

Provvidenza intricata. Riflessioni sulla Galleria Pamphili

Frank Fehrenbach

108 Quasi interpretazione della Galleria Pamphili non può prescindere dal fondamentale saggio di Rudolf Preimesberger del 1976.¹ Non è possibile, in questa sede, affrontare una discussione sistematica su tale interpretazione. Per Preimesberger gli affreschi di Pietro da Cortona sono essenzialmente un'allegoria dell'arme papale. L'affresco centrale rappresenterebbe quella riconciliazione fra le divinità Venere, Giunone e Atena o Minerva, dai cui attributi sarebbe composto lo stemma del papa. Questa riconciliazione renderebbe possibile la fondazione di Roma e con ciò la successiva istituzione della Chiesa romana. Come Giove nel consiglio degli dèi apre la via alla *providentia*, così anche nell'arme del papa si rivelerebbe provvidenziale il motivo della conciliazione e della pace. Preimesberger interpreta il ciclo dell'*Eneide* secondo la dottrina dei *sensus*: con il piano semantico, storico e allegorico si intreccerebbero quello morale e anagogico, che illustrerebbero i destini dell'anima (*itinerarium mentis*) e la definizione ultraterrena della Chiesa.²

I problemi sollevati da una tale interpretazione vengono enunciati dallo stesso Preimesberger: la sua chiave interpretativa non può essere applicata all'intera Galleria.³ Mentre il livello anagogico in molti casi non è affatto riconoscibile, sembra che anche l'*itinerarium mentis* – conformemente ai commenti neoplatonici di Virgilio⁴ – giochi un ruolo rilevante solo nella parte orientale della Galleria. Difficile risulta inoltre includere in questa interpretazione anche l'adiacente Sala di Didone a nord, di Francesco Allegrini, e il fatto della aggiunta posteriore delle lunette affrescate sopra le finestre.⁵ Problemi emergono anche dall'interpretazione dell'affresco centrale come rappresentazione della riconciliazione, su cui Preimesberger fonda la sua lettura allegorica.

Mi si consenta, per cominciare, di dare nuovamente una occhiata sui dipinti, un "Zurück zu den Phänomenen"! Quindi, rifletterò sull'organizzazione tematica e sulla disposizione dei singoli dipinti. Solo in conclusione accennerò alle implicazioni di contenuto.

Già Preimesberger sottolineava il fatto che lo sguardo di chi entra dalla porta sudorientale cade, per prima cosa, sull'affresco nel quale Nettuno placa i venti (fig. 1).⁶ Il soffiare delle divinità dei venti, il mare in tempesta, i cavalli marini che si impennano, accrescono la potenza drammatica di questa raffigurazione del *Quos Ego*. Di Enea e delle sue navi non vi è traccia. Il gesto imperioso, la posizione del dio sul carro conchiglia consentono di riferire la rappresentazione al principe, secondo una tradizione interpretativa che si rifà allo stesso Virgilio;⁷ non a caso, proprio sotto l'affresco, si apre anche l'ingresso all'Apparta-

mento del papa. L'affresco di Nettuno è del resto anche quello che, all'interno della Galleria, si trova più vicino alla Fontana dei Quattro Fiumi. Anche qui la scena che si offre dalla finestra (fig. 2) rivela il suo apice drammatico: si osservi il Rio della Plata che con simile impetuosità si agita, come alcune delle divinità dei venti nell'affresco – e la cui fisionomia trova risposdenze in quella di uno degli dèi del vento, nell'affresco di Eolo. Il dio fluviale che si trova più vicino al Palazzo Pamphili, il Danubio, per contro, placa l'azione e conduce alla quiete del Gange.⁸ Se – come notava Preimesberger⁹ – anche la colomba sembra essersi posata sulla sommità dell'obelisco volando dal Palazzo, ciò significa che, come Nettuno nell'affresco acquieta con gesto imperioso una situazione critica, così anche l'azione drammatica della fontana può essere riferita al papa, che appare alla finestra. Il fatto che si tratti di una loggia delle benedizioni,¹⁰ dalla quale viene dispensato col gesto della benedizione l'auspicio alla pace, conferma questa supposizione. Era appunto la benedizione del papa, che – secondo Domenico Bernini – fece zampillare per la prima volta l'acqua della fontana.¹¹

A colui che entra, l'affresco ovale di Eolo, che dal punto di vista tematico precede quello di Nettuno, si rende visibile solo in un secondo tempo (fig. 3). Incorniciato architettonicamente e ornato di *ignudi* in finto stucco, esso appartiene ad un altro livello di realtà. Tornerò fra breve su questo punto, ma seguendo l'andamento dell'azione e tralasciando per il momento le differenze funzionali, dobbiamo entrare nell'adiacente Appartamento del papa, cioè la Sala di Didone (fig. 4).¹² Anche qui chi entra coglie per prima cosa le divinità in azione senza la presenza di Enea, cioè Venere che finge di accettare l'offerta di Giunone.¹³ Gli episodi singoli sono disposti a forma di croce: sul lato di fronte, sopra la porta d'ingresso, Enea viene condotto via e si volge indietro verso la madre che apparentemente lo abbandona a Giunone.¹⁴ La raffigurazione della grotta dell'amore confina con Piazza Navona (e con lo scoglio forato della fontana),¹⁵ mentre di fronte si vede l'ultima scena, con la partenza dei Troiani e il suicidio di Didone.¹⁶ Nello specchio della volta è rappresentato Giove che impartisce comandi e che subito indica allo spettatore, al di sopra dell'episodio iniziale, ossia il patto delle dee, la conclusione, cioè la morte di Didone. Intorno all'affresco di Giove sono disposti i dipinti, ma in modo antitetico: al finto patto fra le dee si contrappone l'apparente abbandono di Enea; alla grotta dell'amore la scena di separazione e morte. In entrambi i casi si contrappongono legame e separazione. Alla fine ciò che resta è un cadavere. È emblematico che sotto l'ultimo affresco vi sia l'ingresso alla Camera della

