



2025

IL CAPITALE CULTURALE
Studies on the Value of Cultural Heritage

eum

Rivista fondata da Massimo Montella



Il capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

n. 31, 2025

ISSN 2039-2362 (online)

© 2010 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore / Editor in chief Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo Scullo

Coordinatore editoriale / Editorial coordinator Maria Teresa Gigliozzi

Coordinatore tecnico / Managing coordinator Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial board Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Costanza Geddes da Filicaia, Maria Teresa Gigliozzi, Chiara Mariotti, Enrico Nicosia, Emanuela Stortoni

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage
Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Susanne Adina Meyer, Marta Maria Montella, Umberto Moscatelli, Caterina Papparello, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni, Carmen Vitale

Comitato scientifico / Scientific Committee Michela Addis, Mario Alberto Banti, Carla Barbati †, Caterina Barilaro, Sergio Barile, Nadia Barrella, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain, Girolamo Cusimano, Maurizio De Vita, Fabio Donato †, Maria Cristina Giambruno, Gaetano Golinelli, Rubén Lois Gonzalez, Susan Hazan, Joel Heuillon, Federico Marazzi, Raffaella Morselli, Paola Paniccia, Giuliano Pinto, Carlo Pongetti, Bernardino Quattrococchi, Margaret Rasulo, Orietta Rossi Pinelli, Massimiliano Rossi, Simonetta Stopponi, Cecilia Tasca, Andrea Ugolini, Frank Vermeulen, Alessandro Zuccari

Web <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>, email: icc@unimc.it

Editore / Publisher eum edizioni università di macerata, Corso della Repubblica 51 – 62100 Macerata, tel. (39) 733 258 6081, fax (39) 733 258 6086, <http://eum.unimc.it>, info.ceum@unimc.it

Layout editor Oltrepagina srl

Progetto grafico / Graphics +crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SISMED
Rivista indicizzata WOS
Rivista indicizzata SCOPUS
Rivista indicizzata DOAJ
Inclusa in ERIH-PLUS

A gloria di una nuova primavera dinastica. Il fregio della Stanza di Augusto di Palazzo De Vico a Macerata

Alessandro Cadelli*

Abstract

Agli albori del XVIII secolo, a Macerata, la nobile famiglia De Vico affidò a Giovanni Anastasi l'incarico di decorare alcuni ambienti al primo piano della propria dimora. Il ciclo pittorico, frizzante trama barocca di argomento storico, mitologico e letterario, celebra il lustro e il potere del casato committente, esaltandone l'ambiziosa politica matrimoniale e il ricercato gusto erudito. Il contributo intende chiarire e interpretare l'iconografia del fregio di una delle stanze teatro dell'impresa: la cosiddetta *Stanza di Augusto*, così battezzata per alcuni episodi della vita del primo imperatore dipinti a monocromo alla base della volta.

At the dawn of the 18th century in Macerata, the noble De Vico family commissioned Giovanni Anastasi to decorate several rooms on the first floor of their residence. The pictorial cycle, a vibrant Baroque plot of historical, mythological and literary themes, celebrates

* Studioso indipendente / Storico dell'arte specializzato (Università di Siena), e-mail: alessandro.cadelli1997@gmail.com.

Un sentito ringraziamento al professor Giuseppe Capriotti e al professor Gianluca Amato, per aver riletto il testo e per gli utili consigli. Grazie anche alla professoressa Jessica Piccinini e al collega e amico Nicola Attinasi, per i suggerimenti forniti durante le ricerche.

the prestige and the power of the family, emphasizing their ambitious marital policy and refined erudite taste. This contribution aims to clarify and interpret the iconography of the frieze in one of the rooms where the undertaking took place: the so-called *Stanza di Augusto* (*Room of Augustus*), named after episodes from the life of the first emperor painted in monochrome at the base of the vault.

A pochi passi dall'attuale Piazza della Libertà, nel cuore del centro storico maceratese, sorge l'antica residenza della nobile famiglia De Vico¹. Il palazzo – fino a poco tempo fa una delle sedi del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Macerata – ospita un vasto fregio pittorico, databile ai primissimi anni del Settecento, opera del pittore senigalliese Giovanni Anastasi, illustre esponente della scena pittorica tardobarocca marchigiana.

Nel 1704 Antonio De Vico contrasse un prestigioso matrimonio con Rosa dei conti Ubaldini della Carda di Apecchio. In vista del lieto evento, il De Vico affidò al senigalliese la direzione della sfarzosa campagna decorativa, ultimo, avvincente capitolo della breve, intensa e in parte ancora oscura esistenza del pittore².

Giovanni nacque a Senigallia il 17 marzo 1653. Nel 1676, a Urbino, sposò Isabella, figlia del pittore Alfonso Patanazzi³. I novelli sposi si stabilirono in casa di Alfonso e Giovanni, in cambio dell'ospitalità ricevuta, accettò di lavorare a bottega da questo per i successivi due anni⁴. La città conserva numerose testimonianze della sua attività artistica. Per la chiesa di San Pier Celestino dipinse la pala con la *Vergine, il Bambino e l'Angelo Custode*, mentre per l'oratorio di San Gregorio Magno, nei primi anni del Settecento, su commissione della famiglia Albani, eseguì le tele con le *Storie* del santo titolare, l'*Annunciazione*, i *Santi Pietro e Paolo* e l'*Eterno Padre*, oggi ricoverate, insieme alla pala voluta dalla Congregazione dei Trecento dei Santi Angeli Custodi, nei depositi e nelle sale espositive del Museo diocesano⁵.

¹ Sulla residenza e sulla storia della famiglia De Vico, si vedano Paci 1996, pp. 585-591; Palombarini 1987.

² La notizia delle nozze è contenuta in un manoscritto dell'erudito Ignazio Compagnoni, conservato nella biblioteca comunale di Macerata. Cfr. I. Compagnoni, *Memorie estratte dai registri parrocchiali, da quelli della Confraternita del Sacramento e dai libri dei Camerlenghi*, Biblioteca comunale Mozzi Borgetti (d'ora in poi BCMB), ms. 526, c. 87r (Paci 1996, p. 588). Giovanni Mario Crescimbeni, invece, data il matrimonio al 1702 (Crescimbeni 1724, p. 44). Per un breve cenno sugli Ubaldini della Carda, si veda Squarti Perla 2015, p. 255.

³ Modesto seguace di Claudio Ridolfi e Federico Barocci, Alfonso proveniva da una famiglia di pittori e ceramisti urbinati. Nel 1657 aveva sposato Caterina Barbara, figlia del pittore Girolamo Cialdieri, allievo di Claudio Ridolfi. Per la figura di Alfonso Patanazzi, si veda Vanni 2005.

⁴ Con l'esclusione dei mesi di febbraio, aprile, luglio e ottobre di ciascun anno, nei quali – come riportato dal contratto dotale – il giovane sarebbe stato libero di lavorare in proprio (Negroni 2004, p. 75).

⁵ La tela con l'*Eterno Padre* risulta attualmente dispersa.

Intorno alla metà degli anni '80 tornò a risiedere a Senigallia, dove realizzò il grande ciclo di cassapanche e quadri a soggetto biblico per la sala di rappresentanza di Palazzo Mastai Ferretti⁶ e la pala con la *Sacra Famiglia e san Gregorio che intercede per le anime purganti* della chiesa della Croce del Sacramento, sede della confraternita nella quale era entrato nel 1681 e per la quale eseguì anche le due *Adorazioni* ai lati dell'altar maggiore⁷. Di origine ignota sono invece le *Storie di sant'Antonio da Padova*, attualmente alloggiate – insieme alle *Storie di Sant'Antonio Abate* e all'*Annunciazione* provenienti dalla diruta chiesa di Sant'Antonio Abate e Morte e alla *Crocifissione* della chiesa dei Santi Rocco e Sebastiano – nei depositi della locale Pinacoteca diocesana⁸.

Memoria del suo operato conserva anche Rimini, città natale del padre. Qui, su incarico del conte Cesare Bianchetti Gambalunga, dipinse per la Cappella dei Giochi Infantili del Tempio Malatestiano la pala raffigurante il Beato Galeotto Roberto Malatesta che intercedere per la città romagnola, risalente forse al 1687, anno della traslazione dei resti mortali del beato all'interno della chiesa⁹. A San Costanzo, nel pesarese, restano invece la *Sacra Famiglia con i santi Teresa, Giacomo e Sebastiano*, proveniente dalla diruta chiesa di San Sebastiano e la *Madonna col Bambino e i santi Filippo Neri, Agostino, Francesco da Paola e Antonio da Padova* della chiesa di San Pietro.

