suite de la Religion et les changements des Empires»⁶⁴ («per dilucidare la Continuazione della Religione e le Mutazioni degl'Imperj») – disponibile dal 1712 nella più volte edita traduzione italiana di Selvaggio Canturani (il carmelitano Arcangelo Agostini) – che proprio dall'esortazione a mirare «come gli Imperi gli uni agli altri si succedono, e come la Religione ne' suoi stati per sino al nostro tempo sostiensì»⁶⁵ prende avvio. Vi è applicato quel meccanismo di identificazione di un nesso causale tra vizio

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Daniello 1568, p. 596.

⁶² Mazzotta 1976.

⁶³ Orosio 1849, p. 392.

⁶⁴ Bossuet 1681.

⁶⁵ Bossuet 1712, p. 6.

del sovrano e rovina del dominio («occorse per la vita molle di Sardanapalo la caduta del primo Imperio degli Assirj»)⁶⁶ che è all'opera negli affreschi parodiani come principio organizzatore dei materiali iconografici utilizzati. È su questa direttrice quindi che ulteriori sondaggi ed approfondimenti potranno essere condotti, per chiarire meglio le fonti e le modalità di assemblaggio di un programma iconografico che segna in Genova il punto di massima ambizione, per ampiezza di orizzonti e varietà di rimandi, delle qualificazioni artistiche degli spazi di galleria.

Riferimenti bibliografici / References

- Bartolini C., Bozzo G., Manara E. (2003), *Genova. Palazzo Carrega Cataldi Camera di Commercio*, Genova: Sagep.
- Bitossi C. (2003), *L'antico regine genovese, 1576-1797*, in *Storia di Genova. Mediterraneo, Europa, Atlantico*, a cura di D. Puncuh, Genova: Società Ligure di Storia Patria, pp. 391-508.
- Boccardo P. (2011), *La decorazione*, in *Palazzo Doria Spinola: architettura e arredi di una dimora aristocratica genovese da un inventario del 1727*, a cura di R. Santamaria, Genova-Recco: Le Mani, pp. 103-139.
- Borghesi V. (2008), *Doria Giovanni Andrea [I]*, in *Dizionario biografico dei Liguri dalle origini ai nostri giorni*, VII, Genova: Consulta Ligure, pp. 105-121.
- Borniotto V. (2016), *L'identità di Genova. Immagini di glorificazione civica in età moderna*, Genova: Genova University Press.
- Bossuet J.-B. (1681), *Discours sur l'histoire universelle à Monseigneur le Dauphin: pour expliquer la suite de la religion et les changemens des empires*, Parigi: presso Sebastien Mabre-Cramoisy.
- Bossuet J.-B. (1742), *Discorso sopra la storia universale per dilucidare la Continuazione della religione e le mutazioni degl'imperj, dal principio del mondo fino all'imperio di Carlo Magno di monsignore Jacopo Benigno Bossuet... trasportato dalla lingua francese nell'italiana da Selvaggio Canturan*, Venezia: Stamperia Baglioni.
- Carpentier B., Priotti J.-P. (2015), *La forge instable d'une domination. Les Doria, Gênes et la monarchie hispanique*, in *Identités et territoires dans les mondes hispaniques (XVIe-XXe siècle)*, a cura di J.-P. Priotti, Rennes: Presses Universitaires Rennes, pp. 75-96.
- Casoni F. (1691), *La vita del Marchese Ambrogio Spinola, l'espugnator delle piazze*, Genova: Antonio Casamara.
- Colomer J.L. (2002), *Ambrogio Spinola: la fortuna iconografica di un genovese*

⁶⁶ Ivi, p. 31.

- nel Seicento*, in *Genova e la Spagna. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo, J.L. Colomer, C. Di Fabio, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 177-205.
- Costantini C. (1978), *La Repubblica di Genova nell'età moderna*, Torino: Einaudi.
- Croce I. (2011), *Il Palazzo Doria Spinola, architettura e contesto urbano. "In questo giorni ciascuno si diletta di edificare largo, e con cortile, se possibile"*, in *Palazzo Doria Spinola: architettura e arredi di una dimora aristocratica genovese da un inventario del 1727*, a cura di R. Santamaria, Genova-Recco: Le Mani, pp. 73-101.
- Daniello N. (1568), *Dante con l'espositione di m. Bernardino Daniello da Lucca*, Venezia: appresso Pietro da Fino.
- Donati P. (1988), *Le Sette Opere di Misericordia di Cornelio de Wael*, Genova: Sagep.
- Fürttenbach J. (1627), *Newes Itinerarium Italiae*, Ulm: Durch Jonam Saur.
- Gavazza E. (1974), *La grande decorazione a Genova*, Genova: Sagep.
- Gavazza E., Magnani L. (2000), *Pittura e decorazione a Genova e in Liguria nel Settecento*, Genova: Sagep.
- Genua picta: proposte per la scoperta e il recupero delle facciate dipinte* (1982), Atti del Convegno (Genova, 15 aprile-15 giugno 1982), Genova: Sagep.
- Hugo H. (1631), *Le siège de la ville de Breda*, Anversa: Ex Officina Plantiniana (prima ed. in latino Anversa 1626).
- Kliemann J. (1993), *Gesta dipinte: la grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Cinisello Balsamo: Silvana.
- Leonardi A. (2013), *Genoese way of life: vivere da collezionisti tra Seicento e Settecento*, Roma: Gangemi.
- Leonardi A. (2015), "Istruzioni" per decorare una stanza: i palazzi di Paolo Gerolamo III Pallavicino e Gio Francesco III Brignole-Sale, in *Prospettiva, luce e colore nell'illusionismo architettonico*, a cura di S. Bertocci, F. Farneti, Roma: Artemide, pp. 259-265.
- Leoncini L. (2012), *La committenza Durazzo negli apparati fissi del palazzo di fronte a San Carlo*, in L. Leoncini, *Museo di Palazzo Reale, Genova. Il palazzo e i suoi interni. Affreschi e stucchi*, Milano: Skira, pp. 41-55.
- Lercari A. (2011) *Gli Spinola duchi di San Pietro. Dalla Repubblica aristocratica di Genova alla Corte di Milano*, in *Palazzo Doria Spinola: architettura e arredi di una dimora aristocratica genovese da un inventario del 1727*, a cura di R. Santamaria, Genova-Recco: Le Mani, pp. 143-175.
- Les grandes galeries européennes, XVIIe-XIXe siècles* (2010), a cura di C. Constans e M. da Vinha, Parigi: Centre de recherche du château de Versailles.
- Mazzotta G. (1976), *Sardanapalo*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, *ad vocem*.
- Merli A., Belgrano L.T. (1874), *Il palazzo del Principe d'Oria a Fassolo in Genova*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», 10, pp. V-XV, 1-118.

- Newcome M. (1979), *Giulio Benso*, «Paragone», 355, pp. 27-44.
- Orosio P. (1849), *Delle storie contra i pagani libri VII di Paolo Orosio, volgarizzamento di Bono Giamboni*, a cura di F. Tassi, Firenze: per Tommaso Baracchi.
- Pacini A. (2007), *Pignatte di vetro: Being a Republic in Philip II's Empire, in Spain in Italy. Politics, Society, and Religion 1500-1700*, a cura di T.J. Dandeleet, J.A. Marino, Leida-Boston: Brill, pp. 197-226.
- Parma E. (2008), *Canoni estetici ed iconografici nei cicli biografici di matrice virgiliana nel Seicento e nel Settecento a Genova*, in *Biografia dipinta e ritratto da Barocco al Neoclassicismo*, Atti del Convegno (Siena 26-27 ottobre 2007), a cura di M. Caciorgna, L. D'Anselmo, M. Marongiu, M. Sanfilippo, Siena: Editrice Il Leccio, pp. 143-166.
- Pesenti F.R. (1986), *La pittura in Liguria. Artisti del primo Seicento*, Genova: Cassa di Risparmio di Genova e Imperia.
- 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.
- Piccinno L. (1995), *Domenico Parodi e la Colonia Ligustica d'Arcadia*, «Antichità Viva», 34, 1-2, pp. 60-68.
- Priarone M. (2011), *Andrea Ansaldo 1584-1638*, Genova: Sagep.
- Prinz W. (2006), *Galleria e tipologia di uno spazio architettonico*, a cura di C. Cieri Via, Modena: Panini.
- Quinci K. (2004), *Enea come speculum principis in un salone di Palazzo Doria*, in *Il Palazzo del Principe, Genesi e trasformazioni della villa di Andrea Doria a Genova*, numero monografico di «Ricerche di Storia dell'arte», a cura di L. Stagno, 82-83, pp. 87-113.
- Salvadori E. (2008), *Enea tra Virgilio e Ovidio. Miti virgiliani come fonte della biografia dipinta nei palazzi genovesi dei secoli XVII-XVIII*, in *Biografia dipinta e ritratto da Barocco al Neoclassicismo*, Atti del Convegno (Siena 26-27 ottobre 2007), a cura di M. Caciorgna, L. D'Anselmo, M. Marongiu, M. Sanfilippo, Siena: Editrice Il Leccio, pp. 167-192.
- Santamaria R. (2011), «Palazzo, in parlar proprio, è l'habitatione di chi comanda»: *l'edificio e i suoi proprietari (secoli XVI-XIX)*, in *Palazzo Doria Spinola: architettura e arredi di una dimora aristocratica genovese da un inventario del 1727*, a cura di R. Santamaria, Genova-Recco: Le Mani, pp. 35-71.
- Savelli R. (1989), «Honore e robba»: *sulla vita di Giovanni Andrea Doria*, «La Berio», 29/1, pp. 3-41.
- Savelli R. (1992), *Doria, Giovanni Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLI, Roma: Treccani, pp. 361-375.
- Scamozzi V. (1615), *L'idea della architettura universale*, Venezia: Giorgio Valentino.

- Stagno L. (2018), *Giovanni Andrea Doria (1540-1606). Immagini, committenze artistiche, rapporti politici e culturali tra Genova e la Spagna*, Genova: Genova University Press.
- Strunck C. (2010), *Les galeries italiennes comme lieux de pouvoir. Relations croisée avec la France, 1580-1740*, in *Les grandes galeries européennes, XVIIe-XIXe siècles*, a cura di C. Constans e M. da Vinha, Parigi: Centre de recherche du château de Versailles, pp. 133-158.
- Veneroso G.B. (1650), *Il Genio Ligure risvegliato*, Genova: Gio. Domenico Peri.
- Vita del Principe Giovanni Andrea Doria scritta da lui medesimo incompleta* (1997), a cura di V. Borghesi, Genova: Compagnia dei librai.

Appendice

Fig. 1. Galleria Aurea, Genova, Palazzo del Principe



Fig. 2. Marcello Sparzo, *Andrea Doria in veste di imperatore romano*, decorazione plastica della Galleria Aurea, Genova, Palazzo del Principe



Fig. 3. Galleria del Palazzo Doria Spinola, fotografia storica (XIX secolo)



Fig. 4. Giovanni Battista Carlone, *Ambrogio Spinola mostra a Sigismundo Ladislao di Polonia l'assedio di Breda*, frammento superstite della perduta decorazione ad affresco della Galleria di Palazzo Doria Spinola



Fig. 5. Giovanni Battista Carlone, *Giunone chiede ad Eolo di suscitare la tempesta*, Genova, Palazzo Ayrolo Negrone, volta della Galleria



Fig. 6. Giovanni Battista Carlone, *Venere supplica Giove in favore di Enea*, Genova, Palazzo Ayrolo Negrone, volta della Galleria



Fig. 7. Giovanni Battista Carlone, *Enea e Ascanio Iulo*, Genova, Palazzo Ayrolo Negrone, volta della Galleria



Fig. 8. Galleria degli Specchi, Genova, Palazzo Balbi Durazzo Reale



Fig. 9. Domenico Parodi, *Il Carro di Bacco*, Genova, Palazzo Balbi Durazzo Reale, Galleria degli Specchi



Fig. 10. Domenico Parodi, *Sardanapalo*, Genova, Palazzo Balbi Durazzo Reale, Galleria degli Specchi

The Painter at the Crossroads: Sebastiano Ricci in Florence and the Interplay between the Arts

Rodolfo Maffeis*

Abstract

This paper examines Sebastiano Ricci's pictorial activity in Florence, with the aim of elucidating the sophisticated set of visual references through which the Venetian painter enriched his culture during his stay in the Tuscan city. The study addresses at first the decorative cycle of Palazzo Marucelli, a close analysis of which reveals Ricci's fascination for the Florentine sculpture of the Cinquecento. New hints are then given on the painter's articulated relationship with Florentine "stuccatori" and "quadraturisti", who worked alongside him in the palace. Lastly, the article focuses on some relevant English commissions, where previous experiences converge, however with some minor changes aimed at meeting the aesthetic demands of the foreign audience.

Il presente contributo esamina l'attività pittorica di Sebastiano Ricci a Firenze, analizzando il sofisticato complesso di riferimenti visivi con i quali il pittore veneto

* Rodolfo Maffeis, Ricercatore di Storia dell'arte moderna, Politecnico di Milano, Dipartimento di Design, Via Durando 38/a, 20158 Milano, e-mail: rodolfo.maffeis@polimi.it.

This study is part of a larger research project on Ricci to which I could devote myself as Andrew W. Mellon Fellow in the Department of European Paintings at the Metropolitan Museum of Art in 2014-2015. My sincerest thanks to Keith Christiansen, Andrea Bayer, Xavier F. Salomon and Stephan Wolohojian for their tutorship, encouragement and fruitful conversation.

arricchisce la propria cultura durante la sua permanenza nella città toscana. Lo studio sonda dapprincipio l'influenza, sia iconografica che stilistica, della grande scultura fiorentina del Cinquecento nel ciclo decorativo di Palazzo Marucelli. Quindi tratteggia alcuni aspetti innovativi dell'articolato rapporto di Ricci con gli stuccatori e i quadraturisti fiorentini che lo affiancarono nell'impresa. Infine si sofferma sui cantieri inglesi nei quali tali esperienze precedenti confluiscono, ma dove intervengono anche sottili modifiche legate alle aspettative estetiche di un pubblico non italiano.

One of the most important stages of Sebastiano Ricci's artistic pilgrimage was Florence. Early contacts between the Gran Principe Ferdinando de' Medici and the painter date from 1704, through Niccolò Cassana in Venice, and concern the commission of an altarpiece for the church of San Francesco de' Macci. The Medici's updated patronage must have subsequently led the painter to the city between 1705 and 1707¹.

When he was in Florence, Sebastiano also weaved relationships with some of the members of the aristocracy, which longed to align themselves with the patronage of the reigning family. And possibly challenge it. These contacts did not always lead to good results: for the Gaddi family, for example, Ricci designed an *Allegory of Tuscany* whose preparatory drawing still exists, with a note in a contemporary hand: «Not executed because it was not possible to reach an agreement on the price»².

On another occasion, however, the Florentine aristocrats were less stingy and more forward-looking, and Ricci created for them a painted decoration that is unanimously considered as the birth certificate of the Italian Rococo. It was the case of the Marucelli³.

Palazzo Marucelli on Via San Gallo, Florence, is located not far from the ancient Palazzo Medici di Via Larga, a landmark of the district of the city most closely connected with the early Medici. The Marucelli palace bears a façade designed by Gherardo Silvani around 1630, whose somewhat severe

¹ For the documentation and discussion on Ricci's contacts and permanence in Florence see: Haskell 2000, p. 387, doc. A; Daniels 1973; D'Arcais 1973a, pp. 18-19; Daniels 1976, pp. XIII, 28-38; Del Torre 2002; I. Bigazzi, in Bigazzi, Ciuffoletti 2002, pp. 43-65, 130-164; F. Farneti, in Farneti, Bertocci 2002, pp. 72-74; Scarpa 2006, pp. 29-34, 64-65; Röttgen 2007, p. 334; M. Chiarini, in Pavanello 2010, pp. 62, 66; Freddolini 2013, pp. 57-59, 166-168, 170-171; Stefani 2015, pp. 80-84, 159-162.

² «Bastian Ricci Veneziano Il modello è in Palazzo de' Pitti che fu fatto p(er) farlo Fresco in Casa Gaddi e non ne fu fatto altro o(er) non esser stati d('accordo) del Prezzo» (cf. D'Arcais 1973c, p. 6; Daniels 1976, pp. 29-30; Marinelli G., in Pavanello 2010, p. 68). Ricci's fees were notoriously high. Angiola Pellegrini wrote in a letter to Rosalba Carriera (dated 9 June 1714) that some of the painter's English patrons were afraid of his requests (cf. Daniels 1976a, p. XVII; Sani 1985, pp. 282-283; X. Salomon, in Pavanello 2010, p. 72).

³ A long line of authoritative scholars (Longhi, Pallucchini, Haskell, D'Arcais, Rosenberg) indeed shares the opinion that the main features of eighteenth-century decoration were ultimately rooted in this cycle, cf. Daniels 1976a, p. XIII. See also Röttgen 2007, pp. 330-343.

style derives from the great Roman palaces of the Renaissance⁴. At the height of the Baroque Age the Palazzo Medici was decorated with frescoes by Luca Giordano. Relying on this precedent, in the first decade of eighteenth century, Sebastiano Ricci was commissioned to create a cycle of both frescoes and canvases in five rooms on the first floor of the Marucelli palace⁵.

The family had come to wealth in the previous century with the silk trade, but at the beginning of the eighteenth century their activities were based mainly on baking and politics. In those days the family had close ties with the Medici: of the male descendants, Giovanni Filippo was a member of the holy order and secretary of State to the Grand Duke, while his brothers – Orazio and Giuseppe – were both senators⁶. Not surprisingly, such political connections played a role in the iconography of the cycle; moreover the painter himself shown an apt readiness to incorporate the distinct visual tradition of the city and of its sculptural tradition in particular, thus taking an active part in the process of adaptation of the decoration to the Florentine context⁷.

The first room is dedicated to the *The Golden Age* (fig. 1). In the central compartment Peace and Abundance walk over the clouds while Mars – the god of war – is pushed out of the heavens. Around the central scene, some *putti* and Furies in naturalistic colors stand out against a gold background. The reflections of the large gold surface dazzle. This gold background was a true innovation in Florence and possibly brings memories of the mosaics of San Marco in Venice. The figure of Mars is painted on a raised area of *stucco* to emphasize the impression of a realistic fall beyond the frame. Although the source of this three-dimensional effect can be identified in the baroque frescoes by Giovan Battista Gaulli in the Church of the Gesù in Rome, here the illusion is not aimed at persuasion in a religious sense, but just at pure entertainment: the intellectual pleasure of the iconography is enhanced by the optical – and almost tactile – illusion of Mars flowing over the frame. In a way, the falling

⁴ For a thorough reconstruction of the history of the palace and its owners, see I. Bigazzi, in Bigazzi, Ciuffoletti 2002, chapters I-III.

⁵ The main bibliographical references on Ricci's interventions at Palazzo Marucelli are: Haskell 2000, pp. 240-241, 387; Daniels 1973; D'Arcais 1973a-b-c; M. Chiarini, in Rossen 1974, pp. 158-159, 304-305; 308-309; Daniels 1976a, pp. XIII, 32-38; Daniels 1976b, pp. 106-108; I. Bigazzi, in Bigazzi, Ciuffoletti 2002, *passim*; Scarpa 2006, pp. 29-34, 187-193; Röttgen 2007, pp. 330-343; V. Conticelli, in Sisi, Spinelli 2009, pp. 156-159, 178-181; M. Chiarini, in Pavanello 2010, pp. 62-65; P. Maccioni, in Gregori, Visonà 2012, pp. 48-51; C. Brovadan, in Gregori, Visonà 2015, pp. 156-160.

⁶ I. Bigazzi, in Bigazzi, Ciuffoletti 2002, pp. 31-81.

⁷ Among the scholars who noticed somewhat the influence of Florentine sculpture in the cycle, only Isabella Bigazzi carried out a first, substantial survey of possible sources (see I. Bigazzi, in Bigazzi, Ciuffoletti 2002, pp. 55-56, 146, 157, 160-163). Freddolini (2013, p. 58) is inclined to think that Ricci aimed at challenging the local sculptural masterpieces within the rhetorics of the *paragone* debate. Others addressed the topic briefly and exclusively in connection with the fictive marble group of *Hercules and Antaeus* in the Room of Hercules (see discussion below): Pilo 1976, p. 45; Daniels 1976a, pp. 36-38; Scarpa 2006, p. 33; Röttgen 2007, p. 335.

god is “becoming incarnate” through the mutual help of the painting and the *stucco* relief.

Here we find a first declaration of what will be Ricci’s innovation in these rooms: overcoming the theoretical opposition of the long standing debate on the *paragone* between the arts, the painter mixes the two media to increase the amazement, and then the enjoyment, of the viewer.

What gold does, basically, is to change color and multiply the reflections according to the source of illumination. The apartment was intended for summer use, hence it was principally approached from the garden. The room has two windows that provide good daylight, but in the evening, in the candlelight, the effect of movement of the *putti* on the shiny golden vaults had to be intense. The surface indeed is not flat, but concave, and dense shadows play on it. A hitherto unpublished preparatory drawing for the scene of *The Golden Age*, – where a *putto* harnesses a wolf and a lamb while two others burn trophies of war (Windsor, RL 7128, fig. 2)⁸ –, shows that such an emphasis on shadows was already there, in the first thought of the painter. Furthermore, in a nice contrast of materials, the fur of the wolf and the wool of the lamb – resting together as a sign of Peace (Isaiah 11.6) – make a statement of naturalism against such a precious background.

The ceiling contains a political message: in another section a Fury is hurling a torch at two *putti*, who protect themselves by hiding beneath a standard with the coat of arms of the Marucelli. The scene is a reference to the role of peace keeper of Giovanni Filippo, who was appointed Knight of Santo Stefano and used to live in these rooms.

A subtle tribute to the Medici patronage is the representation of the *Sleeping Cupid*, on which a nymph is scattering flowers. One of the most famous pieces of the grand-ducal collections was indeed the *Sleeping Cupid* by Caravaggio, a painted version of the ancient sculpture that, according to Vasari, was also imitated by the young Michelangelo. Caravaggio’s Cupid has a pale and cadaverous body, starkly illuminated in grazing light, and has the black wings of a raven. Ricci’s child is fair less dramatic, but undoubtedly related to that precedent. A tribute to the same Medici piece had already been commissioned by the family Dell’Antella in 1620, when they had it portrayed by Giovanni da San Giovanni on the façade of their palace in Piazza Santa Croce, where it still can be seen, although worn by four centuries of sun and rain.

A powerful complement to Ricci’s fresco, is that of the two Tritons and two Nereids modeled out of *stucco* in very high relief in the corners of the room. The Tritons appear to be desperate for the fall of Mars, while the Nereids play musical instruments to express their joy at the advent of Peace. According to the documents, Giovanni Baratta was responsible for these *stucchi*, being

⁸ Daniels 1976a, p. 34, note 2.

paid for them in September 1705⁹. However, due to the unparalleled intensity of these works in Baratta's career and their stylistic similarities with Ricci's frescoes, there is a general critical agreement that the latter might have supplied the preparatory drawings¹⁰.

If one compares Baratta's sculptural details to Ricci's *Taming of Cupid* on the ceiling of another room, close affinities not only in the posture but also in the substance of the flesh become evident. And there is definitely a connection between the free brushstrokes of the eyes, nose and lips of the Venus in the same painting and the handling in the putty-knife work of the Nereids.

Ricci again reprised the type of the Triton when he envisioned the fictive bronzes, painted in dark green with gilded highlights, in the four corners of the last and main room: the *Salone d'Ercole*. A further example of the tight stylistic affinity between the *stucchi* and the frescoes is in the flying Fury that falls over a scared putto (fig. 3). The monster can be easily compared with analogous creatures modeled out of *stucco* on the gold leaf in an adjacent room, which holds no paintings by Ricci, but where his teaching clearly resonates (fig. 4).

The main theme of the second room can be defined as *Youth choosing between Virtue and Vice* (fig. 5). It is a joyful composition which – far from stigmatizing the decadence of vices – depicts instead a festive celebration of the pleasures of life. The intense coloring of the figures along the edges creates a *chiaroscuro* contrast and a three-dimensional effect of nearly tangible bodies, that gradually fades in the brightness of the sky on top of the vault.

But what amazes the beholder is the interaction between the *stucco* figures in very high relief and the painted scenes: the *stucchi* not only help to unify the whole composition by providing an intermediate zone between the walls and the ceiling, additionally they create a true counterpart to the frescoes. Painted lovers are flanked by *stucco* nymphs pouring flowers; tritons are riding marine horses in *stucco* sea waves; images of men laying on the cornice possibly deriving from the *Torso del Belvedere* correspond to figures of gods with high-arched backs in the frescoes¹¹.

The game of mirrors between painting and sculpture is epitomized in a joke in a corner of the second room, where a colored *stucco* monkey – famously associated with Painting in Renaissance art treatises – looks into the mouth of a lion, whose tail is frescoed while the rest of the body gradually emerges from the wall, with the head and paws of *stucco* in high relief (fig. 6).

This detail has been overlooked so far, whereas it's very revealing. The iconographic reference is a tale of Phaedrus in which the lion, in an attempt to approach and devour the monkey, asks her if his breath stinks. Instead she

⁹ Freddolini 2013, p. 168.

¹⁰ D'Arcais 1973b, p. 19; Scarpa 2006, p. 31.

¹¹ Bigazzi pinpoints several citations of the Hellenistic marble in the frescoes, cf. I. Bigazzi, in Bigazzi, Ciuffoletti 2002, pp. 161-163.

responds that it smells of cinnamon as do the altars of the gods. Then the lion, pleased by the flattery, abandons his purpose and leaves the monkey alive. Astuteness of the animal, painter's wit: perhaps foreshadowing the superior deceptive abilities of painting over the pompous regality of sculpture.

Ricci's meditation on sculpture reaches its peak in the main hall. The *Room of Hercules* is entirely frescoed from the floor to the ceiling. On the walls, the Labors of Hercules can be seen through three arched openings, flanked by porphyry columns with bronze capitals and marble arches¹². The remaining areas are inhabited by young smiling *putti* and satyrs, fruit garlands and white fictive statues of Allegories against gold background. The *Ascension of Hercules to the Olympus* decorates the vault within an oval framework, which emulates the opening of the heavens (fig. 7).

The Florentine specialist Giuseppe Tonelli (1668-1732) was responsible for the highly innovative *quadratura*¹³. Detached from the bold illusive Baroque architectures, his painted arcades are light, open, and theatrical, allowing Ricci's figures to move, expand, and fly in a boundless, luminous space which foreshadows Tiepolo's frescoes. The lightness of his architectural arrangement, based on strong color contrasts – violet, green, white, gold – is what gives the painting freedom to unfold without being forced into a corset of vanishing lines.

The character of Hercules was connected to the imagery and iconography of Florence since its foundation. As a symbol of city pride and Medici power the hero is recalled in many statues and paintings such as Bandinelli's group in front of the entrance of the Palazzo Vecchio, or Pietro da Cortona's ceiling pictures in the Palazzo Pitti. There is no doubt that, by choosing such a theme, the Marucelli intended to openly honor the reigning family¹⁴. At a deeper level the frescoes also hide a subtle network of references to the Medici's artistic patronage: among many examples we may mention the *Mercury* by Giambologna, while some echoes of Michelangelo's tombs can be seen in the figure of Neptune laid over the clouds.

On the walls, *The Fight of Hercules and the Centaur* is openly composed after the imposing marble group by Giambologna (fig. 8), whose political implications in relation to its original location at the Canto de' Carnesecchi have been perceptively elucidated by Michael Cole¹⁵. Once again, Marucelli's desire to flatter the Medici led to the insertion of an iconographic reference that turned into a stylistic suggestion for Ricci.

For the scene of *Hercules and Cacus*, Sebastiano relies on two distinct models of exceptionally muscular male bodies. In the *bozzetto* (fig. 9) he composes the

¹² The basic features of the architectural arrangement derive from the *Salone di Giovanni da San Giovanni* in Palazzo Pitti, see: D'Arcais 1973b, p. 22; Röttgen 2007, p. 334.

¹³ On Florentine Baroque *quadratura* see: Farneti, Bertocci 2002; Farneti, Lenzi 2004; Gregori, Visonà 2012. On Tonelli: Raggi 2000; Farneti 2002; P. Maccioni, in Gregori, Visonà 2012, pp. 228-229; C. Brodavan, in Gregori, Visonà 2015, pp. 57-66; Brodavan 2016.

¹⁴ Cf. I. Bigazzi, in Bigazzi, Ciuffoletti 2002, p. 151

¹⁵ Cole 2011, pp. 263-273.

figure after the *Hercules Farnese*, that could be seen in various engravings or small bronze versions. Then he changes his mind and paints on the wall an entirely different Hercules (fig. 10): standing, viewed from behind with high-arched back, the head sunk between his shoulders, and a muscular texture that closely recalls the Neptune from the *Ocean Fountain* by Giambologna, at the Boboli Garden¹⁶.

However, the key-image of this room is the monochrome, or rather the fictive statue, of *Hercules and Antaeus* (fig. 11). The composition is clearly indebted to marble groups such as the *Hercules and Antaeus* by Vincenzo de Rossi (Firenze, Palazzo Vecchio), *The Rape of the Sabine Woman* by Giambologna (under the Loggia), and Ammannati's bronze once atop the fountain designed by Niccolò Tribolo for Villa Medici at Castello¹⁷. Ricci's version has a greater upward thrust, from the extreme curvature of the bodies to the arm that crosses the frame, and the dramatic light effect from below. The preparatory drawing appears to be a vigorous dynamic knot where the form seeks to release itself from the tangle of lines (fig. 12): up to five arms are visible in a hectic process of corrections whose intermediate stages are deliberately left detectable. The drawing was presented by Ricci to Tonelli, who proudly wrote two lines at the bottom to commemorate the fact¹⁸. Tonelli also added the year – «1707» – a date as pointed as the elbows agitated in the air.

To sum up: Ricci's attraction for sculpture, almost absent in his previous work, grew intensely during his stay in Florence. References to the Medici iconography, stemming from Marucelli's political connections, may have played a considerable role in the process. This had, in turn, a consequence on a stylistic level. Ricci's painting achieved a greater accuracy and firmness, and an increase of plasticity. He began to sketch his figures one by one, or at most in pairs, with individual elegance and a taste for the *contrapposto*, thus leaving behind the continuous figurative stream that was typical of the Baroque.

It can be hardly denied that Ricci's reuse of Mannerist formal prototypes conferred to his figures a swirling touch of elegance and a precision in drawing that they did not have before, and that such a cultural enrichment was part of shaping a distinctive eighteenth-century style.

Upon leaving Florence, Ricci returned to Venice where he came increasingly under the influence of Veronese and the great sixteenth-century painters,

¹⁶ For accurate information on this work and apposite photographs see the catalogue entry by Dimitrios Zikos, in Paolozzi Strozzi, Zikos 2006, pp. 246-247. The entire volume is rich in analysis on various matters (from iconography to technical issues and the European diffusion of the artist's inventions).

¹⁷ On these artists and the mentioned works see again the catalogue by Paolozzi Strozzi and Zikos (2006), as well as Pizzorusso 2008; for a thorough discussion of Ammannati's bronze see the catalogue entry by Mirella Branca in Paolozzi Strozzi, Zikos 2011, pp. 282-287; for a recent interpretative contribution on formal principles of Mannerist sculpture, its materiality and reception see Passignat 2011.

¹⁸ Cf. P. Maccioni, in Gregori, Visonà 2012, p. 49.

apparently forgetting about sculpture. However, some years later, in London, Florentine memories suddenly reappeared.

Around 1713-1714 he had established contact with the young Richard Boyle, 3rd Earl of Burlington, who commissioned the four canvases which decorated the original staircase at Burlington House, Piccadilly. George Knox has labelled the cycle «A great Venetian decoration *alla romana*», maintaining that it was marked by a strong resonance of Italian classicism¹⁹. Raphael's *Story of Cupid and Psyche* in the Farnesina, Titian's *Bacchanals*, and the *Galleria Farnese* have been correctly identified as the main figurative sources. The celebrity of these works was enormous at that time, they were the must-sees of any "Italianate Englishman" on the Grand-Tour.