Psicomachia (essa pure con gli affreschi dell'Allegri). Qui Avarizia e Discordia vengono frustate. Questa camera dà il passaggio alle stanze occidentali, che si trovano dietro la chiesa e che sono decorate con eroi del Vecchio Testamento.¹⁷

Il particolare inserimento del ciclo di Enea nell'Appartamento privato del papa, nonché la scelta di una storia rappresentante Eros e Morte, interpretata – come ha dimostrato Craig Kallendorf¹⁸ – in modo assai ambivalente, restano inizialmente inspiegabili. Il vecchio papa non si segnalava affatto per avventure in campo amoroso.¹⁹

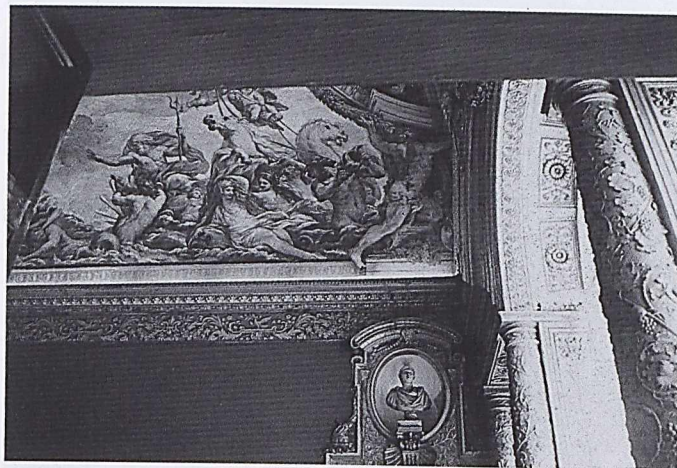
Anche il papa comunque era uno degli spettatori dei dipinti.²⁰ Entrando sotto la raffigurazione del *Quos Ego*, egli si vedeva di fronte una finta e ingannevole alleanza fra le divinità. Accedendo alla più pubblica Galleria, egli vedeva come prima cosa l'apparente separazione dalla madre, poi però, nella Galleria, l'arrivo di Enea alle sponde salvatrici del Lazio (fig. 5). Qui Nettuno non figura più come il dio adirato, bensì come il dio efficacemente benevolo. Che Enea non abbia ancora conquistato la terraferma, si riflette nella tematica ambivalente del dipinto. Veramente Nettuno era venuto in soccorso ai Troiani prima dell'approdo in Africa. A ciò sembra conformarsi anche il fatto che (come racconta Virgilio) Enea dopo la tempesta in mare si affretti pieno d'ardore verso la terraferma.²¹ Ed anche lo sguardo preoccupato di Ascanio, le Ninfe, il bosco, già presagiscono l'approdo davanti a Cartagine. Attraverso la raffigurazione dell'amichevole dio fluviale (il Tevere), però, pensiamo già al Lazio.²² Ed anche il drappo purpureo portato dal putto allude, oltre che alla promessa imperiale, al rosso dell'aurora, quando cioè le navi approdano in Lazio.²³

Anche in questo caso si rileva una disposizione eterogenea: colui che è in pericolo e abbandonato dalla madre è adesso il salvato. Nettuno è ora il dio adirato, ora il dio soccorrevole e benevolo.

Prima di passare alle lunette successive, gettiamo ancora uno sguardo sulla metà opposta della Galleria. Come nella Sala di Didone, il contrasto qui, sul piano "umano", è sviluppato in modo ben più evidente. Come là, anche in questo caso alleanza e amicizia (Enea ed Evandro; fig. 6) si contrappongono a lotta, separazione e morte (Enea e Turno; fig. 7). Anche altrove i dipinti della Galleria seguono una disposizione antitetica, come già Lieselotte Kugler ha accennato.²⁴ Al di sotto del consiglio degli dèi, nei piccoli medaglioni in finto bronzo si contrappongono Enea, che sacrifica il cinghiale a Giunone, ed Enea che, in seguito, riceve da Venere le armi di Vulcano. Nelle successive lunette infine, il viaggio agli inferi dal padre Anchise (sopra la