Numerose sono inoltre le attestazioni superstiti in alcuni piccoli centri dell'interno urbinato e anconetano. Ad Ostra, dove Giuseppe Colucci segnalava tre capolavori dipinti dal pittore per la chiesa di Santa Lucia¹⁰, oggi dispersi, sopravvivono le tele di San Filippo Neri: lo *Sposalizio della Vergine* e due *Storie* del santo titolare. A Fossombrone – dopo i furti della pala Sabatelli e del quadro dell'Annunziata – resta invece la *Santa Rosa da Viterbo in adorazione del Crocifisso* della Pinacoteca comunale. Pergola, gode al contrario di un'eredità fortunatamente ancora cospicua, densa dei fulgidi tesori dei suoi innumerevoli edifici di culto: la pala Latoni di Santa Maria delle Tinte, le tele col *Martirio di Sant'Andrea* e i *Padri della Chiesa* di Sant'Andrea al Corso, gli affreschi di San Giacomo e di Sant'Orsola, il quadro con *I santi Giovanni da Capestrano e Pasquale Baylon* della chiesa degli Zoccolanti, la pala con la *Madonna, il Bambino e i santi Agostino, Monica, Giovanni da San Facondo*,

⁶ Per il ciclo si veda Caldari, Montevecchi 2008, a cui si rimanda anche per una generale trattazione delle vicende biografiche e artistiche del pittore, nonché per una breve rassegna della sua fortuna critica.

⁷ Attribuibile all'Anastasi è poi un bozzetto raffigurante un'*Adorazione dei Magi* conservato in Collazione Antaldi (n. 416), forse preparatorio per il dipinto di stesso soggetto della chiesa della Croce (G. Calegari, in Forlani Tempesti, Calegari 2001, pp. 166-167).

⁸ Comparso sul mercato antiquario senigalliese alla fine degli anni '60 è, inoltre, un *San Giacomo in preghiera*, unica opera del pittore attualmente conosciuta appartenente ad una collezione privata (Solazzi *et al.* 2006, p. 43).

⁹ La tela è andata distrutta a causa dei bombardamenti su Rimini del 1944.

¹⁰ Colucci 1796, XXVIII, p. 249.

Rita da Cascia e Chiara da Montefalco di San Francesco e il quadro con la *Madonna, il Bambino e i santi patroni di Pergola*, attualmente alloggiato nella sagrestia della concattedrale.

All'inizio degli anni '90 del Seicento il pittore fu chiamato a Tolentino, dove i frati del convento di San Nicola gli commissionarono una pala per uno degli altari laterali della basilica e la decorazione del chiostro. La tela, risalente al 1691, raffigura *San Giovanni da Sabagùn che resuscita una fanciulla*¹¹, mentre i muri del recinto claustrale ospitano un ciclo dipinto ad affresco incentrato sulla vita e i miracoli del santo titolare¹². I lavori presero inizio nell'estate del 1690: Anastasi fu incaricato della realizzazione delle figure, mentre l'esecuzione dello scenografico impianto architettonico fu affidata al pittore quadraturista bolognese Agostino Orsoni¹³. Terminato il lavoro tolentinate, il pittore si trasferì a Macerata, attendendo al cantiere di Palazzo De Vico, scrigno della sua ultima, preziosa fatica.

Ardite quadrature, movimentate da fastosi e affastellati ornamenti, decorano i soffitti di cinque stanze al piano nobile dell'antica residenza¹⁴, dove complesse cornici architettoniche aprono a sfondati di cielo con figure mitologiche al centro. Il ciclo è popolato da angeli e putti e impreziosito da una decorazione floreale riccamente assortita. Completano la composizione quadri riportati e medaglioni con figure allegoriche e scene tratte dalla storia dell'antica Roma, dalla mitologia e dalla letteratura. Fragile sostanza dell'articolato racconto è la tempera: corrotta e in parte caduta nel corso dei secoli¹⁵.

L'intervento vide senz'altro all'opera un pittore quadraturista – forse lo stesso Orsoni¹⁶ – e un folto gruppo di aiuti, fra i quali, verosimilmente, come ipotizzato da Francesca Coltrinari, quegli artisti e artigiani che di lì a non molto avrebbero presenziato, in qualità di testimoni, alla stesura del testamento del pittore: il legnaiolo anconetano Anton Francesco Campetelli, i muratori Ber-

¹¹ Il miracolo è ricordato nella biografia del santo scritta da Giacomo Antonio Valauri (Valauri 1690, p. 127). Per la documentazione riguardate la commissione del quadro al pittore, si vedano Ruggeri 1978, p. 11; Cicconi 1995, pp. 29-30, 41, note 10, 17.

¹² Un'iscrizione soprastante l'ingresso della cosiddetta "Sala S. Giorgio", fissa al 1703 l'ultimazione dei lavori. Per un'approfondita descrizione del ciclo e una dettagliata analisi delle vicende storiche legate alla sua commissione, nonché delle sue successive vicissitudini conservative, si vedano Ciacci 1977/1978; Ruggeri 1978; Cicconi 1995 e i saggi contenuti in *Il chiostro di San Nicola a Tolentino* 2001.

¹³ Forse parente di Gioseffo Orsoni (1691-1755), anch'egli pittore quadraturista di Bologna, cresciuto nelle botteghe di Domenico Viani e di Pompeo Aldrovandini (Crespi 1769, pp. 285-286; Rolli 1977, p. 86). Agostino, inoltre, potrebbe essere l'autore della maestosa balconata affrescata sul catino absidale della chiesa pegolese di San Giacomo (Montevecchi 2001, pp. 53, 55).

¹⁴ Anche se è molto probabile che in origine si estendesse a più ambienti.

¹⁵ Per l'ultimo restauro dei dipinti, effettuato fra il 1999 e il 2000 dalla ditta Kriterion di Castenaso (BO) per conto dell'Università di Macerata e della Soprintendenza BSAE Marche, si veda <<http://www.kriterion.it/palazzo-de-vico-macerata.htm>>, 23.12.2024.

¹⁶ Montevecchi 2008, p. 82.

nardo Berdini e Domenico Paciola, il doratore Isidoro Pascolini di Macerata, il pittore anconetano Giovan Tommaso Buonaccorsi¹⁷ e Cristoforo Amodei, allievo di Giovanni¹⁸.

Salendo al piano nobile, percorriamo un vasto ambiente privo di decorazioni, fino a poco tempo fa adibito a sala lettura della biblioteca di archeologia e storia antica dell'Università di Macerata.

Accediamo quindi al *Salone di Ercole*. Al centro della volta Giunone, scortata dal pavone, raggiunge Eros e una coppia di innamorati, consegnandole il giogo, simbolo del matrimonio, e ai lati quattro tondi con le storie di Ercole si alternano agli ovali monocromi con le immagini di *Angelica e Medoro*, *Vertumno e Pomona*, *Cupido e Psiche* e *Afrodite con Eros e Anteros*.

Nella *Stanza di Ercole e Giunone*, un putto, con il giogo in mano, raggiunge le due divinità, a colloquio al centro della volta, e ai lati quattro tele dalla cornice mistilinea illustrano episodi tratti dalle storie di *Venere e Adone*, *Perseo e Andromeda*, *Diana ed Endimione*, e *Ruggiero e Angelica*. Venere è raffigurata precipitarsi sulla terra, attirata dalle urla dell'amato Adone, che muore poco dopo per le ferite riportate durante la caccia. Diana contempla l'amato Endimione, il mortale al quale Zeus, esaudendo le suppliche di Diana, che avrebbe voluto amare il pastorello in eterno, concesse l'immortalità, condannandolo però ad un sonno dal quale non si sarebbe più ridestato. Perseo, invece, salva Andromeda dalle grinfie di Ceto, mentre Angelica scampa al mostro dell'isola di Ebuda grazie all'intervento di Ruggiero.

Posta al termine del percorso, in corrispondenza di uno degli angoli del palazzo, è infine la *Sala delle Muse*, abitata da Apollo, Urania, e le altre muse, dipinte a monocromo all'interno della sontuosa cornice architettonica. Accanto ad Apollo, Eros – aulico e imperturbabile cecchino – presidia armato di arco e frecce il vasto spazio della volta, ai piedi della quale quattro tondi monocromi illustrano i rapimenti di Europa, Proserpina, Orizia e Anfitrite.