Nevertheless, in the ceiling above the main staircase, Ricci painted a canvas with *Cupid before Jupiter* (fig. 13) whose composition, enclosed within an architectural fictive oval, turns out to be a selection of poses from that larger repertoire of the *Sala d'Ercole* which he had created some seven years earlier in Florence.

The ensemble had a kind of an eclectic result. The overall impression is that, entering into this pantheon of aristocrats passionate about Classical art, Ricci had to follow the rules quite strictly. He succeeded in giving an Italian taste to the whole decoration, but he was allowed to re-use his Florentine repertoire just in a limited way. Despite all his efforts, Ricci could correspond only partially to the "Palladian" ambitions of Lord Burlington. The painter's intimate connection with Mannerist sculpture ultimately distanced him from Classicism, bringing to a stylistic contradiction. Soon after, however, a different British patron employed Ricci for another mythological cycle, and on that occasion the artist was able to create a more coherent decoration.

A friend of Lord Burlington, Henry Bentinck, 1st Duke of Portland, was a patron of Italian music and a lover of Italian art. As such he made the Grand Tour in 1701, accompanied by the historian Thoyras Rapin. Between 1712 and 1714, he commissioned two truly remarkable decorative cycles by Sebastiano Ricci: the first of which was for his house in London, St. James Square.

Of that program only one picture exists, which portrays the ceiling just partially (fig. 14). It was published in the Christmas issue of «Country Life» in 1937 just before the demolition of the building, which took place a year later²⁰. The subject is once again the *Labors of Hercules* in the large side niches, and a triumph of the hero in the central compartment. The image is not easy to read, but with a bit of an effort one can discern several brazen self-citations from the Florentine *Salone d'Ercole* (i.e. the lunette with *Hercules at the Crossroads*).

Not everything comes from Florence, there are new labors and new compositional and formal choices, but yet the references to sculptural models

¹⁹ Knox 1985.

²⁰ Oswald 1937, p. 658, fig. 11.

are from the same figurative tradition. The detail of the *Fight of Centaurs* shows tense lines of hyper-muscular arms as in Bandinelli's groups, and *Hercules and the Nemean Lion* is all identical to the prototype by Giambologna, as can be seen in the bronze casted in multiple versions.

As in the case of Burlington, Ricci was employed as an Italian painter to give an Italian taste to the residence. But apparently – unlike Burlington who had wanted to rediscover in his cycle the beloved samples by Raphael, Titian and Carracci – Bentinck's approach as a patron had to be more liberal and his control over the painter's choices less strict. So, instead of plagiarisms of the *Bacchanals* and the *Farnesina*, Ricci could go back, with variations, to his program for the Marucelli to produce a Venetian decoration *alla fiorentina*.

We must therefore conclude that his work for Portland, as well as the ceiling compartment at Burlington House, rooted as they are in the painter's Tuscan experience, should be regarded as part of – let's say – Ricci's Florentine agenda in England. What had been created within a specific, rather political, communication strategy inherent to the connections between the Marucelli and the Medici, was confidently adapted to English private spaces, where the artist saw fit to use his most cultivated vocabulary, peppered with sculptural citations, to match the expectations of foreign patrons longing for Italian art. In the end, the smart monkey had once again deceived the majestic lion.

References / Riferimenti bibliografici

- Bigazzi I., Ciuffoletti Z. (2002), *Palazzo Marucelli Fenzi. Guida storico-artistica*, Firenze: Polistampa.
- Brodavan C. (2016), *Quadratura e scenografia nella grafica di Giuseppe Tonelli (Firenze, 1668-1732)*, in *Alcune carte di varie maniere, di colori o d'altra fatta*, Firenze: Edifir, pp. 49-60.
- Cole M.W. (2011), *Ambitious Form. Giambologna, Ammannati, and Danti in Florence*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Daniels J. (1973), *Sebastiano Ricci and the Marucelli*, «The Connoisseur», 183, pp. 166-179.
- Daniels J. (1976a), *Sebastiano Ricci*, Wayland: Hove.
- Daniels J. (1976b), *L'opera completa di Sebastiano Ricci*, Milano: Rizzoli.
- D'Arcais F. (1973a), *I complessi decorativi fiorentini di Sebastiano Ricci - I*, «Antichità Viva», 12, 2, pp. 18-25.
- D'Arcais F. (1973b), *I complessi decorativi fiorentini di Sebastiano Ricci - II*, «Antichità Viva», 12, 4, pp. 15-28.
- D'Arcais F. (1973c), *I complessi decorativi fiorentini di Sebastiano Ricci - III*, «Antichità Viva», 12, 6, pp. 6-13.
- Del Torre F. (2002), *Sebastiano Ricci, Ferdinando di Toscana e altri*

- corrispondenti*, in *Lettere artistiche del Settecento veneziano*, I, a cura di A. Bettagno, M. Magrini, Vicenza: Neri Pozza, pp. 3-27.
- Farneti F., Bertocci S., a cura di (2002), *L'architettura dell'inganno a Firenze. Spazi illusionistici nella decorazione pittorica delle chiese fra Sei e Settecento*, Firenze: Alinea.
- Farneti F. (2002), *Giuseppe Tonelli*, in Farneti, Bertocci 2002, pp. 65-81.
- Farneti F., Lenzi D., a cura di (2004), *L'architettura dell'inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Firenze: Alinea.
- Freddolini F. (2013), *Giovanni Baratta 1670-1747. Scultura e industria del marmo tra la Toscana e le corti d'Europa*, Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Rossen S., a cura di (1974), *Gli ultimi Medici. Il tardo barocco a Firenze, 1670-1743*, catalogo della mostra (Detroit, The Detroit institute of arts, 27 marzo – 2 giugno 1974; Firenze, Palazzo Pitti, 28 giugno – 30 settembre 1974), Firenze: Centro Di; ed. eng. *The Twilight of the Medici. Late Baroque Art in Florence, 1670-1734*, Firenze: Centro Di.
- Gregori M., Visonà M., a cura di (2012), *Fasto Privato. La decorazione murale in palazzi e ville di famiglie fiorentine*, I, *Quadrature e decorazione murale da Jacopo Chiavistelli a Niccolò Contestabili*, Firenze: Edifir.
- Gregori M., Visonà M., a cura di (2015), *Fasto Privato. La decorazione murale in palazzi e ville di famiglie fiorentine*, II, *Dal Tardo Barocco al Romanticismo*, Firenze: Edifir.
- Haskell F. (2000), *Patrons and Painters: A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, New York: 1963; trad. it. *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiane nell'età barocca*, Torino: Allemandi, 2000.
- Knox G. (1985), *Sebastiano Ricci at Burlington House: A Venetian Decoration 'Alla Romana'*, «The Burlington Magazine», Vol. 127, No. 990, pp. 600-609.
- Paolozzi Strozzi B., Zikos D., a cura di (2006), *Giambologna. Gli dei, gli eroi*, catalogo della mostra (Firenze 2006), Firenze: Giunti.
- Paolozzi Strozzi B., Zikos D., a cura di (2011), *L'acqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, catalogo della mostra (Firenze 2011), Firenze: Giunti.
- Passignat E. (2011), *Twisting Marble: Observations on the Figura Serpentinata and its Applications*, in *Revival and Invention. Sculpture through its Material Histories*, edited by S. Clerbois, M. Droth, Bern: Lang, pp. 121-152.
- Pavanello G., a cura di (2010), *Sebastiano Ricci: il trionfo dell'invenzione nel Settecento veneziano*, catalogo della mostra (Venezia, 2010), Venezia: Marsilio.
- Pilo G.M. (1976), *Sebastiano Ricci e la pittura veneziana del Settecento*, Pordenone: GEAP.
- Pizzorusso C. (2008), *Giambologna e la scultura della Maniera*, Milano: Il Sole24ore.

- Raggi G. (2000), *Disegni di Giuseppe Tonelli, quadraturista a Firenze*, «Annuario della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte dell'Università di Bologna», 1, pp. 81-104.
- Röttgen S. (2007), *Wandmalerei in Italien. Barock und Aufklärung: 1600-1800*, München: Hirmer 2007; trad. it. *La grande decorazione barocca in Italia 1600-1800*, Trento: Jaca Book, 2007.
- Sani B. (1985), *Rosalba Carriera: lettere, diari, frammenti*, Firenze: L. S. Olschki.
- Scarpa A. (2006), *Sebastiano Ricci*, Milano: Alfieri.
- Sisi C., Spinelli R., a cura di (2009), *Il fasto e la ragione. Arte del Settecento a Firenze*, catalogo della mostra (Galleria degli Uffizi, 30 maggio – 30 settembre 2009), Firenze: Giunti.
- Stefani G. (2015), *Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento*, Firenze: Firenze University Press.

Appendix

Fig. 1. Sebastiano Ricci and Giovanni Baratta, *The Golden Age*, Firenze, Palazzo Marucelli



Fig. 2. Sebastiano Ricci, *A putto harnesses a wolf and a lamb while two others burn trophies of war*, Windsor, RL 7128



Fig. 3. Sebastiano Ricci, *A Fury falling on a scared putto*, Firenze, Palazzo Marucelli



Fig. 4. Giovanni Baratta, *Flying Fury*, Firenze, Palazzo Marucelli

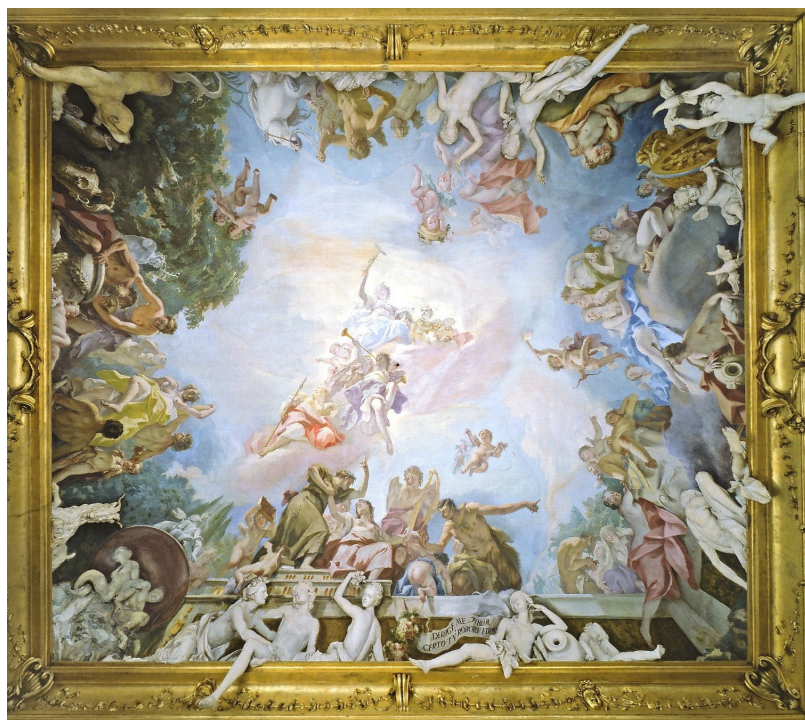


Fig. 5. Sebastiano Ricci and Giovanni Baratta, *Youth choosing between Virtue and Vice*, Firenze, Palazzo Marucelli



Fig. 6. Giovanni Baratta, *The monkey and the lion*, Firenze, Palazzo Marucelli



Fig. 7. Sebastiano Ricci and Giuseppe Tonelli, *The Ascension of Hercules to the Olympus*, Firenze, Palazzo Marucelli



Fig. 8. Sebastiano Ricci and Giuseppe Tonelli, *The Fight of Hercules and the Centaur*, Firenze, Palazzo Marucelli



Fig. 9. Sebastiano Ricci, *Hercules and Cacus*, Firenze, Le Gallerie degli Uffizi



Fig. 10. Sebastiano Ricci and Giuseppe Tonelli, *Hercules and Cacus*, Firenze, Palazzo Marucelli



Fig. 11. Sebastiano Ricci and Giuseppe Tonelli, *Hercules and Antaeus*, Firenze, Palazzo Marucelli



Fig. 12. Sebastiano Ricci, *Hercules and Antaeus*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi



Fig. 13. Sebastiano Ricci, *Cupid before Jupiter*, London, Burlington House, Royal Academy of Arts



Fig. 14. Sebastiano Ricci, *Labors and Apotheosis of Hercules*, formerly London, Norfolk House (destroyed)

Parte IV

Pubblico, ricezione, fortuna critica

«Quadri abbastanza belli». La fortuna, la critica e il pubblico

Susanne Adina Meyer*

Abstract

Il saggio ripercorre la fortuna critica della Galleria d'Eneide tra la sua realizzazione e l'acquisto del Palazzo da parte del Comune di Macerata nel 1967, che risulta legata soprattutto all'attenzione da parte della storiografica artistica dei primi decenni del XVIII secolo. Solo in seguito agli studi di F. Haskell e di D. Miller, la committenza Buonaccorsi è stata inserita in diverse geografie del collezionismo tra fine del XVII e inizio del XVIII secolo. La seconda parte di questo testo propone una riflessione sul ruolo del pubblico nello sviluppo delle gallerie tra XVII e XVIII secolo e nella formazione di un nuovo gusto.

The essay retraces the critical fortune of the Galleria d'Eneide from its construction to the purchase of Palazzo Buonaccorsi by the City of Macerata in 1967, which is mainly linked to the attention of early eighteenth century artistic historiography. Only in response to the studies of F. Haskell and D. Miller, was the Buonaccorsi commission included in different geographies of collecting between the late seventeenth and early eighteenth centuries. The second part of this text proposes a reflection on the role of the public in the development of galleries between the seventeenth and eighteenth centuries and in the formation of a new taste.

* Susanne Adina Meyer, Ricercatrice di Museologia, Storia della Critica d'Arte e del Restauro, Università degli Studi di Macerata, Dipartimento di Scienze della Formazione, dei Beni Culturali e del Turismo, piazzale Bertelli 1, 62100 Macerata, e-mail: susanneadina.meyer@unimc.it.

Iniziamo dalla fine: con l'acquisto del Palazzo Buonaccorsi da parte del comune di Macerata nel 1967, sottraendolo da uno stadio di abbandono, l'edificio fu prima desinato ad accogliere l'Accademia di Belle Arti e successivamente le collezioni civiche¹. All'inizio degli anni Settanta una campagna di restauri eseguiti da Carlo Ferretti per la Soprintendenza alle Gallerie delle Marche coinvolse anche una parte delle tele del ciclo virgiliano della Galleria Buonaccorsi, come la *Venere nella Fucina di Vulcano* di Luigi Garzi; *l'Enea racconta la caduta di Troia* di Nicolò Bambini; *La morte di Didone* e *La Battaglia di Enea e Mesenzio* di Gregorio Lazzarini; *L'incontro di Enea e Ascanio con Andromaca e Eleno a Butroto* di Giovan Gioseffo Da Sole e *Venere offre le armi ad Enea* di Paolo de Matteis².

Nel decennio che precedette l'acquisto del Palazzo si era verificata la dispersione di buona parte degli oggetti che fino ad allora avevano composto un insieme rimasto quasi intatto per secoli. A partire dagli anni Cinquanta una considerevole quantità di suppellettili, mobili e opere d'arte appartenenti alla collezione custodita nel Palazzo passarono sul mercato antiquario tra cui quattro tele facenti parte del ciclo virgiliano³. Le tele di Giuseppe Gamberini, Marcantonio Franceschini, Paolo de Matteis, Giovanni Giorgi furono più tardi riacquistate dallo Stato per la Galleria Nazionale delle Marche, non però la grande tela *Enea e Didone* di Francesco Solimena che, dopo un passaggio sui mercati londinese e brasiliano, è stata acquistata dal Museum of fine Arts di Houston, dove si trova tuttora.

Sempre alla fine degli anni Cinquanta si accese anche l'attenzione di alcuni storici dell'arte per lo straordinario complesso maceratese ancora intatto: in una conferenza all'Istituto Italiano di Cultura di Londra, tenuta tra il 1957 e il 1958 (ma pubblicata nel 1960) Francis Haskell segnalò la Galleria di Raimondo Buonaccorsi «a nobleman in the small, sleepy hill-town of Macerata» come uno degli esempi di collezioni «made up of works by leading artists of all the provincial schools, and who thus for themselves established that varied yet unified culture which it had once been possible to obtain only in Rome»⁴. Nel 1963 un altro studioso anglosassone, Dwight Miller, propose il primo studio complessivo della Galleria Buonaccorsi, evidentemente in corso di smembramento: «By good fortune, the paintings which comprise the gallery have survived *in situ* at least

¹ Barucca, Sfrappini 2001.

² Per il restauro dei quadri cfr. Torriti 1973. Il catalogo descrive l'intervento di restauro con le seguenti parole: le tele «sono state rintelate e munite di nuovi telai a tripla crociera. Attuata la pulizia del colore, dopo la sua stiratura, si è potuto procedere speditamente alla rimozione delle patine, delle ossidazioni, delle ridipinture. Si è provveduto quindi a chiudere con mastica a veicolo collante le innumerevoli lacune che sono state poi coperte a tempera. Il restauro pittorico è stato eseguito a velature e finito con vernice Retoucher Watteau», Ivi, p. 532.

³ Vedi l'accorata denuncia di Federico Zeri in una conferenza tenuta nel 1996, ora in Zeri 2001.

⁴ Haskell 1960, p. 87; ora anche in Božena 2015, pp. 45-51.

until quite recently»⁵. In una nota, Miller annunciava l'analisi dell'episodio maceratese «in the context of art patronage» nel libro di Francis Haskell, in corso di pubblicazione, *Patrons and Painters* (1963). In questo testo l'importanza della galleria nel panorama collezionistico italiano di quegli anni veniva individuata nella combinazione tra «l'unità iconografica» e «l'estrema varietà stilistica» dei quadri⁶. Sembra, comunque, che sia Miller che Haskell, pur con evidenti differenze metodologiche, arrivarono alla Galleria Buonaccorsi attraverso un'attenta ricognizione della letteratura artistica d'inizio Settecento. Si trattava di un'autentica riscoperta da parte della storiografia artistica dopo un lungo oblio, visto che il palazzo e le sue collezioni non avevano attirato molte attenzioni critiche e storiche nel XIX secolo⁷. Un quadro piuttosto sconfortato della condizione generale dei palazzi nobiliari maceratesi ci restituisce un'annotazione presente nel diario di viaggio del 1862 del romanziere e giornalista inglese Thomas Adolphus Trollope:

Contammo un numero notevole di palazzi di grandi pretese architettoniche, molti dei quali erano di così vaste dimensioni, che ci chiedemmo a quanti e a quali ospiti dovevano servire. Quegli imponenti edifici avevano infatti file interminabili di saloni in grado di accogliere migliaia di persone. Purtroppo erano tutti ermeticamente chiusi e i padroni assenti. Forse abitavano a Roma, a Firenze o, chissà, a Parigi!⁸

Rari e complessivamente poco incisivi risultano gli accenni riscontrabili nella memorialistica e nella letteratura di viaggio, dovuta certo anche alla posizione periferica della città rispetto alle rotte del *Grand Tour*. I viaggiatori che sceglievano la strada Ancona-Loreto-Spoleto-Terni-Roma (o viceversa) a volte si fermarono anche a Macerata, come mostrano ad esempio l'itinerario di Maximilien Misson del 1687-1688 o quello di Montesquieu nel 1728-1729 – per fare solo due esempi cronologicamente prossimi alla realizzazione della galleria maceratese⁹. Ma nei loro diari non ci sono accenni ad una visita a Palazzo Buonaccorsi. Qualche decennio più tardi Francisco Goya nel suo taccuino italiano stilò una lista delle città italiane più interessanti, tra cui figurava anche Macerata, ma gli schizzi contenuti nel quaderno non sembrano riportare un appunto visivo che possa far pensare ad una sua visita nella galleria¹⁰. Anche Johann Bernouille, nelle aggiunte alle *Historisch-kritische Nachrichten von Italien* di Johann Jacob Volkmann (1778), pur fornendo una descrizione relativamente dettagliata degli edifici della città nonché un aggiornato ed esteso elenco delle biblioteche maceratesi, non menzionava il palazzo Buonaccorsi e la sua Galleria¹¹.

⁵ Miller 1963, p. 153.

⁶ Haskell 2000, pp. 233-234. Sul testo di Haskell cfr. Montanari 2017.

⁷ Alcune notizie sul palazzo nel XIX secolo e suoi visitatori più o meno illustri in Paci 1981.

⁸ Trollope 1862, p. 181; cfr. Brilli 1997, pp. 61-79.

⁹ Misson 2007; Montesquieu 1971.

¹⁰ Monterde, Gallego Gracia, 2008.

¹¹ Bernoulli 1777-1782; per Macerata cfr. vol. II, pp. 381-385.

Tra i rari accenni a una visita al palazzo figura invece quello del Marchese de Sade che soggiornò in città nel 1776 annotando nel diario: «Nel Palazzo Buonaccorsi, il cui proprietario è il fratello del cardinale omonimo, morto recentemente a Roma¹², si vedono alcuni quadri abbastanza belli, ma per i quali si usano parole molto più elogiative di quanto meritino»¹³. Gli piacquero, invece, le due opere di Sebastiano Conca nella Basilica della Misericordia: «Una graziosa cappella dedicata alla Maddalena della Misericordia, interamente rivestita di marmo. Due belle opere del Conca: un'Assunzione e una Natività. La Madonna dell'altare è del Perugino»¹⁴. Se si comprende bene la predilezione estetica di de Sade per le opere di Conca, anche alla luce delle sue precedenti esperienze visive, oggi ci risulta più difficile cogliere l'eco di quelle parole elogiative evocate dal viaggiatore francese. Un silenzio che potrebbe dipendere anche dalla scarsa accessibilità della galleria dopo l'apertura del palazzo di famiglia a Roma, sulla via del Corso non più esistente, già inserito tra il palazzo Piombino e il palazzo Sciarra¹⁵.

Rari sono anche i brani nella storiografia artistica del secondo Settecento riguardanti la collezione maceratese, tanto da essere menzionata solo di sfuggita pure nella *Storia pittorica della Italia* del marchigiano Luigi Lanzi che la ricordò nell'epoca quarta della scuola napoletana parlando della ridotta presenza di opere di Francesco Solimena fuori dal Regno delle due Sicilie:

Nelle quadriere de' privati in Italia fuori del Regno non è assai ovvio. In Roma ne hanno i principi Albani ed i Colonnese alcune storie; e in più numero ne hanno alcune favole i conti Bonaccorsi nella Galleria di Macerata; fra esse la Morte di Didone, gran quadro e di grand' effetto. Il maggior pezzo che ne vedessi nello stato ecclesiastico è una Cena di nostro Signore nel refettorio de' Conventuali di Assisi, linda opera e fatta con isquisita diligenza¹⁶.

Inoltre nella Scuola bolognese, a proposito di Gioseffo Dal Sole, Lanzi discute una – secondo lui improbabile – contaminazione del classicismo bolognese con il colorito napoletano che avrebbe avuto luogo proprio a Macerata:

Non credo che altri di que' tempi contasse più seguaci di Giangioseffo dal Sole, eccetto il Solimene, che da lui stesso era tenuto in alta stima. E per vederne le pitture che avea fatte pe' Conti Bonaccorsi, ne andò a Macerata; ove alla chiesa delle Vergini e in casa de' predetti signori lasciò qualche sua opera. Non so se da questo viaggio prendesse origine quel colorito più seducente che vero, che pur vedesi in qualche suo quadretto e in alcuni bolognesi vivuti [sic] dopo lui¹⁷.

¹² Il riferimento è al cardinale Simone Buonaccorsi (Macerata, 17 novembre 1708 – Roma, 27 aprile 1776), figlio di Raimondo e Francesca Bussi.

¹³ Sade 1996, p. 391.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ A. Moschetti, P. Fortuna, *Piazza del Popolo e Via del Corso*, incisione, in Fortuna s.a., tav. I. All'inizio del Novecento Palazzo Buonaccorsi fu demolito insieme al Palazzo Piombino per la sistemazione di piazza Colonna e la costruzione della Galleria Sordi.

¹⁶ Lanzi 1968-1974, vol. III, p. 483.

¹⁷ Ivi, p. 114.

Si tratta, tuttavia, di due citazioni che sembrano riconducibili piuttosto alla frequentazione della letteratura artistica che a una visita del Palazzo da parte dell'autore. Anche la descrizione della Galleria e del Palazzo Buonaccorsi contenuta nelle carte di Marcello Oretti sono in larga parte, come ha sottolineato Cecilia Prete, da ricondurre alla lettura dei testi di De Dominicis e Zanotti¹⁸.

Infatti, come è già stato notato da Miller nel 1963, alla scarsa attenzione da parte di viaggiatori e visitatori per la committenza Buonaccorsi si contrappone il fatto che ben sei delle tredici tele della Galleria trovarono menzione nelle biografie settecentesche dei rispettivi autori. Si può notare a questo proposito che nei testi della letteratura artistica elaborati negli anni Trenta e Quaranta del XVIII secolo, la Galleria maceratese da poco completata e più in generale la committenza Buonaccorsi riscontrarono una discreta attenzione. A Bologna ne parlò Giampietro Zanotti nella *Storia dell' Accademia Clementina* (1739), ricordando la tela *Mercurio che sveglia Enea nella nave* eseguita da Marcantonio Franceschini¹⁹ e l'*Enea con Andromaca* di Giovan Gioseffo Dal Sole. Quest'ultima fu portata personalmente dal pittore al luogo di destinazione «e ciò fece sapendo, che quei signori alcuni quadri aveano di Cicio Solimeni, di cui molto egli temea, 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, e veramente quello, che qui in patria altri non facea, era difficile, fuori alcuno il facesse»²⁰. Sempre Zanotti ricordò l'attività di Carlo Antonio Rambaldi e Antonio Dardani nel Palazzo, notizia che più tardi darà origine alla errata attribuzione della decorazione della volta ai due artisti bolognesi, prima della sua restituzione a Michelangelo e Niccolò Ricciolini²¹. Qualche decennio più tardi Luigi Crespi nella *Aggiunta alla Felsina pittrice* citò di sfuggita «quattro quadri ai signori Bonacorsi di Macerata» dipinti da Giuseppe Maria Crespi²². Nella *Vita di Solimena* inserita nei volumi delle *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani* alla voce delle «Opere del Solimena fatte a varii principi e a cardinali» De Dominicis elencò quattro tele eseguito per i Buonaccorsi, tra cui l'*Enea e Didone* per la Galleria²³.

Possiamo aggiungere a questa rapida rassegna la *Vita di Gregorio Lazzarini*, redatta da Vincenzo da Canal nel 1732 e pubblicata a Venezia nel 1809²⁴, dove tra le opere «spedite fuori del Veneto Stato» figurava un *Salvatore sopra le nubi con angioletti*, una *Carità* e la *Battaglia di Enea con Mesenzio*, «tutte due di maniera finita», del 1712 e due anni dopo la «Didone sul rogo

¹⁸ Prete 2005, in part. pp. 710-711 e p. 722; per Oretti cfr. anche Iacobini *et al.* 2002.

¹⁹ Zanotti 1739, vol. I, p. 236.

²⁰ Ivi, vol. I, pp. 305-306.

²¹ Ivi, vol. II, pp. 396, 418. Cfr. Guerrieri Borsoi 1992; Barbieri-Prete 1997.

²² Crespi 1769, p. 212.

²³ Dominicis 2003-2014, vol. III.2, p. 1134. Le quattro tele citate sono: il *Bagno di Diana*, *Enea e Didone*, *San Francesco in estasi*; *La Vergine con l'angelo custodie* e *San Francesco da Paola*. Sull'identificazione dei altri quadri cfr. ivi nota 63 e 64.

²⁴ Da Canal 1809.

ferita con Anna, che le sciuga la piaga e con varie donne che assistono» opere eseguite per «l'abate Bonaccorsi di Macerata»²⁵. Infine, Lione Pascoli nella biografia di Antonio Balestra, contenuta negli studi e abbozzi di *Vite d'artisti contemporanei* rimasti inediti sino al Novecento, fornì un elenco delle opere prodotte dall'artista per vari committenti europei, tra cui una «favola d'Enea in altro [sic] assai grande» trasmessa al Conte Buonaccorsi²⁶. Come risulta evidente in tutti i casi si tratta di accenni alla galleria all'interno delle biografie dedicate agli artisti coinvolti e redatte entro la prima metà del XVIII secolo: in questo modo la geografia della fortuna critica corrisponde in grandi linee alla geografia di riferimento della commissione Buonaccorsi: Bologna, Venezia, Napoli, Roma.

Dobbiamo invece aspettare l'Ottocento per una inclusione dell'episodio maceratese in un contesto regionale: Amico Ricci nelle *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona* pubblicate nel 1834, inserì un capitolo dedicato ai «Pittori della Marca che vissero nel secolo XVIII». In questo contesto, e con un gusto ormai molto distante dalla pittura dell'inizio del XVIII secolo, ricordava molto di sfuggita palazzo Buonaccorsi: «Corrado Gianquinto [...] fu pittore facile, risoluto, ma anche non diligente, e più licenzioso. Le opere che eseguì in Macerata nel Palazzo Bonaccorsi ne fanno la più sicura testimonianza»²⁷. Solo in nota Ricci aggiunse alcune notizie più dettagliate sul Palazzo e la sua decorazione:

Nel luogo dove esisteva il palazzo del Conte Bonifacio Centini [...] edificò Raimondo Bonaccorsi il di lui palazzo in Macerata con disegno di un tal Centini architetto Romano. Le statue, che decorano il cortile, si scolpirono dal Padovano Bonazza. La galleria ricca di bellissimi marmi venne dipinta da Antonio Dardani, e Carlo Rambaldi ambedue Bolognesi, l'abbellirono di grandi tavole a posta commesse il Solimene, Corrado Giaquinto, il Cav. Giuseppe Crespi, Marcantonio Franceschini, e Gian Gioseffo del Sole²⁸.

Questo accenno, con le sue attribuzioni un po' falsate, introdusse un capitolo sulla pittura nel XVIII nelle Marche, uno dei primi testi storico-artistici che delineano un quadro complessivo territoriale, tracciando il profilo di una regione aperta alle molteplici influenze provenienti dai maggiori centri artistici della penisola. Ancora una volta tuttavia si ha l'impressione che la conoscenza delle opere Buonaccorsi sia stata piuttosto letteraria che visiva – constatazione che si conferma anche nel manoscritto non datato intitolato *Pubbliche Pitture*

²⁵ Ivi, p. XXXVIII.

²⁶ Le biografie manoscritte di «que' pochi eccellenti [artisti] che vivono», conservate alla Biblioteca Augusta di Perugia (mss. 1383 e 1743), sono state pubblicate in Pascoli 1981; sul quadro per i Buonaccorsi di Balestra vedi p. 116; il quadro è ricordato anche in una lettera autobiografica di Antonio Balestra, Ivi, p. 122.

²⁷ Ricci 1834, p. 414. Per Amico Ricci cfr. Ambrosini Massari 2006a, 2006b e 2007.

²⁸ Ricci 1834, p. 438. Nella stessa nota indica quali testi di riferimento la *Storia dell'Accademia Clementina* di Zanotti e le aggiunte alla *Felsina pittrice* di Luigi Crespi.

di Macerata conservato nel fondo Amico Ricci della Biblioteca Mozzi-Borgetti in cui le parole dedicate alle pitture di palazzo Buonaccorsi ricalcano da vicino le notizie e i giudizi espressi da Zanotti, Crespi e Lanzi²⁹.

Nella seconda metà del Novecento la committenza Buonaccorsi è stata inserita invece in diverse geografie del collezionismo tra fine del XVII e inizio del XVIII secolo: Francis Haskell nel già citato studio *Patrons and Painters*, inserì la Galleria in una serie di collezioni della «scena provinciale» (Bergamo, Ferrara e Lucca)³⁰. Maria Teresa Caracciolo comprese l'episodio maceratese in una serie di cicli pittorici dedicati al mito di Enea che dal Palais Royal di Parigi arrivava fino alla Villa Borghese passando per il Palazzo reale di Torino e Villa Valmarana³¹. Possiamo aggiungere una sorta di «micro» geografia maceratese (con riferimenti alla collezione del governatore di Macerata Antonio Widmann e al ruolo della famiglia Bussi) emersa dal catalogo «*Tutta per ordine dipinta*». *La Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi a Macerata* del 2001³². Più recentemente Stefano Pierguidi ha proposto una lettura della Galleria Buonaccorsi su più vasta scala, attraverso un serrato confronto con la Gallerie La Vrillière di Parigi e la Galleria Spada di Roma³³.