1. Pietro da Cortona, *Nettuno placa i venti*. Roma, Galleria Pamphili.

2. Gianlorenzo Bernini, *Fontana dei Quattro Fiumi*. Roma, Piazza Navona (dalla Galleria Pamphili).





3. Pietro da Cortona, *Giunone ed Eolo*.
Roma, Galleria Pamphili.

4. Francesco Allegrini, *Didone ed Enea*.
Roma, Palazzo Pamphili.



finestra, dalla quale si vede nuovamente lo scoglio forato della fontana) è completato dal viaggio per incontrare, risalendo il Tevere, il giovane Pallante (sul lato della Galleria verso il Tevere). La promessa di Roma e l'arrivo si completano nel segno del ramo d'ulivo. In questi episodi l'allegoria dello stemma, sottolineata da Preimesberger, si fa particolarmente evidente: sopra le due scene con il ramo si trovano i due piccoli medaglioni, in entrambi i quali la colomba figura in primo piano. In opposizione all'antitesi descritta, queste immagini, considerevolmente più piccole e mal visibili per via dell'apertura delle finestre, possiedono una sfumatura giocosa a favore della stemma papale. Qui Cortona può forse essersi sentito incoraggiato dal commento virgiliano di Fabrini: appunto a proposito dei giochi in onore del defunto Anchise, Fabrini sottolinea che non tutto nell'*Eneide* è denso di significato e che il poeta qui si sarebbe concesso la "licentia" di una divagazione di abbellimento.²⁵

Accanto all'evento terreno e al consiglio degli dèi, si manifesta negli affreschi ovali il *perenne* contrasto fra Giunone e Venere – come il sole e la luna a Castelfusano.²⁶ Cornice e luogo illustrano l'eterno conflitto fra le dee. Attraverso la forma dei dipinti si ha la netta impressione che si tratti di due grandi piatti di una bilancia (fig. 8). Ed effettivamente questa associazione è suggerita anche dalla figura del Fato nell'affresco centrale, i cui piatti della bilancia risultano solo appena spostati rispetto all'asse longitudinale della Galleria.²⁷

L'accentuazione del conflitto non viene meno neppure nell'affresco centrale (fig. 9). Non viene affatto rappresentata la riconciliazione fra le dee, per la quale del resto non vi è alcun cenno neanche in Virgilio. Il comando di Giove dischiude soltanto la via al Fato.²⁸ Gli esegeti neoplatonici di Virgilio – da Servio a Landino, sino al Fabrini – non esitano a fare di Giove un alleato di sua figlia: proprio *perché* egli sapeva che Enea sarebbe stato favorito dal destino, avrebbe lasciato che esso si compisse. La sua neutralità era solo apparente.²⁹ Giunone, per nulla riconciliata, tenta dunque ancora – sino alla conclusione dell'*epos* – di annientare, per mano di Giuturna, Enea.³⁰ Nell'affresco essa viene relegata al margine, come pallida figura scivolata nel sottofondo. Venere sorridente riceve l'auspicato giudizio e gli altri dèi fanno da corona alla parte centrale (come una fra i tanti Minerva, figura, al pari di Giunone, senza attributi).³¹

Per la prima metà della Galleria si può ipotizzare una chiave di lettura tropologico-morale. Per la Galleria nel suo complesso risulta evidente un'interpretazione provvidenziale. Su entrambe le interpretazioni prevale però la dispo-

5. Pietro da Cortona, *L'approdo di Enea alle sponde del Lazio*. Roma, Galleria Pamphili.

6. Pietro da Cortona, *Enea ed Evandro*. Roma, Galleria Pamphili.

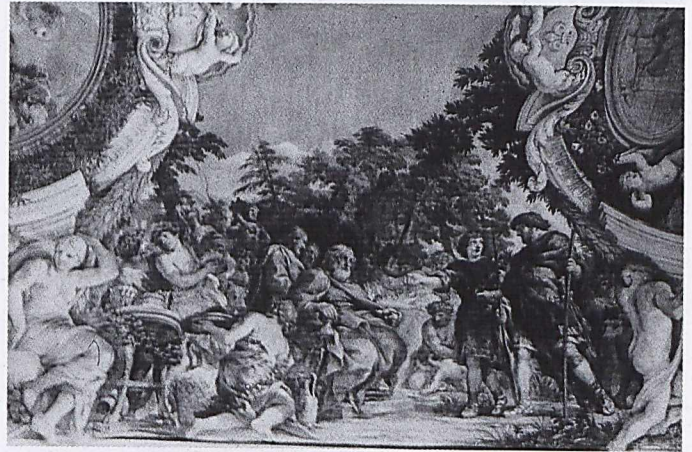
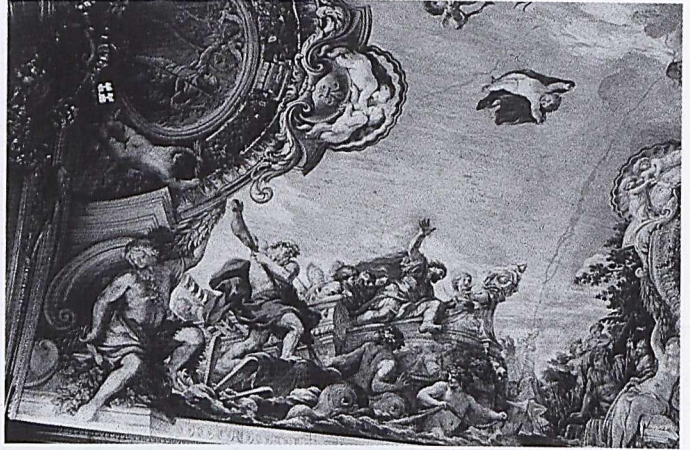
7. Pietro da Cortona, *L'uccisione di Turno*. Roma, Galleria Pamphili.

sizione eterogenea ed antitetica di numerose singole scene, attraverso le quali vengono sottolineate le situazioni di contrasto. Mentre il lato sud, rivolto verso il palazzo, grosso modo pone l'accento su aiuto, salvezza e amicizia, nel lato nord, rivolto verso le stanze private e la chiesa, dominano i motivi dell'ira, impetuosità, lotta e morte.