Le scene e i simboli del racconto, legati al tema dell'unione coniugale e all'amore in genere, confermano l'occasione matrimoniale dalla quale, con ogni probabilità, scaturì la committenza¹⁹, affermando con dotta eloquenza la supremazia dell'uomo sulla donna, protagonista passiva della concettosa trama mitologico-letteraria: vittima delle drammatiche sorti degli dei e del destino, che la separano per sempre e crudelmente dal proprio amore; tratta in salvo da morte certa grazie al tempestivo intervento di valorosi cavalieri; rapita e violentata da prepotenti divinità per le quali non prova alcun sentimento. Il ciclo sottolinea con struggente chiarezza la sua condizione di subalternità al

¹⁷ Per la cui figura si veda Capriotti 2018, pp. 337-338.

¹⁸ All'incirca a un anno dalla morte del maestro, Cristoforo ne sposerà la moglie Isabella (Solazzi *et al.* 2006, p. 47).

¹⁹ Coltrinari 2017, p. 173.

maschio: un severo monito per la parte femminile del nobile inquilinato, probabile fruitrice dei sontuosi ambienti²⁰.

Agli uomini di casa De Vico, almeno a giudicare dagli argomenti trattati dalla decorazione, doveva invece essere riservata la *Stanza di Marte*. Al centro della volta il dio, a bordo della quadriga, spinge i cavalli a un furioso galoppo. È raggiunto da Romolo, suo figlio, che, stando alla leggenda, scomparve dalla terra avvolto da un'impenetrabile nube temporalesca, che lo celò alla vista del suo esercito, elevandolo al cielo. Accanto è ritratta la *Fama* – probabile allusione alla fama del committente – e alla base della cornice architettonica dipinta sei tondi monocromi illustrano celebri episodi tratti dalla letteratura latina e dalla storia della Repubblica romana: la *Fuga di Enea da Troia*, *Enea sconfigge Turno*, *Il coraggio di Muzio Scevola*, *La moderazione di Scipione l'Africano*, *Cesare di fronte alla testa mozzata di Pompeo* e *Fulvia con la testa di Cicerone*²¹.

Agli uomini di casa, per analoghe ragioni iconografiche, doveva essere destinata anche la *Stanza di Augusto*, attigua alla precedente: in origine, forse, entrambe adibite a studioli o piccoli salotti.

Come il resto dell'apparato decorativo, la decorazione del piccolo ambiente celebra la grandezza e il prestigio dei De Vico, esaltandone la brillante linea politica in tema matrimoniale, applicata contraendo vincoli parentali con antichi e importanti casati²².

Agli angoli del fregio quattro putti sorreggono i simboli araldici della famiglia committente e di alcune casate sue alleate. Il giglio (fig. 1) è l'emblema dei De Vico²³. La croce con cinque palle (fig. 2) rappresenta invece i Filippucci, famiglia della madre di Antonio, Zenobia, che nel 1659 aveva sposato Ascanio De Vico, del quale rimase vedova nel 1676²⁴. La stella a otto punte (fig. 3) è dei

²⁰ Per uno studio più approfondito sulle decorazioni sin qui descritte, si veda Capriotti 2023. La *Sala delle Muse* – forse, in origine, una camera da letto – era probabilmente destinata alla madre di Antonio, Zenobia Filippucci. In ciascun angolo dell'elaborato impianto decorativo compare infatti lo stemma Filippucci, che ritroviamo alternato al simbolo araldico dei De Vico agli angoli del fregio della *Stanza di Ercole e Giunone*, anch'essa, dunque, probabilmente riservata a Zenobia (ivi, p. 487).

²¹ La corretta identificazione dei soggetti delle decorazioni della stanza si deve a Giuliadori 2019/2020.

²² Agli angoli del soffitto della *Stanza di Marte*, oltre il giglio dei De Vico e la croce dei Filippucci, figurano il leone dei Baviera, illustre famiglia senigalliese imparentata con i De Vico a seguito del matrimonio tra Tommaso Maria Baviera e Donna Angela De Vico (Solazzi *et al.* 2006, p. 30) e un grifone, che, per il momento, non sono in grado di collegare ad alcun casato. Il giglio, spesso stretto dal destrocherio, compare inoltre svariate volte all'interno della decorazione di ciascuna stanza: sorretto dai putti annidati nelle eleganti cornici architettoniche o solcanti i cieli delle scene al centro. Si veda inoltre quanto detto alla nota 20.

²³ A. Silveri Gentiloni, *Elenco delle Famiglie Nobili e Patrizie della Città di Macerata*, BCMB, ms. 616, n. 31.

²⁴ BCMB, ms. 526, cc. 85v, 155r (Paci 1996, pp. 587-588); *Memorie di famiglie maceratesi*,

conti Ubaldini di Apecchio, casato cui apparteneva Rosa, figlia di Giambattista. L'aquila (fig. 4) potrebbe invece costituire un omaggio ai da Montefeltro, con i quali gli Ubaldini vantavano una lontana e prestigiosa parentela. Rosa discendeva infatti da Bernardino Ubaldini della Carda, conte di Apecchio e signore di Casteldurante e Vespolate, noto capitano di ventura vissuto nella prima metà del Quattrocento, che il 25 agosto del 1420 sposò Aura da Montefeltro, figlia di Guidantonio, dalla quale ebbe Ottaviano²⁵.

Ciascun emblema è sormontato da una figura allegorica femminile: i personaggi – ritratti all'interno di tondi monocromi – indicano le virtù necessarie all'unione coniugale. La *Fermezza d'amore* (fig. 5) è raffigurata assisa su un trono di ancore²⁶. L'*Allegrezza* (fig. 6) agita rami fioriti al vento²⁷. Il *Governo della Repubblica* (fig. 7) stringe il ramo d'ulivo, imbraccia lo scudo e indossa il morione²⁸. La *Fedeltà coniugale* (fig. 8) è accompagnata dai suoi classici attributi: il cane e la chiave²⁹.

Alla base della volta, al centro di ciascun lato del fregio, quattro quadri monocromi illustrano alcuni episodi della vita dell'imperatore Augusto.

Gaio Ottavio, divenuto Ottaviano in seguito all'adozione da parte di Cesare (per clausola testamentaria) e futuro Augusto, nacque a Roma nel 63 a.C. da Gaio Ottavio, discendente da un antico e ricco ramo equestre della *gens Octavia*, e Azia maggiore, figlia della sorella di Cesare. Nel 44, alla morte del dittatore, seppe di essere stato adottato per testamento da questo e, determinato a reclamarne l'eredità, decise di fare ritorno a Roma da Apollonia.

La morte di Cesare divise la scena politica romana in tre fazioni: quella capeggiata da Marco Antonio, quella dei cesaricidi e quella sostenuta dai vete-

I, BCMC, ms. 540, c. 332r (Capriotti 2023, p. 483, nota 19). La nobildonna proveniva da una ricca e potente casata maceratese: era figlia di Domenico Filippucci e Lisabetta Pellicani (Crescimbeni 1724, pp. 2-3). Quando morì, Antonio e il fratello Francesco ereditarono la collezione di dipinti appartenuta alla sua famiglia: la raccolta fu venduta all'asta a Roma nel 1859. Grazie al sostanzioso lascito materno, i due figli diedero inoltre avvio ad alcuni lavori di ampliamento della dimora (Paci 1975, p. 116, 1996, p. 590 e 2000, pp. 276-279, 302-311).

²⁵ Secondo la leggenda Bernardino era inoltre il padre naturale di Federico da Montefeltro, che fu in seguito legittimato da Guidantonio come figlio di una sua relazione extraconiugale.

²⁶ L'ancora è un comune attributo della *Speranza*, ma è associata dal Ripa anche a tale figura allegorica, più coerente con il contesto laico e l'occasione matrimoniale dell'intervento (Ripa 1613, p. 238). Ritroviamo la stessa allegoria in una delle tele monocrome dell'apparato decorativo allestito a Urbino nel maggio del 1621 per celebrare le nozze tra Federico Ubaldo Della Rovere e Claudia de' Medici, opera di Claudio Ridolfi e Girolamo Cialdieri, suocero di Alfonso Patanazzi (Bernini Pezzini 1977, pp. 66-67).

²⁷ Una delle versioni più note di tale figura allegorica è quella realizzata da Valerio Castello nell'affresco raffigurante la *Pace affiancata dall'Allegrezza e dall'Abbondanza*, eseguito sulla volta della *Sala della Pace* di Palazzo Balbi Senarega, a Genova. La *Pace* regge un ramo d'ulivo, l'*Abbondanza* ha al proprio fianco una cornucopia ricolma di ricchezze, mentre l'*Allegrezza*, come nel dipinto maceratese, esibisce rigogliosi rami fioriti.