Riflessioni sul pubblico

A queste complesse dinamiche del collezionismo e del sistema artistico di riferimento corrisponde un ruolo specifico della critica artistica e del pubblico? Il carteggio superstito di Raimondo Buonaccorsi, utile per ricostruire attribuzioni e datazioni delle singole opere, è sorprendentemente avaro di osservazioni critiche e di ragionamenti artistici, assenze ancora più singolari se messe in relazione all'importanza degli artisti coinvolti nel progetto della Galleria. Fa eccezione l'attenzione che accompagna la commissione a Solimena, in particolare dopo l'arrivo in città di un quadro «bellissimo» e «comunemente applaudito» del maestro napoletano per monsignor Antonio Widmann, governatore di Macerata dal 1710 al 1717³⁴. Nel maggio 1713 Buonaccorsi pregò il suo agente Sebastiano Ferri di sollecitare il pittore «perché sempre più va crescendo

²⁹ Macerata, Biblioteca Comunale Mozzi-Borgetti, Fondo Amico Ricci, vol. 282, *Pubbliche pitture di Macerata*, c. 109.

³⁰ Haskell 2000, pp. 227-236.

³¹ Carracciolo 2009.

³² Prete 2001.

³³ Pierguidi 2004.

³⁴ Macerata, Archivio di Stato (d'ora in poi ASM), *Fondo Buonaccorsi*, Copialettere 104, c. 68v, Lettera del 12 maggio 1713 a Sebastiano Ferri, cit. in Barbieri, Prete 1996, p. 30. Il quadro per Antonio Widmann non è stato individuato con sicurezza cfr. Dominici, 2003-2014, vol. III, pp. 1134-1135.

il desiderio commune [sic] di vedere il Quadro»³⁵. Tuttavia si dovette aspettare quasi un anno fino all'arrivo del quadro, quando fu accolto con «somma lode, conforme veniva decantato» come scrisse Buonaccorsi al suo agente romano Antonio Salamandra, aggiungendo «per mia curiosità desidero saper, se costì sia stato veduto e che applauso habbia riportato»³⁶. Evidentemente Salamandra, rispondendo da Roma, aveva potuto rassicurarlo visto che Buonaccorsi scrisse soddisfatto: «Ho avuta somma consolazione sentire che il Quadro di Solimena habbia ancora così avuto applauso»³⁷.

Apprendiamo dunque che la tela era stata forse esposta a Roma prima del suo invio nella provincia – e Buonaccorsi registra orgoglioso la favorevole accoglienza ottenuto nella Capitale. Purtroppo non sono emerse altre testimonianze su questo evento ma appare significativo che il pittore napoletano, in quel momento particolarmente attento alla scena capitolina, abbia colto l'occasione per presentare una sua opera al pubblico romano nel tentativo di consolidare la propria posizione nel sistema artistico sopraregionale e di sfruttare il passaggio di una sua opera nella capitale dello Stato della Chiesa per intercettare l'attenzione delle corti europee³⁸. L'altissima qualità del quadro maceratese potrebbe essere collegabile anche alla sua fugace apparizione sul palcoscenico romano.

A questo episodio fa in qualche modo da contraltare il rifiuto da parte del committente di un altro quadro proveniente da Napoli. Infatti, da una lettera del 1713 apprendiamo che era giunta a Macerata l'opera di un certo Matteuccio, da identificare con Matteo Fera, un allievo di Solimena, fratello del più noto Bernardino³⁹. Questa volta la corrispondenza di Buonaccorsi parla di un giudizio perplessito sul quadro: «Arrivò da Napoli benissimo condizionato, e però vero, che a parlarne con ogni candore hà avuto meno approvazione d'ogni altro venuto, e li vien data eccezione sì nel disegno, che nella poca espressione e nell'esser di maniera secca»⁴⁰. Fera propose allora di eseguire una nuova tela, una offerta accettata da Buonaccorsi che specificò: «Non può negarsi che non sia una bella finezza quella del Signor Mateuccio, e l'assicuro che noi gliene restiamo sommamente obbligati, e vi sarà anche il suo decoro, perché non avrebbe potuto il suo quadro star a fronte di molti altri venuti già»⁴¹. Non ci sono pervenute né la prima né la seconda versione del dipinto per verificare il giudizio. Tuttavia siamo di fronte a un episodio che fa intravedere

³⁵ ASM, *Fondo Bonaccorsi*, Copialettere 104, c. 71 r-v, Lettera del 26 maggio 1713 a Sebastiano Ferri, cit. in Barbieri, Prete 1996, pp. 31-32.

³⁶ ASM, *Fondo Bonaccorsi*, Copialettere 126, c. 19r, Lettera ad Antonio Salamandra del 29 giugno 1714, cit. in Barbieri, Prete 1996, p. 38.

³⁷ Ivi, c. 20r, Lettera 9 luglio 1714 ad Antonio Salamandra, cit. in Barbieri, Prete 1996, p. 39.

³⁸ Una riflessione sulle strategie promozionali e di committenza di Solimena in questi anni cfr. Pisani 2002, in part. pp. 51-56.

³⁹ Barbieri, Prete 1996, p. 17.

⁴⁰ ASM, *Fondo Bonaccorsi*, Copialettere 104, c. 53v, Lettera del 3 febbraio 1713 a Sebastiano Ferri, cit. in Barbieri, Prete 1996, p. 27.

⁴¹ Ivi, c. 56v, Lettera del 3 marzo 1713 a Sebastiano Ferri cit. in Barbieri, Prete 1996, p. 28.

concretamente la consapevolezza che la qualità della galleria dipendeva anche dall'autorevolezza critica del committente e del pubblico di riferimento.

Il pubblico coinvolto nel consumo culturale – che con il progredire del secolo comprenderà fasce sempre più estese della società – sarà uno dei grandi protagonisti del mondo dell'arte dall'Illuminismo in poi. In questa fase storica a cavallo tra Seicento e Settecento, che gli storici chiamano l'epoca della “crisi della coscienza europea”, si manifestarono gli inizi di una metamorfosi del pubblico? Francis Haskell nel citato studio *Patrons and Painters* del 1963 aveva individuato nella «apertura a un più vasto pubblico» del mondo artistico romano soprattutto attraverso l'introduzione di occasioni espositive collettive sin dalla seconda metà del Seicento, una sorta di compensazione del (presunto) «declino del mecenatismo» nell'Urbe. Il crescente ruolo di un collezionismo diffuso, dei mercanti e delle mostre organizzate in occasione delle feste religiose, contribuì a rendere la pittura una «questione pubblica» molto più di quanto non fosse stato in precedenza – osservava Haskell: «i quadri erano ora accessibili e offerti alla vista di tutti [...] erano comprati, venduti, scambiati, discussi»⁴². Le mostre in spazi pubblici misero in moto un processo che coinvolse nuovi strati di pubblico nel sistema artistico. Praticamente contemporaneamente al testo di Haskell, Jürgen Habermas nel suo altrettanto epocale libro *Strukturwandel der Öffentlichkeit (Storia e critica dell'opinione pubblica, 1962)*, collegò la «nascita della sfera pubblica» proprio alla critica d'arte intorno ai grandi eventi espositivi, come i *Salons* parigini, codificando la «nascita dell'opinione pubblica» come uno dei tratti distintivi dell'Illuminismo, soprattutto francese⁴³. Testo di riferimento del sociologo di Francoforte per questa ricostruzione storica era stato il libro di Albert Dresden, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens* del 1915, in cui l'autore aveva proposto un pionieristico tentativo d'indagine del nesso tra istituzioni, sistema artistico e critica⁴⁴. Si codificò così negli anni Sessanta del Novecento l'assioma che siano state le mostre artistiche collettive a coinvolgere un pubblico appartenente a gruppi sociali tradizionalmente esclusi dalla fruizione dell'arte e di formarne la capacità critica. I primi passi del “moderno” sistema artistico (a Roma o a Parigi) vennero individuati nel superamento del legame artista-committente, sostituita dalla nuova dinamica artista-pubblico.

Più di recente, la ricerca ha individuato nel proliferare di occasioni di “gare artistiche” in spazi pubblici, come per esempio le chiese, e semi-privati come le gallerie, l'incubazione della formazione di un “pubblico d'arte” allargato che dopo la metà del secolo XVII avrebbe assunto un ruolo sempre più preciso e definito nel discorso sull'arte. Anche a causa della diffusione delle collezioni e alla loro fruizione tra Seicento e Settecento, «si definiva un rapporto sempre

⁴² Haskell 2000, p. 151.

⁴³ Habermas 1971.

⁴⁴ Dresden 2001; cfr. Meyer 2010.

più stretto tra qualificazione del gusto, educazione della vista, conversazione e socialità». Si iniziava a delineare una pratica culturale per la quale «il raffinamento del gusto diventò uno dei cardini della distinzione sociale»⁴⁵. Si tratta di un modello di consumo culturale transnazionale in cui il viaggio a Roma assumeva un ruolo chiave. Infatti le visite delle collezioni nei palazzi e nelle ville romane da parte dei *Grand Tourists*, attentamente registrate nei diari di viaggio, hanno contribuito in modo non secondario allo sviluppo di un gusto europeo per la scultura antica e per la pittura moderna e nella diffusione di modelli collezionistici ed espositivi largamente diffusi⁴⁶.

Sintomatico in questo senso è il crescente peso che assunsero le raccolte private, i gabinetti e le librerie nelle principali guide tra fine Seicento e inizio Settecento come ad esempio nel fortunato testo di Pietro Rossini *Il Mercurio errante delle grandezze di Roma*, edito la prima volta nel 1693, o il *Trattato delle cose più memorabili di Roma tanto antiche come moderne* pubblicato da Giovanni Pietro Pinaroli in tre volumi nel 1725⁴⁷, che offrono una descrizione puntuale di molte gallerie dell'Urbe, attenzione che presuppone la loro accessibilità a un pubblico selezionato ma certamente in espansione. Possiamo aggiungere anche pubblicazioni più snelle e innovative sul piano editoriale come la *Nota delli musei, librerie, gallerie et ornamenti di statue e pitture ne' palazzi, nelle case e ne' giardini di Roma*, pubblicata nel 1664 in forma anonima sotto la regia di Giovanni Bellori⁴⁸. La *Nota* presenta una sorta di stringato catalogo alfabetico di 66 pagine delle biblioteche e collezioni pubbliche e private di Roma, registrando le maggiori attrattive di palazzi, ville, biblioteche, gabinetti ecc. Come ha sottolineato Liliana Barroero, letta in controluce, la selezione delle opere menzionate (o non menzionate) nella *Nota* conferma le scelte critiche belloriane espresse nelle *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni* pubblicate nel 1672⁴⁹.

Nel 1722 Jonathan Richardson senior pubblicò *An Account of Some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy*, basato sugli appunti del viaggio compiuto sul continente al figlio, Jonathan Richardson junior due anni prima⁵⁰. Si trattava di una sorta di guida rapida – e molto fortunata – attraverso le più importanti collezioni italiane ed europee nel tentativo di proporre uno strumento agile per un visitatore forestiero e creare un modello per una fruizione colta e consapevole. L'*Account* era indispensabile soprattutto per il viaggio in Italia dove senza capacità di giudizio – e dunque di selezione – si rischiava di rimanere sopraffatti dalla quantità e qualità delle cose da vedere: «There is

⁴⁵ Ago, Raggio 2004, p. 9. Per lo sviluppo e la fruizione delle Gallerie cfr. anche l'importante volume Strunck, Kieven 2010 e in particolare Strunck 2010.

⁴⁶ Paul 2012.

⁴⁷ Rossini 1693; Pinaroli 1725.

⁴⁸ Bellori 1664; sulla *Nota delli musei* cfr. Davis 2005; Pierguidi 2011.

⁴⁹ Barroero 2000.

⁵⁰ Richardson 1722.

in Italy such a Multitude of Sculptures, and Paintings, that't would be Endles to Take, and Give an Account of All, even those that are realy very Good»⁵¹. Distinguendosi esplicitamente da altre forme di pubblicazioni dedicate alle collezioni, in particolare dai cataloghi ritenuti troppo prolissi ed elogiativi, Richardson padre nella introduzione ribadiva la necessità di un nuovo, selettivo, strumento descrittivo «Such a Description Well Made, and Carefully Attended to, may put a Reader Almost upon a Level with him that Sees the thing; and in a much better situation than thousands who see without Judgment of their Own, or the Assistance of Others to show them what is before their Eys»⁵². Uno strumento moderno dunque per trasformare il “guardare” in “vedere”, per rendere possibile un giudizio di qualità, per poter distinguere copie e falsi dagli originali ma anche per poter cogliere le diversità stilistiche delle scuole pittoriche italiane.

Nel XVII-XVIII secolo è stato notato un crescente numero di allestimenti che almeno in alcune parti spingevano il visitatore alla comparazione visiva attraverso modalità espositive che favorirono il confronto tra artisti, scuole e periodi⁵³. Contemporaneamente trattati come quello di André Félibien *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, (apparso la prima volta in cinque volumi dal 1666 al 1688)⁵⁴, e di Roger de Piles *Abrégé de la vies des peintres* (1699) e il *Cours de peinture par principes* (1708), sono improntati sulla pratica del conoscitore⁵⁵. Con la loro forma dialogata tematizzano lo sguardo comparativo fornendo *patterns* visivi e linguistici per una emergente pratica sociale. Le *Entretiens* consistevano in una serie di conversazioni tra il narratore e il mentore Pymandre che hanno come oggetto la storia degli artisti antichi (*Entretien 1*), dei pittori da Cimabue ad Andrea del Sarto (*Entretien 2–5*) e del Seicento (*Entretien 6–10*), trasformando il modello vaseriano delle *Vite* in un compendio di artisti e opere ad uso dell'élite francese. Possiamo notare a questo proposito che nella parte superstite della biblioteca Buonaccorsi, oggi conservata nella Biblioteca Mozzi-Borgetti, si conserva l'edizione completa delle opere di Félibien del 1705⁵⁶.

Nel 1719 Jean Baptiste Du Bos nelle *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* propose un'analisi del pubblico che si rivelò subito non monolitico, variabile e mutevole a seconda delle epoche, dei luoghi e dell'oggetto del giudizio: «Il pubblico si restringe quindi a seconda dell'opera da esaminare. Il termine pubblico è inoltre più limitato o più esteso a seconda dei tempi o dei

⁵¹ Ivi, Preface, s.n.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Paul 2014, p. 299.

⁵⁴ Poi ripubblicati dallo stesso Félibien in una edizione completa Félibien 1685-1688; nuova ed. Félibien 2007. Per Félibien cfr. Germer 2016. Sul rapporto del trattato di Félibien con le *Vite* di Vasari cfr. Démoris, 2017; Bonfait 2016.

⁵⁵ De Piles 1699 e 1708; cfr. Puttfarken 1996.

⁵⁶ Félibien 1705.

luoghi di cui si parla. In certi secoli e in certe città le conoscenze necessarie per giudicare bene un'opera dal suo effetto sono più comuni e più diffuse che in altre. Una determinata classe di cittadini non ha criteri di giudizio in una città di provincia, ma la stessa classe li ha nella capitale. Una determinata classe di cittadini che non li aveva all'inizio del XVI secolo, li possedeva alla fine del XVII. Per esempio, dopo l'apertura dei teatri dell'Opera, il pubblico che apprezza la musica è aumentato a Parigi di tre quarti»⁵⁷. Da duecento anni sappiamo che esiste uno stretto legame tra offerta culturale e formazione del pubblico, che le occasioni aumentano l'appetito. Non sappiamo se il conte Buonaccorsi ne era consapevole ma in qualche modo ha aggiunto un tassello importante.

Riferimenti bibliografici / References

- Ago R., Raggio O. (2004), *Premessa*, in *Consumi culturali nell'Italia moderna*, «Quaderni Storici», vol. 39, no. 115 (1), pp. 3-10.
- Ambrosini Massari A.M. (2006a), *Guide marchigiane inedite di Alessandro Maggiori*, in *Guide e viaggiatori tra Marche e Liguria dal Sei all'Ottocento*, Atti del convegno (Urbino, Palazzo Albani, 26-27 ottobre 2004), a cura di B. Cleri, G. Perini, Urbino: Università degli studi Carlo Bo, pp. 431-448.
- Ambrosini Massari A.M. (2006b), *Ricci, Maggiori, Gentile: la nascita della storia dell'arte nelle Marche e un disegno*, in *Gentile da Fabriano "Magister magistrorum"*, a cura di C. Prete, Atti delle Giornate di studio (Fabriano 28-30 giugno 2005), Sassoferrato: Istituto internazionale di studi piceni, pp. 129-146.
- Ambrosini Massari A.M. (2007), *Dotti amici. Amico Ricci e la nascita della storia dell'arte nelle Marche*, Ancona: Il lavoro editoriale.
- Barbieri C., Prete C. (1997), *La Galleria di Palazzo Bonaccorsi a Macerata: note documentarie sulla committenza e su Michelangelo e Nicolò Ricciolini*, in «Ricerche di storia dell'arte», 62, pp. 81-93.
- Barbieri C., Prete C., (1996), *La Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi a Macerata. Documenti inediti*, Macerata: Banca delle Marche.
- Barroero L. (2000), *La Roma di Bellori. Un "Natural ritratto della magnificenza antica"*, in *L'idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 29 marzo-26 giugno 2000) a cura di Evelina Borea e Carlo Gasparri, Roma: De Luca, vol. I, pp. 1-6.
- Barucca G., Sfrappini A., a cura di (2001), *"Tutta per ordine dipinta". La Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi a Macerata*, Urbino: QuattroVenti.
- Bellori G.P., *Nota delli musei, librerie, gallerie, et ornamenti di statue e pitture*

⁵⁷ Dubos 1990, p. 204.

- ne' palazzi, nelle case, e ne' giardini di Roma*, Roma: Biagio Deversin & Felice Cesaretti - Stamperia del Falco.
- Bernoulli J. (1777-1782), *Zusätze zu den neuesten Reisebeschreibungen von Italien: nach der in Herrn D. J. J. Volkmanns historisch kritischen Nachrichten angenommenen Ordnung zusammengetragen und als Anmerkungen zu diesem Werke, sammt neuen Nachrichten von Sardinien, Malta, Sicilien und Großgriechenland*, 3 voll., Leipzig: Fritsch.
- Bonfait O. (2016), *Vasari e Félibien: due storie dell'arte a confronto*, in *Vasari als Paradigma: Rezeption, Kritik, Perspektiven/ The paradigm of Vasari: reception, criticism, perspectives*, ed. by F. Jonietz, A. Nova, Venezia: Marsilio, pp. 257-264.
- Božena A.K., a cura di (2015), *Venezia Settecento. Studi in memoria di Alessandro Bettagno*, Cinisello Balsamo, Milano: Silvana Editoriale.
- Brilli A., a cura di (1997), *Le Marche e l'Europa. Viaggiatori stranieri fra il XIX e il XX secolo*, Cinisello Balsamo, Milano: Silvana Editoriale.
- Carracciolo 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*, Atti del convegno internazionale (Roma, 23-24 novembre 2005), Roma: Bardi, pp. 29-52.
- Crespi L. (1769), *Vite de' pittori bolognesi, non descritte nella Felsina pittrice alla Maestà di Carlo Emanuele III*, Roma: Pagliarini.
- Da Canal V. (1809), *Vita di Gregorio Lazzarini*, a cura di G.A. Moschini, Venezia: stamperia Palese.
- Davis M.D. (2005), *Giovan Pietro Bellori and the Nota delli musei, librerie, gallerie, et ornamenti di statue e pitture ne' palazzi, nelle case, e ne' giardini di Roma (1664)*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 68, pp. 191-233.
- de Piles R. (1699), *Abregé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs ouvrages, et un Traité du peintre parfait, de la connoissance des desseins, & de l'utilité des estampes*, Paris: chez François Muguet.
- de Piles R. (1708), *Cours de Peinture*, Paris: chez Jacques Estienne.
- Démoris R. (2017), *De Vasari à Félibien. Fins et objectifs d'une histoire critique de la peinture*, in *La réception des Vite di Giorgio Vasari dans l'Europe des XVIe-XVIIIe siècles*, a cura di C. Lucas-Fiorato e P. Dubus, Genève: Droz, pp. 247-262.
- Dominici B. (2003-2014), *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, 3 voll., Napoli: Per Francesco, e Cristoforo Ricciardi, stampatori del Real Palazzo, 1742-1743, ed. cons. a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza, Napoli: Paparo.
- Dresdner A. (2001), *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens*, München: Bruckmann, 1915, nuova ed. Dresden: Verlag der Kunst.
- Dubos J.B., *Réflexions Critiques Sur La Poësie Et Sur La Peinture*, Paris: Pissot

- 1719; trad. it *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, a cura di E. Fubini, Milano: Guerini 1990.
- Felbien A. (1705), *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 4 voll., London chez Denis Mortier 1705.
- Felbien A. (2007), *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 2 voll., Paris, veuve S. Mabre-Cramoisy 1685-1688; nuova ed. a cura di R. Démoris, *Félibien: entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris: Les Belles Lettres.
- Felbien A. (2007), *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 2 voll., Paris: veuve S. Mabre-Cramoisy, 1685-1688; nuova ed. a cura di R. Démoris, Paris: Les Belles Lettres, 2007.
- Fortuna P. (s.a.), *Vie e piazze di Roma*, Roma: Antonelli, 1835 ca.
- Germer S. (2016), *Art, pouvoir, discours: la carrière intellectuelle d'André Félibien dans la France de Louis XIV*, Paris: Éditions de la maison des sciences de l'homme.
- Guerrieri Borsoi, M.B. (1992), *Michelangelo Ricciolini a Frascati e a Macerata*, «Bollettino d'arte», 6.Ser. 77, 74/75, pp. 123-140.
- Habermas J. (1971), *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied: Luchterhand, 1962.; trad. it. *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Bari: Laterza.
- Haskell F. (1960), *Taste and reputation. A study of change in Italian art of the 18th century*, in *Art and Ideas in Eighteenth Century Italy*, Rome: Edizione di Storia e Letteratura, pp. 83-89.
- Haskell F. (2000), *Patrons and painters. A study in the relations between Italian art and society in the age of the baroque*, London: Chatto & Windus, 1963, trad. it: *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze: Sansoni 1966; trad. it. cons. Torino: Allemandi 2000.
- Iacobini A., Massa M., Prete C., a cura di (2002), *Pitture in diverse città. Marcello Oretti e le Marche del Settecento*, Atti della giornata di studio (Urbino, 25 febbraio 2000), Firenze: Edifir Edizioni.
- Lanzi L. (1968-1974), *Storia pittorica della Italia*, Bassano: Remondini 1809, ed. cons. a cura di Martino Capucci, 3 voll., Firenze: Sansoni.
- Meyer S.A. (2010), *Il giudizio del pubblico e il ruolo dei critici. Il panorama europeo e il caso romano*, in *Il Settecento negli studi italiani: problemi e prospettive*, a cura di A. M. Rao, Roma: Ed. di Storia e Letteratura, pp. 323-337.
- Miller D.C. (1963), *The Gallery of Aeneid in the Palazzo Bonaccorsi at Macerata*, «Arte antica e moderna», 22, pp. 153-158.
- Misson F.M. (2007), *Nouveau voyage d'Italie, fait en l'année 1688: avec un mémoire contenant des avis utiles à ceux qui voudront faire le mesme voyage*, La Haye: Van Bulderen 1691; trad. it *Viaggio in Italia*, a cura di G.E. Viola, Palermo: L' Epos.

- Montanari T. (2017), *Francis Haskell - Patrons and painters. A study in the relations between Italian art and society in the age of the Baroque, 1963*, in *La riscoperta del Seicento. I libri fondativi*, a cura di A. Bacchi, L. Barroero, Genova: Sagep editori, 2017, pp. 102-113.
- Monterde C., Gallego Gracia R. (2008), *Las páginas del Cuaderno italiano*, in J. Sureda, a cura di, *Goya e Italia*, catalogo della mostra (Museo de Zaragoza, 1 giugno – 15 settembre 2008) Zaragoza: Fundación Goya en Aragón y Turner, vol. 2, pp. 99-107.
- Montesquieu Ch. L. de Secondat de (1971), *Viaggio in Italia*, a cura di G. Macchia, M. Colesanti, Bari: Laterza.
- Paci L. (1981), *Palazzo Buonaccorsi: la storia, l'arte*, Macerata: Litotipo S. Giuseppe, 1981.
- Pascoli L. (1981), *Vite de' pittori, scultori, ed architetti viventi dai manoscritti 1383 e 1743 della Biblioteca Comunale "Augusta" di Perugia*, a cura di V. Martinelli, F. Mancini e I. Belli Barsali, Treviso: Canova.
- Paul C. (2012), *The Grand Tour and Princely Collections in Rome*, in Paul C. (ed.), *The first modern museums of art. The birth of an institution in 18th and early 19th century Europe*, Los Angeles (Calif.): The J. Paul Getty Museum, pp. 1-19.
- Paul C. (2014), *The Grand Tour and the economy of display*, in *Display of art in the Roman palace: 1550 - 1750* ed. G. Feigenbaum, Los Angeles (Calif.): Getty Research Institute, pp. 296-308.
- Pierguidi S. (2011), *Due autori per la "Nota delli Musei" del 1664. Giovanni Pietro Bellori e Fioravante Martinelli*, «La bibliofilia», 113, 2, pp. 225-232.
- 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.
- Pinaroli G.P. (1725), *Trattato delle cose più memorabili di Roma tanto antiche come moderne, che in esse di presente si trovano aggiuntevi le spiegazioni de bassi rilievi, & iscrizioni*, Roma: da Gio. Lorenzo Barbiellini.
- Pisani S. (2002), *"Ce peintre étant un peu délicat..." : zur europäischen Erfolgsgeschichte von Francesco Solimena*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 65, pp. 43-72.
- Prete C. (2005), *Il patrimonio artistico privato marchigiano nelle carte di Marcello Oretti*, in *Cultura nell'età delle Legazioni*, Atti del convegno (Ferrara, marzo 2003), a cura di F. Cazzola e R. Varese, Firenze: Le Lettere 2005, pp. 701-742.
- Puttfarken Th. (1996), *Roger de Piles: une littérature artistique destinée à un nouveau public*, in *Les «Vies» d'artistes*, Atti del convegno internazionale (Paris, Musée du Louvre, 1-2 ottobre 1993), a cura di M. Waschek, Paris: Musée du Louvre, pp. 81-102.
- Ricci A. (1834), *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, Macerata: Mancini 1834.

- Richardson J. (1722), *An Account of Some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy, &c. with Remarks*, London: for J. Knapton.
- Rossini P. (1693), *Il Mercurio Errante. Delle Grandezze di Roma, tanto antiche, che moderne; cioè de' Palazzi, Ville, Giardini, & altre rarità della medesima*, in Roma: per Gio. Molo.
- Sade D.A.F. de (1996), *Viaggio in Italia ovvero Dissertazioni critiche, storiche e filologiche sulle città di Firenze, Roma, Napoli e Loreto*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Strunck Ch. (2010), *Die Galerie in der Literatur: historische Quellen zur Definition, architektonischen Gestalt, idealen Ausstattung und Funktion von Galerien*, in *Europäische Galeriebauten / Galleries in a comparative European perspective (1400-1800)*, Atti del convegno internazionale (Roma, Bibliotheca Hertziana, 23-26 febbraio 2005), München: Hirmer, pp. 9-32.
- Strunck Ch., Kieven E., a cura di (2010), *Europäische Galeriebauten / Galleries in a comparative European perspective (1400-1800)*, Atti del convegno internazionale (Roma, Bibliotheca Hertziana, 23-26 febbraio 2005), München: Hirmer.
- Torriti P. (1973), *Galleria dell'Eneide*, in P. Zampetti, *Restauri nelle Marche. Testimonianze, acquisti e recuperi*, catalogo della mostra (Urbino Palazzo Ducale, 28 giugno – 30 settembre 1973), Urbino: Arti grafiche ed.
- Trollope Th. A. (1862), *A Lenten Journey in Umbria and the Marches*, London: Chapman & Hall, 1862.
- Zanotti G. (1739), *Storia dell' Accademia Clementina di Bologna*, Bologna: per Lelio della Volpe.
- Zeri F. (2001), *L'agonia dell'arte nascosta*, in F. Zeri, *La memoria e lo sguardo*, a cura di Marco Bona Castellotti, Milano: Longanesi, pp. 83-87.

«Pittore pronto, spedito e universale». La fortuna critica di Nicolò Bambini nel Settecento

Chiara Piva*

Abstract

Obiettivo del contributo è comprendere le ragioni che portarono i committenti della Galleria dell'Eneide a sostituire il dipinto di Nicolò Bambini *Enea racconta a Didone la fine di Troia* con la tela di Francesco Solimena *Didone ed Enea si rifugiano nella grotta*; il saggio ripercorre dunque la fortuna critica settecentesca di Bambini, sia nelle fonti a stampa che in quelle documentarie. Un'analisi del lessico storico delle principali fonti settecentesche riferite a Bambini, restituisce la figura di un pittore largamente apprezzato più per le sue doti erudite, che per le sue qualità coloristiche. Il programma di una galleria di pittori contemporanei voluto dai Buonaccorsi è messo inoltre a confronto con la decorazione del Salone di Ca' Dolfin a Venezia, dove Bambini decorò il soffitto nello stesso giro di anni della commissione maceratese. Riflettere contemporaneamente sulla fortuna critica di Bambini e sulle gallerie nobiliari del tempo conduce infine ad una nuova proposta di lettura degli intenti originari della decorazione dei Dolfin.

The aim of the contribution is to understand the reasons that brought the committenti of the Gallery of the Aeneid to replace the painting by Nicolò Bambini *Enea tells Dido the*

* Chiara Piva, Professore Associato di Museologia, Storia della Critica d'Arte e del Restauro, Università di Cà Foscari, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Dorsoduro 3246, 30123 Venezia, e-mail: chiara.piva@unive.it.

end of Troy with the painting by Francesco Solimena *Dido and Enea take refuge in the cave*; therefore, the essay retraces the eighteenth-century critical fortune of Bambini, both in printed and documentary sources. An analysis of the historical lexicon of the main eighteenth-century sources referring to Bambini brings out the figure of a painter widely appreciated more for his scholarly abilities, which for his coloristic qualities. The Buonaccorsi's program of a gallery of contemporary painters is also compared with the decoration of the Salone di Ca' Dolfin in Venice, where Bambini decorated the ceiling in the same period of the Maceratese commission. At the same time reflecting on the critical fortune of Bambini and on the noble galleries leads finally to a new proposal to understand the original intentions of the Dolfin's decoration.

Questo contributo prende le mosse dalla necessità di provare a spiegare le alterne vicende del dipinto *Enea racconta a Didone la fine di Troia* di Nicolò Bambini (fig. 1. Tav. 73) collocato all'interno della Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi, cercando di seguire la fortuna critica settecentesca del pittore, per comprendere non tanto le ragioni che portarono, come è noto, il committente a preferire nel primo allestimento il quadro di Solimena, certamente artista più affermato e valutato, quanto piuttosto per indagare perché tra i pittori chiamati a rappresentare la scuola veneta venga sacrificato proprio il dipinto di Bambini, che, come ha ampiamente dimostrato Stefano Pierguidi, sembra connettersi a pieno nel programma iconografico complessivo della sala e nelle relazioni spaziali con le altre tele¹.

Nel rileggere in questa prospettiva la fortuna critica di Bambini durante il XVIII secolo mi è sembrato inoltre interessante fare qualche confronto tra la Galleria Buonaccorsi e un'altra impresa decorativa, per certi versi analoga, commissionata a Bambini dalla famiglia Dolfin di Venezia per il palazzo di San Pantalon, oggi aula magna della mia università, dove Bambini ha lasciato la decorazione del soffitto nello stesso giro di anni della commissione maceratese².

Come è stato già sottolineato, al momento della commissione di Raimondo Buonaccorsi, nei primi anni dieci del secolo, Bambini era certamente un pittore riconosciuto della scuola veneziana³. Se, come sottolineava già molti anni fa Valter Curzi, non era certamente tra le novità emergenti, l'ormai sessantenne

¹ Pierguidi 2004. Sul dipinto cfr. Martini 1982, p. 468, nota 26; Radassao 1998, p. 169, figg. 70-71; V. Curzi, in Barucca, Sfrappini 2001, pp. 54-56.