Se si possano trovare altri concetti nella disposizione degli affreschi è naturalmente questione aperta. È degno di nota, ad esempio, che nella parte orientale della Galleria dominino l'Acqua (Nettuno), l'Aria (Giunone/Eolo) e la Terra, in quanto mondo degli inferi. Enea non ha raggiunto ancora in nessun luogo la terraferma. Nel settore occidentale della Galleria sopraggiungono, insieme a Vulcano e Venere, il Fuoco (vittorioso), ed Enea conquista finalmente terra. Il consiglio degli dèi rappresenta, per contro, l'etere, cioè il quinto elemento.³²

Un'interpretazione degli affreschi che tenga conto della sua disposizione antitetica, dovrebbe incentrarsi soprattutto sul vertice tematico rappresentato dall'ultimo dipinto del ciclo, cioè l'uccisione di Turno. Alla condensazione temporale corrisponde qui il gesto di Giove nell'affresco centrale. Persino il gesto di Nettuno si ripercuote sul dipinto conclusivo. Come spiegare questo particolare rilievo?

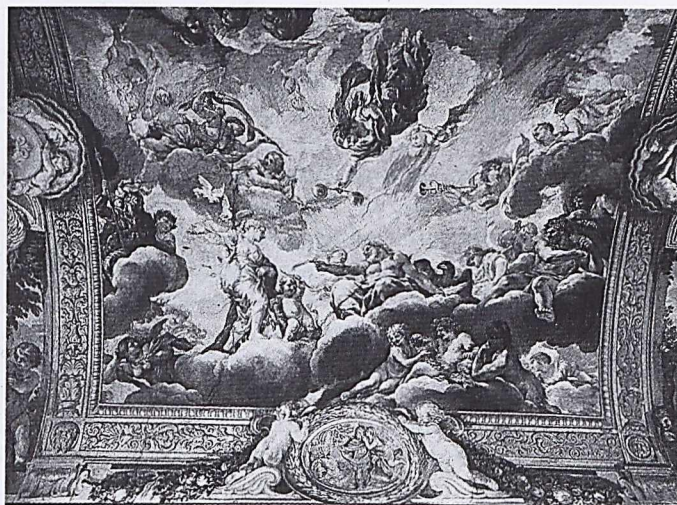
L'interpretazione dovrebbe prendere le mosse dal disagio che i commentatori hanno sempre incontrato nel ricondurre l'epilogo dell'*Eneide* in una prospettiva cristiana. Per Michael Putnam tutto il poema riceve un'impronta determinante dalla sua conclusione. "(Virgil's) tale, therefore, is an extraordinary cyclè, both emotional and imaginative, yet it is also an open-ended admission, that history, by its own continued acts of violence, is forever fracturing the idealistic models artistry would sponsor for it".³³ Anche se un così penetrante rilievo affiora presumibilmente solo molto tardi nella fortuna critica dell'*epos*, tuttavia colpisce la perplessità degli autori. Essa si manifesta ad esempio nella rinuncia da parte dei commentatori neoplatonici ad interpretare la seconda parte dell'*Eneide* ancora come *itinerarium mentis*. È emblematico che Boccaccio nelle *Genealogie*, dopo il "quam pia in Pallantis amici morte lacrimae, quae eius ad filium persaepe monita?", tronchi la sua *laudatio* dell'*Eneide* con un "Quid multa referam?".³⁴ Nel XV secolo Maffeo Vegio si rese celebre per aver integrato l'*Eneide*, ritenuta "incompiuta", con un tredicesimo libro, che commenta nei dettagli l'uccisione di Turno.³⁵ Qui la sua figura viene stilizzata in un *démone* sputa-fuoco ed Enea viene scusato col fatto che talvolta anche gli dèi vengono sopraffatti dall'ira. Nel commento virgiliano di Giovanni Fabrini, che si trova sull'elenco di libri nel testamento di Pietro,³⁶ si trova un'altra indicazione significati-



8. Pietro da Cortona, volta della Galleria Pamphili.



9. Pietro da Cortona, Il consiglio degli dèi. Roma, Galleria Pamphili.



va: l'esitare di Enea dimostrerebbe "che Enea cominciava di perdonar al nemico, si vede la bontà sua hauendolo poi ucciso, porta la insegna di pietà..."³⁷ E l'anonimo descrittore degli affreschi della Galleria sottolinea la scusa di Enea infuriato: "Onde Turno supplichevole chiede in dono la vita cedendogli ogni ragione, che egli teneva sopra Lavinia, e già quasi otteneva la vita. Ma Enea, vedendogli la cintura di Pallante ucciso da Turno attraversciata sopra la spalla, preso subito dall'ira l'uccise dicendogli che non era Enea, ma Pallante suo caro amico che gli levava la vita"³⁸ Ma allora, che senso ha completare il ciclo della Galleria Pamphili con questo episodio, o meglio, perché proprio sul lato che confina con l'Appartamento del papa, sono rappresentati i motivi dell'ira di Nettuno e di Enea? Rudolf Preimesberger fece riferimento al fatto che l'osservatore poteva ravvisare nella rappresentazione di Nettuno

un'allusione al padrone di casa.³⁹ Il papa in verità era già stato in precedenza raffigurato direttamente, e precisamente negli affreschi dello Spadarino, completati solo nell'estate del 1647. Essi illustravano "le attioni di N.S. Innocenzo X",⁴⁰ con il quale il papa poteva conformarsi agli antichi modelli, come Caracalla e Servio.⁴¹

I documenti attestano che già tre anni dopo il papa si adoperasse in ogni modo per assicurarsi l'impegno di Pietro da Cortona nella nuova decorazione della Galleria. Fu solo il pungolo del Salone barberiniano a indurre Innocenzo alla distruzione degli affreschi dello Spadarino?⁴² Fu solo la forza del *Romgedanken*, che caratterizzò così duramente il pontificato di Innocenzo e che dal punto di vista tematico giocava a favore dell'*Eneide*?⁴³ Non potrebbe piuttosto essere stato un evento storico concreto ad influenzare la scelta e l'organizzazione del tema?