²⁸ Ripa 1613, p. 300.

²⁹ Ivi, p. 235.

rani delle legioni di Cesare e da una frangia del Senato, capeggiata del giovane Ottaviano.

Dopo aver sconfitto Marco Antonio nella guerra di Modena, Ottaviano ruppe l'alleanza col Senato e, con l'appoggio dell'esercito, assunse il consolato. Nel 43 costituì con Lepido e Marco Antonio il secondo triumvirato e l'anno successivo vinse Bruto e Cassio a Filippi. Nel 40 condusse con successo la guerra di Perugia, scatenata da Fulvia e Lucio Antonio. E nel 36, grazie alla vittoria riportata da Agrippa nella battaglia navale di Nauloco, pose definitivamente fine al dominio di Sesto Pompeo nelle acque del Mediterraneo centrale, fra la Sicilia, la Sardegna e la Corsica, segnando la definitiva sconfitta del partito pompeiano.

Con l'uscita di scena di Lepido, al quale spettava il controllo dell'Africa e che, dopo essere stato abbandonato dal suo stesso esercito, venne esautorato del suo ruolo di triumviro, Ottaviano si trovò a comandare sull'intero Occidente. Nel 31 sconfisse ad Azio Antonio e Cleopatra, che morirono suicidi l'anno successivo, e con la presa di Alessandria si assicurò anche l'Egitto.

Le guerre civili si erano definitivamente concluse. Un'era volgeva al termine e un'altra, con il riconoscimento ad Ottaviano da parte dei senatori del titolo di *Augustus*, cominciava a sorgere.

Tornato a Roma fece chiudere le porte del tempio di Giano: una cerimonia che, come scrive Svetonio, Augusto ripeterà tre volte nel corso del suo lungo principato³⁰:

Ianum Quirinum, semel atque iterum a condita urbe ante memoriam suam clausum, in multo brevioris temporis spatio terra marique pace parta ter clusit³¹.

Il memorabile evento è il soggetto del primo dei quattro quadri monocromi della stanza (fig. 9). Sulla sinistra l'imperatore, accompagnato da una folla di soldati, ordina di chiudere il tempio e sulla destra due soldati ne sprangono l'ingresso: un'immagine dal trasparente significato augurale. Giano, una delle più antiche divinità di origine romano-italica, era infatti il dio degli inizi, materiali e immateriali, e le porte del suo tempio restavano chiuse nei periodi di pace e aperte in tempo di guerra. L'unione fra Antonio e Rosa avrebbe segnato un nuovo inizio per il nobile casato maceratese, inaugurando un avvenire di pace e prosperità³².

³⁰ Prima di Augusto il tempio fu chiuso solo da Numa Pompilio (715-673 a.C.) e Tito Manlio Torquato (235 a.C.). Dopo Augusto soltanto Nerone ne serrerà l'entrata.

³¹ Svetonio, *Vite dei Cesari*, *Augusto*, 22.

³² Una delle più note rappresentazioni del tema, nella storia della pittura moderna, porta la firma di Carlo Maratti. La tela, oggi conservata nel Palazzo delle Belle Arti di Lille, mostra l'imperatore accanto ad un braciere ardente, nell'atto di compiere un sacrificio. Augusto indica le porte del tempio, che stanno per essere chiuse, e volge lo sguardo verso la personificazione della Pace, che raggiunge in volo il sovrano, porgendogli un ramoscello di ulivo. Un cumulo di armi e

Verso la fine del 21 Augusto si diresse in Oriente, ordinando al figliastro Tiberio di muovere un esercito nella stessa direzione. La missione mirava a ottenere dai Parti la restituzione delle insegne militari da questi sottratte a Marco Antonio durante la rovinosa campagna militare intrapresa dal triumviro nel 36 per la conquista del potente impero orientale, e di quelle sottratte a Marco Licinio Crasso nella disastrosa battaglia di Carre, una carneficina costata alla Repubblica migliaia di morti e prigionieri. La venuta di Augusto e l'avanzata dell'esercito di Tiberio sortì nel sovrano partico l'effetto voluto: di fronte alla minaccia di una nuova invasione romana, Fraate IV esaudì le richieste dell'imperatore, restituendo le insegne e gli ostaggi: le basi per una pacifica convivenza tra le due potenze erano state gettate e l'onore di Roma finalmente riscattato. È ancora Svetonio a fornirci una delle testimonianze più precise del fatto:

Parthi quoque et Armeniam vindicanti facile cesserunt et signa militaria, quae M. Crasso et M. Antonio ademerant, reposcenti reddiderunt obsidesque insuper optulerunt, denique, pluribus quondam de regno concertantibus, nonnisi ab ipso electum probaverunt³³.

L'episodio è il soggetto del secondo quadro, nel quale un gruppo di Parti raccolti sulla sinistra di un'aula gremita di soldati restituisce deferente gli stendardi romani all'imperatore, ritratto in atteggiamento fiero sulla destra (fig. 10): una possibile allusione all'*auctoritas* e al potere di Antonio in qualità di capofamiglia: traslato domestico del *pater patriae*.

In quello stesso anno l'imperatore concesse in sposa la sua unica figlia naturale, Giulia Maggiore, a Marco Vipsanio Agrippa, grande amico e fedele generale dell'imperatore. Dal matrimonio nacquero cinque figli, tra cui Vipsania Agrippina Maggiore, che andò in sposa a Germanico Giulio Cesare, dal quale ebbe Caligola, a sua volta zio di Nerone, l'ultimo imperatore della dinastia giulio-claudia³⁴. La solenne cerimonia potrebbe essere il soggetto del terzo quadro: un'immagine strettamente legata al tema della discendenza, nonché

un soldato ritratto nell'atto di estrarre le frecce dalla propria faretra, raffigurati in primo piano, costituiscono un ulteriore richiamo alla pace ristabilita, simboleggiando la fine di tutte le guerre e la serenità ritrovata in ogni angolo dell'impero. Fra le più significative versioni ad affresco del tema, si ricorda invece quella del ciclo decorativo di Palazzo Arese Borromeo di Cesano Maderno, in Brianza. Alle pareti del salone d'onore della residenza sono raffigurate le statue monocrome di otto illustri personaggi dell'antica Roma, ciascuna delle quali è sormontata da una finta tela, raffigurante un episodio della vita dello stesso personaggio. Sopra la statua di Augusto – il cui basamento reca l'iscrizione "Octavius/pace/tranquillat" – campeggia la tela raffigurante l'imperatore mentre chiude personalmente il portone del tempio. Per un'approfondita descrizione dell'intero ciclo pittorico, si vedano Spiriti 2000; *Palazzo Arese Borromeo Cesano Maderno* 2002.

³³ Ivi, 21. Il fatto è ricordato dall'autore anche nella biografia di Tiberio: «Recepit (Tiberio, n.d.r.) et signa quae M. Crasso ademerant Parthi» (ivi, *Tiberio*, 9).

³⁴ Ivi, *Augusto*, 63.

un ulteriore esplicito riferimento alle nozze fra Rosa e Antonio. L'imperatore, dal suo imponente e maestoso scranno, presenza alla cerimonia, accompagnata da danze e musiche festanti (fig. 11).

Morto Agrippa, Augusto costrinse la figlia a sposare Tiberio. Il secondo imperatore è protagonista della quarta scena, dove è raffigurato prostrarsi al cospetto del padre adottivo durante i trionfi che questo gli tributò nell'ottobre del 12 d.C., per i successi riportati in Dalmazia e Pannonia e le operazioni militari condotte in Germania (fig. 12). Nella vita dedicata a Tiberio, Svetonio scrive infatti che:

A Germania in urbem post biennium regressus triumphum, quem distulerat, egit, prosequentibus etiam legatis, quibus triumphalia ornamenta impetrarat. Ac prius quam in Capitolium flecteret, descendit e curru seque praesidenti patri ad genua summisit³⁵.

La scena potrebbe alludere al rispetto nutrito da Antonio nei confronti del padre Ascanio.