² La tela per la famiglia Buonaccorsi è datata tra il 1712 e il 1713 in contemporanea alla commissione delle altre opere di Balestra e Lazzarini destinate alla Galleria. La datazione degli affreschi di Ca' Dolfin è ancora discussa, ma collocabile certamente tra il 1709 e il 1721. Roberto Radassao data la decorazione del salone al 1710 sulla base di un'incisione del palazzo contenuta nelle *Singolarità di Venezia* di Vincenzo Coronelli, che riferisce fu "accreciuto e adornato l'A. MDCCX" (Radassao 1998, p. 164). Per la discussione sulla commissione di Ca' Dolfin si vedano le note 52-55 di questo contributo.

³ Nicolò Bambini, figlio del mercante Mattio Bambini e di Laura Civran, nacque nella contrada di San Cassiano il 12 gennaio 1652 e morì il 13 giugno 1736. Sul pittore si vedano in particolare Ivanoff 1963; D'Arcais 1967; Romano 1982; Aikema 1986 e Radassao 1998, che propone il catalogo completo e trascrive diversi documenti relativi alle vicende biografiche dell'artista.

Bambini rappresentava tuttavia una scelta sicura per prestigio e rinomanza⁴.

Insieme a Balestra e Lazzarini era stato uno degli esponenti di spicco in seno al Collegio dei Pittori di Venezia, che sul finire del Seicento aspirava a diventare una vera e propria accademia⁵.

È proprio sulla questione della formazione di Bambini che le fonti settecentesche divergono: Tommaso Temanza lo annovera tra i frequentatori della accademia privata che Giambattista Rossi teneva presso le Procuratie Vecchie di San Marco⁶, Pietro Guarienti lo dice allievo di Diamantini⁷, mentre Anton Maria Zanetti, che rappresenta di fatto la principale fonte di informazione su Bambini, lo definisce allievo prima di Sebastiano Mazzoni a Venezia e poi di Carlo Maratta a Roma⁸.

Conferma documentaria di un soggiorno romano, avvenuto proprio intorno al 1672, quando aveva vent'anni, è stata rintracciata da tempo da Flavia Nacamulli, considerando che nel luglio di quell'anno Bambini fa richiesta a Venezia di una attestazione di "stato libero" per potersi sposare a Roma, dove viveva già da 7/8 mesi⁹.

Con tutta evidenza questa permanenza nella capitale pontificia non prova necessariamente un alunnato presso Maratta e la notizia di Zanetti al momento non è del tutto verificabile. Le molteplici indagini sul principe dell'Accademia di San Luca, non hanno infatti fino ad oggi consentito di verificare la reale presenza di Bambini nella immensa bottega del pittore romano, d'altra parte ancora si riflette e si indaga su come funzionasse concretamente il sistema educativo di quella istituzione e del maestro in particolare¹⁰.

Certamente modelli antichi e moderni osservati a Roma diventano per Bambini soluzioni ripetibili che utilizzerà a distanza di tempo, come dimostra la notevole somiglianza tra la figura di Enea del dipinto maceratese e quella del faraone nella tela di *Mosè che schiaccia la corona del faraone* (fig. 2), oggi nelle raccolte IRE di Venezia, proveniente dalla collezione Nani Donà, probabilmente entrambe riconducibili ad uno stesso modello antico¹¹.

L'influenza della cultura romana, vista dal vivo, è d'altra parte una caratteristica della pittura di Bambini che gli viene precocemente riconosciuta

⁴ Curzi 2000.

⁵ Bambini nel 1690 fa parte di un gruppo di artisti firmatari a Venezia per l'affitto di alcuni locali presso Francesco Cappello da destinare al Collegio dei Pittori; cfr. Pasian 2015, p. 306.

⁶ Scrive Temanza: «Nei tempi del K.r Mazzoni si facevano già accademie di Pittura in Venezia ove si disegnava dal corpo umano. Ma il Cavalier Mazzoni quantunque proveto, e di molto credito frequentava la accademia di Zambatta Rossi Pittore di poco grido, che si faceva nelle Procuratie vecchie a San Marco. Vi interveniva colà molta studiosa gioventù, e fra le altre il Bambini che allora istudiava»; Temanza 1963, p. 89.

⁷ Orlandi, Guarienti 1753, pp. 386-387.

⁸ Zanetti 1771, p. 424.

⁹ Nacamulli 1987, p. 188; Radassao 1998, pp. 133 e 150 con trascrizione del documento.

¹⁰ Si vedano in particolare da ultimi Roettgen 2016 e Barroero *et al.* 2015.

¹¹ La tela con *Mosè che schiaccia la corona del faraone* è inclusa nel catalogo di Bambini da Radassao 1998, p. 166-167, fig. 54.

da Zanetti, il quale scrive: «apprese molto bene le vere leggi del buon disegno, l'esattezza e l'eleganza che servirono di base ai nobili pensamenti di cui l'animo suo era naturalmente fornito»¹².

Al momento della commissione Buonaccorsi, dunque, Bambini costituiva una certezza dal punto di vista critico; era lodato ed annoverato tra i più affermati pittori del momento in molte delle guide della città dell'epoca: la *Guida de' forestieri* di Vincenzo Coronelli così come il *Forestiere Illuminato*, inserivano le sue opere tra quelle degne di attenzione¹³. La stampa della sua *Natività della Vergine* della chiesa di Santo Stefano era stata inclusa da Domenico Lovisa nel *Il Gran Teatro di Venezia*¹⁴.

Questo tipo di fonti costituiva certamente uno dei canali di diffusione della sua notorietà oltre i confini della laguna, così come attesta anche una lettera del 1715 in cui Pietro Gabrielli, passando in rassegna i più importanti pittori del momento, lo annoverava tra i «Valentuomini» viventi a Venezia insieme a Sebastiano Ricci, Lazzarini e Balestra, aggiungendo che possedeva a Roma un quadro di Bambini «che fa spavento»¹⁵.

È in ogni caso ad Anton Maria Zanetti che si attribuiscono le più dettagliate informazioni relative al pittore. Lo storiografo, va ricordato, fu allievo di Bambini, che frequentava casa Zanetti con assiduità, essendo già amico del cugino più anziano Anton Maria di Girolamo, ben noto collezionista e fine conoscitore, la cui abitazione fu più volte definita «Un'accademia di belle arti»¹⁶.

Nel *Compendio delle vite e maniere de' più riguardevoli pittori* incluso nella *Descrizione delle pubbliche pitture* del 1733, Zanetti includeva la biografia di Bambini, allora ancora vivo, definendolo «autore molto erudito ne' fondamenti dell'arte, accurato nel disegno al par di ogn'altro, e prontissimo nel suo operare», capace di mettere «soggezione ai giovani più focosi»¹⁷.

¹² Zanetti 1771, p. 424.

¹³ Nel *Forestiere Illuminato*, per esempio, «Tra i pittori moderni» si sottolineava l'importanza delle sue opere nella chiesa degli Scalzi, in Santa Maria Mater Domini, San Stae e San Giorgio in alga. (*Forestiere Illuminato* 1740, pp. 179, 221, 222, 293).

¹⁴ Lovisa 1720, vol. 2, tav. 52.

¹⁵ La lettera riporta: «E tra i viventi in Venezia [...] vi sono Valentuomini Bastian Ricci, il Lazarini Il Balestra il Bambini di cui ho appreso di me un quadro che fa spavento, e l'opere di questi sono insigni quanto quelle di chi si sia altro, e nuove. [...] di giovani poi d'una aspettativa mirabile e di colorito insigne è Brugiaferro, Pitone, Menaigo, Piazzetta ed il Trevisani e Segala un poco più vecchi». La lettera è pubblicata da Frascarelli, Testa 2004, p. 279.

¹⁶ Cfr. Bettagno 1983-1984, p. 40 e da ultimi Bozena Kowalczyk 2015; Matile *et al.* 2016; Craievich 2018. Francesco Negri descrive l'ambiente di quella casa «Quindi nell'ore libere dagli affari dava sfogo al proprio genio lavorando qualche cosa di pennello o di bulino ed intrattenendosi agli amici pittori, fra quali col Cav. Lioni, col Bambini e colli due Ricci tal che la sua casa divenne ben presto un'accademia di Belle Arti», Negri Francesco, *Notizie di letterati veneziani del secolo XVIII*, Museo Correr, Ms. Cod. Cicogna, n. 2967, n. 4, fol. 203.

¹⁷ Zanetti 1733, p. 59. In quest'opera Zanetti accenna anche a due figli di Bambini che avrebbero continuato l'attività di pittori: Giovanni Bambini, autore di quattro quadri con la vita di San Romualdo nella omonima cappella della chiesa di S. Michele a Murano (Zanetti 1733, pp. 68, 444) e Stefano Bambini autore di un dipinto nella Scuola grande di San Teodoro (Ivi, pp. 68, 188).

Nessun cenno di biasimo o critica, per il momento, quanto piuttosto un'attenzione a due aspetti in particolare: l'erudizione nei fondamenti dell'arte e quella qualità di velocità e felicità di tocco che tanto veniva celebrata nel lessico della critica d'arte con la parola "prontezza"¹⁸. Una parola che Filippo Baldinucci definiva: «Una certa risoluzione, o disinvoltura, con la quale la figura muove il corpo, o le membra, alle sue operazioni»¹⁹.

L'evoluzione della fortuna critica del pittore si può misurare proprio dal confronto della *Descrizione* di Zanetti con le *Ricche Minere* di Marco Boschini, di cui costituisce ben più che una semplice riedizione, come spesso si continua impropriamente a riferire²⁰. Boschini, infatti, anche nella seconda edizione della sua opera del 1674, non fa alcun cenno al giovane Bambini, seppure una sua tela era probabilmente già collocata sul soffitto della chiesa di San Moisè²¹; Zanetti viceversa nei primi anni Trenta enumera i numerosi dipinti dell'autore presenti a Venezia, soffermandosi in particolare sulle tele della cappella di Santa Teresa, nella chiesa degli Scalzi, definite «opere bellissime, e molto erudite»²².

L'allievo storiografo ricorda inoltre l'attività di Bambini come restauratore al quale, proprio nello stesso giro di anni della commissione Buonaccorsi, venne affidata la tela di Jacopo Tintoretto con *Venezia sposa di Nettuno* nella sala delle Quattro Porte di Palazzo Ducale, affermando che l'intero soffitto di quella Sala fosse stato «ristorato e rinnovato da questo valentuomo»²³.

¹⁸ L'aggettivo "prontissimo" è da Zanetti attribuito solo a Bambini, mentre "pronto" ricorre più spesso nella sua *Descrizione*: tra gli artisti del Cinquecento è usato per Tiziano «comechè non fosse molto pronto» (Zanetti 1733, p. 26), per Pordenone «pronto e vivace ingegno, dedito molto alle cose marziali» (Ivi, p. 28) e per Tintoretto «Nelle mosse delle figure e nelle attitudini fu eccellente, quanto vario e pronto» (ivi, p. 42). L'uso di questo aggettivo aumenta nell'opera quando Zanetti tratta dei pittori più contemporanei; sono pronti Dal Friso, Montemezzano, Maffeo Verona, Andrea Vicentino, Luca Giordano «facilissimo e pronto nell'operare» (ivi, p. 56), Antonio Pellegrini «felicissimo e pronto» (ivi, p. 61), infine Giambattista Tiepolo «Suo distinto pregio è il pronto carattere d'inventare, e inventando distinguere e risolvere ad uno stesso tempo quantità di figure con novità di ritrovati» (ivi, p. 62).

¹⁹ Baldinucci 1681, ad vocem "prontezza", p. 128. Si veda in proposito anche il lemma «Facilità», definita: «Prontezza nell'operare. Una prerogativa dell'Artefice, la quale da' buoni intelligenti delle nostre Arti si riconosce apertamente nell'opere, tuttochè non siasi veduto il Maestro operare, e tanto nel dintorno, quanto nel girar de' muscoli, o diminuir negli scorti. Il suo opposto o contrario dicesi stento, che è operar con fatica, facendo, disfacendo, e rifacendo», ivi, p. 59.

²⁰ Il fraintendimento deriva dal fatto che nel sottotitolo della *Descrizione* Zanetti scriveva o sia *rinnovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini*. Per il giovane storiografo in quel momento era probabilmente un modo per porsi nella scia del suo più noto predecessore, ma un'analisi dettagliata dei due testi consente di mettere in evidenze profonde differenze sul piano critico. Su questo argomento ho in programma a breve un contributo specifico.

²¹ Il dipinto è posteriore al 1670, anno di costruzione del coperto della chiesa; Radassao 1998, p. 155 lo data agli anni immediatamente precedenti il soggiorno romano (1672). È in ogni caso certamente precedente al 1684 perché viene citato da Martinelli 1684, p. 26.

²² Zanetti 1733, pp. 420-421 e ss.

²³ Ivi, p. 102. La notizia fornita da Zanetti è stata precisamente verificata su base documentaria; Paola Rossi ha infatti rintracciato diversi pagamenti sia per rifacimenti che per restauri delle diverse tele del soffitto; l'intervento è databile tra novembre 1713 e maggio 1714; su questo si veda Olivato 1974, pp. 28-29; Rossi 1996.

Dalla *Descrizione delle pubbliche pitture* si può inoltre ricostruire una commissione che, nel contesto di questo convegno, mi sembra particolarmente interessante.

Nella chiesa di San Stae (Sant'Eustachio) si osservano infatti ancora oggi due opere di Bambini realizzate negli anni della commissione Buonaccorsi: una pala con *Madonna e il Bambino insieme ai Santi Francesco, Antonio e Lorenzo Giustiniani*, opera definita da Zanetti «bellissima», ordinata da Girolamo Giustinian proprio nel 1710²⁴ e una tela con *San Giacomo minore riceve il pane* oggi collocata, quasi illeggibile, nel presbiterio²⁵.

Quest'opera in particolare faceva parte di un ciclo commissionato nel 1722 da Andrea Stazio: si tratta di 12 tele, ciascuna dedicata ad uno dei 12 apostoli, che in origine si trovavano, così come le descrive Zanetti, su ciascun piedistallo delle colonne della navata principale²⁶. Ogni tela era stata commissionata ad un pittore diverso e l'elenco fornito dallo storiografo veneziano, comprende nell'ordine in cui erano disposte una di fronte all'altra, iniziando dall'ingresso: *San Pietro liberato dall'Angelo* di Sebastiano Ricci, *San Paolo assunto al cielo* di Gregorio Lazzarini, *Martirio di Sant'Andrea* di Antonio Pellegrini, *San Giacomo legato da un manigoldo* di Giambattista Piazzetta, *San Giovanni in Oglio* di Antonio Balestra, *Martirio di San Tommaso* di Giambattista Pittoni, *San Giacomo minore che riceve il pane* di Bambini, *Miracolo dei serpenti di San Taddeo* di Giambattista Mariotti, *San Bartolomeo* di Giambattista Tiepolo, *San Matteo che scrive il Vangelo* di Silvestro Manaigo, *Miracolo di San Simone* di Angelo Trevisani e *San Filippo percorso da un soldato* di Pietro Uberti²⁷. L'insieme, considerato il suo allestimento originario che si recupera da Zanetti (fig. 3), restituisce il progetto di una galleria della pittura contemporanea veneziana allestita all'interno della chiesa.

A seguire la fortuna critica di Bambini dopo la sua morte nel 1736, si rintracciano diverse menzioni che già alternano giudizi piuttosto lusinghieri, come quello di Pietro Guarienti, che sottolinea nuovamente la sua perizia e velocità nell'operare²⁸, insieme a giudizi più critici come quelli di Charles Nicolas Cochin

²⁴ Nella cappella compare lo stemma di Girolamo Giustinian (morto nel 1709) che dispose la decorazione per volere testamentario e lasciò per questo del denaro apposito; per la datazione si vedano Moretti 1995, pp. 557, 567 nota 44; Radassao 1998, pp. 165, 223.

²⁵ Ivi, p. 178.

²⁶ «Sulle basi delle maggiori colonne veggonsi dodici quadri con azioni de' dodici Apostoli»; Zanetti 1733, p. 439. Considerata la precisione topografica con cui generalmente Zanetti descrive le chiese di Venezia non credo ci sia motivo di dubitare della disposizione dei dipinti da lui riferita.

²⁷ Per titoli e soggetti faccio riferimento alla fonte di Zanetti. Le storie degli apostoli sono tratte dalla *Legenda aurea* di Iacopo da Varazze; a selezionare e contattare gli artisti avevano provveduto G.B. Mazzoleni e Francesco Priuli; il testamento di Andrea Stazio del 10 aprile 1722 è fondamentale per la datazione delle tele. Cfr. Haskell 1963, p. 269, nota 1; Moretti 1973.

²⁸ Orlandi, Guarienti 1753, pp. 386-387 che scrive: «Pittor Veneziano, fu della scuola del Diamantini, e riuscì franco e sollecito nell'operare. Le molte pitture da esso fatte su vaste tele si per Chiese, che per particolari, fanno fede di sua perizia e velocità. Fù creato Cavaliere per la sua virtù, e con decoro visse sino ad un età ben avanzata».

che valuta le tele di Bambini agli Scalzi «de bon ton et harmonieux: mais il n'y point de finesse, et la maniere en est pesante»²⁹. D'altra parte c'è da considerare che il francese all'epoca del suo *Voyage en Italie* coltivava più di un riserva nei confronti della pittura veneziana di inizio Settecento: del ciclo di San Stae, per esempio, liquidava la tela di Bambini come «mauvais» e criticava sia il quadro di Tiepolo sia quelli di Piazzetta e Ricci, salvando solo il dipinto di Pellegrini³⁰.

Se Vincenzo da Canal rappresentava senza dubbio il più severo critico della maniera di Bambini, ma la sua opera venne pubblicata solo nel 1810³¹, il *Compendio delle Vite de' Pittori Veneziani* di Alessandro Longhi rappresenta viceversa la dimostrazione dell'apprezzamento diffuso, che Bambini dovette godere tra i committenti della Serenissima. Qui l'incisore lo includeva, con tanto di ritratto (fig. 4), tra i contemporanei degni di menzione e Pietro Antonio Novelli, probabile autore dei testi delle biografie, secondo quanto ricostruito da Paolo Delorenzi, ne esaltava senza riserve le doti³². Il brano merita qui di essere citato per intero perché rende la misura della percezione di Bambini ancora alla metà del secolo:

Niccolò Bambini, nato in Venezia da civili ed onesti genitori, istruito fu ne' suoi primi anni nella lingua latina, che formandoli un genio di esprimere favolosi pensieri, ed osservando i nostri pittori antichi, lo invogliò a seguirli, trovandosi un maestro che fu il Mazzoni, il quale amorosamente assistillo, ed in breve tempo osservaronsi da lui dipinti in molte Case Patrizie varj soffitti ad olio di Poetiche bizzarre invenzioni, così graziosamente coloriti che formossi un così alto concetto appresso la Nobiltà che gareggiava ogn'uno per possedere qualche sua opera. Vengono altresì decorate moltissime chiese da suoi quadri nobilmente dipinti, fra i quali una tavola di altare che vedesi nella chiesa di Santo Stefano di Venezia, dove sta espressa la Nascita di Nostra Signora. Finalmente, servendo il pubblico co' suoi virtuosi lavori, fu decorato da Sua Serenità col titolo di cavaliere. Visse sino agli anni 74 in buona salute e fu seppellito in San Simeone Profeta in Venezia l'anno 1736³³.

Mi sembra interessante osservare come, anche in questo caso, vengano sottolineate le qualità erudite delle sue pitture, la sua formazione sulla lingua latina, così come «favolosi pensieri» e «poetiche bizzarre invenzioni». Questo

²⁹ Cochin 1758, vol. III, p. 117.

³⁰ Dei dodici apostoli di San Stae Cochin ha giudizi decisamente *tranchant*: la tela di Bambini è per lui «mauvais», Ricci «n'est pas excellent», Lazzarini «assez correct et de bonne couleur, mais un peu plat et froid», mentre Tiepolo «bien composé et d'un beau pinceau, mais d'une couleur trop belle et trop rouge [...] les ombres sont trop noires; les jambes du Saint sont trop larges et paroissent cassées; les pieds sont trop grands et maniérés»; di Pellegrini viceversa scrive «Il est fort bien, de maniere grande, facile & large, bien compose, et fait avec beaucoup de goût»; Cochin 1758, vol. III, pp. 122-124. Sulle posizioni critiche di Cochin in questi anni cfr. Ivanoff 1967; Michel 1987 e 1993; Delaplanche 2014.

³¹ «ne piacque a' dilettranti il colorito; ma non meritano le di lui opere, che vi ci fermiamo sopra, mentre per lo più mancano del buon disegno; né io ne stimo il modo di macchiare, poiché quella che si crede di forte maniera, è del crudo e dell'aspro ne' contorni»; da Canal 1732 ca.

³² De Lorenzi 2013.

³³ Longhi 1762, p. 7.

dell'erudizione è un aspetto del giudizio settecentesco su Bambini che credo vada messo in evidenza.

È in ogni caso senza dubbio la seconda più articolata biografia che gli dedica Zanetti nel *Della pittura veneziana* del 1771 a stabilire i contorni della sua definitiva fortuna critica, considerato che questo testo costituisce lo scheletro, più volte rimaneggiato e rielaborato, per tutte le fonti successive almeno fino agli studi moderni di metà Novecento³⁴.

La descrizione della vita di Bambini elaborata da Zanetti va nuovamente riportata integralmente per cogliere l'importanza di alcune caratteristiche di lessico e di contenuto:

Questo illustre pittore nato di civile famiglia, uno de' primi fu, che con ottimo consiglio uscendo di Patria, si portasse a fare gli studii suoi nelle altre maggiori Scuole d'Italia. Se i forestieri novatori aveano in parte corrotto il buon gusto delle prime nostre maniere, dritto era bene che per gli insegnamenti di forestieri più saggi si riaprissero le vie alla buona pittura; poiché non mancavano già felici genii a queste nostre contrade, che potessero in esse via camminar con franchezza.

Maestro del Bambini fu prima in Venezia il fiorentino Sebastiano Mazzoni, che toltone un certo gusto di tenerezza e di buona macchia, poco nulla potea insegnare a' discepoli suo con l'esempio. Passò pertanto il nostro Veneziano alla Scuola di Roma, e particolarmente a quella di

³⁴ Durante l'Ottocento la storiografia sembra rielaborare le parole di Zanetti, citandole quasi letteralmente, ma calcando sui difetti del pittore; Giannantonio Moschini, per esempio, ripete la definizione «pronto e spedito ed universale» e scrive: «È un peccato che egli non abbia valso di molto nel colorito, come n'era pur egli persuaso; ond'è che riuscirono più egregi que' quadri ch'egli inventò e disegnò, e che il genovese Cassana ebbe coloriti»; Moschini 1806-1808, vol. 1, p. 64. Nella sua *Guida* di Venezia lo stesso autore liquida Bambini con poche parole, dove però sottolinea le capacità intellettuali: «Studiò a Venezia, ma in Roma sotto Maratta riuscì disegnatore esatto ed elegante; sicché potea sostenere la nobiltà de' suoi pensieri. Talora è tutto romano, talora tiene molto del Liberi, cui però non raggiunse nell'impasto e nel maneggio della freschezza delle tinte. Eccellenti sono quelle sue opere che faceva ritoccare dal Cassana, conoscendo egli stesso la mediocrità del suo colorire»; Moschini 1815, pp. 558-559. Filippo De Boni, dopo aver ripetuto le notizie di Zanetti sulla sua formazione, lo ricorda come «disegnatore correttissimo ed elegante ad esprimere sì nobilmente le splendide fantasie che gli correivano per mente. Ma in lui al disegno e all'invenzione non risponde il colorito, in ciò solo sempre inferiore al suo emulo Sebastiano Ricci, per quanto sudasse ad acquistar questa dote. Egli talmente conosceva il proprio difetto che ai discepoli proibiva di copiar le sue opere e adattossi a far ritoccare e ravvivare i suoi quadri da Niccolò Cassana robustissimo coloritore. Perciò esistono tele del Bambini anche pregevoli pel colorito. Egli viaggia da più parti d'Italia e dappertutto lasciò ricordanza del suo valore. Egli sente quasi sempre del gusto romano; s'abbandonò alcuni anni dietro al Liberi ed era anzi più libero di lui, a poi si rattenne, né conservò di quella maniera che la bellezza delle teste, particolarmente femminili. Nicolò Bambini e Sebastiano Ricci durarono tutta la vita in una generosa gara di far meglio; nel 1736 solo cessarono di contendere perché morirono»; De Boni 1840, p. 57. Nel Novecento sono diffusi giudizi estremamente negativi sull'opera di Bambini, come nel *Lexicon* di Thieme e Becker (vol. II, p. 433) e Fiocco 1929, p. 45. Una precoce rivalutazione della sua opera è quella di Arslan 1932, p. 220, nota 9 che scriveva: «Il Bambini ha, a nostro avviso, funzioni niente affatto inessenziali nella pittura veneziana del Settecento. Insieme col Ricci (di cui fu condiscipolo presso Sebastiano Mazzoni) lo ricorda un documento che lo dà presente, il 31 maggio 1728, a Padova per giudicare di un inizio di decorazione nella Basilica del Santo». Di nuovo Arslan 1936, p. 193, ha dato inizio ad un'analisi delle opere dell'artista più documentata.

Carlo Maratta, in cui apprese molto bene le vere leggi del buon disegno, l'esattezza e l'eleganza che servirono di base ai nobili pensamenti di cui l'animo suo era naturalmente fornito: e ne sortì un maestro di rara dottrina fra' nostri.

Nel ritorno suo in Patria vedendo che il mondo tutto correva appresso alle pitture del Liberi, si pose a seguire anch'egli quel bel modo di fare; e molto bene imitollo: facendo inoltre bellissime fisionomie di donne, varie molto e gentili. Tuttavia nell'impasto e nel pronto maneggio delle fresche tinte, non fu de' più felici il Bambini; comechè non mancasse vaghezza alle pitture sue. Conoscea egli stesso questa verità, come quello che lontano da pregiudizii sanamente in ogni cosa dell'arte sapea giudicare; e potea regolare con la ragione i movimenti più vivi dell'amor proprio. Perciò era solito additare a' discepoli suoi pitture di colorito più facile del suo; e proibiva che sul principio non si ricopiassero da' giovinetti suoi quadri. Non fu per altro ch'egli lento fosse nell'operare, e non potesse con la sola buona pratica coprir francamente spaziose tele a olio, o altri gran siti a fresco; e che non abbia avuto fra' nostri il grado nella maniera sua di pittore pronto spedito e universale³⁵.

A proposito delle scarse doti nel colorito Zanetti inserisce una nota a piè di pagina che riporta:

Un'altra prova di ciò si ha dalle opere ch'ei fece unitamente al celebre pittore Nicolò Cassana Genovese eccellente ritrattista quant'altri mai. Le invenzioni di esse opere erano tutte del Bambini; ed erano da lui condotte in tutte le parti. Il Cassana poi passandovi sopra con un colore pastoso e morbido, v'aggiungea ilarità e vaghezza; e ne sortiano egregie pitture. Così tacitamente confessando il Cassana che il Bambini era miglior inventore e disegnatore di lui; e il Bambini per il contrario che il Cassana era più abile maneggiator di colori³⁶.

Le notizie sui metodi di insegnamento di Bambini vanno considerate un'elaborazione, a distanza di molti anni, dell'esperienza diretta di Zanetti nella bottega del pittore; anche il legame di Bambini con Cassana ha trovato conferma documentaria nel fatto che egli fu testimone di nozze nel 1708 in occasione del suo secondo matrimonio di Cassana con Ludovica Dei³⁷.

Riconosciuta dunque allo storiografo una buona attendibilità, mi sembra però interessante sottolineare alcuni aspetti della lettura critica dell'opera di Bambini fatta da Zanetti che possono essere utili allo scopo ultimo di questo contributo.

L'alunnato presso Maratta, di cui si è già detto, è infatti l'occasione per Zanetti per sottolineare quanto Bambini avesse coniugato le doti delle maggiori scuole d'Italia: quella veneta, con quella fiorentina con Mazzoni e quella romana; un sincretismo che per lo storiografo veneziano è negli anni Settanta del Settecento chiaramente una dote positiva.

Potrebbe viceversa essere stato proprio questo suo carattere, che lo individuava come un pittore non chiaramente di esclusiva maniera veneziana, ad averlo sacrificato nel contesto di Palazzo Buonaccorsi.

È tuttavia l'erudizione o la «rara dottrina» la dote che torna maggiormente

³⁵ Zanetti 1771, pp. 424-425.

³⁶ Ivi, p. 425.

³⁷ Segnala e trascrive il documento Zava Boccazzi 1978-1979, p. 619 e doc. 10. Si vedano su questo anche Fogolari 1937; Chiarini 1974; Zava Boccazzi 1999; Migliorini 2000.

nella biografia di Zanetti e viene più volte sottolineata anche nei giudizi sui singoli dipinti di Bambini: così, per esempio, la pala di San Stae è di «piena di pittoresca dottrina», mentre le tela per la chiesa di Santo Stefano è «molto bene immaginata [...] e dottamente condotta»³⁸.

Ricercando nel lessico della critica d'arte del Settecento si osserva come questo binomio, «pittoresca dottrina» sia con frequenza attribuito a Vasari e Malvasia: Giampietro Zanotti, per esempio, in alcune lettere a Bottari del 1758 la riconosce come una delle qualità dello storiografo fiorentino, mentre a proposito della *Felsina Pittrice* poco dopo afferma che si tratta di: «libro incomparabile non per la eleganza, e la purità dello stile, [...], ma per la pittoresca dottrina, e per gli savj giudizi e maestrevoli, di cui è sparso»³⁹.

Zanetti usa il termine molto oculatamente: la parola dottrina appare in tutta l'opera solo quindici volte (di cui tre riferite a Bambini), mentre «pittoresca dottrina», oltre che al nostro, è qualità riferibile essenzialmente a Tintoretto, in particolare per la tela con *San Rocco che risana gli appestati* nella chiesa omonima⁴⁰ (fig. 5) e a Carlo Saraceni nella pala con *Estasi di San Francesco* della chiesa del Redentore⁴¹ (fig. 6).

Guardando ai dipinti in questione per comprendere cosa significasse nel lessico dell'epoca questo binomio, si può ancora fare riferimento al *Vocabolario* di Baldinucci, che la usa per definire cosa sia l'«idea» che descrive come: «Perfetta cognizione dell'obbietto intelligibile, acquistata e confermata per dottrina e per uso. Usano questa parola i nostri Artefici, quando vogliono esprimere opera di bel capriccio, e d'invenzione»⁴².

D'altra parte non si può dimenticare, nel valutare i giudizi di Zanetti su Bambini, che lo storiografo veneziano fosse sempre propenso ad apprezzare l'equilibrio tra invenzione intellettuale, studio sui modelli e capacità creativa: così tra Ricci e Tiepolo, si schierava senza mezzi termini a favore di quest'ultimo, liquidando

³⁸ Zanetti 1771, pp. 425-426.

³⁹ La lettera è datata 25 agosto 1758, in Bottari 1757-1773, vol. IV (1764), CXXXIV, pp. 136-137 e CXXXVI, pp. 139-140. Zanotti attribuisce a Bottari «dottrina in pittura» riferito alla competenza di quest'ultimo come editore di lettere degli artisti (Ivi, 11 gennaio 1752, lettera CXXX, pp. 124-125). Il termine «pittoresca dottrina» per descrivere le qualità della *Felsina Pittrice* è in Zanotti 1739, vol. I, p. 6, dove scrive: «libro incomparabile non per la eleganza, e la purità dello stile, pregi allora oscuri e negletti [...], ma per la pittoresca dottrina, e per gli savj giudizi e maestrevoli, di cui è sparso». Per interessanti riflessioni sull'uso del termine «pitresco» nella storiografia precedente Sohm 1991.

⁴⁰ Sul dipinto Zanetti scrive: «piena infine di verisimiglianza e di proprietà è ogni azione, ogni movenza, e insieme di pittoresca dottrina: unione cui non è facile a trovar sempre nelle opere di questo gran genio»; Zanetti 1771, p. 138. Il concetto è ripreso da Moschini a proposito del quadro di Tintoretto nella scuola di San Rocco con strage degli innocenti: «opera immaginata con gagliardia di pensieri e con pitresco strepito, molto armonioso e pieno di dottrina e di spirito»; Moschini 1815, p. 215.