Solo alcuni mesi prima che si prendessero i primi contatti con Pietro da Cortona⁴⁴, si verificò un fatto che non fu giudicato con molta indulgenza dagli storici: alludo alla pianificata e completa distruzione della città di Castro, che si protrasse sino alla fine del 1649 (fig. 10).⁴⁵ Innocenzo, che si era presentato come papa della pace e, prima, fiero oppositore della guerra di Castro contro Urbano, reagì con ciò alla riluttanza di Ranuccio II Farnese, che culminò con l'assassinio di Cristoforo Giarda, vescovo della città appena nominato.⁴⁶ Dopo la capitolazione della città, avvenuta il 2 settembre 1649, essa fu evacuata e rasa al suolo, benché Ranuccio si affrettasse a far decapitare l'assassino del vescovo a Parma. Al posto della città fu innalzata la celebre colonna con l'iscrizione: "Qui fu Castro". Sino all'ultimo, Innocenzo si era pronunciato contro la guerra. Ancora il 10 luglio 1649 Savelli ritiene che il papa "è alienissim[a]o dalla guerra e per propria natura e per la quiete d'Italia" e Theodor Ameyden ricorda il 17 luglio dello stesso anno che "il papa nel primo giorno del pontificato mi disse: Vogliamo che Roma sia allegra, ma non vogliamo soldati".⁴⁷ La violenza della reazione destò sconcerto e sollecitò una giustificazione. Lo stesso diarista Gigli, da sempre sostenitore della guerra contro i Farnese, ci rivela: "Negli ultimi mesi di quest'anno 1649 per ordine di Papa Innocentio, *et consensu de' cardinali* fu demolito et spianato Castro di Montalto" e adduce ancora un'illuminante motivazione: "Fu dunque demolito Castro, essendosi prima consultato un pezzo, se era meglio che la Camera Apostolica lo ritenesse per se, ovvero si demolisse per levar l'occasione che un altro Papa l'havesse / forse restituito al Duca, et così si sarebbe ritornato da capo alle differenze di prima".⁴⁸

A questo punto, il drammatico risalto dato alla tragica fine dell'*Eneide* nella Galleria Pamphili potrebbe essere considerato sotto una nuova luce: Come là l'eroe guidato dall'amore di pace e dalla *pietas* cede all'ira solo nel momento in cui vede Turno indossare la cintura dell'amico Pallante ucciso,⁴⁹ così anche Innocenzo soltanto nell'assassinio del suo fratello spirituale, il vescovo di Castro, potrebbe aver riconosciuto la giustificazione per la distruzione della città vescovile, distruzione nella quale – come riteneva Ludwig von Pastor – "si rivelò in modo drastico la piena decadenza dell'arte bellica italiana".⁵⁰ *L'exemplum* dell'eroe romano e l'imperscrutabilità, meglio, l'anarchia del *fatum* e della divina *providentia* avrebbero dunque garantito una discolorazione morale.⁵¹

Con ciò, tuttavia, non è stato ancora toccato – a mio avviso – il cuore del programma della Galleria, a cui, in questa sede, posso accennare ancora solo per sommi capi. Nella

cupola della Chiesa Nuova, completata appena prima, è rappresentato il momento in cui l'*ira Dei* e gli intercessori, cioè Cristo e Maria, si fronteggiano (come Avraham Ronen ha dimostrato).⁵² In modo del tutto simile, anche Enea proprio in questo momento alza il braccio e sta per infliggere il colpo mortale. I gesti del Dio Padre e di Giove e Nettuno si corrispondono, il gesto di Nettuno che placa l'impetuosità dei venti potrebbe estendersi sino ad Enea. Con ciò viene delineata una chiave di lettura che potrebbe fornire al problematico epilogo dell'*Eneide* sotto il segno cristiano un'altra conclusione: l'utopia dell'amore per il nemico, della pietà e del perdono. Proprio l'inequivocabilità della conclusione suggerisce questa utopia. Per questo, per il fatto che essa non si compirà, la decorazione pittorica della Galleria conferma in modo tanto più evidente il suo carattere non armonico. Al contrario, contrasti e antitesi, alleanza e inimicizia risultano fortemente esasperati. Proprio questi conflitti erano sempre sotto gli occhi degli interpreti dell'episodio di Didone.⁵³ L'eroina virtuosa alla fine soccombe all'amore, che qui rivela il suo mortale rovescio. Giunone nel consiglio degli dèi rinfaccia a Venere il fatto che i Troiani parlino di pace, ma in realtà portino guerra,⁵⁴ e che Venere abbia alimentato la guerra di Troia attraverso la *cupiditas*, da ritenere pur sempre una forma dell'amore che lei impersonifica.⁵⁵ Nei commenti neoplatonici successivi a quello di Landino, Didone rappresenta la *vita civile*. Essa deve morire, quando i migliori si allontanano da lei, per dedicarsi esclusivamente alla *vita contemplativa*. Proprio nelle stanze private, accanto alla chiesa, il papa si trova sempre dispiegato sotto gli occhi questo concetto. L'ideale consiste nella *temperantia*, nel volgersi al mondo e a Dio "come bisogna", secondo un'espressione del Fabrini.⁵⁶