Il fregio De Vico, dedicato alle gesta del primo imperatore, rientra nel genere della pittura di soggetto storico, incentrata, in particolare, sulla storia di Roma antica. Il tema conobbe una prima formulazione nel contesto dell'arte longobarda, con i perduti affreschi commissionati dalla regina Teodolinda per la sua residenza di Monza, dedicati alle gesta della *gens* longobarda. Un successivo sviluppo si registrò nell'arte carolingia, con gli affreschi un tempo nel palazzo di Ingelheim, in Germania, dove episodi dell'epopea franca erano affiancati a una serie di illustri personaggi dell'antichità, tra i quali Romolo, Remo, Costantino e Teodosio. Entrambi i programmi decorativi dovevano affermare il legame diretto dei rispettivi committenti con la Roma antica, ponendo i regnanti al centro di una narrazione visiva che li consacrava a legittimi successori degli imperatori romani. A partire dagli inizi del Quattrocento, tale genere conobbe in Italia un'ampia diffusione, come testimoniano i numerosi cicli superstiti. Le decorazioni di committenza laica di questo tipo, miravano alla celebrazione della grandezza e delle illustri origini di un casato, di un sovrano o di una dinastia o alla glorificazione di una città o di un'importante evento storico o, ancora, all'esaltazione delle virtù morali e civili incarnate dagli antichi personaggi immortalati, proposti come esemplari modelli di rettitudine e di capacità di governo, funzionali all'autorappresentazione ideale delle *élite* politiche committenti. Un esempio significativo è offerto dagli affreschi eseguiti da Taddeo di Bartolo nei primi anni del secolo nell'Anticappella del Palazzo Pubblico di Siena, raffiguranti alcuni eroi dell'antichità romana: esempi di condotta esemplare – come nel caso di Catone l'Uticense – o di comportamenti negativi da evitare, come l'ambizione di Cesare e Pompeo. Analoga è la funzio-

³⁵ Ivi, *Tiberio*, 20. Per un approfondimento sulla storia degli imperatori della dinastia giulio-claudia, si veda Maganzani 2021.

ne delle scene dipinte oltre un secolo dopo da Domenico Beccafumi nella Sala del Concistoro, raffiguranti le vicende di alcuni uomini virtuosi dell'antichità greca e romana, tratte per lo più dall'opera di Valerio Massimo. Dalla seconda metà del Quattrocento, il rinnovato interesse per l'antichità classica – alimentato tanto dall'approfondimento filologico dei testi greci e latini quanto dalla riscoperta delle testimonianze monumentali delle città antiche – contribuì a orientare la pittura verso nuovi orizzonti tematici. In questo clima culturale, gli artisti iniziarono a trarre ispirazione da episodi storici e mitologici precedentemente trascurati, ampliando il repertorio iconografico tradizionale. È il caso di Andrea Mantegna, il cui fervente culto per l'antichità classica troverà la sua massima espressione nei *Trionfi di Cesare*, eseguiti su commissione dei Gonzaga. La prassi, da parte delle famiglie aristocratiche, di ricorrere alla pittura a soggetto storico per affermare e glorificare il prestigio del proprio lignaggio si consolidò nel corso del Cinquecento. Tale tendenza si manifestò in forme particolarmente emblematiche nei grandi cicli decorativi promossi da casate potenti come i Medici. Nella villa di Poggio a Caiano, residenza suburbana della famiglia, papa Leone X commissionò ad alcuni dei più illustri artisti del tempo un articolato programma di affreschi ispirati all'antichità classica, ma ricchi di allusioni a vicende contemporanee legate alla storia della dinastia. Ne è un esempio *Il Trionfo di Cicerone*, attribuito a Franciabigio, in cui l'evocazione del celebre oratore romano funge da allegoria per celebrare Giuliano de' Medici, duca di Nemours, protagonista nel 1512 del ritorno trionfale dei Medici a Firenze dopo un periodo di esilio e restauratore dell'egemonia familiare. Un altro caso significativo è rappresentato dall'affresco eseguito a Roma da Perin del Vaga per il palazzo del giurista Melchiorre Baldassini: la scena raffigura la fondazione del tempio di Giove sul Campidoglio ad opera di Tarquinio il Superbo, un soggetto che non solo rende omaggio alla *pietas* e ai valori morali dell'antichità, ma anche alla tradizione giuridica romana, in un sottile parallelismo tra la grandezza di Roma e la professione del committente. Luoghi prediletti per la pittura a soggetto storico rimasero, oltre le corti e le residenze private dei nobili, anche le sedi del potere cittadino, come attestato dalle storie romane dipinte da Nicolò dell'Abate nella Sala del Fuoco del Palazzo Comunale di Modena. Nel corso del Manierismo, del Barocco e del Rococò, i fatti e i protagonisti della Roma antica continuarono a costituire un soggetto privilegiato nella decorazione delle residenze aristocratiche, fungendo da specchio ideale per l'autorappresentazione dei committenti. Un esempio precoce di tale orientamento classicista è rappresentato dalle *Storie di Romolo e Remo*, affrescate dai Carracci nel salone di Palazzo Magnani a Bologna³⁶. Un modello pienamente barocco di questo genere è invece costituito dai già

³⁶ Per un approfondimento sulla forma decorativa del fregio dipinto, affermatasi a Bologna nel corso del Cinquecento, si veda Boschloo 1984.

citati³⁷ affreschi di Palazzo Arese Borromeo, a Cesano Maderno, e, in particolare, dalle decorazioni del grande salone al primo piano, dedicate a illustri personaggi della Roma antica. Nel più frivolo e spettacolare clima rococò, Gianbattista Tiepolo dipinse invece gli affreschi della sala da ballo di Palazzo Labia a Venezia, incentrati sulla vicenda di Antonio e Cleopatra, la cui storia d'amore divenne l'occasione per una messinscena sontuosa, in cui l'eleganza formale e il gusto aristocratico per il fasto si intrecciano a sottili allusioni politiche, celate sotto una superficie galante e teatrale³⁸.

Benché le tematiche legate alla romanità abbiano goduto di ampia fortuna lungo il corso dei secoli, è piuttosto raro imbattersi in cicli decorativi interamente dedicati alla figura di Augusto, la cui presenza, pur ricorrente in apparati figurativi di carattere storico o celebrativo, si manifesta per lo più in forma episodica, all'interno di programmi iconografici più ampi³⁹. Esistono, certo, alcune eccezioni, che, al pari del ciclo maceratese, pongono al centro dell'intera narrazione figurativa il primo imperatore, come i *Fasti di Augusto* dipinti da Giuseppe Guizzardi a Palazzo Baciocchi, a Bologna. Ma si tratta di interventi circoscritti a contesti locali, ai quali non sembra fare riscontro alcuna decorazione – di analoga impostazione iconografica – di rilievo nel più ampio panorama artistico nazionale.

Come negli altri ambienti, la decorazione della stanza si estende anche alla volta, al centro della quale Zeus, scortato dall'aquila e armato di fulmini, siede su un trono di nuvole, fronteggiando Meti che, docile e devota, è ritratta in ginocchio ai piedi del sovrano (fig. 13).

Figlia di Oceano e di Teti⁴⁰, Meti è ricordata da alcuni miti come il primo, sfortunato amore di Zeus.

Secondo alcuni poeti greci, il dio si era innamorato dell'Oceanina, la quale, però, lo aveva rifiutato. Egli si era dunque lanciato al suo inseguimento, complicato dalla capacità dell'amata di mutare continuamente fattezze. Esausta a causa del corteggiamento, la dea finì tuttavia per cedere al focoso assedio del suo rude spasimante, che riuscì a possederla e fecondarla. Il dio, in seguito, fu informato da una profezia che il secondo figlio che Meti gli avrebbe dato, un maschio, una volta adulto, lo avrebbe spodestato, così come lui, tempo prima, aveva detronizzato il padre Crono e così come Crono, a sua volta, aveva spode-

³⁷ Si veda nota 32.

³⁸ Maganzani 2016, pp. 17-26. Sulla pittura di soggetto storico nel panorama artistico italiano, si vedano Kliemann 1993; De Vecchi, Vergani 2004.

³⁹ Come nella decorazione cinquecentesca della *Camera degli Imperatori* di Palazzo Te, a Mantova, o negli affreschi, attribuiti a Prospero Fontana, che si conservano a Palazzo Firenze, a Roma, dov'è raffigurata *La clemenza di Augusto*. O, ancora, nel ciclo decorativo della Villa del Poggio Imperiale di Firenze, voluto dal granduca Pietro Leopoldo d'Asburgo Lorena, per il quale Giuliano Traballesi raffigurò *Ottaviano Augusto che celebra un sacrificio per la pace dell'Impero* (1769-1770).