⁴¹ «Opera che in vero ha molto merito di pittoresca dottrina»; Zanetti 1771, p. 376. La definizione di questo quadro è ripresa alla lettera da Paoletti 1837, p. 171.

⁴² Baldinucci 1681, *ad vocem* «idea», p. 72.

Ricci come un pittore dotato di natura, spinto dalla necessità e con «una certa ingegnosa sagacità», che però non aveva fatto alcuno sforzo per migliorarsi⁴³; mentre per contro Zanetti esaltava la capacità di Tiepolo di unire il disegno dai modelli, con la facilità e felicità di pennello⁴⁴.

La biografia di Bambini si chiude con tre aggettivi che, a quaranta anni della morte del pittore, riassumevano l'ampia produzione e il consenso che questi aveva avuto mentre era in vita «pronto, spedito e universale».

Bisogna osservare che anche la parola «universale» è usata da Zanetti molto oculatamente: in tutto il volume si contano solo quattro occorrenze, compresa quella di Bambini, riferite a Pietro Liberi, che contò «la stima universale e l'amore di tutti»⁴⁵, a Pordenone «universale in fingere bene ogni cosa»⁴⁶ e infine a Veronese «fra' nostri il Pittore più universale per attrarre a sé con diletto incanto i cuori d'ogni spettatore»⁴⁷.

Una ricognizione sulle fonti successive a Zanetti ha messo in evidenza quanto la storiografia di fine Settecento e metà Ottocento sia debitrice, praticamente alla lettera, del testo di Zanetti.

Mariette nel suo *Abecedario* lo riprende, come è prevedibile, sottolineando di Bambini la sua «excellente éducation» e la «prodigieuse facilité»⁴⁸.

⁴³ Di Ricci scrive: «Ricchi doni di benigna natura, uso non mai interrotto, a cui astringa necessità prima risvegliatrice delle arti, e certa ingegnosa sagacità, bastano a formare un artefice, che autore esser possa di opere universalmente gradite. Chiaro esempio di questa verità fu il nostro Sebastiano Rizzi»; Zanetti 1771, p. 437.

⁴⁴ Di Tiepolo scrive: «Bell'esempio di pittoresca felicità, sicurezza del pennello e della pronta esecuzione [...] Felice pittore per natura, ma non fu per ciò che ei non coltivasse con assidue cure il fecondo suo spirito; io ne sono testimonia. Nel naturale fece i maggiori studi suoi; e sopra tutto seppe veder con buon occhio gli accidenti più opportuni delle ombre e dei lumi, e rappresentarli con meravigliosa facilità»; Zanetti 1771, pp. 464-465.

⁴⁵ Ivi, p. 379.

⁴⁶ Ivi, p. 217.

⁴⁷ Ivi, p. 162.

⁴⁸ Mariette cita esplicitamente Zanetti e Orlandi come sue fonti di informazione e scrive: «Né à Venise de parens, qui lui donnerent une excellente éducation; ils lui firent faire son cours d'études, mais il ne put résister au penchant qui l'entraînoit vers la peinture. Il en prit les leçons sous le Diamantini, s'il en faut croire le Guarienti, car le Longhi, qui nous a donné des notices sur la vie de cet artiste, le fait disciple du peintre florentin Mazzoni. Mais, quoiqu'il en soit, le Bambini est un des peintres qui, dans ces derniers tems, a fait le plus d'honneur à l'école vénitienne. Son génie étoit féconde; il peignoit avec une prodigieuse facilité, ce qui sans doute lui nuisoit, car cela l'engageoit à peindre presque toujours de pratique. Il se fit considerer, et le doge le crea chevalier. Dans un âge fort avancé, il travailloit encore avec la vivacité d'un jeune homme. Il est mort à Venise en 1736, âgé de 74 ans... Longhi, Vit. De Pitt. Venez. – C'est ne poit le doge qui lui donna la croix, ce fut un prince d'Italie qui on ne nomme point. Il étoit à sa mort plus âgé qui ne fait le Longhi, il comptoit 85 ans. M. Zanetti, le biblioth. de S. Marc, qui avoit appris à dessiner à l'école du Bambini le dit formellement et il faut le croire. Voyez son L. della Pitt. Venez. P.431 et ce qu'il y dit des talens de ce peintre. Il lui est arrivé de travailler, conjointement avec Cassana, quelquefois dans le meme tableau; il en creoit l'ordonnance, l'autre y mettoit la couleur, et il en résultoit un tableau charmant. Peu content de ce que lui avoit enseigné à Venise le Mazzoni, il fit le voyage de Rome, et profita beaucoup des leçons qu'il y prit dans l'école de C. Maratte. De retour dans sa patrie, il fut entraîné par le courant et se vit obligé d'assujettir sa maniere à celle du cav. Liberi qui etoit en vogue, sans

Anche Lanzi, che come è noto considerava Zanetti un modello storiografico oltre che una fonte indispensabile per la scuola veneziana, nei suoi taccuini del viaggio per il Veneto e Venezia del 1793 osservava in Bambini «qualche colore barocco», molti tratti della scuola romana e «del marattesco», seppure lo liquidava complessivamente come «più diligenza che genio»⁴⁹. Nella *Storia pittorica* il giudizio non cambiava sostanzialmente; Lanzi sottolineava le doti di Bambini disegnatore esatto ed elegante, caratterizzato più da una «nobiltà di pensamenti», che dalle doti coloristiche⁵⁰.

Per tentare di comprendere la percezione che un conoscitore fuori da Venezia potesse avere di Bambini si possono citare infine gli appunti per le *Vite* di Francesco Maria Niccolò Gabburri, dove Bambini è definito «molto erudito», «accurato nel disegno» e «prontissimo nell'operare»⁵¹.

pourtant avoir jamais pu parvenir à mettre dans ses testes de femmes le même caractère de beauté»; Mariette 1853-1860, vol. 1, pp. 59-60.

⁴⁹ Il manoscritto di Lanzi è trascritto dal sito Memofonte; alla voce Bambini si legge: «A Bergamo in Sant'Alessandro un'Adorazione de' Magi e un Sant'Antonio che predica, quadri laterali a Sant'Alessandro. Venezia, a Santo Stefano una Natività fatta nel suo ritorno da Roma; vi è qualche colore barocco come in Ricci talora, ma il forte del colorito e delle ombre e lo sporco de' colori tien più della scuola veneta. Più riconoscibile il gusto romano è in un gran quadro assai ben composto di Santa Teresa a' Carmelitani Scalzi»; e poi nuovamente «Veneziano. Scuola romana moderna nel qual gusto è un suo quadro di vari Santi a San Francesco di Padova col suo nome Niccolò, a torto ascritto a Giuseppe suo figlio. Vi è l'anno 171.. Venezia, San Simone: due storie sacre stile veneto moderno. Altri altrove: più diligenza che genio. La Concezione a San Pantaleone. Ha molto del marattesco ed è delle più piacevoli che vidi»; cc. 7-8v. Cfr. Levi 1987; Gauna 2011.

⁵⁰ «Nacque poco dopo il Fumiani, ma più di lui visse e dipinse il cav. Niccolò Bambini, allievo del Mazzoni in Venezia, e poi del Maratta in Roma. Quivi si formò disegnatore esatto, anzi pur elegante, onde sostenere la nobiltà de' pensamenti che avea sortita da natura e ch'esprime in vaste opere a olio e a fresco. Felice lui se pari al resto sortito avesse [205] il colorito; nella qual parte così conosceva la propria mediocrità che vietava agli scolari di copiare le sue pitture. Talora è tutto gusto romano, come nella tavola di Santo Stefano dipinta poco dopo il suo ritorno da Roma. Talora è più sciolto sul far del Liberi, cui per alcuni anni imitò assai bene, e ne ritenne poi sempre la bellezza delle teste, particolarmente donnesche. Talora par molto maggior di sé; ed è in quelle opere, che inventate da sé e condotte, facea poi ritoccare e ravvivare, per dir così, dal genovese Cassana, ritrattista insigne e robustissimo coloritore. Girolamo Brusaferrò e Gaetano Zompini scolari di Niccolò si volsero anco a imitare il Ricci, e ne fecero uno stile misto, non senza qualche tratto di originalità. Il secondo ebbe onorevoli commissioni dalla corte di Spagna, pittor fecondo d'invenzioni e incisore di qualche merito»; Lanzi 1795-1796, vol. I, pp. 204-205. Nella riedizione dell'opera del 1809 Lanzi riprende alla lettera edizione precedente e aggiunge però le notizie relative ai figli di Bambini: «Nella *Guida* dello Zanetti leggonsi Giovanni e Stefano Bambini suoi figliuoli e verisimilmente suoi scolari; ma dallo stesso libro, e dall'altra maggiore opera ove gli tacque del tutto, congetturasi del poco lor nome»; Lanzi 1809, pp. 265-266. La presenza di due figli allievi di Niccolò, attivi nella sua bottega, è questione che meriterebbe di essere riconsiderata, soprattutto alla luce di un catalogo molto vario e complesso, nel quale, come già sottolineava Serena Romano, mi pare entrino ed escano dipinti di qualità molto diversa; cfr. Romano 1982, p. 85.

⁵¹ «Niccolò Bambini veneziano, cavaliere e pittore molto erudito nei fondamenti dell'arte, accurato nel disegno al pari di ogn'altro e prontissimo nell'operare, del che fanno ampia fede le molte pitture che si vedono di sua mano. È altresì una gran prova del suo spirito l'operare che egli fa presentemente in una età così avanzata, con tanta franchezza, intraprendendo e supplendo a opere tali, che rendono della soggezione ai giovani più focosi». Francesco Maria Niccolò Gabburri, *Vite*

Si può quindi concludere che fosse la «cognizione dell'obiettivo intellegibile», la capacità di invenzione colta, la dote maggiormente riconosciuta a Bambini e che forse lo rese un pittore leggermente anomalo rispetto a quanto si poteva aspettare un committente lontano da Venezia come Buonaccorsi che andava cercando i caratteri più tipici della pittura veneziana.

La sua prontezza è certamente anche alla base della commissione richiesta dalla famiglia Dolfin⁵² per il salone del loro palazzo di San Pantalon a Venezia, oggi aula magna dell'università Ca' Foscari.

Stando a quanto Bambini stesso avrebbe riferito allo scrittore inglese Edward Wright, infatti, il soffitto della sala al piano nobile sarebbe stato dipinto in soli quindici giorni, in una data intorno al 1710, mentre le quadrature sono riferibili al ferrarese Antonio Felice Ferrari⁵³.

Il confronto dell'affresco di Ca' Dolfin (fig. 7) con la tela del *Trionfo della Divina Sapienza* che Bambini pochi anni dopo realizzò su incarico di Dionisio Dolfin per il soffitto della biblioteca del palazzo patriarcale di Udine (fig. 8) rende la misura di quanto l'affresco veneziano sia stato danneggiato dai continui ritocchi subiti dal susseguirsi di interventi di restauro dovuti al deterioramento della pellicola pittorica⁵⁴.

Il programma iconografico di Ca' Dolfin, interpretato da tempo da Adriano Mariutz e precisato più recentemente da Monica Centanni e Valentina Conticelli, presentava l'allegoria di Venezia, coronata con scettro ed ermellino, sovrastata dalla Fama e circondata dalla Giustizia, dalla Pace e dalla Prudenza, doti a cui si accostavano le Arti e i simboli della famiglia, celebrata per le imprese politiche dei suoi membri, impegnati in Senato e a Costantinopoli⁵⁵.

Nelle cornici dove oggi sono gli specchi, come è noto, in origine erano state collocate dieci tele di Giambattista Tiepolo⁵⁶.

Per recuperare a pieno lo stretto legame che il committente aveva immaginato tra la decorazione ad affresco e le tele è stata molto utile una ricostruzione 3D

di pittori (ca.1730 - 1742), ms. Palatino E.B.9.5, I-IV, vol. IV [p. 1984 – IV – C_115V] consultato in <<http://grandtour.bncf.firenze.sbn.it/Gabburri/consultazione.html>>, 10.03.2018.

⁵² Dolfin 1912; Pedrocco 1996.

⁵³ «The Floor of the Hall in this Palace, is of the lighter-colour'd Plaister and so well laid that it looks like one continued Marble. The Ceiling and Sides of it are painted in Fresco by the Cavalier Bambini, who was there with us, and told us he perform'd it in fifteen days»; Wright 1730, vol. 1, pp. 76-77. Discutono la datazione degli affreschi di Bambini: Pedrocco 1996, p. 44; Fontana 1998, p. 116; Conticelli 2000.

⁵⁴ Il più recente restauro, condotto da Rossella Riscica della ditta Le3a architetti nel 2013-2014, purtroppo non è stato ancora pubblicato. Sulla decorazione del palazzo patriarcale di Udine cfr. Conticelli 1996; Venuto 2005.

⁵⁵ Mariuz 1981, Conticelli 1998, Centanni 1998, Radassao 1998, pp. 163-164, 221. Alcune figure del soffitto di Ca' Dolfin sono soluzioni già utilizzate da Bambini: l'Apollo, di Mercurio e del Tempo, per esempio, è praticamente identico a quello di Palazzo Albrizzi a Venezia datato 1700-1701; Aikema 1997, pp. 90-99; Radassao 1998, pp. 160-161, fig. 38.

⁵⁶ Fiocco 1931; Mariuz, Pavanello 1985; Knox 1991; Gemin, Pedrocco 1992, pp. 252-257; Christiansen 1998; Pavanello 1999.

navigabile, realizzata con un gruppo di giovani ricercatori da me coordinato, basandosi sulle informazioni tratte dai dati di archivio⁵⁷. Da questa ricerca è stata successivamente sviluppata un'installazione multimediale in realtà mista, in cui grazie ai visori HoloLens Microsoft è possibile restituire l'originaria collocazione delle tele, lasciando contemporaneamente visibile al visitatore la decorazione reale delle pareti (fig. 10)⁵⁸. L'effetto complessivo (fig. 9), ormai perduto poiché le tele furono disperse sul mercato a metà Ottocento e oggi sono divise tra il Metropolitan Museum, il Kunsthistorisches museum di Vienna e il museo dell'Hermitage, torna così ad essere di grande efficacia⁵⁹. Gli *exempla* di virtù repubblicane rappresentate nei dipinti di Tiepolo si legano infatti strettamente alle figure allegoriche realizzate da Bambini nei monocromi posti sopra le tele, tanto da far pensare ad un programma iconografico unitario.

A questo si aggiunga che, secondo un inventario del 1771, l'allestimento era completato tende color «turchino» (non quel rosso pompeiano che purtroppo oggi vediamo nella sala), 10 «braccialetti» (lampadari da muro in vetro) posti tra una tela e l'altra (e non sotto gli specchi come attualmente) ma soprattutto dieci sculture, una per ciascun dipinto⁶⁰. Piuttosto che di sculture moderne, come fino ad ora ipotizzato, credo che si possa immaginare si trattasse di dieci sculture antiche, ritratti magari di quegli stessi imperatori raffigurati nelle tele, a cui, come ha ricostruito Sergio Marinelli, Tiepolo certamente amava ispirarsi⁶¹.

⁵⁷ Per la parte informatica il progetto si è avvalso della collaborazione del collega Giulio Pojana e del dottor Davide Vallotto. La ricerca storico-artistica è stata condotta dalle dottoresse Valeria Finocchi e Irene Tortolato.

⁵⁸ Per i dettagli sul progetto: <https://www.unive.it/pag/14024/?tx_news_pi1%5Bnews%5D=5005&tx_news_pi1%5Bcontroller%5D=News&tx_news_pi1%5Baction%5D=detail&cHash=a26bb19798450975f8ee10fe6c7f473c>.

⁵⁹ Scomparso nel 1798 senza eredi l'ultimo discendente della famiglia Dolfin il palazzo passò in eredità ad una sorella e da questa al nipote Gasparo Lippomano; per via ereditaria, nel 1854 arrivò in proprietà a Giovanni Querini Stampalia e quindi passò in proprietà alla omonima fondazione. Per pagare le tasse di successione la fondazione nel 1871 vendette il palazzo e il suo contenuto all'antiquario veneziano Moisé Michelangelo Guggenheim; attraverso Guggenheim le 10 tele di Tiepolo arrivarono al barone austriaco Eugenio Miller von Aichholz che le portò a Vienna, per poi rivenderle in differenti lotti sul mercato. Oggi sono divise tra Metropolitan Museum (3), Kunsthistorisches di Vienna (2) e Hermitage (5). Il palazzo, dopo diversi passaggi di proprietà, è stato acquistato dall'università Ca' Foscari nel 1955, è stato più volte restaurato. Per i passaggi di proprietà e le modifiche successive del palazzo cfr. Dazzi 1953-54; Mantoan, Quaino 2014, pp. 200-202, 221-225.

⁶⁰ ASVe, *Giudici di Petizon*, b. 467, n. 110, 27 novembre 1771, *Inventario dei mobili, Gioie, Argenti, Denaro ed altri effetti esistenti in Ca' Dolfin al tempo della morte del fu N.H. Bertucci Dolfin, seguita il 27 novembre 1771*. L'inventario è stato segnalato da Valentina Conticelli (Conticelli 1998, nota 43) che però riporta la data 1711 invece che 1771. In occasione delle ricerche per la ricostruzione 3D che qui presento è stato riletto da Valeria Finocchi e Irene Tortolato ampliando la ricerca sull'arredo e l'aspetto originario della sala. Durante le indagini e la campagna fotografica è stato inoltre possibile verificare la presenza dei ganci dei braccialetti collocati tra una cornice e l'altra, come anche rilevare le numerose manomissioni subite dagli affreschi nel tempo per la messa a norma della sala e per il suo utilizzo moderno.

⁶¹ Marinelli 1998.

Ci sono infine due ultimi dettagli su cui vorrei concludere perché mi pare connettano egregiamente la committenza Dolfin con quella Buonaccorsi.

Prima di tutto la costruzione delle finte architetture prospettiche con cui è ripensata la struttura dipinta della sala: si nota infatti come le quadrature di Antonio Felice Ferrari intendessero suggerire la presenza di un secondo piano, con un altro livello di galleria, dove si intravedono anche alcuni quadri⁶².

Mi sembra inoltre rimasto poco considerato un particolare del testamento dettato da Daniele III Dolfin il 30 aprile 1726 prima di partire alla volta di Costantinopoli: per la sala del palazzo di famiglia a Venezia raccomandava «Se Dio mi darà vita farò dipingere dalli più celebri pittori li quadri che sono nella medesima»⁶³.

Daniele III non tornò dalla sua missione in Oriente e con ogni probabilità il giovane fratello Daniele IV allora a Venezia modificò in parte questa volontà iniziale, assecondando la predilezione familiare per Tiepolo, che negli stessi anni stava affrescando il palazzo patriarcale di Udine per Dionisio Dolfin, conferendo a questo artista anche l'intera commissione per le dieci tele del palazzo di San Pantalon⁶⁴.

Riletto però nell'ottica di questo convegno, il dettaglio del testamento di Daniele III consente di affermare che lo spazio predisposto da Bambini e Ferrari, rimasto vuoto per diversi anni, dovesse costituire nel progetto originario una galleria dei più famosi pittori contemporanei; il salone di Ca' Dolfin in questo senso può essere assimilato a diversi altri contesti coevi, compresa la Galleria di Palazzo Buonaccorsi.

⁶² Si tratta di una soluzione che Ferrari ripete anche a palazzo Mascellari, ex Novelli a Ferrara. Su questo Righini 2015, pp. 167-175, in part. figg. 6 e 7.

⁶³ Il testamento è stato rintracciato da Valentina Conticelli e parzialmente pubblicato in Conticelli 1998, p. 231. Daniele III proseguiva le sue volontà, stabilendo: «Quando però il cielo mi chiamasse a sé prima di praticarlo, eccito li commissari a porvi la mano con la possibile solecitudine, per dare compimento a un'opera degna della loro attenzione e che accrescerà il decoro e l'ornamento della casa». Mi pare dunque evidente che alla data del testamento l'artista per la commissione delle tele non fosse ancora stato indicato. Considerato che Daniele III partì due mesi dopo, in assenza di altra documentazione mi sembra poco probabile che abbia scelto lui Tiepolo prima della partenza. Concorda con questa conclusione Zorzi 2006. Una sorta di omaggio postumo, ricordo di un rapporto privilegiato, potrebbe anche essere il ritratto di Daniele IV dipinto da Tiepolo e conservato presso la Querini Stappalia di Venezia; cfr. Pilo 1998. In ogni caso per lo scopo di questo contributo non è questione dirimente, sia perché in ogni caso è probabile che indipendentemente da chi effettuò la scelta, tutti i fratelli fossero a conoscenza del progetto, sia perché resta chiaro che il primo intento fosse quello di una galleria dei migliori pittori, come in uso in altri contesti geografici.

⁶⁴ Ancora discussa è la questione della datazione di entrambe queste due commissioni; le tele di Ca' Dolfin a Venezia sono concordemente datate tra il 1726 e il 1729 (data riportata su un cartiglio del dipinto con *Il trionfo di Mario*, oggi conservato al Metropolitan Museum); l'incarico udinese iniziò dalla decorazione del soffitto dello scalone del palazzo patriarcale nel 1726. Cfr. Menis 1995; Menis 1998; Pavanello 1999; Venuto 2005.

Riferimenti bibliografici / References

- Aikema B. (1997), “*Il famoso Abondio*”. *Abbondio Stazio e la decorazione a stucco nei palazzi veneziani*, «Saggi e memorie di Storia dell’Arte», 21, pp. 85-122.
- Aikema B. (1986), *Nicolò Bambini e Giambattista Tiepolo nel salone di palazzo Sandi a Venezia*, «Arte veneta», 40, pp. 167-171.
- Arslan W. (1932), *Appunti su Magnasco, Sebastiano e Marco Ricci*, «Bollettino d’arte», XXVI, 5, pp. 209-220.
- Baldinucci F. (1681), *Vocabolario toscano dell’ arte del disegno: nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della Pittura, Scultura & Architettura, ma ancora di altre Arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il Disegno*, Firenze: Santi Franchi.
- Barroero L., Prospero Valenti Rodinò S., Schütze S., a cura di (2015), *Maratti e l’Europa*, Atti delle giornate di studio (Roma, Palazzo Altieri, Accademia Nazionale di San Luca, 11-12 novembre 2013) Roma: Campisano Editore.
- G. Barucca, A. Srappini, a cura di (2011), “*Tutta per ordine dipinta*”. *La Galleria dell’Eneide di Palazzo Buonaccorsi a Macerata*, Urbino: Quattroventi.
- Bettagno A. (1983-84), *Anton Maria Zanetti the Elder*, «Center National Gallery of Art, Center for advanced study in the visual arts», n. 5, pp. 30-40.
- Bottari G.G. (1757-1773), *Raccolta di Lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura*, Roma: Pagliarini, 7 voll.
- Bozena Kowalczyk A. (2015), *Il “prezioso” manoscritto della collezione Bettagno. L’ “Indice” della biblioteca di Anton Maria Zanetti*, in *Venezia Settecento. Studi in memoria di Alessandro Bettagno*, a cura di A. Bozena Kowalczyk, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 31-36.
- Centanni M. (1998), *Guerra e morte fraterna: il mito storico romano nelle tele di Giovambattista Tiepolo per i Dolfìn*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, Atti del convegno internazionale di studi (Venezia - Vicenza - Udine - Parigi, 29 ottobre – 4 novembre 1996) a cura di L. Puppi, Padova: Il Poligrafo, vol. I, pp. 267-275.
- Chiarini M. (1974), *Niccolò Cassana portraitist of the Florentine court*, «Apollo», C, pp. 234-239.
- Christiansen K. (1996), *Giambattista Tiepolo*, catalogo della mostra (Venezia, Museo del Settecento Veneziano, 6 settembre – 12 dicembre 1996, New York, Metropolitan Museum of Art, 24 gennaio – 27 aprile 1997), London: Thames and Hudson.
- Christiansen K., edited by (1998), *The Ca’ Dolfìn Tiepolos*, catalogue of the exhibition (Metropolitan Museum of Art), New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Cochin C.N. (1758), *Voyage d’Italie, ou, Recueil de notes sur les ouvrages de peinture & de sculpture, qu’on voit dans les principales villes d’Italie*, Paris: chez Ch. Ant. Jombert, 3 voll.

- Conticelli V. (1996), *Il cardinale e la città: strategie culturali e politiche nella committenza di Daniele Dolfin a Udine*, Tavagnacco (Udine): Arti Grafiche Friulane.
- Conticelli V. (1998), *Ca' Dolfin a San Pantalon: precisazioni sulla committenza e sul programma iconografico della "Magnifica Sala"*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, Atti del convegno internazionale di studi (Venezia - Vicenza - Udine - Parigi, 29 ottobre – 4 novembre 1996) a cura di L. Puppi, Padova: Il Poligrafo, vol. I, pp. 231-237.
- Conticelli V. (2000), *Il ciclo pittorico di Ca' Dolfin*, «Prospettiva», 1, pp. 181-198.
- Craievich A. (2018), *La vita come opera d'arte. Anton Maria Zanetti e le sue collezioni*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Rezzonico, 29 settembre 2018 – 7 gennaio 2019), Crocetta di Montello (TV): 2018.
- 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.
- Da Canal V. (1743 ca), *Della maniera di dipingere moderno*, in «Mercurio filosofico, letterario e poetico», p. 11 e ss.
- D'Arcais F. (1967), *Una villa affrescata dal Bambini*, «Arte veneta», 21, pp. 144-155.
- Dazzi M.T. (1953-54), *Due "procuratori" della Querini: le tele Dolfin del Tiepolo e il fisco*, «Atti Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 112, pp. 41-50.
- De Boni F. (1840), *Biografia degli artisti*, Venezia: Tipi Del Gondoliere.
- Delaplanche J. (2014), *Un tableau n'est pas qu'une image: la reconnaissance de la matière de la peinture en France au XVIIIe siècle*, Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Delorenzi P. (2013), *Il "Compendio" di Alessandro Longhi nella storiografia artistica veneziana*, «Ateneo veneto», CC, pp. 333-342.
- Dolfin B.G. (1912), *I Dolfin (Delfino) patrizi veneziani nella storia di Venezia dall'anno 452 al 1910*, Belluno: Premiata topografia commerciale.
- Fiocco G. (1931), *The Castiglioni Tiepolos at Vienna*, «The Burlington magazine», 58, pp. 168-174.
- Fogolari G. (1937), *Le lettere pittoriche del Gran Principe Ferdinando di Toscana a Nicolò Cassana*, «Rivista del Regio Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte», VI, 1-2, pp. 145-186.
- Fontana V. (1998), *Dal Portego al Salone: Proporzioni e armonie dell'architettura civile veneziana fra Sei e Settecento*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, Atti del convegno internazionale di studi (Venezia - Vicenza - Udine - Parigi, 29 ottobre – 4 novembre 1996) a cura di L. Puppi, Padova: Il Poligrafo, pp. 115-123.
- Forestiere *Illuminato intorno le cose più rare, e curiose, antiche e moderne della città di Venezia e dell'isole circonvicine* (1740), Venezia: Giambattista Albrizzi.

- Frascarelli D., Testa L. (2004), *La casa dell'eretico. Arte e cultura nella quadreria romana di Pietro Gabrielli (1660-1734) a Palazzo Taverna di Montegiordano*, Roma: Istituto Nazionale di Studi Romani.
- Gauna C. (2011), *Documentazione, selezione e "cangiamento" dello stile: il metodo di Lanzi dai Taccuini di viaggio alla Storia pittorica*, in *Viaggi e coscienza patrimoniale. Aubin-Louis Millin (1759-1818) tra Francia e Italia*, Atti del convegno internazionale (Parigi 27-28 novembre, Roma 12-13 dicembre 2008), a cura di A.M. D'Achille *et al.*, Roma: Campisano, pp. 59-71.
- Gemin M., Pedrocco F. (1992), *Giambattista Tiepolo. I dipinti. Opera completa*, Venezia: Arsenale.
- Haskell F. (1963), *Patrons and painters. A study in the relations between Italian art and society in the age of the baroque*, London: Chatto & Windus.
- Ivanoff N. (1963), *Nicolò Bambini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 5, *ad vocem*.
- Ivanoff N. (1967), *Charles-Nicolas Cochin et la peinture vénitienne*, «L'Information d'histoire de l'art», 11, pp. 93-105.
- Knox G. (1991), *Tiepolo triumphant: the Roman history cycles of Ca' Dolfin*, «Apollo», CXXXIV, 357, pp. 301-310.
- Lanzi L. (1795-1796), *Storia pittorica della Italia*, Bassano: Remondini, 3 voll.
- Lanzi L. (1809), *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belli arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano: Remondini, 6 voll.
- Levi D. (1987), *Luigi Lanzi. Viaggio nel Veneto*, Firenze: Studio per Edizioni Sciolte.
- Longhi A. (1762), *Compendio delle Vite de' Pittori Veneziani storici più rinomati del presente secolo con suoi ritratti tratti dal naturale delineati ed incise da Alessandro Longhi Veneziano*, Venezia: presso l'Autore.
- Lovisa D. (1720c), *Gran Teatro di Venezia ovvero raccolta delle principali vedute e pitture che in essa si contengono diviso in due tomi*, Venezia: s.e.
- Mantoan D., Quaino O., a cura di (2014), *Ca' Dolfin e i Cadolfiniani. Storia di un collegio universitario a Venezia*, Venezia: Edizioni Ca' Foscari.
- Mariette P.J. (1853-1860), *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes: ouvrage publié d'après les manuscrits autographes, conservés au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Impériale annoté par Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon*, Paris: Dumoulin, 6 voll.
- Marinelli S. (1998), *Vicende veronesi di Giambattista Tiepolo*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, Atti del convegno internazionale di studi (Venezia - Vicenza - Udine - Parigi, 29 ottobre - 4 novembre 1996) a cura di L. Puppi, Padova: Il Poligrafo, vol. I, pp. 43-46.
- Mariuz A. (1981), *La 'Magnifica Sala' di Palazzo Dolfin a Venezia, gli affreschi di Nicolò Bambini e Antonio Felice Ferrari*, «Arte veneta», 35, pp. 182-186.
- Mariuz A., Pavanello G. (1985), *I primi affreschi di Giambattista Tiepolo*, «Arte veneta», 39, pp. 101-113.