L'exemplum virtutis dell'eroe romano dimostra come sia difficile non abbandonarsi alla *vanagloria*, ma nel contempo prendere parte attiva nel mondo. Il fatto che il committente, Innocenzo X, incontrasse particolari difficoltà nel perseguire questa via di mediazione, non deve essere espressamente sottolineato. Egli stesso lo dichiarava.⁵⁷ Ma con ciò egli documenta anche una particolare consapevolezza di queste difficoltà: la Galleria Pamphili può essere intesa come uno spazio che caratterizza chiaramente i conflitti di fondo dell'autorità cristiana e particolarmente del papato. Questo spazio non è il luogo di un idillio panegirico; esso riflette proprio il cambiamento rapido del concetto di autorità politica nel corso del XVII secolo: dal *dominium* al *munus* (e che all'incirca in Lipsius e nei gesuiti di Contzen sino a Kircher diviene ampiamente manifesto).⁵⁸ Alla fine delle guerre di religione e all'inizio dei con-

flitti pragmatici si afferma quell'etica neostoica che evidenzia situazioni conflittuali e concepisce la trattativa politica come arte della mediazione. Quando Athanasius Kircher rileva nel mondo naturale e politico l'ineliminabile contrasto fra *amor e lis*, fra *unio e fuga*, vengono appunto con ciò precisamente individuate la tematica e la disposizione degli affreschi della Galleria Pamphilj.⁵⁹

Vorrei ringraziare Carla Vannutelli, Lorenza Melli e Francesco Francisci per la traduzione dal tedesco.

¹ R. Preimesberger, *Pontifex Romanus per Aeneam Praesignatus. Die Galleria Pamphilj und ihre Fresken*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", XVI, 1976, pp. 221-287. Altri importanti contributi: A. Fabbrini, *Pietro Berrettini da Cortona pittore, e architetto*, Cortona 1896, p. 102; D. Redig de Campos, *Palazzo Pamphilj, la decorazione pittorica*, in AAVV, *Piazza Navona, Isola dei Pamphilj*, Roma 1970, pp. 157-192 (pp. 173-181); L. Kugler, *Studien zur Malerei und Architektur von Pietro Berrettini da Cortona. Versuch einer gattungsübergreifenden Analyse zum Illusionismus im römischen Barock* (Diss. Universität Bochum), Essen 1985, pp. 111-158; C. Strinati, *Pietro da Cortona e Mattia Preti intorno al 1650*, in A. Zuccari, S. Maciocco (a cura di), *Innocenzo X Pamphilj. Arte e potere a Roma nell'Età Barocca*, Roma 1990, pp. 131-162 e ultimamente J.B. Scott, *Strumento di potere: Pietro da Cortona tra Barberini e Pamphilj*, in *Pietro da Cortona 1597-1669* (a cura di A. Lo Bianco), Milano 1997, pp. 87-98. Vedi anche G. Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Firenze 1962, pp. 104-106. Per la storia di Palazzo Pamphilj in Piazza Navona vedi G. Eimer, *La Fabbrica di S. Agnese in Navona. Römische Architekten, Bauberren und Handwerker im Zeitalter des Nepotismus*, Stockholm 1970-71 e ora anche M. Raspe, *Borromini und Sant'Agnes in Piazza Navona. Von der päpstlichen Grablege zur Residenzkirche der Pamphilj*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", XXXI, 1996, pp. 313-368, che critica l'ipotesi di Preimesberger di un trasferimento della Curia vaticana a Piazza Navona. Mi limito qui e nelle note seguenti alla documentazione bibliografica essenziale.

² Preimesberger, *op. cit.*, pp. 249 sgg.

³ Cfr. *ibidem*, p. 281: "... so ist ebenso gewiß der sensus tropologicus einer Reihe von Bildern zugrundegelegt, jedoch mit Sicherheit nicht allen; und ebenso ist der anagogische Sinn nur an einigen Stellen im Bild erkennbar".

⁴ Non interpreta più, per esempio, Giovanni Fabbrini la seconda parte dell'*Eneide* (cioè dopo il libro sesto) secondo i sensi moralisti e allegorici (ad eccezione dell'episodio di Circe) (vedi *L'Opere di Virgilio mantovano cioè la Bucolica, la Georgica, e l'Eneide, commentate in lingua volgare toscana, da Giovanni Fabbrini da Fighine*, Venezia 1588).

⁵ Il papa voleva che Cortona finisse "le testate" solo dopo il perfezionamento degli altri affreschi nella primavera 1654 (Avviso di Roma 17. 2. 1654, Firenze, Bibl. Naz., Med. 4017b VIII; cfr. Eimer, *op. cit.*, p. 561 nota 16 a. Cfr. anche H. Geisenheimer, *Pietro da Cortona e gli affreschi di Palazzo Pitti*, Firenze 1909, p. 21 sg. e Preimesberger, *op. cit.*, p. 247).