⁴⁰ Apollodoro, *Biblioteca*, I, 2,2 (8).

stato il padre Urano. Deciso a impedirlo, avvicinò la dea, già incinta della prima figlia, e spalancando la bocca la inghiottì. Il pasto gli procurò un fortissimo mal di testa e le urla di dolore attirarono Ermete che, indovinata la causa del malessere, invitò Efesto⁴¹ ad armarsi di ascia e maglio e colpire Zeus alla testa. Dalla ferita aperta nel cranio – con un potente urlo di guerra, completamente rivestita di armi – saltò fuori Atena, la figlia attesa dalla coppia, che, non a caso, è raffigurata mentre stringe un ramoscello d’ulivo, albero sacro alla dea⁴².

Meti, dea della prudenza e della saggezza, il cui nome significa anche “consiglio”, “piano” e “disegno”, si contrapponeva per i greci ad Ananke, dea del destino, della necessità inalterabile e della fatalità. L’Oceanina, come si è già accennato, era inoltre in grado di cambiare aspetto e, non a caso, nell’antica Grecia l’intelligenza e l’astuzia erano rappresentate come poliformi e in continuo mutamento. È lei, per esempio, ad escogitare un piano per riportare alla luce i fratelli di Zeus, divorati dal padre Crono. Come già accennato, infatti, Crono aveva spodestato il padre Urano e, dopo aver ricevuto dai fratelli il potere sul mondo, si era unito in matrimonio a Rea, sua sorella. Avvertito però da una profezia che uno dei figli da questa avuti lo avrebbe a sua volta detronizzato, cominciò a divorare tutti i nascituri, non appena questi venivano alla luce. Così, quando Rea rimase incinta di Zeus, volendo sottrarlo alla sorte toccata ai suoi fratelli, decise di partorirlo in un luogo segreto. Zeus – scrive Esiodo – divenuto adulto, sfidò e sconfisse il padre, riportando in vita tutti i fratelli da questo ingeriti. Ma mentre la *Teogonia* attribuisce la vittoria sul Titano soltanto al dio⁴³, Apollodoro assegna parte del merito dell’impresa all’Oceanina, che avrebbe avuto l’idea di far ingoiare a Crono la pozione che lo costrinse a vomitare i fratelli Zeus, con i quali questo avrebbe intrapreso la guerra contro il padre e i Titani⁴⁴.

Zeus, scrive Esiodo, inghiottì Meti «affinché la dea potesse consigliarlo sul bene e sul male»⁴⁵. La fine della dea completa infatti «l’accentramento dei poteri nelle mani di Zeus, che è in questo modo in grado di compiere scelte

⁴¹ O Prometeo, secondo Apollodoro (Ivi, 3,6 (20)).

⁴² Il mito di Meti e Zeus è narrato da Apollodoro e da Esiodo (*Ibidem*; Esiodo, *Teogonia*, vv. 886-900). Una delle descrizioni più dettagliate della figura di Meti resta la voce del Weizsäcker nel secondo volume dell’imponente enciclopedia sulla mitologia greca e romana curata da Wilhelm Heinrich Roscher (*Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*). Il testo, oltre a ripercorrerne il mito, tratta approfonditamente il significato simbolico dell’Oceanina, le sue principali caratteristiche e il suo legame con le divinità acquatiche, menzionandone, inoltre, la presenza nella teogonia orfica (Weizsäcker 1894/1897). Per più sintetici resoconti ed analisi del mito si rinvia invece a Schmitz 1867; Graves 1963, pp. 53-54; Bell 1991, pp. 306-307.

⁴³ Esiodo, *Teogonia*, vv. 453-505.

⁴⁴ Apollodoro, *Biblioteca*, I, 2,1 (6).

⁴⁵ Arrighetti 2023, p. 63.

decisionali»⁴⁶, garantendogli «il monopolio della saggezza [...] come dio patriarcale»⁴⁷. Atena è il frutto di tale unione: incarnazione di destini antitetici e forze contrastanti, armonioso connubio di spiriti e intelletti complementari. Una personalità di studiata simmetria e tridimensionale equilibrio: figlia di una vittima e del suo carnefice; femmina, ma mascolina; prudente, ma anche temeraria; giusta, ma all'occorrenza spietata; votata alla guerra, ma anche alla saggezza. Un essere completo, mirabile modello di trasversale integrità. Nobile riferimento per uomini di potere come Ascanio e Antonio: padri, mariti, esponenti di un casato in espansione e membri dell'oligarchia dirigente. Una divinità, scrive ancora Esiodo, figlia del «re degli dèi» e dalla dea «che sa più di tutti gli dèi e degli uomini mortali», dalla quale, quindi, non può che discendere «una prole assai saggia», «dotata di forza uguale a quella del padre» ma anche di «saggio volere», come la madre⁴⁸.

Forza e sapienza: le virtù del *totus politicus*, dell'*optimus pater familias*, le stesse attribuite da Cesare Ripa all'allegoria del *Governo della Repubblica*, non a caso raffigurata come Minerva, corrispettivo romano di Atena:

Il portamento simile à quello di Minerva ci dimostra, che la sapienza è il principio del buon reggimento. Il Morione, che la Republica, deve essere fortificata, & sicura dalla forza di fuora. L'olivo, & il dardo significano, che la guerra, & la pace sono beni della Republica, l'una, perche da esperienza, valore, & ardire; l'altra, perche somministra l'otio, per mezzo del quale acquistiamo scientia, & prudenza nel governare, & si dà l'olivo nella mano destra, perche la pace è più degna della guerra, come suo fine, & è gran parte della publica felicità⁴⁹.

Nessun elemento, ad oggi, permette di individuare con certezza l'ideatore del ciclo. Gli stretti legami dei casati De Vico e Filippucci con l'Accademia degli Arcadi – come suggerito da Giuseppe Capriotti⁵⁰ – lascerebbero tuttavia pensare ad un intellettuale legato, da un lato, alla famiglia committente e, dall'altro, alla prestigiosa accademia letteraria: forse il suo fondatore e *custode generale*, Giovanni Mario Crescimbeni, originario di Macerata e autore di una biografia su Gabriele Filippucci, fratello di Zenobia, oppure Francesco De Vico, fratello di Antonio e primogenito di Ascanio. Francesco esercitò l'avvocatura a Roma, dove era stato chiamato dallo zio Gabriele⁵¹. Assunse in seguito la carica di canonico lateranense e, dal 1723, quella di vescovo di Eleusa in Asia Minore⁵². Fu membro dell'Accademia degli Arcadi con il nome

⁴⁶ Scarpi 2001, p. 437.

⁴⁷ Graves 1963, p. 23.

⁴⁸ Arrighetti 2023, p. 63.

⁴⁹ Ripa 1613, p. 301.

⁵⁰ Capriotti 2023, p. 488.

⁵¹ Crescimbeni 1724, p. 11.

⁵² Paci 1996, p. 588.

di Timofilo⁵³, divenendo «veneratissimo amico»⁵⁴, «intimo e confidente»⁵⁵ del Crescimbeni, che nel 1721 gli dedicò il terzo tomo delle sue *Notizie storiche degli Arcadi morti*, dove il De Vico viene lodato «pel nobile genio verso le belle Arti, e il suo buon gusto, e il fino giudizio [...] mostrate intorno ad esse»⁵⁶. Un gusto e un giudizio in grado di guidare e istruire l'agile pennello dell'Anastasi, il quale, «corpore infirmus in lecto iacens timens periculum sue future mortis, qua nil certius est et eius hora nil incertius», il 6 febbraio del 1704, a cinquantun anni, avrebbe dettato il proprio testamento in casa del suo illustre committente, ivi spegnendosi il giorno 13 del mese successivo, trovando riposo nella chiesa di San Francesco, proprio accanto all'illustre residenza⁵⁷.

Riferimenti bibliografici / References

- Arrighetti G., a cura di (2023), *Esiodo. Teogonia*, Torino: Einaudi (ET Classici).
- Bell R.E. (1991), *Women of classical mythology. A biographical dictionary*, New York-Oxford: Oxford University Press.
- Bernini Pezzini G., a cura di (1977), *L'apparato di Urbino nel 1621*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo ducale, 3 aprile-31 luglio 1977), Urbino: Arti grafiche editoriali.
- Boschloo A.W.A. (1984), *Il fregio dipinto a Bologna da Nicolò dell'Abate ai Carracci (1550-1580)*, Bologna: Nuova Alfa Editoriale (Documenti del tempo, 5).

⁵³ Crescimbeni 1804, p. 76.

⁵⁴ Mancurti 1729, p. 83.

⁵⁵ Ivi, p. 88.

⁵⁶ Crescimbeni 1721, lettera di dedica.