- Martinelli D. (1684), *Il ritratto di Venezia diviso in due parti*, Venezia: Gio. Giacomo Hertz.
- Martini E. (1982), *La pittura del Settecento veneto*, Udine: Istituto per l'Enciclopedia del Friuli Venezia Giulia.
- Matile M., Craievich A., Scheck I. (2016), *Della grafica veneziana: das Zeitalter Anton Maria Zanettis (1680-1767)*, Petersberg: Michael Imhof Verlag.
- Menis G.C. (1995), *Il Patriarca e Tiepolo. Guida breve al museo diocesano e gallerie del Tiepolo nel palazzo patriarcale di Udine*, Tavagnacco (Udine): Arti grafiche friulane.
- Menis G.C. (1998), *Il progetto iconografico e la committenza del ciclo tiepolesco nel palazzo patriarcale di Udine*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, Atti del convegno internazionale di studi (Venezia - Vicenza - Udine - Parigi, 29 ottobre – 4 novembre 1996) a cura di L. Puppi, Padova: Il Poligrafo, vol. 1, pp. 277-281.
- Michel C. (1987), *Charles-Nicolas Cochin et le livre illustré au XVIIIe siècle*, Genève: Droz.
- Michel C. (1993), *Charles-Nicolas Cochin et l'art des lumières*, Rome: De Boccard.
- Migliorini M. (2000), *Pittori in tribunale. Un processo per copie e falsi alla fine del Seicento*, Ilisso: Nuoro.
- Moretti L. (1973), *La data degli apostoli della chiesa di San Stae*, «Arte veneta», 27, pp. 318-320.
- Moretti L. (1995), *La chiesa di San Stae*, in *Splendori del Settecento veneziano*, catalogo della mostra (Venezia, Museo del Settecento Veneziano - Ca'Rezzonico, Gallerie dell'Accademia, Palazzo Mocenigo, 26 maggio – 30 luglio 1995), a cura di G. Nepi Scirè, G. Romanelli, Milano: Electa, pp. 553-567.
- Moschini G. (1806-1808), *Della letteratura veneziana del secolo XVIII fino a' nostri giorni*, Venezia: Stamperia Palese, 4 voll.
- Moschini G. (1815), *Guida per la città di Venezia all' amico delle belle arti*, Venezia: Alvisopoli.
- Nacamulli F. (1987), *Notizie su alcuni pittori operanti a Venezia nella seconda metà del Seicento*, «Arte veneta», 41, pp. 184-188.
- Olivato L. (1974), *Provvedimenti della Repubblica veneta per la salvaguardia del patrimonio pittorico nei secoli XVII e XVIII*, «Memorie Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», XXXVII, 1 (numero monografico).
- Orlandi P.A., Guarienti P. (1753), *Abecedario pittorico del m.r.p. Pellegrino Antonio Orlandi bolognese contenente le notizie de' professori di pittura, scoltura, ed architettura in questa edizione corretto e notabilmente di nuove notizie accresciuto da Pietro Guarienti*, Venezia: Giambattista Pasquali.
- Paoletti E. (1837), *Il fiore di Venezia ossia, I quadri, i monumenti, le vedute ed i costumi veneziani*, Venezia: Tomaso Fontana.
- Pasian A. (2015), *La scuola del nudo: dagli studi dei pittori alle sale dell'Accademia*,

- in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Settecento*, a cura di G. Pavanello, Padova: Antiga edizioni, vol. 1, pp. 287-309.
- Pavanello G. (1999), *Il Tiepolo e il suo tempo: la committenza dei Dolfin*, in *Arte in Friuli Venezia Giulia*, a cura di G. Fiaccadori, Udine: Magnus, pp. 270-293.
- Pedrocco (1996), *Appunti per una storia del mecenatismo artistico della famiglia Dolfin*, in *Splendori di una dinastia. L'eredità europea dei Manin e dei Dolfin*, catalogo della mostra (Villa Manin di Passariano, Codroipo (Udine), 28 settembre 1996 – 6 gennaio 1997), a cura di G. Ganzer, Milano: Electa, pp. 43-50.
- Pierguidi S. (2004), *Il programma sacrificato ai pittori: le gallerie La Vrillière (Parigi, 1635 - 1660), Spada (Roma, 1698 - 1705) e Buonaccorsi (Macerata, 1710 - 1717)*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 28, pp. 129-168.
- Pilo G.M. (1998), *Giovan Battista Tiepolo: per una datazione probabile del ritratto del procuratore e provveditore generale da mar Daniele IV Dolfin*, «Arte documento», 12, pp. 122-129.
- Radassao R. (1998), *Nicolò Bambini "pittore pronto spedito e universale"*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 22, pp. 131-287.
- Righini D. (2015), *L'attività ferrarese di Antonio Felice Ferrari*, in *Prospettiva, luce e colore nell'illusionismo architettonico. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, a cura di S. Bertocci, F. Farneti, Roma: Artemide, pp. 167-175.
- Roettgen S. (2016), *Allievi, seguaci, imitatori e avversari: l'impronta marattesca nella pittura romana del Settecento e il suo tramonto*, in *Maratti e la sua fortuna*, a cura di S. Ebert-Schifferer, S. Prospero Valenti Rodinò, Roma: Campisano, pp. 11-25.
- Romano S. (1982), *Palazzi veneziani: scoperte. Un ciclo di Niccolò Bambini nel palazzetto Zane a Venezia*, «Ricerche di storia dell'arte», 17, pp. 85-90.
- Rossi P. (1996), *Lavori settecenteschi a Palazzo Ducale nella Sala delle Quattro Porte*, «Arte veneta», 49, pp. 107-119.
- Sohm P.L. (1991), *Pittoresco. Marco Boschini, his critics, and their critiques of painterly brushwork in seventeenth and eighteenth century Italy*, Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Temanza T. (1963), *Zibaldon de' Memorie storiche appartenenti a' professori di Belle Arti del disegno*, ed. a cura di N. Ivanoff, Firenze: Olschki Editore.
- Venuto F. (2005), *Il complesso patriarcale di Udine nel Settecento: alla ricerca dell'unità ideale e compositiva*, «Memorie storiche forogiuliesi», 85, pp. 121-200.
- Wright E. (1730), *Some observations made in travelling through France, Italy, &c. in the years 1720, 1721 and 1722*, London: T. Ward and E. Wicksteed.
- Zanetti A.M. (1733), *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine, o sia rinnovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini colla aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674 sino al presente 1733*, Venezia: Pietro Bassaglia.

- Zanetti A.M. (1771), *Della pittura veneziana e delle Opere Pubbliche de' veneziani maestri. Libri V*, Venezia: Giambattista Albrizzi.
- Zanotti G. (1739), *Storia Dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto delle scienze e dell'arti*, Bologna: Lelio Della Volpe, 2 voll.
- Zava Boccazzi F. (1978-79), *Nicolò Cassana a Venezia*, «Atti Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti», CXXXVII, pp. 611-634.
- Zava Boccazzi F. (1999), “*Istantanee familiari*” di Nicolò Cassana, «Arte documento», 13, pp. 228-235.
- Zorzi A. (2006), *L'Olimpo sul soffitto. I due Tiepolo tra Venezia e l'Europa*, Milano: Mondadori.

Appendice

Fig. 1. Nicolò Bambini, *Enea racconta a Didone la fine di Troia*, olio su tela, cm 300x300, Macerata, Palazzo Buonaccorsi



Fig. 2. Nicolò Bambini, *Mosè che schiaccia la corona del faraone*, olio su tela, cm 168x290, Venezia, Collezioni I.R.E.

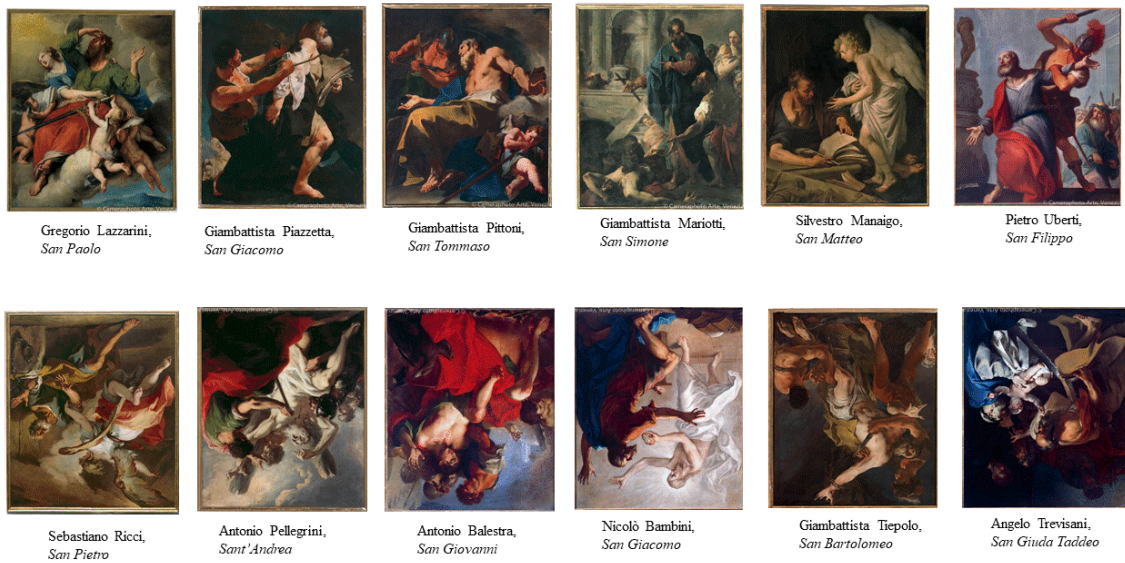


Fig. 3. Ipotesi di ricostruzione dell'allestimento originario delle tele con gli Apostoli collocate nella navata centrale della chiesa di San Stae



Fig. 4. Ritratto inciso di Nicolò Bambini, in *Compendio delle Vite de' Pittori Veneziani istorici più rinomati del presente secolo con suoi ritratti tratti dal naturale delineati ed incise da Alessandro Longhi Veneziano*, Venezia: presso l'Autore, 1762



Fig. 5. Jacopo Tintoretto, *San Rocco che risana gli appestati*, olio su tela, cm 307x673, Venezia, chiesa di San Rocco



Fig. 6. Carlo Saraceni, *Estasi di San Francesco*, olio su tela, cm 181x115, Venezia, chiesa del Redentore



Fig. 7. Nicolò Bambini, *Apoteosi di Venezia e della famiglia Dolfin*, Venezia, Ca' Dolfin



Fig. 8. Nicolò Bambini, *Trionfo della Divina Sapienza*, olio su tela, Udine, Palazzo Patriarcale

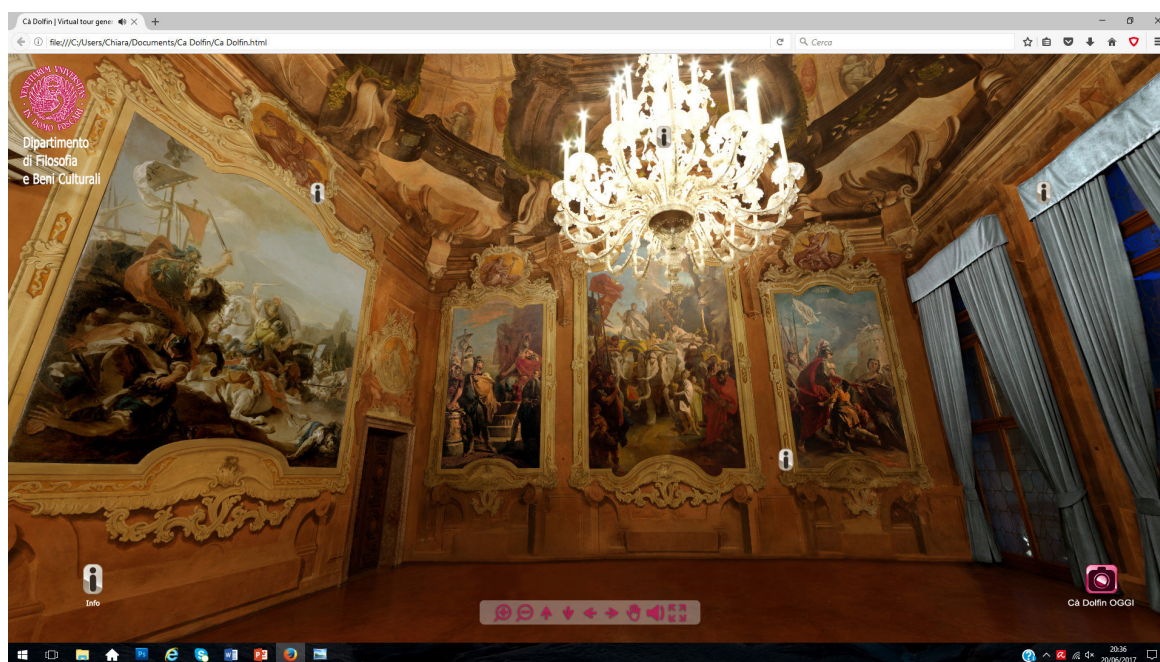


Fig. 9. Ricostruzione virtuale 3D dell'allestimento di Ca' Dolfin intorno al 1729



Fig. 10. Visione in realtà mista della sala di Ca' Dolfin

Le scuole pittoriche nella letteratura artistica e nel collezionismo del Seicento, inizio Settecento

Paolo Pastres*

Abstract

Nella selezione degli autori dei dipinti della Galleria dell'Eneide di palazzo Buonaccorsi il committente seguì certamente il proprio gusto convocando artisti, dai vari centri italiani, che caratterizzarono l'impresa con una certa uniformità stilistica. Tuttavia, anche in una simile scelta, basata essenzialmente sulle qualità e il prestigio dei singoli autori, ebbe probabilmente un'influenza anche la tradizione critica delle scuole pittoriche, con le loro specifiche caratteristiche, ben riconoscibili e codificate dalla storiografia. Alla luce di tali considerazioni, questo contributo ricostruisce il percorso del concetto di scuola pittorica, dagli esordi all'inizio del Seicento fino al Settecento, nel contesto europeo, con particolare attenzione ai riflessi sul collezionismo, il mecenatismo e in generale sulla cultura degli amatori d'arte. Inoltre, in questa sede viene messa in rilievo la possibile influenza della "teoria dei modi" di Poussin, che Félibien divulgò e associò alle differenze stilistiche delle varie scuole, sulle scelte operate dai collezionisti e committenti più informati e sensibili, come nel caso del marchese Buonaccorsi.

In the selection of the authors of paintings for the Gallery of the Eneide in Palazzo Buonaccorsi, the client certainly followed his taste, calling artists from various Italian centers, which characterized the project with a certain stylistic uniformity. However, even in such a

* Paolo Pastres, Storico dell'arte, via Ciro di Pers 15, 33100 Udine, e-mail: paolo.pastres@virgilio.it.

choice, based essentially on the qualities and prestige of the individual authors, the critical tradition of the pictorial schools, with their specific characteristics, well recognizable and codified by historiography, probably also influenced. In light of these considerations, this contribution reconstructs the development of the concept of pictorial school from the introduction, at the beginning of the Seventeenth century, to the Eighteenth century, in the European context, with particular attention to the reflections on collecting, patronage and in general on the culture of art amateurs. Furthermore, this study points out the possible influence of Poussin's "theory of manners", which Félibien disseminated and associated with the different styles of the various schools, on the choices made by collectors and more informed and sensitive clients, as in the case of marquis Buonaccorsi.

«Cercare ancora perché in Italia non esistono più quelle diverse scuole o maniere di pittura toscana, romana, lombarda, veneziana ecc. ma sia sottentrata una maniera unica e generale. Cercare se l'origine di ciò forse rimonti ai Carracci. Cercare se ciò sia bene o male per le arti»¹: questi impegnativi propositi sono stati formulati da Pietro Giordani all'inizio dell'Ottocento, solo pochi anni dopo la pubblicazione dell'edizione definitiva della *Storia pittorica* dell'abate Lanzi, che nel 1809 descriveva la più articolata geografia delle scuole pittoriche italiane, dalle origini fino ai suoi giorni². Invece, secondo l'opinione di Giordani già nel Seicento aveva preso avvio un'azione che tendeva ad attenuare le differenze stilistiche locali e non a caso egli individuava nell'ecllettismo carraccesco il momento iniziale di un simile percorso. In effetti, le considerazioni del letterato piacentino presentano notevoli intuizioni critiche, ma nondimeno nel corso del XVII secolo e per una buona parte di quello successivo, persistono dei discrimini tra le varie scuole pittoriche e soprattutto esse sono considerate, classificate, spiegate e in definitiva impiegate dalla maggioranza degli esperti d'arte di quelle epoche. Ovvero, quello della suddivisione in scuole – lo vedremo – rappresentava un modo di orientarsi in un panorama pittorico sempre più complesso, in cui era indispensabile conoscere e classificare la produzione trascorsa e allo stesso tempo trovare strumenti per interpretare l'attuale.

Tuttavia, per quanto riguarda la contemporaneità, la sua valutazione si è sempre rivelata un'operazione delicata, poiché essa presuppone un continuo rapporto dialettico con il passato, come ci avverte l'acuta, illuminante, riflessione di Giorgio Agamben

il contemporaneo non è soltanto colui che, percependo il buio del presente ne afferra l'inesitabile luce; è anche colui che, dividendo e interpolando il tempo, è in grado di trasformarlo e di metterlo in relazione con gli altri tempi, di leggerne in modo inedito la storia, di "citarla" secondo una necessità che non proviene in alcun modo dal suo arbitrio, ma da un'esigenza a cui egli non può non rispondere. È come se quell'invisibile luce che è il buio del presente, proiettasse la sua ombra sul passato e questo, toccato da questo fascio d'ombra, acquisisse la capacità di rispondere alle tenebre dell'ora³.

¹ Giordani 2007, p. 162.

² Lanzi 1809.

³ Agamben 2008, p. 24.

Quella medesima «necessità», legata a un processo che, con un riflesso di luci e ombre, unisce tra loro i tempi, può essere applicata anche a collezionisti e amatori d'arte, i quali indirizzano le proprie preferenze applicando paradigmi critici, come appunto le scuole pittoriche, pur con tutte le ambiguità che un simile impiego può comportare. Di un tale atteggiamento abbiamo un eloquente esempio grazie a Francesco Algarotti, il quale, anche se usualmente impiegava il “metodo” delle scuole per illustrare le proprie teorie sulla pittura, quando nell'autunno del 1742 presenta ad Augusto III sovrano di Polonia e principe elettore di Sassonia, un piano per le collezioni reali di Dresda, in cui è compresa anche la creazione di una «picciola e scelta raccolta»⁴ di quadri moderni, rappresentativa delle varie tendenze europee, decide di non legare, perlomeno nella sua illustrazione, gli esiti individuali alla provenienza geografica e alla relativa ascendenza da una comune tradizione⁵. Dunque, le proposte del nobile veneziano, che individuano sia i principali artisti dell'epoca sia le loro attitudini, per quanto possiamo interpretare, non paiono trovare origine nella tipica distinzione in scuole regionali o nazionali, bensì nelle tendenze espressive individuali, associando i pittori unicamente sulla base delle loro qualità, ovvero i «varj caratteri, ed il forte e il debole de' moderni pittori»⁶. Algarotti, in quel modo, travalica i confini tracciati dalla critica e instaura inedite consonanze stilistiche, anzi, pare compiacersi – e forse in quella sede vuole un po' vantarsi di simili conoscenze – di essere in grado di accostare autori formati in ambienti tra loro distanti e che senza avere relazioni sono giunti a risultati simili, come nel caso del veronese Balestra e del parigino Boucher⁷. Nondimeno, anche senza ricorrere alle distinzioni in scuole, l'autore del *Newtonismo per le dame* certifica l'esistenza – *of course* – di un'ampia gamma di opzioni offerte dal mercato artistico del tempo, classificate però con altri criteri, delle quali, per altro, solo pochi raffinati esperti potevano avere piena conoscenza ed essere in grado di valutare, tanto più per indirizzarle verso un progetto unitario, come, appunto, intendeva fare il letterato al servizio del sovrano sassone.

Per quanto il piano formulato da Algarotti fosse sontuoso e ambizioso⁸, esso non era del tutto originale e aveva illustri precedenti, effettivamente realizzati, in cui il ruolo delle scuole era stato preminente⁹, ma l'interesse di quel proposito è dovuto, oltre all'importanza del suo autore, al fatto di essere forse l'unica riflessione disponibile, perlomeno di tale ampiezza, su un simile programma, in cui si fondono passione per la pittura, interesse collezionistico, ampie conoscenze

⁴ Algarotti 1792 (ma 1742), p. 362.

⁵ Algarotti 1742. Per un'analisi complessiva di quel progetto: De Benedictis 2016. Invece, per quanto riguarda la raccolta di quadri moderni si veda Pierguidi 2012 e Pastres 2016a e 2016b.

⁶ Algarotti 1792 (ma 1742), p. 364.

⁷ Ivi, p. 367.

⁸ Tuttavia, il progetto non trovò piena applicazione e si limitò ad opere di pittori veneziani, sulle quali si veda soprattutto: Anderson 2003, pp. 107-118; Ciancio 2009; Liebsch 2010; Pastres 2016a e 2016b.

⁹ Per una rassegna di tali esperienze rinviamo specialmente a Pierguidi 2004, 2008, 2011 e 2012.

letterarie e storiche, ambizioni culturali e gusto raffinato. Tutto ciò, a ben vedere, è presente pure nel palazzo del marchese Buonaccorsi. A tal riguardo, è presumibile che nel 1742 il conte Francesco non conoscesse l'impresa maceratese, sebbene qualche notizia potesse averla ricevuta dall'amico bolognese Giampietro Zanotti, il quale ne aveva fatto cenno nel 1739 nella sua *Storia dell'Accademia Clementina*¹⁰. Comunque, il letterato veneziano qualcosa in proposito potrebbe aver appreso nell'estate-autunno del 1743, durante i profondi colloqui condotti con Giambattista Tiepolo, allievo del Lazzarini, e forse anch'egli, sebbene giovanissimo, attivo per Macerata, in qualità di garzone di bottega¹¹.

Tornando al nostro tema, probabilmente nella Galleria dell'*Eneide* fu impiegato il medesimo criterio adottato da Algarotti nella selezione degli autori per Dresda, allontanandosi cioè dalla distinzione in scuole, che invece in altre occasioni era stata impiegata e aveva guidato le preferenze. Pertanto, in entrambi i casi pare di assistere a scelte motivate principalmente su componenti individuali, legate cioè alla notorietà dell'artista e allo sviluppo della sua personalità stilistica (nonché a circostanze contingenti), seguendo un gusto che non tiene più conto delle diverse provenienze geografiche, ormai superate dalla «maniera unica e generale»¹² di cui parlerà un secolo dopo Giordani. Eppure, a ben riflettere, anche in palazzo Buonaccorsi sono rappresentate le varie tendenze locali, con la presenza di pittori appartenenti alla scuola bolognese, veneziana, napoletana, come notato da Francis Haskell¹³. Forse, anche nell'elegante dimora maceratese le scelte effettuate risentirono di quell'ambiguità cui si faceva cenno, nondimeno, qualunque siano state le effettive motivazioni, non c'è dubbio che il modello delle scuole fosse comunque presente ai suoi ideatori. D'altra parte, all'inizio del Settecento, il legame con l'ambito di formazione giocava un ruolo importante, anche se non sempre decisivo, nella valutazione delle qualità di ogni singolo artista. Perciò, credo opportuno interrogarci su quale nozione di scuola pittorica fosse diffusa all'attacco del XVIII secolo e, rivolgendo uno sguardo retrospettivo, su come si sia formata e quale influenza ebbe nel dibattito critico e nella prassi collezionistica¹⁴.

La distinzione della produzione pittorica in scuole regionali o nazionali trova avvio, com'è noto, all'inizio del XVII secolo, riprendendo comunque le differenziazioni stilistiche già formulate in precedenza, specialmente da Lomazzo, il quale aveva anticipato il concetto di scuola e formulato una visione policentrica dello sviluppo della pittura italiana¹⁵. Tuttavia, è interessante notare che lo

¹⁰ Zanotti, 1739, pp. 236, 305-306.

¹¹ Ipotesi esposta da William L. Barcham nel corso della conferenza «Alla riscoperta del giovane Tiepolo», tenuta a Udine il 4 giugno 2011.

¹² Giordani 2007, p. 162.

¹³ Haskell 1985, p. 349.

¹⁴ Sullo sviluppo del concetto di scuola pittorica rinviamo specialmente a Pastres 2012.

¹⁵ Nel *Trattato* del 1584 Lomazzo parla di «pittori veneziani» e soprattutto nella «Tavola dei nomi» qualifica ogni artista con la sua provenienza, la città per gli italiani, più genericamente il paese per gli stranieri. Sull'atteggiamento di Lomazzo nei confronti delle «varianti» locali della

strumento delle scuole fu impiegato fin dall'inizio sia in funzione storiografica sia per organizzare le conoscenze sul presente, soprattutto a vantaggio dei collezionisti e in generale degli amatori. D'altra parte, come sottolineato da tanti critici, da Richardson a Lanzi, il conoscitore, ovvero l'appassionato d'arte e il collezionista, doveva possedere un'ampia cognizione del passato, da cui derivava una base culturale che gli permetteva di giudicare sulla qualità dei dipinti, cioè sulla loro autenticità, se falsi o copie, e in definitiva sul loro valore. Di fatto, quando Giulio Mancini delinea le caratteristiche ideali del conoscitore – termine introdotto in questa accezione da Agucchi – non si rivolge solo all'esercizio attribuzionistico sul passato, ma anche alla capacità di distinguere il valore delle opere moderne¹⁶.

Non sembra casuale, quindi, che alle origini dell'impiego delle scuole vi siano autori come Agucchi e Mancini, oltre a Gigli, i quali si rivolgevano proprio ai collezionisti e anch'essi lo erano.

Ad apertura del nostro itinerario ritroviamo, dunque, il celebre passo del *Trattato* dell'ecclesiastico bolognese Giovanni Battista Agucchi, datato 1607-1615 (ma probabilmente del 1609-1610), in cui si distingue la pittura italiana, seguendo il modello pliniano, in quattro scuole, definite "maniere", la romana, la veneziana, la lombarda (che comprende anche l'emiliana) e la toscana, suddivisa tra fiorentini e senesi, ognuna delle quali caratterizzata da riferimenti stilistici che accomunano quanti ad esse fanno riferimento: «possonsi dunque costituire quattro spetie di Pittura in Italia, la Romana, la Vinitiana, la Lombarda, e la Toscana»¹⁷. In quel breve passo Agucchi riassume le posizioni critiche tardo cinquecentesche e primo secentesche, e al contempo traccia una prospettiva storiografica in grado di affrontare le vicende pittoriche. In tal modo egli tenta di fornire una sorta di mappa degli sviluppi artistici, legandoli ad un determinato ambito geografico, individuando al loro interno i "maggiori", la cui opera, per così dire, traccia un solco, sul quale si inseriscono gli allievi, i continuatori, e pure i cosiddetti "minori". Era, questa, una forma di ricerca di orientamento nel complesso e affollato mondo della pittura contemporanea e del passato prossimo,

pittura italiana, che comunque era avvertita dal teorico come un tutt'uno formato da varie parti, delle quali il critico ha il compito-dovere di evidenziare le differenze, si rinvia a Pommier 2007, pp. 377-378, secondo il quale per l'autore dell'*Idea* la pittura «è l'Italia» (p. 377), e si «pone come erede della storia di tutta la pittura italiana, anche se non sfugge a una certa parzialità, legata alla sua origine lombarda» (p. 378). L'importanza del pensiero di Lomazzo risulta evidente quando notiamo che Giulio Mancini gli dedicò un intero capitolo delle sue *Considerazioni* (Mancini 1956, pp. 155-163), mentre Domenichino, nella sua celebre missiva a Francesco Angeloni, in cui fa riferimento al trattato dell'Agucchi, lascia intendere di avere letto il *Trattato dell'Arte* e il *Tempio della Pittura*, pur non trovandosi d'accordo con quei testi (Bellori 1672, I, pp. 371-372).

¹⁶ Sul punto si veda Pierguidi 2016.

¹⁷ Ciò che resta del *Trattato della pittura* dell'Agucchi (di cui una parte era stata edita, sotto lo pseudonimo di Graziadio Machati, nella prefazione a *Diverse figure al numero di ottanta disegnate di [...] Annibale Carracci*, Bologna 1646, e inoltre viene riportato in Bellori 1672, pp. 330-331) è stato edito e commentato in Mahon 1947, pp. 241-258 (e pp. 119-154), il passo sulle quattro scuole è a p. 246. Sull'Agucchi, in particolare: Natali 1951; Zapperi, Toesca, 1960; Ginzburg Carignani, 1996a; de Mambro Santos, 2001.

che s'inserisce in una tendenza tipicamente secentesca, evidente, ad esempio, nella *Carta* del Boschini, seppur limitata all'offerta veneziana.

In seguito il merito della suddivisione in quattro scuole fu rivendicato dal Domenichino, in una missiva inviata a Francesco Angeloni attorno al 1640, in cui ricorda di essersi adoperato nel «distinguer, e far riflessione alli maestri, e maniere di Roma, di Venetia, e di Lombardia, et a quelli ancora della Toscana»¹⁸. Probabilmente però il *Trattato* fu il frutto di una collaborazione tra il grande pittore e monsignor Agucchi¹⁹.

Il critico emiliano, quindi, prendeva atto della complessità del panorama pittorico, sia passato sia presente, conseguente all'esistenza di tante diverse possibilità espressive – più o meno accettabili, ma comunque esistenti –, consapevole però che simili sfaccettature possono essere comunque ricondotte ad un numero limitato di tendenze stilistiche, legate ai luoghi nei quali si sono sviluppate. In tal modo egli contribuiva a fornire un primo mezzo di orientamento, affermando: «si consideri, che se gli artefici passati hanno avuta una maniera loro particolare [...] non perciò si devono costituire tante maniere di dipingere, quanti sono stati gli operaij, ma di una sola maniera si possa reputare quella, che da molti van seguite»²⁰. Cioè, egli ritiene che ogni pittore, pur nella sua particolarità, presenti caratteri che lo accomunano ad altri, su base territoriale, certificando così la rilevanza critica della frequentazione – ovvero l'alunnato – di maestri detentori di conoscenze, che sono frutto di consuetudini locali, e della contiguità agli esempi forniti dai loro capolavori.

Mentre, il letterato bresciano Giulio Cesare Gigli, che rivolge il proprio breve testo del 1615, intitolato la *Pittura trionfante*, ad una ristretta cerchia di mercanti e collezionisti veneziani (il testo è indirizzato al mercante d'arte e collezionista veneziano di origine fiamminga Daniel Nys), non parla di scuole o maniere, ma distingue i pittori in base alla loro città di provenienza²¹. Probabilmente tale scelta rifletteva le teorie politiche presenti a Venezia all'inizio del Seicento, le quali derivavano dalle opere dello storiografo ufficiale della Serenissima Paolo Paruta, scritte nella seconda metà del Cinquecento e riedite proprio nei primi anni del secolo successivo²². In una simile visione, città e patria si fondono. Per Paruta, infatti, la dimensione cittadina corrispondeva al vertice delle virtù e la patria era il luogo che tutti gli uomini portano entro se stessi, marcando la propria identità. Non solo, è interessante rilevare, specialmente per la nostra disamina, la visione delle diversità “regionali” italiane nell'analisi svolta da Paruta, il quale distingue tra «Napolitani», «Lombardi», «Venetiani», «Fiorentini» e «Genovesi»:

¹⁸ Bellori 1672, I, pp. 371-372; il passo è riportato pure in Mahon 1947, pp. 119-122.

¹⁹ Sui rapporti tra Agucchi e Domenichino: Ginzburg Carignani, 1996b. Inoltre, sulle posizioni teoriche di Agucchi si vedano le dirimenti osservazioni di Rossi 2002, pp. 221-224.

²⁰ Agucchi in Mahon 1947, p. 243.

²¹ Gigli 1615. Su Gigli si veda in particolare: Hochmann 1988; Ginzburg 1996; Spagnolo 1996 e Pastres 2014.

²² Per questi aspetti rinviamo a Pastres 2014.

entità territoriali ben precisate, costruite su base politico-sociale-culturale, che pure la storiografia artistica impiegherà apertamente, assegnando loro valenze stilistiche²³.

Sottolineare, come in questo caso, i legami tra idee politiche e critica d'arte mi sembra rilevante, poiché, anche quando trattiamo temi artistici, non dobbiamo accantonare la lezione proveniente da quel complesso di studi che ci ha indicato la necessità di individuare l' "orizzonte di attese" dei lettori, per meglio comprendere i testi ad essi indirizzati.

L'incertezza nell'accezione del termine scuola, oscillante tra *atelier* e ambito regionale, è ancora presente nelle *Considerazioni sulla pittura* redatte dal medico e collezionista senese Giulio Mancini tra il 1619 e il 1621, dove sono proposte quattro «schole» che derivano da tre artisti, Caravaggio, cui fa riferimento il naturalismo, i Carracci, con il loro classicismo e la capacità di aver «congiunti insieme la maniera di Raffaello con quella di Lombardia»²⁴, il Cavalier d'Arpino, manierista, ai quali infine si aggiungono quei pittori che hanno operato attraverso un «modo proprio e particolar senza andare per le pedate di alcuno»²⁵. Tuttavia, Mancini non si limitò a descrivere tendenze espressive originate da capiscuola sostanzialmente slegati dal loro territorio, poiché individuò anche delle maniere connotate geograficamente, sia parlando genericamente di pittori veneziani o senesi²⁶, sia segnalando l'esistenza di attitudini locali, menzionando quindi una «maniera venetiana»²⁷, una lombarda, oppure, nel caso del Passignano, di una «maniera fra la natione fiorentina e venetiana»²⁸. Inoltre, il critico senese nota che grazie all'opera dei Carracci «Bologna con soportation delle altre natione, sia l'Athene della pittura, poiché di questa natione vivon più pittori di grido che di tutte l'altre nationi insieme»²⁹. Siffatte scelte critiche risultano ancor più evidenti nella redazione breve delle *Considerazioni*, stesa nel 1617-1619 e intitolata *Discorso di pittura*, in cui nel capitolo riservato alla *Ricognizioni delle Pitture* si indica al dilettante la necessità, dopo aver distinto gli originali dalle copie e stabilito la datazione dei quadri, di «riconoscer la maniera s'è lombarda, toscana, venetiana, romana o altramontana» e infine «il maestro et la maniera che l'ha fatta»³⁰. In tale sede ritroviamo l'impiego del termine "maniera" anche in senso collettivo, travalicando l'usuale accezione legata a fattori individuali, riconoscendo – al pari di quanto elaboravano Agucchi e Domenichino – l'esistenza di vere e proprie scuole regionali, dalle quali derivano infine le inclinazioni personali; Mancini offre pure considerazioni legate ai caratteri precipui delle espressioni locali, rilevando

²³ Pastres 2014.