⁶ *Ibidem*, p. 273.

⁷ Cfr. *Eneide*, I, 148 sgg.

⁸ L'autore sta completando una nuova interpretazione della fontana; per adesso vedi F. Fehrenbach, "Discordia concors". *Gianlorenzo Berninis "Fontana dei Quattro Fiumi" (1648-51) als päpstliches Friedensmonument*, in *350 Jahre Westfälischer Friede*, a cura di H. Duchhardt, München-Wien 1998 (in corso di stampa).

⁹ Cfr. R. Preimesberger, *Obeliscus Pamphilij. Beiträge zu Vorgeschichte und Ikonographie des Vierströmebrunnens auf Piazza Navona*, in "Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst", 3. F., XXV, 1974, pp. 77-162 (p. 116).

¹⁰ Cfr. per questo motivo Preimesberger, *op. cit.*, pp. 237-241.

¹¹ Cfr. D. Bernini, *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino ...*, Roma 1713, p. 90.

¹² Per l'appartamento del papa vedi Redig de Campos, *op. cit.*, pp. 181-183; Preimesberger, *op. cit.*, pp. 281-283 (con bibliografia sull'Allegrini); vedi anche F. Zeri, *Francesco Allegrini: gli affreschi del Sant'Uffizio*, in "Antologia di belle arti", 1, 1977, pp. 266-270; M. Roethlisberger, *Landscapes by Francesco Allegrini*, in "Master Drawings" 25, 1987, pp. 263-269; S. Prosperi Valenti Rodinò, *Allegrini: Francesco o Flaminio*, in *Da Leonardo a Rembrandt. Disegni della Biblioteca Reale di Torino*, Atti del convegno internazionale di studi [Torino 1990], Moncalieri 1991, pp. 229-244; E. Brugerolles, F. de Polignac, *Artistes, mécènes et collectionneurs au Palais Altemps de Rome aux XVI^e et XVII^e siècles*, in "Gazette des Beaux-Arts", 121, 1993, pp. 59-76.

¹³ *Eneide*, IV, 90 sgg.

¹⁴ Cfr. la differenza *ibidem*, I, 305 sgg.

¹⁵ *Ibidem*, IV, 160 sgg.

¹⁶ *Ibidem*, IV, 222 sgg.

¹⁷ Per queste sale vedi Redig de Campos, *op. cit.*, pp. 183 sgg.

¹⁸ C. Kallendorf, *In Praise of Aeneas. Virgil and Epideictic Rhetoric in the Early Renaissance*, Hanover-London 1989, cap. 3 (con bibliografia).

¹⁹ Preimesberger, *op. cit.*, p. 282 osserva "ein leicht erotischer Unterton" del programma causato dalla Stanza di Didone.

²⁰ Per il carattere semiprivato e la problematica tipologia del visitatore (e perciò i dubbi sul carattere "propagandistico") della Galleria vedi Scott, *op. cit.*, p. 97 nota 11.

²¹ *Eneide*, I, 171 sgg.

²² *Ibidem*, VII, 30-32.

²³ *Ibidem*, VII, 25 sgg.

²⁴ Kugler, *op. cit.*, p. 150.

²⁵ Fabbrini, *op. cit.*, p. 206.

²⁶ Cfr. recentemente L.H. Zirpolo, *Pietro da Cortona's Frescoes in the Villa Sacchetti in Castelfusano*, Ph.D. Thesis, New Brunswick (NJ) 1994, pp. 134-173.

²⁷ Lo Scott, *op. cit.*, interpreta la figura femminile come Giustizia, accettando la denominazione della descrizione contemporanea nell'Archivio Doria Pamphilj (vedi J. Garms, *Quellen aus dem Archiv Doria-Pamphilj zur Kunsttätigkeit in Rom unter Innocenz X.*, Roma-Wien 1972, pp. 102 sgg.) e seguendo la Kugler, *op. cit.*, ma non risolve la necessaria deviazione dal testo autorevole dell'*Eneide*. La interpretazione di Scott armonizza – a mio avviso – i conflitti interni degli episodi scelti dall'ideatore sconosciuto (lo Scott ipotizza Nicolò Angelo Caferri, protonotario e segretario del principe Camillo Pamphilj come responsabile del programma iconografico). Perciò non vede il lieve spostamento della bilancia, fatto importante per il senso drammatico e l'ambiguità dell'affresco conclusivo, l'uccisione di Turno (cfr. *ibidem*, p. 95). La Giustizia come tema fondamentale – secondo lo Scott – del ciclo della Galleria Pamphilj, potrebbe, tuttavia, andare bene insieme alla mia interpretazione che puntualizza però le difficoltà di un equilibrio giuridico perfetto.

²⁸ *Eneide*, X, 113.

²⁹ "... perche sapeua, ch'era per destino, che Enea signoreggiasse in Italia" (Fabbrini, *op. cit.*, p. 446); cfr. *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii* (a cura di G. Thilo e H. Hagen), 3 voll., Hildesheim 1961, t. 2, p. 399. Lo Scott, *op. cit.*, p. 92, enfatizzando la pre-supposta Giustizia come tema fondamentale del ciclo pittorico, parla della "necessaria neutralità del giudice [cioè Giove] per la reinstituzione della giustizia".

³⁰ *Eneide*, XII, 138 sgg.