⁵⁷ Per il testamento del pittore e le opere – oggi perdute – lasciate interrotte da Giovanni a causa della prematura scomparsa e alle quali accenna il documento, si veda Coltrinari 2017, pp. 188-189. Alla serie dei dipinti andati dispersi, ma noti alle fonti, si aggiungono “un [...] quadro di Maria Vergine, mano di Giovanni Anastasi da Senigaglia, con sua cornice di legno” citato dall'*Istromento Dotale stipulato dalla Signora Giovanna Gabrielli e il Marchese Lodovico Baviera in occasione del loro stabilito matrimonio* redatto a Senigaglia nel 1719 dal notaio Domenico Maria Mattei (Solazzi *et al.* 2006, p. 29) e i “tre quadri istoriati abbozzi dell'Anastasi con cornice di puro legno” dei quali ci dà notizia l'atto di divisione dei beni di proprietà della marchesa Maria Virginia Luzi, vedova di Ercole Ercolani, registrato a Pergola il 3 settembre 1746 (Gregorini 2008, p. 65 e Montevecchi 2008, pp. 50-51, 55, nota 25). L'ultima volontà del pittore fu di riposare nella chiesa di San Francesco dei padri conventuali di Macerata, proprio accanto alla dimora De Vico (Paci 1975, p. 103). Nel contributo con il quale ha reso noto il testamento del pittore, Francesca Coltrinari ha assegnato allo stesso una *Madonna di Loreto* conservata a Macerata, nei Musei Civici di Palazzo Buonaccorsi (inv. 316), datandola ai suoi ultimi anni maceratesi (Coltrinari 2017, p. 180).

- Caldari C., Montevocchi B., a cura di (2008), *Giovanni Anastasi. La committenza di casa Mastai*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Canfora L. (2015), *Augusto figlio di Dio*, Roma; Bari: Gius. Laterza & Figli.
- Capriotti G. (2018), *Prima dell'Eneide. Bacco ed Ercole nella decorazione delle stanze di Palazzo Buonaccorsi*, «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», Supplementi n. 8, pp. 335-367.
- Capriotti G. (2023), *Ovid's Legacy on Trial. Aristocratic Gender Roles in the Painted Vaults of Two Noble 18th-Century Palaces in Macerata*, «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», Supplementi n. 15, pp. 480-489.
- Ciacci G. (1977/1978), *La pittura di Giovanni Anastasi (1653- 1704)*, tesi del corso di laurea in pedagogia, facoltà di Magistero, Università degli studi di Urbino, relatore Walter Fontana.
- Cicconi R. (1995), *Gli affreschi del chiostro di San Nicola in Tolentino*, «Quaderni di Ricerca storica», 1, pp. 27-45.
- Coltrinari F. (2017), *Ricerche in corso 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*», 15, pp. 171-189.
- Colucci G. (1796), *Delle antichità picene*, t. XXVIII, Fermo: Dai Torchi dell'Autore (ristampa anastatica, Ripatransone: Gruppo Editoriale Maroni, 1990).
- Crescimbeni G.M. (1721), *Notizie istoriche degli Arcadi morti. Tomo terzo*, Roma: nella stamperia di Antonio de Rossi.
- Crescimbeni G.M. (1724), *Vita di monsignor Gabbriello Filippucci Maceratese*, Roma: nella stamperia di Antonio de Rossi, vicino alla Rotonda.
- Crescimbeni G.M. (1804), *Storia dell'Accademia degli Arcadi istituita in Roma l'anno 1690 per la coltivazione delle scienze delle lettere umane e della poesia*, Londra: presso T. Becket Pall-Mall, dalla stamperia di Bulmer e Co. Cleveland-Row St. James's.
- Crespi L. (1769), *Felsina pittrice, vite de' pittori bolognesi*, Roma: nella stamperia di Marco Pagliarini.
- De Vecchi P., Vergani G.A., a cura di (2004), *La raffigurazione della storia nella pittura italiana*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale; Verona: UniCredit Banca d'Impresa.
- Forlani Tempesti A., Calegari G., a cura di (2001), *Da Raffaello a Rossini. La Collezione Antaldi: i disegni ritrovati*, catalogo della mostra (Pesaro, Palazzo Antaldi, 4 agosto-31 ottobre 2001), Ancona: Regione Marche, Centro beni culturali.
- Fraschetti A. (1998), *Augusto*, Roma-Bari: Laterza (Biblioteca essenziale, 8).
- Giuliodori E. (2019/2020), *Il ciclo pittorico di Palazzo De Vico, The painting cycle of Palazzo De Vico*, tesi di laurea in Storia di Roma e del Mediterraneo Tardoantico, relatrice prof.ssa Simona Antolini, Università di Macerata, dipartimento di Studi Umanistici, Lingue, mediazione, storia, lettere, filosofia.

- Graves R. (1955), *The Greek Myths* (trad. it. *I miti greci*, Milano: Longanesi & C., 1963).
- Gregorini E. (2008), *Regesto documentario*, in Caldari, Montevecchi 2008, pp. 57-65.
- Il chiostro di San Nicola a Tolentino. Storia e arte* (2001), Tolentino: Biblioteca Egidiana.
- Kliemann J. (1993), *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Maganzani L. (2016), *L'arte racconta il diritto e la storia di Roma*, Pisa: Pacini Editore.
- Maganzani L. (2021), *L'arte racconta il diritto e la storia di Roma. I. Approfondimenti sull'età giulio-claudia*, Pisa: Pacini Editore.
- Mancurti F.M. (1729), *Vita di Gio. Mario Crescimbeni maceratese arciprete della Basilica di S. Maria in Cosmedin di Roma, e Custode generale d'Arcadia*, Roma: per Antonio de' Rossi nella Strada del Seminario romano vicino alla Rotonda.
- Montevecchi B. (2001), *Giovanni Anastasi: l'attività nelle Marche e i dipinti del chiostro di San Nicola a Tolentino*, in *Il chiostro di San Nicola* 2001, pp. 51-58.
- Montevecchi B. (2008), *Retorica, magniloquenza e illusionismo prospettico nella pittura di Giovanni Anastasi*, in Caldari, Montevecchi 2008, pp. 67-91.
- Negrone F. (2004), *Gli esordi pittorici di Giovanni Anastasi*, «Accademia Raffaello Atti e Studi», 2, pp. 73-78.
- Paci L. (1975), *L'arte*, in *Storia di Macerata*, a cura di A. Adversi, D. Cecchi, L. Paci, vol. III, pp. 1-160.
- Paci L. (1996), *L'apporto alla vita sociale maceratese delle famiglie immigrate fra il '300 ed il '500*, in *Stranieri e forestieri nella Marca dei secc. XIV-XVI*, Atti del XXX Convegno di Studi Storici Maceratesi (Macerata, 19-20 novembre 1994), Macerata: Centro di Studi storici Maceratesi, pp. 527-732.
- Paci L. (2000), *Gallerie private d'arte nel maceratese*, in *Istituzioni culturali del maceratese*, Atti del XXXIV Convegno di Studi Storici maceratesi (Abbadia di Fiastra, Tolentino, 7-8 dicembre 1998), Macerata: Centro di Studi Storici Maceratesi, pp. 273-326.
- Palazzo Arese Borromeo Cesano Maderno. Guida ragionata al palazzo e giardino di Bartolomeo III Arese e Carlo IV Borromeo Arese* (2002), 2^a edizione riveduta e ampliata, Cesano Maderno: Associazione Amici del Palazzo e Parco Arese Borromeo.
- Palombarini A. (1987), *Dal bando al priorato: la carriera di Francesco De Vico nella Macerata del '500*, «Proposte e ricerche», 18, pp. 83-94.
- Ripa C. (1613), *Iconologia*, Siena: appresso gli Heredi di Matteo Florimi.
- Rolli R. (1977), *Pittura bolognese. 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna: Edizioni Alfa (Fonti e studi per la storia di Bologna e delle province emiliane e romagnole, 6).