²⁴ Mancini 1956, p. 109. Sul Mancini, tra gli ultimi studi apparsi, segnaliamo: Sparti 2008; Maccherini 2005; Nicolaci 2014; Frigo 2012; Gage 2016; Pierguidi 2016.

²⁵ Mancini 1956, p. 110.

²⁶ Ivi, pp. 200, 211.

²⁷ Ivi, p. 261.

²⁸ Ivi, p. 221.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Ivi, p. 327.

non essere vero «quello che alcuni dicono che Venetia e la Lombardia non habbia saputo colorire a fresco per l'opre notate di mastri venetiani, et per i lombardi basti, per giustificazione loro, la cupola di Parma del Corregio»³¹.

L'intento di Mancini era di rivolgersi agli acquirenti e collezionisti interessati all'attualità, o all'immediato passato, e specialmente ai pittori di "moda", categorie cui anch'egli apparteneva. A quel pubblico di amatori della pittura, il critico toscano, oltre a fornire una valida guida nell'esercizio attribuzionistico, proponeva quindi un innovativo e raffinato metodo di catalogazione delle raccolte.

Dunque, Agucchi e Mancini, quasi nello stesso momento, nei propri trattati sulla pittura – non editi, ma comunque abbastanza conosciuti dai loro contemporanei – introducono in modo compiuto il concetto di scuola pittorica, rifacendosi ad un'ampia serie di suggestioni culturali e storiografiche. Simili scelte critiche, infatti, riflettevano la fine dell'ideale rinascimentale che poneva l'individuo al centro del divenire storico, e specialmente il genio artistico, sostituendolo con un gruppo coeso da uniformità stilistica e contiguità territoriale, in cui certamente spiccavano delle figure guida che tanto più sono significative quanto più hanno un seguito, generando quindi una nuova visione della realtà di quel momento e del passato, alla quale si somma il definitivo tramonto di ogni ideale universalistico e una percezione frammentata e conflittuale della politica – siamo a cavallo dell'inizio della "Guerra dei trent'anni", 1618-1648 – con la conseguenza di confini molto rigidi (che separano entità istituzionali diverse, ma anche mondi religiosi e culturali in contrasto tra loro), e l'affermazione di un municipalismo che segnala il policentrismo tipico della storia italiana. Un tale approccio contribuiva, evidentemente, a mettere in profonda crisi il modello vasariano, basato sulla centralità fiorentina e l'esaltazione dei traguardi michelangioleschi, al cui valore normativo dovevano essere rapportate tutte le altre esperienze; per altro una simile dottrina era già stata notevolmente indebolita, ne abbiamo fatto cenno, dalle persuasive teorie di Lomazzo, che, a differenza di quanto asserito dall'aretino, proponevano e accettavano forme diverse di "perfezione" artistica, determinando di conseguenza l'esigenza di individuare e comprenderne le differenti linee di sviluppo³².

Il concetto di scuola pittorica, inteso in senso "topografico", riappare in Veneto nel 1648 ne *Le meraviglie dell'arte* di Carlo Ridolfi, dove si accenna ad una «Scuola Venetiana», usando pure come sinonimi i termini «stile» e «maniera»³³. Sempre a Venezia, nella *Carta* di Marco Boschini, del 1660 e significativamente redatta

³¹ Ivi, p. 315.

³² Alla trattazione del pensiero di Lomazzo Mancini dedicò un intero capitolo delle sue *Considerazioni* (Mancini 1956, pp. 155-163), mentre Domenichino nella sua celebre missiva a Francesco Angeloni, in cui fa riferimento al trattato dell'Agucchi, lascia intendere di avere letto il *Trattato dell'Arte* e il *Tempio della Pittura*, pur non trovandosi d'accordo con quei testi (Bellori 1672, I, pp. 371-372).

³³ Ridolfi 1648, I, p. 258. Sul Ridolfi in generale: Sohm 2001a.

in veneziano, si fa invece riferimento a «tute l'altre Scuole»³⁴, distinguendo così i modi della pittura locale rispetto a quelli altrui: in entrambi i casi gli autori non si addentrarono nello specificare la partizione delle varie scuole, ma si limitarono – in realtà si tratta di un'acquisizione di notevole valore critico – a riconoscere ed esaltare la propria identità espressiva.

Non a caso, l'avanzare dell'idea di scuola pittorica nel corso del Seicento va di pari passo con lo sviluppo della cosiddetta «letteratura artistica locale» – secondo la ben nota definizione coniata da Schlosser – un fenomeno ampiamente legato a volontà filopatrie (da cui emerge anche la polemica contro il toscano-centrismo vasariano), incentrate fondamentalmente sulla storia e cultura cittadina, attraverso la celebrazione delle glorie artistiche autoctone, con la relativa necessità di distinguere, il più possibile, le caratteristiche locali.

Appare, inoltre, ricco di significato osservare che le raffigurazioni simboliche della scuola romana, veneta e lombarda campeggino sull'antiporta de il *Microcosmo della pittura*, edito nel 1657 da Francesco Scannelli³⁵, in aperta polemica antivasariana, nelle cui pagine le tre maggiori scuole moderne (la romana comprendeva anche la Toscana e la lombarda includeva pure l'emiliana, alla cui pittura è comunque riservato un amplissimo spazio), sono organizzate attorno ai loro principali rappresentanti, riconosciuti rispettivamente in Raffaello, Tiziano e Correggio, avanzandone un profilo storico³⁶.

Pure nelle *Vite* di Giovan Pietro Bellori, del 1672, è impiegato il termine «scuola romana»³⁷, suggerendo dunque un risvolto topografico del vocabolo, anche per il contesto in cui viene inserito: la descrizione della decadenza della pittura a seguito di coloro che viziarono l'arte con la «maniera», un declino riscontrabile a Firenze e nel «paese tutto di Toscana», nella «scuola romana», appunto, e pure a Venezia e in Lombardia. In tale passo sono riproposte le quattro grandi scuole pittoriche individuate dall'Agucchi e Domenichino, e del resto lo storiografo romano riporta testualmente quelle posizioni proprio nella biografia dedicata al pittore bolognese³⁸. Viceversa, in molti altri punti del proprio testo il critico romano utilizza il lemma «scuola» alludendo ad un rapporto tra maestro e allievi non ancorato a vincoli territoriali, così, ad esempio, nella biografia di Annibale riferisce di una «scuola de' Carracci»³⁹, oppure di un alunnato di Agostino

³⁴ Boschini 1660, p. 81. Sulla posizione critica del Boschini si rinvia, in particolare, a Sohm 1991 e 2001a; e Dal Pozzolo 2014.

³⁵ Scannelli 1657.

³⁶ A parere di Rossella Lepore, Scannelli «oscilla tra un trattamento 'astorico' delle singole scuole e l'exasperazione dell'individualità», inoltre la sua «divisione in scuole, rigida e minuziosa, è più che altro un criterio esteriore, che non si sottrae a certi limiti di astrazione: una struttura volta a contenere tutta una serie di osservazioni ad uso e consumo di un pubblico di amatori», Lepore 1989, p. 12.

³⁷ Bellori 1672, I, p. 32. Per il Bellori si veda: Bell, Willette, 2002. Inoltre, per l'interpretazione che Bellori offre della scuola romana: Cropper 1991 e Ginzburg 2015.

³⁸ Bellori 1672, I, pp. 305-373.

³⁹ Ivi, II, p. 394, parlando di Giovanni Lanfranco, la cui «maniera ritiene li principii e l'educazione della scuola de' Carracci».

Carracci presso la «scuola di Alessandro Minganti bolognese scultore di molto merito»⁴⁰ e della frequentazione della «scuola del Rubens»⁴¹ da parte di Anton Van Dyck.

L'irrisolto dubbio semantico si ripropone anche nelle *Vite* di Giovanni Battista Passeri, composte attorno al 1678, dove si parla, con accenni negativi, dell'esistenza di opinioni divergenti distribuite tra «scuole diverse», con «pregiudizio della gioventù inesperta»⁴², facendo riferimento alla maniera toscana, veneta e lombarda, in contrasto tra loro sul tradizionale versante che oppone il disegno della prima al colore delle altre due.

Invece, nelle *Finezze de' pittori italiani* di Luigi Scaramuccia, del 1674, non si fa riferimento alle scuole pittoriche, bensì alla maniera fiorentina, veneziana e lombarda e, a proposito di quest'ultima, egli parla di «pittori Lombardi», ritenendo – si tratta di un aspetto da approfondire – che nella grandiosa *Crocifissione* della controfacciata del duomo di Cremona «epilogata vi sia la buona maniera Lombarda»⁴³: il riferimento è a un affresco del 1520-1521 di Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone dalla sua città natale, autore di formazione veneta, con apporti di cultura tosco-romana, qui però assunto a campione delle «maniere» di Lombardia.

Inoltre, nel corso del XVII secolo si affermò lentamente l'idea di stile – il cui termine tendeva a sostituire quello di maniera ed era sinonimo di gusto – inteso in senso collettivo, a individuare cioè una categoria che va al di là dell'espressione individuale e che può ben definire anche la cultura di un'area geografica, di una scuola⁴⁴.

Di una simile tendenza semantica ritroviamo traccia nella *Felsina pittrice* edita nel 1678 dal bolognese Giulio Cesare Malvasia, quando, a proposito di Orazio Samacchini, il critico si chiede «che ha che fare uno stile coll'altro? La maniera Romana colla Lombarda? se quella più alla statua, questa più al naturale s'appoggiava; quella più dell'artificio, questa più della purità si pregia; quella più dello studio, e del disegno, questa più della verità, e del colorito fa pompa»⁴⁵. In quelle righe i concetti di stile, maniera e scuola si legano l'un l'altro, non senza richiamare sottili distinzioni di significato, indicando comunque un costante riferimento ad un ambito «collettivo» e territoriale, che lo storiografo bolognese ritiene come effettive entità artistiche, cui utilmente rifarsi per meglio illustrare le vicende pittoriche.

⁴⁰ Ivi, I, p. 116.

⁴¹ Ivi, I, p. 274.

⁴² Passeri 1934, p. 8.

⁴³ Scaramuccia 1674, p. 123.

⁴⁴ In merito, soprattutto: Ivanoff 1957; Sohm 2001b.

⁴⁵ Malvasia 1678, I, p. 207. Sull'opera di Malvasia, almeno: Perini Folesani 2011; Cropper 2012; inoltre, Pierguidi 2014 (a p. 76 un attento commento all'*incipit* della vita di Samacchini, in cui, ricorrendo alle teorie di Lomazzo, critica la prassi eclettica, contraddicendo altre posizioni presentate nella *Felsiana*).

Invece il toscano Filippo Baldinucci nel suo *Vocabolario* del 1681, pur parlando di una «Maniera Lombarda», non inserì la voce scuola, ma, significativamente, il lemma «Scolare»⁴⁶.

Ancora, Malvasia riprende un celebre sonetto attribuito ad Agostino Carracci, nel quale erano elencati gli indirizzi che il giovane pittore avrebbe dovuto seguire per eccellere nella sua arte: «Il disegno di Roma abbia alla mano/ La mossa con l'ombrar veneziano,/ È l degno colorir di Lombardia»⁴⁷. A proposito del testo di Malvasia, esso generò non poche polemiche in relazione ad una presunta sottovalutazione di Raffaello e della scuola romana, cui rispose nel 1705 Giampietro Zanotti⁴⁸.

Malvasia segnalò così, in modo esplicito, l'esistenza delle «scuola» bolognese, fiorentina, romana, lombarda e veneziana⁴⁹, probabilmente sulla scia di Dufresnoy⁵⁰, che cita più volte, insieme a de Piles⁵¹ (oltre ad Agucchi, Gigli, Mancini e Scannelli). A tali distinzioni lo storiografo felsineo conferì pure delle coordinate stilistiche, precisando che la scuola fiorentina e romana sono «più della finitezza, e della diligenza amatrici», mentre la lombarda e la bolognese «più della tenerezza, ed animosità seguaci»⁵², la veneziana offriva «scappate di lumi, opposizioni di sbattimenti, e riflessi», con figure «che col ben'istaccare una dall'altra, favorischino, con mosse, ripieghi, e contrasti giudiziari»⁵³.

Dunque, in breve, possiamo affermare che il sistema delle scuole pittoriche si sviluppa dall'intreccio, caratteristico di molta critica artistica secentesca, tra la volontà di ricostruzione storica, che cristallizza tendenze tradizionali, passione collezionistica ed esigenze di mercato. Anzi, proprio in ambito collezionistico le scuole trovarono, per così dire, un'applicazione di carattere pratico, attraverso sistemazioni ed ordinamenti, che potremmo definire come «protomuseologici». In tal senso è eloquente il celeberrimo caso del *Theatrum* di David Téniers il giovane, del 1660, in cui le incisioni riproducono parte dei capolavori raccolti dall'arciduca Leopoldo Guglielmo d'Asburgo, dedicandosi unicamente ai dipinti

⁴⁶ Baldinucci 1681, p. 148 (voce *Scuola*); a p. 89 compare la voce *Maniera Lombarda*, riferita a «quegli Artefici, che anno procurato d'immitare il bello e natural modo di colorire de' più celebri Pittori Lombardi».

⁴⁷ Malvasia 1678, I, p. 159.

⁴⁸ Vittoria 1703; Cavazzoni Zanotti 1705.

⁴⁹ Malvasia 1678, I, p. 63, nell'introdurre la vita di Marcantonio Raimondi nota che le incisioni appagano la curiosità dei «dilettanti, che di averle tutte insiem raccolte, et unite, con bella gara si pregiar anch'essi. Di quelle però de' miei paesani, de' quali solo io qui tratto, mi intendo, che l'opre più famose della Scuola Romana, della Lombarda, della Bolognese, e della Veneziana ci resero così famigliari e comuni»; e in Malvasia 1678, II, p. 309, introducendo la vita di Domenichino, ricorda anche la «Scuola Fiorentina».

⁵⁰ Malvasia 1678, I, p. 324. Il rinvio è a Dufresnoy 1668, p. 208: «Singula quae celebrant primae exemplaria classis/ Romani, Veneti, Parmenses, atque Bononi».

⁵¹ A riguardo si veda Perini Folesani 2012.

⁵² Malvasia 1678, II, p. 309, nella vita del Domenichino.

⁵³ Ivi, I, p. 50, a proposito di Guido Reni.

delle scuole italiane, benché quasi totalmente di origine veneta⁵⁴. Tale esperienza ebbe un'evidenza pubblica e di conseguenza un'ampia risonanza, mentre un altro ben noto caso di impiego delle scuole in campo collezionistico, che però diremmo essenzialmente privato, riguardava i disegni posseduti da Sebastiano Resta, ordinati sulla base di quattro scuole, nella sua *Galleria portatile*⁵⁵. Comunque, va sottolineato che parliamo di cataloghi di raccolte, non tanto della dislocazione delle opere nelle collezioni, la quale probabilmente seguiva ancora il ben noto criterio delle dimensioni e dei generi.

Sempre restando in tema di incisioni, due decenni dopo, nel 1679, a Bologna assistiamo invece ad un diverso impiego del concetto di scuola, nell'album creato da Giuseppe Maria Mitelli⁵⁶. Esso illustra, con 12 riproduzioni, dipinti di autori bolognesi moderni, del Seicento, realizzando una forma illustrata di letteratura artistica locale e, in effetti, è stata segnalato il suo legame con l'opera di Malvasia⁵⁷. Si trattava di una notevole novità nel panorama critico, anche perché con tale operazione viene circoscritto un ambito artistico, cercando di costruire un *Pantheon* illustrato della scuola locale. Una collezione ideale, quindi, quella messa in atto da Mitelli, guidata dall'idea di una comunanza stilistica, derivante da un'eguale formazione dei pittori, attivi nel medesimo luogo. In questo caso la scuola diviene essa stessa il centro della collezione, per quanto ideale, o comunque il fattore determinante. Inoltre, Mitelli diffonde l'immagine della propria scuola, selezionandone accuratamente le opere, al fine di darne una determinata visione, la quale deriva dalla consuetudine critica.

A margine, dobbiamo pure notare che inizia la celebrazione dei capiscuola, pittori non solo importanti e famosi, ma rappresentativi di un *milieu* artistico, capaci di riassumere in sé i caratteri migliori della tradizione locale, rifondarli e farli avanzare: una categoria che affonda le proprie origini, ancora una volta, in Lomazzo. Naturalmente, i capiscuola cui attribuire i maggiori onori erano individuati nel passato, pensiamo, come esempio, alla triade proposta da Scannelli nel 1657: Raffaello, Tiziano e Correggio. Per altro, il medico Scannelli associa i tre pittori ad altrettanti organi umani, cuore, fegato e cervello, tanto diversi tra loro quanto indispensabili alla vita del corpo, che nella metafora corrisponde alla pittura italiana, per cui egli evidenzia le differenze, ma rinuncia alla ricerca di una qualche superiorità. Non è questo il luogo per addentrarci nell'esegesi del

⁵⁴ Il *Theatrum Pictorium*, con 243 dipinti riprodotti, pubblicato per la prima volta nel 1660 ad Anversa e in seconda edizione nel 1684. Per una sintesi, segnaliamo: Vegelin van Claerbergen 2006. Invece, in generale, sul rapporto tra incisioni di riproduzione e collezioni, Borea 1998.

⁵⁵ Su Resta e la sua collezione: *I disegni* 1976; Wood 1996; Warwick 2000; Prosperi Valenti Rodinò 2013; Bianco *et al.* 2017.

⁵⁶ Su tale impresa, soprattutto: Borea 2010, pp. 109-112.

⁵⁷ Borea 2010, p. 111: «un bel gruppo di stampe per divulgare le immagini di opera dei più rappresentativi artisti bolognesi operanti nella prima metà del Seicento, tutti presenti nella *Felsina Pittrice*, ciò che porta a credere che fra il Mitelli e il Malvasia vi fosse colleganza, se non proprio un progetto comune, e in ogni caso il clima in cui i due operarono ciascuno a suo modo è lo stesso, vibrante di entusiasmo per l'arte patria».

Microcosmo della pittura, ma indubbiamente quel testo offre una testimonianza molto interessante sul ruolo ormai riconosciuto delle scuole e su come potevano essere intese alla metà del Seicento, solo pochi decenni dopo i primi abbozzi di Agucchi, Gigli e Mancini.

Tornando ai capiscuola, oltre ai “numi tutelari”, evidentemente ve ne erano anche di contemporanei, ma il riconoscerli non era certo facile, serviva, tra le altre cose, un’ampia rete di relazioni, sapere e vedere molte cose, e soprattutto essere in grado di intenderle: ecco dunque emergere, ancora, il ruolo del conoscitore, in grado di discernere e attribuire il giusto valore, ovviamente in funzione collezionistica. A tutto ciò non era estranea la letteratura *tout court* e la pubblicistica, dove non pochi erano i riferimenti alle arti figurative, a cominciare, ovviamente, dalla *Galeria* – del 1620 – di Giova Battista Marino⁵⁸. Esemplare, in tal senso, il caso, poco noto, di Antonio Lupis, prolifico letterato pugliese attivo a Venezia nella seconda metà del Seicento, autore di fortunate opere d’intrattenimento, nelle quali spesso inseriva richiami a questioni artistiche, anche citando opere appena licenziate, come il *Passaggio del mar Rosso* di Luca Giordano in Santa Maria Maggiore a Bergamo⁵⁹.

Insomma, possiamo ritenere che la definizione critica delle varie scuole e il loro profilo storico fossero considerati i presupposti necessari a comprendere l’attualità e a condizionarne, in qualche modo, gli esiti.

Di fatti, l’album bolognese di Mitelli ci introduce ad un diverso impiego del concetto di scuola pittorica, non più utile solo a dar ordine all’esistente, ma esso stesso in grado di sviluppare raccolte o imprese artistiche. Alcuni significativi esempi sono stati evidenziati dagli studi di Stefano Pierguidi, con i cicli delle cattedrali di Lucca e Siena, nella Galleria Spada a Roma e in quella di Anna Maria Luisa de’ Medici a Düsseldorf e altri casi meno noti⁶⁰. Ma, per meglio comprendere simili dinamiche è opportuno soffermarsi brevemente su alcuni nodi critici che accompagnarono lo sviluppo e l’impiego del concetto di scuola, poiché a lungo il dibattito, oltre alle diverse opinioni sulle caratteristiche stilistiche e sull’eventuale superiorità da assegnare alle diverse scuole, si era concentrato sulla questione dei loro confini, nonché denominazioni, e su come catalogare i diversi autori, qualora si fossero spostati da un ambito ad un altro, innescando una polemica critica che sarà ancora vivace alla fine del Settecento, con Lanzi⁶¹. Simili controversie, che per certi versi possono apparire un po’ aride, in realtà

⁵⁸ Sui rapporti tra Marino e la pittura, in special modo con alcune collezioni coeve, segnaliamo soprattutto: Fulco 2001; Surliuga 2002; Sabbatino 2009; Fulco 2011. Inoltre, per il suo uso dell’*ekphrasis*: Rima 2012; e per il rapporto tra il testo di Marino e le raffigurazioni delle “gallerie di pittura”: Stoichita 2004.

⁵⁹ In Pastres 2018.

⁶⁰ In merito rinviamo soprattutto a: Pierguidi 2004, 2008, 2011 e 2012.

⁶¹ Eloquente in tal senso è il caso di Caravaggio, per il quale Lanzi osserva: «abbian questo o i Lombardi per diritto di nascita, o i Veneti per diritto di educazione», ma alla «storia mette conto che se ne scriva in Roma, dove visse, e dove influì al gusto de’ nazionali col suo esempio e co’ suoi allievi», in Lanzi 1809, I, p. 260.

toccano il problema centrale della formazione artistica e la possibilità che un autore ha di evolversi e di cambiare il proprio carattere espressivo: temi che, come possiamo intuire, assumono un'incidenza notevole e non sono certo da relegare tra le curiosità erudite.

Uscendo dall'ambito italiano, in cui del resto la polemica filopatria era sempre sottotraccia (per quelle sulla superiorità nazionale dobbiamo attendere la disputa innestata a metà Settecento dal marchese d'Argent), e passando agli *Entretiens* di André Félibien, del 1666-1688, notiamo anzitutto che il termine scuola tende ad assumere il significato univoco di ambito regionale o nazionale e di stile, mentre «maniere» è usato per indicare le espressioni individuali dei maestri, a volte seguite dai loro allievi. A questo proposito l'accademico francese distingue nettamente tra gli artisti che si limitano ad imitare coloro che «leur on mis le pinceau à la main», e quelli come Raffaello, Giulio Romano, Perin del Vaga, Leonardo, Giorgione, Correggio, Tiziano, Veronese, Tintoretto, i Carracci e Caravaggio, che invece, dopo essersi formati nell'ambito della propria scuola «se sont élevez d'eux-mêmes dans les connoissances qu'ils ont acquises», sino «ont formé les principales Ecoles»⁶². Un sceveramento di questo genere assegnava ai grandi geni della pittura il ruolo di capiscuola, in grado di determinate le sorti di quelle cui appartengono e che proprio grazie a loro mutano, si evolvono, e ne assumono, di fatto, gli stessi caratteri: dalle loro personali «maniere» derivano quindi «les principales Écoles»⁶³. Nello specifico, Félibien parlava delle maniere di alcuni autori, indicandoli con la città di provenienza (specie quelle italiane), inoltre dei pittori francesi, tedeschi, fiamminghi e italiani⁶⁴, ma la qualifica di scuola venne riservata alla Fiorentina, Romana e Lombarda⁶⁵, includendo in quest'ultima pure gli artisti veneti (oltre agli emiliani, come d'altronde era consolidata tradizione critica), indicando, ad esempio, Giorgione, Tiziano e Correggio coloro che per primi «ont mis l'École de Lombardie dans una haute réputation»⁶⁶, oppure Paolo Veronese e «tous les Peintres Lombards ne se sont point attachez à certe portie, ma seulement à ce qui regarde le travail du pinceau»⁶⁷, o i Bassano, per i quali nota che «mais entre les Peintres de Lombardie, il n'y en a guéres eu, dont l'on vaye outant de Tableaux»⁶⁸. Le preferenze dello scrittore francese erano comunque

⁶² Félibien 1725, III, p. 186. Sull'opera di Félibien esiste un'amplissima bibliografia, ma rinviamo, in particolare, a: Dionne 2001; Démoris 2007; e Germer 2016.

⁶³ Félibien 1725, III, p. 185. Sull'interpretazione delle scuole pittoriche fornita da Félibien cfr. Lo Nostro 2014, p. 35.

⁶⁴ Interessante la contrapposizione tra fiamminghi e italiani, in Félibien 1725, II, p. 134.

⁶⁵ In un passo Félibien pare distinguere tra pittori italiani e quelli lombardi: «Les Peintres mêmes d'Italie, comme les Lombards, qui ont pas vû le belles antiques, n'ont point possédé cette grande réputation qui'ont eû ceux de l'Escole de Rome» (Félibien 1725, II, p. 298). Del resto, anche Carlo Ridolfi considerava gli autori di terraferma, ovvero veneti ma non veneziani, dei lombardi, così, a proposito del Veronese si sottolinea che «trasse Paolo i natali in Verona, Città illustre di Lombardia», in Ridolfi 1648, I, p. 297.

⁶⁶ Félibien 1725, I, p. 275.

⁶⁷ Ivi, III, p. 147.

⁶⁸ Ivi, III, p. 149.

rivolte alla scuola romana, che trovava in Raffaello il fondatore e principale interprete, cosicché prima di lui «on ne parloit que de l'Ecole de Florence», e poi per suo merito «mais il mit celle de Rome à un si haut degré de perfection, que depuis ce tens-là elle a toujourns été, considerée comme la premiere de toutes»⁶⁹.

Il tema delle scuole pittoriche italiane era già stato brevemente affrontato da Félibien nell'Introduzione alla pubblicazione delle sette conferenze che aveva tenuto nel 1667 presso l'Accademia Reale, in particolare ricordando la famosa lettera di Poussin, datata 24 novembre 1647, in cui era esposta la cosiddetta “teoria dei modi”, la quale, com'è risaputo, paragonava i diversi registri espressivi usati dai pittori a quelle che erano ritenute le modalità impiegate dalla musica antica per manifestare le passioni⁷⁰. Dunque, vent'anni dopo, il teorico del classicismo del *Grand Siècle* riprese la formula del grande pittore, travisandola in diversi punti, e a commento della quale osservava:

Comme ces differens Modes venoient des differentes moeurs et coutumes des peuples, qui les avoient inventez, dont les uns étoient plus moderez comme les Grecs; les autres plus mols et effeminez comme les Lydiens; l'on en peut faire comparaison avec les diverses manieres de peindre, qu'on remarque dans l'Ecole de Rome, dans celle de Florence, et dans celle de Lombardie, dont la premier conserve plus de majeste et de grandeur, la seconde plus de furie et de mouvement, et la troisième beaucoup d'agrément et de douceur⁷¹.

Del resto, per l'accademico francese la sintesi delle tre scuole italiane – romana, fiorentina e lombarda – risiedeva, naturalmente, in Nicolas Poussin, il quale trovò «l'Art de mettre en pratique toutes ces differentes manieres»⁷².

Attraverso la “teoria dei modi” Félibien legò quindi le capacità di raffigurare i sentimenti alle differenti caratteristiche delle scuole, per cui la maestà e la grandezza appartengono a quella Romana, furia e movimento alla Lombarda (che, ricordiamolo, comprendeva pure la Veneta e l'Emiliana), piacevolezza e decoro alla Fiorentina.

Anche Malvasia, d'altro canto, pare associare alle scuole pittoriche la teoria poussiniana dei “modi”, quando ricorda che Ludovico Carracci suggeriva ai propri allievi di studiare le maniere dei grandi e di applicare «ciascuna di esse al soggetto a lui più confacente, e proprio, come a dire, ad un lieto et amoroso, la maniera Lombarda; ad un bizzarro, e grande, la Veneziana; ad un erudito, e decoroso, la Romana»⁷³: tema e stile, quindi, uniti a identificare una tendenza territoriale.

⁶⁹ Ivi, I, pp. 339-340.

⁷⁰ Sulla “teoria dei modi” di Poussin (la lettera del pittore è in parte riportata in Blunt 1995, pp. 367-370; e in Reyes 2009) esiste un'amplissima bibliografia, ma si veda almeno: Montagu 1992 (per l'interpretazione data da Félibien, pp. 238-242); Mérot 1994; Hammond 1996; Freedberg 1999; Reyes 2009; Unglaub 2011.

⁷¹ Félibien 1725, V, p. 325. Sull'interpretazione della “teoria dei modi” di Poussin offerta da Félibien si veda soprattutto Montagu 1992, pp. 238-242 e Mérot 2014.

⁷² Félibien 1725, V, p. 325.

⁷³ Malvasia 1678, I, p. 436.

Da una simile impostazione discende, quasi naturalmente, che certi soggetti sarebbero stati più adatti ad una scuola piuttosto che ad un'altra.

In seguito, sempre in Francia, Roger de Piles nell'*Abrégé de la vie des peinters*, edito nel 1699 (ripubblicato nel 1715) e rivolto ai *curieux*, in cui le biografie sono raggruppate per scuole pittoriche, propose un'identità tra i concetti di gusto, scuola e nazione⁷⁴. Alla questione del rapporto tra gusto e nazioni de Piles dedicò l'intero capitolo che suggella l'opera, *Du Gout, et de sa diversité, par rapport aux différentes Nations*, nel quale discettava sul concetto stesso di gusto, un tema che avrà enorme fortuna nel corso del XVIII secolo, proponendo la sua distinzione in tre categorie: naturale, artificiale e nazionale⁷⁵. Alla prima di esse, il gusto naturale, appartiene il talento personale; invece il gusto artificiale corrispondeva allo studio e all'imitazione di una maniera; infine «le goût de Nation», in cui si ritrova «une idée que les Ouvrages qui se sont ou qui se voyent en un país, forment dans l'Esprit de ceux qui les habitent»⁷⁶, ovvero il condizionamento culturale che deriva dal contesto – la città, la regione, lo Stato – in cui l'artista opera e del quale è egli stesso espressione, associando quindi, attraverso una coerente giustificazione teorica, il territorio e la sua storia agli esiti formali.

I gusti nazionali proposti da de Piles sono sei, il Romano, il Veneziano, il Lombardo, il Tedesco, il Fiammingo e il Francese, corrispondenti a scuole artistiche, offrendo per ognuno di essi un breve profilo critico, nel quale sono esposti i principali riferimenti cui rifarsi per la loro interpretazione: per cui a Roma si studia l'antico – rifacendosi alle stesse partizioni dello scrittore francese, in quella scuola si eserciterebbe soprattutto il «Goût Artificiel» – a differenza di Venezia, dove i pittori si sono «attachez à exprime le beau Naturel de leur país. Ils ont caractérisé les objets par comparaison» – applicandosi nel «Goût Naturel» – producendo un «vigueur harmonieuse de Couleurs»⁷⁷, mentre il gusto Lombardo rappresenta una mediazione tra i precedenti e consiste in un «Dessein coulant, nourri, moëleux, & mêlé d'un peu d'Antique & d'un naturel bien choisi, avec des Couleurs fonduës, fort aprochantes du naturel & employées d'un Pinceau leger»⁷⁸.

Per quanto riguarda le scuole non italiane, de Piles rilevò che il gusto tedesco, «qu'on appelle ordinairement G», si riconosce in una «idée de la Nature comme elle se voit ordinairement avec ses deffauts, & non comme elle pourroit être dans sa pureté» – considerazione che ripropone il tema classicista del bello ideale – e nella propensione dei suoi pittori ad applicarsi «plus arrêtez à finir leurs objets qu'à les bien disposer», concludendo che quegli artisti, tranne alcune eccezioni, realizzano figure dalle espressioni «ordinairement insipides», con disegno «sec»,

⁷⁴ de Piles 1699, pp. 525-532. Su de Piles, almeno: Teyssèdre 1964; Puttfarken 1985; Alpers 1995; Puttfarken 1996; Kapor 2009; Lo Nostro 2016; Perini Folesani 2016; Costa 2016.

⁷⁵ de Piles 1699, pp. 525-528.

⁷⁶ Ivi, p. 528.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Ivi, pp. 529-530.

colore mediocre, dando luogo a un «travail fort péné»⁷⁹. Il gusto fiammingo «ne differe de l'Allemand que par une plus gande union de Couleurs bien choisies, par un excellent Clair-obscur, & par un Pinceau plus moèleux»⁸⁰. Infine, il gusto francese, il quale fu «toûjours si partagé, qu'il est difficile d'en donner une idée bien juste: car il paroît que les Peintres de cette Nation on été dans leurs Ouvrages assez differensler uns des autress», a causa dei periodi trascorsi a Roma o a Venezia ritornando in patria con una «inclination particulière pour les Ouvrages de ce pais-la» e molti «mis toute leur industrie à imiter la Nature telle qu'ils la croyoient voir»⁸¹, raggiungendo il risultato di trattare «leurs sujets avec tant d'élevation que leurs Ouvrages serviront toûjours d'Ornemens à la France & seront admirez de la Postérité»⁸².

Sul delicato problema dell'assegnazione degli artisti alle varie scuole, de Piles propose un eloquente esempio, che gli serviva da metro di giudizio per i casi più controversi, affermando che Annibale Carracci seguiva il gusto lombardo prima di trasferirsi a Roma, dove assunse totalmente le tendenze di quella città, tanto che le opere seguenti alla Galleria Farnese devono essere assegnate proprio a quel gusto⁸³. In conseguenza di una simile considerazione, il teorico francese chiarisce che egli non intende annoverare fra i «Peintres Lombards ceux qui étans nez en Lombardie ont suivis ou l'Ecole Romaine, ou l'Ecole Vénitienne», poiché, «j'ay plus d'égard en cela à la manière que l'on a pratiquée qu'au lieu où l'on a pris naissance»⁸⁴, ovvero, l'accademico parigino instaurava una completa fusione tra il pittore, il suo carattere espressivo, o meglio la maniera, e la scuola o gusto cui apparteneva, distribuendo i legami solo in conseguenza della tendenza seguita, indipendentemente da questioni di carattere anagrafico.

Si formò quindi nell'*Abrégé* l'unione tra gusto, scuola e nazione, inscindibile nel riconoscimento dell'appartenenza, per cui, a titolo di esempio, i bergamaschi e bresciani Palma il Vecchio, Moretto, Lotto e Moroni, pur essendo lombardi di nascita, avendo seguito le maniere di Giorgione e di Tiziano, andranno considerati della «Ecole Vénitienne»⁸⁵. Tra l'altro, de Piles in questa occasione specifica che furono in errore coloro che, per risolvere il “dilemma” dei rapporti tra mondo lombardo e veneto, ipotizzarono l'esistenza di un'unica scuola, come riteneva – sebbene non sia esplicitamente nominato – Félibien, il quale raggruppava Giorgione, Correggio, Tiziano e Veronese nella scuola Lombarda⁸⁶. D'altro canto, come sappiamo, nell'*Abrégé* de Piles organizzò le biografie dei pittori proprio attorno alle loro scuole di appartenenza, raggruppando, in altrettanti

⁷⁹ Ivi, p. 531.

⁸⁰ Ivi, p. 532.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Ivi, p. 530.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Ibidem*.

distinti capitoli, le vite dei romani con i fiorentini, dei veneti, dei lombardi, dei tedeschi con i fiamminghi, e dei francesi, seguendo quei criteri tassonomici appena evidenziati, inaugurando un metodo che in seguito sarà adottato anche da altri autori⁸⁷.

La scuola pittorica, dunque, corrisponde a una nazione e al gusto che essa esprime, e gli artefici vanno distribuiti tra esse in relazione alla maniera che professano, al «Goût Artificiel & le Goût de Nation», per usare la definizione di de Piles, il quale, in sostanza, è slegato dal luogo di nascita, dipendendo piuttosto dalla scelta stilistica operata, benché questa, inevitabilmente, sia in buona misura condizionata dai natali e dalle circostanze della formazione. Di conseguenza, se nel corso del tempo la maniera muta radicalmente, come può accadere a causa di spostamenti, portando ad abbracciare quella tipica di un'altra scuola, allora si modificherà pure la collocazione che spetta a quell'artista nella costellazione delle tendenze di matrice territoriale; oppure, se un pittore approda nell'ambito di una scuola diversa da quella in cui si era formato, ma ne mantiene i caratteri, sempre in quella va annoverato: è il caso – abbastanza tipico – di Caravaggio, che de Piles, nonostante gli *exploits* romani, mantiene ne «L'Ecole de Lombardie»⁸⁸.

Il critico francese riprese la partizione in scuole nel *Cours de peinture par principes* del 1708, approfondendone i caratteri e rimarcando il loro legame con il gusto locale⁸⁹.

Sul versante anglosassone, Jonathan Richardson impiegava anch'esso il metodo delle scuole, in *An Essay on the Theory of Painting*, licenziato nel 1715, dove si menzionano la veneziana, la lombarda e la fiamminga, eccellenti nell'uso del colore, oltre alla fiorentina e alla romana, le quali primeggiano per il disegno, cui va poi unita la bolognese, capace di sommare le prerogative delle precedenti⁹⁰, affermando comunque, al di là di simili distinzioni regionali, che «Italy has unquestionably produced the best modern Painting, especially of the best kinds, and possessed it in a manner alone, when no other nation in the world had it in any tolerable degree; that was then consequently the great school of Painting»⁹¹.

Sempre Richardson, per descrivere le varie tendenze espressive, inserì nel proprio *Scienze of a Connoisseur* del 1719 un paragrafo dal titolo «Account of the several Schools of Modern Painting», in cui ne illustrò cinque italiane (Veneziana, Bolognese, Lombarda, Fiorentina e Romana), oltre alla Tedesca, Fiamminga, Inglese e Francese. La scuola romana era indicata dal critico inglese come quella dei migliori disegnatori e di coloro che meglio degli altri conoscevano l'antico, mentre «generally they were not good Colourists»⁹²; la fiorentina, anch'essa

⁸⁷ Ad esempio lo stesso metodo sarà tenuto da Dézallier d'Argenville 1762; e Prunetti 1786.

⁸⁸ de Piles 1699, pp. 340-344.

⁸⁹ de Piles 1708.

⁹⁰ Richardson 1715. In generale sul critico britannico segnaliamo Gibson-Wood 2000.

⁹¹ Richardson 1715, p. 68.

⁹² Richardson 1719b, p. 78; per una riflessione sull'approccio di Richardson alla *connoisseurship*: Albl 2016.

composta da ottimi disegnatori e «had a Kind of Greatness»⁹³, ma non per l'antico; la scuola Veneziana e la Lombarda composte da «Excellent Colourists, and a certain Grace, but entirely Modern, especially those of *Venice*»⁹⁴, sebbene poco corretti nel disegno e con scarsa conoscenza storica e dell'antico; infine la Bolognese, la quale «is a sort of composition of the Others»⁹⁵. Per quanto attiene alla scuola Tedesca, Richardson notava che essa era contraddistinta da «Drayness, and ungraceful Stiffness»; invece la Fiamminga era formata da buoni coloristi che imitavano la natura «as They conceived it»; mentre i pittori francesi, tranne poche eccezioni, gli apparivano privi di ogni qualità particolare⁹⁶. Infine, la scuola Inglese, la quale, in un periodo di generale decadenza della pittura, gli appare come la più probabile erede delle grandezze del passato, anche in considerazione del ricchissimo patrimonio di opere raccolto in quella nazione dal collezionismo, nonché degli illuminati consigli che Richardson espone nel proprio testo⁹⁷. Queste considerazioni ci appaiono piuttosto generiche e anche poco originali, ma, per altro, simili indicazioni in *Art of Criticism* erano considerate, «Light Sketches», utili solo a introdurre il perfetto *Connoisseur* alla necessaria cognizione dell'esistenza di diverse scuole, così come delle differenti maniere degli artisti: «When we are at a loss, and know not to what Hand to attribute a Picture, or Drawings it is of use to consider of what Age, and what School it Probably is; the will reduce the enquiry into a narrow compass, and oftentimes lead u sto the master we are seeking for»⁹⁸. Comunque, per ulteriori specificazioni su tali questioni, il saggista inglese rinviava, senza farne i nomi, agli autori «who have professedly treated on those subjects»⁹⁹.

Infine, tornando alla Galleria dell'*Eneide*, anch'essa, in fondo, è una forma di collezione e certamente esprime la raffinata cultura artistica di un amatore, cui era chiara e pacifica, come ai suoi contemporanei, la suddivisione della pittura italiana in scuole regionali, alle quali corrispondeva un preciso carattere stilistico. Probabilmente, Buonaccorsi riteneva pure che alle inclinazioni locali fossero associati distinti registri espressivi più o meno adatti agli argomenti da raffigurare, seguendo così, per una via del tutto personale, la “Teoria dei modi” di Poussin-Félibien. Eppure, ne abbiamo fatto cenno, in questo caso il richiamo alle scuole non basta, dato che balza agli occhi una certa uniformità stilistica – direi quasi di tono – nei dipinti della Galleria: forse la ricerca di una “sintesi italiana” tra le tendenze regionali, o, piuttosto, il compiacimento nel ritrovare il proprio gusto, declinato con le sfumature che le differenti scuole consentono? Comunque sia, possiamo ritenere che nell'eccezionale impresa del marchese Buonaccorsi si

⁹³ Richardson 1719b, p. 78.

⁹⁴ Ivi, pp. 78-79.

⁹⁵ Ivi, p. 79.

⁹⁶ Ivi, p. 80.

⁹⁷ Ivi, pp. 51-56.

⁹⁸ Richardson 1719b, pp. 155-156.

⁹⁹ Ivi, p. 156.

rifletta anche un articolato percorso critico, quello iniziato con la distinzione in scuole pittoriche, che dalle pagine si è trasferito sulle pareti, con esiti spettacolari.

Riferimenti bibliografici / References

- Agamben G. (2008), *Che cos'è il contemporaneo?*, Milano: Nottetempo.
- Albl S. (2016), *Jonathan Richardson conoscitore*, in *Il metodo del conoscitore. Approcci, limiti, prospettive*, Atti della giornata di studi (Roma, 5 giugno 2015), a cura di S. Albl, A. Aggujaro, Roma: Artemide, pp. 27-44.
- Algarotti F. (1792), *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*, VIII, Venezia: Palese, pp. 351-374.
- Alpers S. (1995), *Roger de Piles et l'histoire de l'art*, in *Histoire de l'histoire de l'art*, I, *De l'Antiquité au XVIII^e siècle*, Cycles de conférences organisés au musée du Louvre (10 ottobre, 14 novembre 1991; 25 gennaio, 15 marzo 1993), Paris: Klincksieck-Musée du Louvre, pp. 283-301.
- Anderson J. (2003), *Tiepolo's Cleopatra*, Melbourne: Macmillan.
- Baldinucci F. (1681), *Vocabolario toscano dell'arte del disegno nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della pittura, scultura, et architettura; ma ancora di altre Arti a quelle subordinate, e che abbiano fondamento nel disegno*, Firenze: Santi Franchi al Segno della Passione.
- Bell J., Willette T., a cura di (2002), *Art history in the age of Bellori*, Atti del convegno di studio (Roma, 21-22 novembre 1996), Cambridge: Cambridge University Press.
- Bellori G.P. (1672), *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma: Mascardi, 1672; ed. a cura di E. Borea, Torino: Einaudi, 2009.
- Bianco A., Grisolia F., Prospero Valenti Rodinò S. (2017), *Padre Sebastiano Resta (1635-1714). Milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma*, Atti del convegno (Roma, 11 dicembre 2015), Roma: Edizioni Oratoriane.
- Blunt A. (1995), *Nicolas Poussin*, London: Pallas Athene.
- Borea E. (1998), *Stampe in Europa nel Seicento per servire i collezionisti di arte italiana*, in *Per Luigi Grassi, disegno e disegni*, a cura di A. Forlani Tempesti, S. Prospero Valenti Rodinò, Rimini: Galleria editrice, pp. 339-358.
- Borea E. (2010), *Storia dell'arte con figure. Recueils per le scuole pittoriche italiane*, in *À l'origine du livre d'art. Les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale en Europe (XVI^e-XVIII^e siècles)*, textes réunis par C. Hattori, E. Leutrat, V. Meyer, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 109-119.
- Boschini M. (1660), *La Carta del navegar pitoresco*, Venezia: Baba, 1660; ed. a cura di A. Pallucchini, Venezia-Roma: Fondazione Giorgio Cini, 1966.

- Cavazzoni Zanotti G.P. (1705), *Lettere familiari scritte ad un amico in difesa del conte Carlo Cesare Malvasia autore della Felsina pittrice*, Bologna: Pisarri.
- Ciancio V. (2009), *Francesco Algarotti und die Galerie der modernen Maler am Hof von Dresden (1742-1746)*, in *Francesco Algarotti. Ein philosophischer Hofmann im Jahrhundert der Aufklärung*, Atti del Convegno (Potsdam, 27-28 ottobre 2006), a cura di H. Schumacher, B. Wehinger, Laatzten: Wehrhahn Verlag, pp. 151-159.
- Costa S. (2016), *Dal Dialogue alle Conversations: il pubblico dell'arte secondo Roger de Piles*, in R. de Piles, *Dialogo sul colorito*, ed. a cura di G. Perini Folesani, S. Costa, Firenze: Olschki, pp. 137-183.
- Cropper E. (1991), "La più bella antichità che sappiate desiderare", *history and style in Giovan Pietro Bellori's "Lives"*, in *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*, Atti dei simposi (Wolfenbüttel, 15 dicembre 1987 – 27 novembre – 1 dicembre 1988), a cura di P. Ganz, M. Gosebruch, Wiesbaden: Harrassowitz in Komm, pp. 145-173.
- Cropper E. (2012), *Malvasia's anti-vasarian history of art, a tradition, not a rebirth*, in *Gifts in return. Essay in honour of Charles Dempsey*, a cura di M. Schlitt, Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, pp. 415-444.
- Dal Pozzolo E.M., a cura di (2014) *Marco Boschini, l'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca*, Atti del convegno di studi (Verona, 19-20 giugno 2014), Treviso: ZeL Edizioni.
- De Benedictis C. (2016), *Tra 'progetto' e sogno: a Dresda il museo di Francesco Algarotti*, «Studi di Storia dell'Arte», 27, pp. 225-234.
- de Mambro Santos R. (2001), *Arcadie del vero. Arte e teoria nella Roma del Seicento*, Roma: Apeiron.
- de Piles R. (1699), *Du gout, Et de sa diversité, par rapport aux différentes Nations*, in *Abrégé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs Ouvrages, et un Traité du Peintre parfait, de la connaissance des Desseins, & de l'utilité des Estampes*, Paris, Muguet.
- de Piles R. (1708), *Cours de peinture par principes*, Paris: Estienne.
- Démoris R. (2007), in A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres ancien set modernes*, a cura di R. Démoris, I-II, Paris, Les Belles Lettres, 2007.
- Dézallier d'Argenville A.J. (1762), *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, I, Paris: Du Bure.
- Dionne U. (2001), *Félibien Dialoguiste: les Entretiens sur les vies des peintres*, «Dix-septième siècle», 210/1, pp. 49-74.
- Dufresnoy C.-A. (1668), *De arte graphica*, Paris: Barbin, 1668; ed. a cura di C. Allen, Y. Haskell, F. Muecke, Ginevra: Droz, 2005.
- Félibien A. (1725), *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres ancien set modernes*, I-V, Paris: S. Marbre-Cramoisy, 1666-1688; seconda edizione Paris: Trévoux, 1725.

- Freedberg D. (1999), *De l'effet de la musique aux effets de l'imaginaire; ou pourquoi les modes ne sont pas les affetti*, in *La Jérusalem délivrée du Tasse. Poésie, peinture, musique, ballet*, Atti del colloquio (Parigi, 13-14 novembre 1996), a cura di G. Careri, Paris: Klincksieck-musée du Louvre, pp. 309-338.
- Frigo A. (2012), *Can One Speak of Painting if One Cannot Hold a Brush? Giulio Mancini, Medicine, and the Birth of the Connoisseur*, «Journal of the History of Ideas», 73, pp. 417-436.
- Fulco G. (2001), *Il sogno di una "Galleria": nuovi documenti sul Marino collezionista (1979)*, in *La «meravigliosa» passione. Studi sul Barocco tra letteratura e arte*, Roma: Salerno, pp. 83-117.
- Fulco G. (2011), *Marino e la tradizione figurativa*, «Filologia e critica», XXXVI/3, pp. 413-433.
- Gage F. (2016), *Painting as medicine in early modern Rome. Giulio Mancini and the efficacy of art*, University Park, Penn: State University Press.
- Germer S. (2016), *Art, pouvoir, discours, la carrière intellectuelle d'André Félibien dans la France de Louis XIV*, Paris: Edition de la maison des sciences de l'homme.
- Gibson-Wood C. (2000), *Jonathan Richardson art theorist of the English Enlightenment*, New Haven: Yale University Press.
- Gigli G.C. (1615), *La Pittura trionfante*, Venezia: Alberti, 1615; ed. a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, Porretta Terme (Bo): I Quaderni del Battello Ebro, 1996.
- Ginzburg Carignani S. (1996a), *Giovanni Battista Agucchi e la sua cerchia*, in *Poussin et Rome*, Atti del Congresso (Roma, Académie de France à Rome e Bibliotheca Hertziana, 16-18 novembre 1994), a cura di O. Bonfait, C.L. Frommel, Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, pp. 273-291.
- Ginzburg Carignani S. (1996b), *Domenichino e Giovanni Battista Agucchi*, in *Domenichino 1581-1641*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 10 ottobre 1996 – 14 gennaio 1997), a cura di C. Strinati, A. Tantillo, Milano: Electa, pp. 121-137.
- Ginzburg S. (1996), *Introduzione*, in G.C. Gigli, *La Pittura trionfante*, Venezia: Alberti, 1615; ed. a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, Porretta Terme (Bo): I Quaderni del Battello Ebro, 1996, pp. 5-25.
- Ginzburg S. (2015), *I caratteri della scuola romana in Maratti e Bellori*, in *Maratti e l'Europa*, Atti delle giornate di studio (Roma, palazzo Altieri, 11-12 novembre 2013), a cura di L. Barroero, S. Prosperi Valenti Rondinò, S. Schütze, Roma: Campisano, pp. 25-51.
- Giordani P. (2007), *Note correttive ai manoscritti della Storia della scultura stilate da Pietro Giordani tra il 1812 e il 1817 (Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, Ms Classe I 516)*, a cura di F. Leone, B. Steindl, in L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*,

- a cura di F. Leone, B. Steindl, G. Venturi, I. Bassano del Grappa: Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo, pp. 111-177.
- Hammond F. (1996), *Poussin et les modes: le point de vue d'un musicien*, in *Poussin et Rome*, Atti del colloquio (Roma, Académie de France, 16-18 novembre 1994), a cura di O. Bonfait, C.L. Frommel, M. Hochmann, S. Schütze, Paris: Réunion des Musées Nationaux, pp. 75-91.
- Haskell F. (1985), *Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Art and Society in the Age of the Baroque*, London: Chatto & Windus, 1963, trad. it. *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze: Sansoni.
- Hochmann M. (1988), *Les annotations marginales de Federico Zuccaro à un exemplaire des «Vies» de Vasari. La réaction antivasarienne à la fin du XVIe siècle*, «Revue de l'Art», 80, pp. 64-71.
- I disegni del Codice Resta*, schede critiche a cura di G. Bora, Cinisello Balsamo 1976.
- Ivanoff N. (1957), *Stile e maniera*, «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 1, pp. 109-163.
- Kapor V. (2009), 'Couleur locale' a pictorical term gone astray?, «Word & Image», 25, pp. 22-32.
- Lanzi L. (1809), *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano: Remondini; edizione a cura di M. Capucci, 3 voll, Firenze: Sansoni, 1968-1974.
- Lepore R. (1989), *Introduzione*, a F. Scannelli, *Il microcosmo della pittura*, ristampa anastatica, Bologna: Nuova Alfa Editoriale, pp. 7-29.
- Liebsch T. (2010), «... una picciola e scelta raccolta di quadri moderni» *Francesco Algarottis Gemäldeauftrag für Dresden an zeitgenössische Maler in Venedig*, in *Venedig-Dresden. Begegnung zweier Kulturstädte*, a cura di B. Marx, A. Henning, Dresden: Staatliche Kunstsammlungen Dresden-Seeman, pp. 217-239.
- Lo Nostro G. (2014), *La trattatistica francese tra il XVII e il XVIII secolo. Dal collezionismo a una prima strutturazione delle scuole pittoriche italiane*, «teCLa-Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica», 9, pp. 31-45.
- Lo Nostro G. (2016), *Da Vasari a Roger de Piles. Il paradigma vasariano nella storiografia artistica francese tra il XVII e il XVIII secolo*, in *Vasari als Paradigma. Reception, Kritik, Perspektiven – The Paradigm of Vasari. Reception, Criticism, Perspectives*, a cura di F. Jonietz, A. Nova, Venezia: Marsilio, pp. 265-273.
- Maccherini M. (2005), *Giulio Mancini, committenza e commercio di opere d'arte fra Siena e Roma*, in *Siena e Roma, Raffaello Caravaggio e i protagonisti di un legame antico*, catalogo della mostra (Siena, palazzo Squarcialupi, 25 novembre 2005 – 5 marzo 2006), a cura di B. Santi, C. Strinati, Siena: Protagon Editori, pp. 393-401.
- Mahon D. (1947), *Studies in Seicento Art and Theory*, London: The Warburg Institute-University of London.

- Malvasia G.C. (1678), *Felsina pittrice, Vite de' Pittori Bolognesi*, Bologna: Davico.
- Mancini G. (1956), *Considerazioni sulla pittura*, ed. a cura di A. Marucchi, L. Salerno, I, Roma: Accademia Nazionale dei Lincei.
- Mérot A. (1994), *Les modes, ou le paradoxe du peintre*, in *Nicolas Poussin 1594-1665*, catalogo della mostra (Parigi, Galeries nationales du Grand Palais, 27 settembre 1994 – 2 gennaio 1995), a cura di P. Rosenberg, Paris: Réunion des Musées Nationaux, pp. 80-86.
- Mérot A. (2014), “Manières” et “modes” chez André Félibien, les premières analyses du style de Nicolas Poussin, in *L'Héroïque et le Champêtre*, I, *Les catégories stylistiques dans le discours critique sur les arts*, a cura di M. Cojannot-Le Blanc, C. Pouzadoux, É. Prioux, Paris, Press universitaires de Paris ouest, pp. 187-203.
- Montagu J. (1992), *The Theory of the musical Modes in the Académie Royale de peinture et de sculpture*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LV, pp. 233-248.
- Natali G. (1951), *Monsignor G. B. Agucchi e le scuole pittoriche italiane*, «Sicilorum gymnasium», 4, pp. 117-119.
- Nicolaci M. (2014), *Giulio Mancini critico e collezionista. Considerazioni intorno al suo inventario dei beni*, in *Collezioni romane dal Quattrocento al Settecento: protagonisti e complementari*, a cura di F. Parrilla, Roma: Campisano, pp. 59-77.
- Passeri G.B. (1934), *Il libro delle Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti*, a cura di J. Hess, Lipsia-Vienna: Keller.
- Pastres P. (2012), *Luigi Lanzi e le scuole pittoriche*, in *Luigi Lanzi 1810-2010; archeologo e storico dell'arte*, a cura di M.E. Micheli, G. Perini Folesani. A. Santucci, Camerano: Empatiabooks, pp. 185-232.
- Pastres P. (2014), *Giulio Cesare Gigli e le patrie pittoriche*, «Annali di critica d'arte», 10, pp. 73-103.
- Pastres P. (2016a), *Algarotti e l'abate Conti: una fonte per il Sileno di Zuccarelli*, «Letteratura & Arte», 14, pp. 59-69.
- Pastres P. (2016b), *Algarotti per Augusto e Mecenate a Dresda. Artisti, acquisti e programmi pittorici nei versi ad Augusto III del 1743-1744*, «Studi germanici», 10, pp. 9-66.
- Pastres P. (2018), *Una pagina di Antonio Lupis del 1687 per la fortuna di Luca Giordano in Veneto: l'elogio del Passaggio del mar Rosso di Bergamo*, «Annali di critica d'arte», pp. 157-169.
- Perini Folesani G. (2011), *Philosophie du droit, philosophie de l'histoire, curiosité antiquaire et histoire de l'art, la méthode de Carlo Cesare Malvasia*, in *L'artiste et la philosophe, l'histoire de l'art à l'épreuve de la philosophie au XVIIe siècle*, Atti del colloquio internazionale (Parigi, 19-22 settembre 2007), a cura di F. Cousinié, C. Belin, Rennes: Press Univ. de Rennes, pp. 335-354.

- Perini Folesani G. (2012), *Malvasia e Roger de Piles, occasioni di un incontro*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica, forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVII)*, Atti del convegno di studi (Bologna, 30 novembre – 2 dicembre 2010), Bologna: Bononia Univ. Press, pp. 107-124.
- Perini Folesani G. (2016), *A proposito di Roger de Piles*, in R. de Piles, *Dialogo sul colorito*, ed. a cura di G. Perini Folesani, S. Costa, Firenze: Olschki, pp. 1-136.
- 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.
- Pierguidi S. (2008), *Non vuole che s'introducano tavole forestiere. Il confronto fra artisti forestieri e scuole pittoriche nelle pale d'altare della seconda metà del Cinquecento*, «Storia dell'arte», 121, pp. 129-145.
- Pierguidi S. (2011), *Il mecenatismo di Anna Maria Ludivica de' Medici a Düsseldorf: le scuole pittoriche italiane a confronto*, «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», 62, pp. 251-259.
- Pierguidi S. (2012), *Dalle pale d'eccellenti artefici nel duomo di Siena (1673-1688) alla galleria di quadri moderni di Dresda (1742)*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 36, pp. 171-188.
- Pierguidi S. (2014), *Le aporie della critica di Malvasia: tra difesa del primato lombardo e ossequio alla teoria eclettica*, in «ArtItaliens», 20, pp. 68-78.
- Pierguidi S. (2016), *Giulio Mancini e la nascita della connoisseurship*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 79, pp. 63-71.
- Pommier É. (2007), *Comment l'art devient l'art, dans l'Italie de la Renaissance*, Paris: Gallimard, 2007; trad. it. *L'invenzione dell'arte nell'Italia del Rinascimento*, Torino: Einaudi, 2007.
- Prosperi Valenti Rodinò S. (2013), *Dilettanti del disegno nell'Italia del Seicento. Padre Resta tra Malvasia e Magnavacca*, Roma: Campisano.
- Prunetti M. (1786), *Saggio pittorico*, Roma: Zempel.
- Puttfarken T. (1985), *Roger de Piles's theory of art*, London/New Heaven: Yale University Press.
- Puttfarken T. (1996), *Roger de Piles. Une littérature artistique destinée à un nouveau public*, in *Les "Vies" d'artistes*, Actes du Colloque International (Paris, 1-2 ottobre 1993), a cura di M. Waschek, Paris: Musée du Louvre, pp. 81-102.
- Reyes H. (2009), *The Rhetorical Frame of Poussin's Theory of the Modes*, «Intellectual History Review», 19/3, pp. 287-302.
- Richardson J. (1715), *An Essay on the Theory of Painting*, London: Bowyer, 1715, in *The Works of Jonathan Richardson*, [London] 1792.
- Richardson J. (1719a), *An essay on the whole Art of Criticism as it relates to Painting*, in Id., *Two discourses*, London: Churchill, 1719, pp. 1-220.
- Richardson J. (1719b), *An Argument in behalf of the Scienze of a Connoisseur*, in Id., *Two discourses*, London: Churchill, 1719, pp. 1-234.

- Ridolfi C. (1648), *Le maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, Venezia: Sgava, 1648; ed. a cura di D.F. von Hadeln, 2 voll., Berin, 1914-1924.
- Rima B. (2012), *L'idea della pittura e "La Galeria" degli specchi*, «Letteratura & Arte», 10, pp. 65-106.
- Rossi M. (2002), *Ultimi ragguagli di Parnaso. Un percorso tra gli studi secenteschi sui rapporti penna-pennello*, «Studiolo», 1, pp. 221-241.
- Sabbatino P. (2009), *Il ritratto di Ariosto «gran Pittor» nella «pinacoteca» poetica di Marino e la «Galleria regia» dell'Orlando furioso nella letteratura artistica*, «Studi rinascimentali», 7, pp. 119-133.
- Scannelli F. (1657), *Il microcosmo della pittura*, Cesena: Per il Neri; ristampa anastatica, Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1989; ne esiste una edizione moderna a cura di E. Monaca, Roma: UniversItalia, 2015.
- Scaramuccia L. (1674), *Le finezze de pennelli italiani, ammirate, e studiate da Girupeno sotto la scorta, e disciplina del genio di Raffaello d'Urbino, con una curiosa, ed attentissima osservazione di tutto ciò, che facilmente possa riuscire d'utile, e di diletto à chi desidera rendersi perfetto nella Teorica, e Pratica della Nobil'Arte della Pittura*, Pavia: Gio. Andrea Magri.
- Sohm P. (1991), *Pittoresco. Marco Boschini, his critics, and their critiques of painterly brushwork in seventeenth and eighteenth-century Italy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Sohm P. (2001a), *La critica d'arte del Seicento: Carlo Ridolfi e Marco Boschini*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, II, a cura di M. Lucco, Milano: Electa, pp. 725-756.
- Sohm P. (2001b), *Style in the art theory of early modern Italy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Spagnolo M. (1996), *Appunti per Giulio Cesare Gigli: pittori e poeti nel primo Seicento*, «Ricerche di storia dell'arte» 59, pp. 56-74.
- Sparti D.L. (2008), *Novità su Giulio Mancini: medicina, arte e presunta "connoisseurship"*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 52/1, pp. 53-72.
- Stoichita V.I. (2004), *La bella Elena ed il suo doppio nella Galeria del Cavalier Marino*, in *Estetica barocca*, a cura di S. Schültze, Roma: Campisano, pp. 205-221.
- Surliuga V. (2002), *La Galeria di G. B. Marino tra pittura e poesia*, «Quaderni d'italianistica», 1, pp. 65-84.
- Teyssèdre B. (1964), *L'histoire de l'art vue du Grand Siècle. Recherches sur l'Abrégé del la Vié des Peintures par Roger de Piles (1699), et ses sources*, Paris: Julliard.
- Unglaub J. (2011), *Poussin and Rospigliosi: Novità, Copies, and Modes*, in «Novità». *Neuheitskonzepte in der Bildkünsten um 1600*, Atti del convegno di studi (München, 28 febbraio – 1 marzo 2008), a cura di U. Pfisterer, G. Wimböck, Zürich: diaphanes, pp. 447-469.

- Vegelin van Claerbergen E. (2006), *David Teniers and the theatre of painting*, catalogo della mostra (London, Somerset House 19.10.2006 – 21.01.2007), London: Holberton.
- Vittoria V. (1703), *Osservazioni sopra il libro della Felsina pittrice per difesa di Raffaello da Urbino, dei Caracci e della loro scuola*, Roma: Zenobi.
- Warwick G. (2000), *The arts of collecting. Padre Sebastiano Resta and the market for drawings in early modern Europe*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Wood J. (1996), *Padre Resta as a Collector of Carracci Drawings*, in «Master Drawings», XXXIV/1, pp. 3-71.
- Zanotti G.P. (1739), *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto delle Scienze e dell'Arti*, I, Bologna: Lelio dalla Volpe.
- Zapperi R., Toesca I. (1960), *Agucchi, Giovanni Battista*, in *Dizionario biografico degli italiani*, I, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, pp. 504-506.