- Ruggeri E. (1978), *Gli affreschi del chiostro di S. Nicola a Tolentino*, tesi del corso di perfezionamento in storia dell'arte, Università degli studi di Urbino, relatore Pietro Zampetti.
- Scarpi P., a cura di (2001), *Apollodoro. I miti greci. (Biblioteca)*, traduzione di Maria Grazia Ciani, 6^a edizione, Milano: Mondadori-Fondazione Lorenzo Valla (Scrittori greci e latini).
- Schmitz L. (1867), *Metis*, in *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, edited by William Smith, LL. D., in three volumes, Boston: Little, Brown, and company, vol. II, p. 1068.
- Solazzi F., Solazzi G., Madamma A. (2006), *Giovanni Anastasi a Senigallia*, Senigallia: LibriSenzaCarta.it. <<http://librisenzacarta.it/index.php?s=anastasi>>, 23.12.2024.
- Spiriti A. (2000), *Palazzo Arese Borromeo a Cesano Maderno*, Milano: ISAL (Arte in Lombardia, 2).
- Squarti Perla A. (2015), *Titoli e nobiltà nelle Marche. Elenco dei Patriziati, delle Nobiltà, dei Titoli, dei predicati e delle qualifiche della Famiglie marchigiane, con riferimento al singolo Decreto originario di Concessione o all'anno di Aggregazione, aggiornato al XXI secolo*, 2^a ed. opera omnia, Acquaviva Picena: Intermedia.
- Valauri G.A. (1690), *Vita di san Giovanni da San Facondo. Religioso dell'ordine di sant'Agostino. Raccolta da' Processi fatti per la sua Canonizzazione*, Roma: nella Stamperia di Gio. Giacomo Komarek Boemo, all'Angelo Custode.
- Vanni L. (2005), *Alfonso Patanazzi (1636-1720)*, in *Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, a cura di A.M. Ambrosini Masari, M. Cellini, Milano: Motta, pp. 292-297.
- Weizsäcker P. (1894/1897), *Metis*, in *Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*, herausgegeben W.H. Roscher, Zweiteß Band, Zweite Abteilung, laas-myton, Leipzig: druck und verlag von B.G. Teubner, coll. 2938-2941.

Appendice / Appendix

Fig. 1. Giovanni Anastasi, *Putto con il giglio dei De Vico*, Macerata, Palazzo De Vico, Stanza di Augusto



Fig. 2. Giovanni Anastasi, *Putto con la croce dei Filippucci*, Macerata, Palazzo De Vico, Stanza di Augusto



Fig. 3. Giovanni Anastasi, *Putto con la stella degli Ubaldini della Carda*, Macerata, Palazzo De Vico, Stanza di Augusto



Fig. 4. Giovanni Anastasi, *Putto con l'aquila dei da Montefeltro* (?), Macerata, Palazzo De Vico, Stanza di Augusto



Fig. 5. Giovanni Anastasi, *Fermenza d'amore*, Macerata, Palazzo De Vico, Stanza di Augusto



Fig. 6. Giovanni Anastasi, *Allegrezza*, Macerata, Palazzo De Vico, Stanza di Augusto



Fig. 7. Giovanni Anastasi, *Governo della Repubblica*, Macerata, Palazzo De Vico, Stanza di Augusto



Fig. 8. Giovanni Anastasi, *Fedeltà coniugale*, Macerata, Palazzo De Vico, Stanza di Augusto



Fig. 9. Giovanni Anastasi, *La chiusura delle porte del tempio di Giano*, Macerata, Palazzo De Vico, Stanza di Augusto

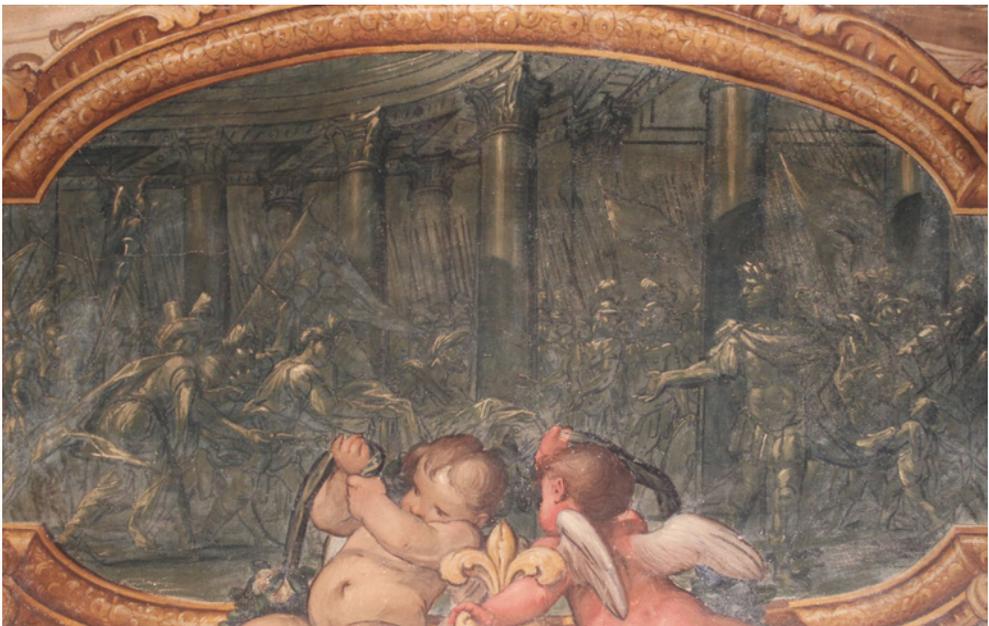


Fig. 10. Giovanni Anastasi, *I Parti restituiscono ad Augusto le insegne militari sottratte a Marco Licinio Crasso e a Marco Antonio*, Macerata, Palazzo De Vico, Stanza di Augusto



Fig. 11. Giovanni Anastasi, *Il matrimonio tra Giulia maggiore e Marco Vipsanio Agrippa*, Macerata, Palazzo De Vico, Stanza di Augusto

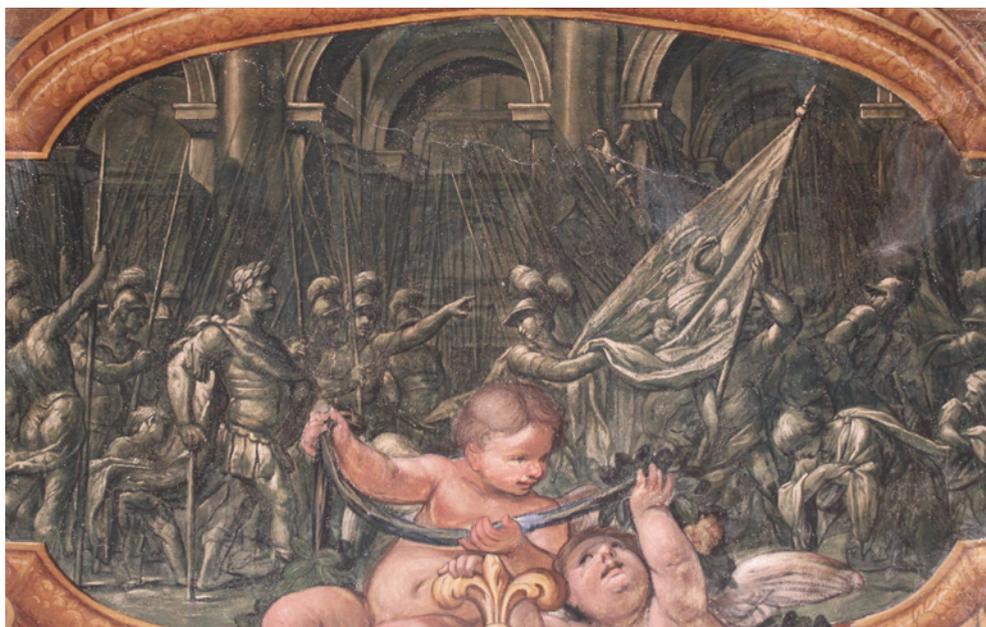


Fig. 12. Giovanni Anastasi, *Tiberio si inginocchia al cospetto di Augusto*, Macerata, Palazzo De Vico, Stanza di Augusto



Fig. 13. Giovanni Anastasi, *Meti e Zeus*, Macerata, Palazzo De Vico, Stanza di Augusto

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

Direttore / Editor
Pietro Petrarola

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

Texts by
Martina Arcadu, Elisa Bassetto, İrem Bekar, Martina Bernardi, Elena Borin,
Alessandro Cadelli, Lucia Cappiello, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari,
Debora De Gregorio, Francesco De Nicolo, Tamara Dominici, Andrea Ghionna,
Maria Teresa Gigliozzi, Izzettin Kutlu, Annalisa Laganà, Stephanie Leone, Chiara
Mannoni, Laura Migliorini, Rossella Moscarelli, Luca Palermo, Gianni Petino,
Daniel M. Unger, Chiara Vitaloni Vitaloni, Fernanda Wittgens, Muammer Yaman,
Giacomo Zanolin

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