³¹ Minerva, figura importante per l'interpretazione del Preimesberger, non era nemmeno menzionata nella descrizione coeva degli affreschi pubblicata da Garms, *op. cit.*, pp. 102 sgg.

³² Un altro esempio (un po' più tardo) per l'iconografia dei quattro elementi e per una disposizione antitetica dei singoli temi sarebbe la Galle-

ria Riccardiana a Firenze; cfr. F. Büttner, *Die Galleria Riccardiana in Florenz*, Bern-Frankfurt a. M. 1972.

³³ M.C.J. Putnam, *Possessiveness, Sexuality and Heroism in the "Aeneid"*, in "Vergilius", 31, 1985, p. 18.

³⁴ G. Boccaccio, *Genealogie Deorum Gentilium libri*, a cura di V. Romano, II, Bari 1951, p. 728.

³⁵ Vedi Kallendorf, *op. cit.*, pp. 102 sgg.

³⁶ Per la problematica autenticità vedi ora D. Sparti, *La casa di Pietro da Cortona. Architettura, accademia, atelier e officina*, Roma 1997, pp. 89-103.

³⁷ Fabrini, *op. cit.*, p. 534.

³⁸ Per la citazione vedi Garms, *op. cit.*, p. 103. Scott, *op. cit.*, non vede l'ambiguità della esecuzione di Turno: "La morte di Turno è giustizia fatta perché egli ha ucciso Pallante, amico e alleato di Enea" (p. 94). La fine tragica del ciclo mette in dubbio la dichiarazione dello stesso Scott: "... il programma enfatizza l'aspetto distributivo e non punitivo della giustizia" (*ibidem*, p. 98 nota 60), d'altra parte argomento indispensabile a spiegare la mancanza della spada come attributo della "Giustizia".

³⁹ Preimesberger, *op. cit.*, p. 273.

⁴⁰ Per lo Spadarino (Giovanni Antonio Galli) vedi G. Papi, *Una precisazione biografica e alcune integrazioni al catalogo dello Spadarino*, in "Paragone", XXXVII, 435, 1986, pp. 20-28 e E. Fumagalli, *Affreschi dello Spadarino a palazzo Madama*, *ibidem*, pp. 28-39.

⁴¹ Vedi Büttner, *op. cit.*, pp. 132 sgg. Per la tipologia della galleria cfr. W. Prinz, *Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien*, Berlin 1970.

⁴² Così l'ipotesi di Strinati, *op. cit.*, p. 146. Ma: "La ragione di questa sostituzione non è chiara ..." (Scott, *op. cit.*, p. 97 nota 51). Per la concorrenza con la committenza barberiniana vedi la notizia sulla pianta della Galleria di Borromini: "Sala delle 4 fontane, palmi 65" (Vat. lat. 11258, fol. 172); cfr. H. Thelen, *Francesco Borromini. Mostra dei disegni e documenti vaticani*, Roma 1967, n. 8; Preimesberger, *op. cit.*, pp. 229 sgg.

⁴³ Sulla committenza di Innocenzo X. vedi A. Zuccari e Macioce, *op. cit.*; recentemente T.A. Marder, *Bernini's Scala Regia at the Vatican Palace. Architecture, sculpture and ritual*, Cambridge 1997, pp. 166 sgg. Per il significato politico dell'*Eneide* nel Cinque- e Seicento vedi ora M. Tanner, *The Last Descendant of Aeneas: The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor*, New Haven-London 1993.

⁴⁴ Per la documentazione (lettere di agosto e settembre 1650) vedi Preimesberger, *op. cit.*, p. 245.

⁴⁵ Vedi L. v. Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, t. 14/1, Freiburg-Roma 1960⁸, pp. 270-272; sulla storia di Castro G. de Maria, *La guerra di Castro e la spedizione de' presidi*, in "Miscellanea di storia italiana", IV, 1898, pp. 191-256; E. Stendardi, *Memorie storiche della distrutta città di Castro*, Viterbo 1959²; H. Giess, *Die Stadt Castro und die Pläne von Antonio da Sangallo dem Jüngeren* (2 parti), in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", XVII, 1978, pp. 47-88; e XIX, 1981, pp. 85-140.

⁴⁶ Cfr. O. Premoli, *C. Giarda ultimo vescovo di Castro*, Monza 1914.

⁴⁷ Vedi v. Pastor, *op. cit.*, pp. 270-272.

⁴⁸ G. Gigli, *Diario di Roma* (a cura di M. Barberito), 2 voll., Roma 1994, pp. 567 sg. (enfaticizzazione dell'a.).

⁴⁹ *Eneide*, XII, 945 sgg.

⁵⁰ v. Pastor, *op. cit.*, p. 272.

⁵¹ Il disegno preparatorio per l'uccisione di Turno, conservato a Windsor, contiene qualche differenza significativa che sostiene la mia interpretazione. Mentre Enea tiene la spada molto più in basso, incapace di ammazzare il suo contraente, Turno alza la mano in modo "parlante", come se pregasse per la sua vita, conforme al testo di Virgilio. Due persone dietro a Enea sembrano intercedere a favore di Turno (Royal Library n. 4524; cfr. A. Blunt, H.L. Cooke, *The Roman Drawings of the XVIIth and XVIIIth Centuries in the Collection of Her Majesty The Queen at Windsor Castle*, London 1960, n. 605 e, per i bozzetti, L. Grassi, *Pietro da Cortona e i Bozzetti per la Galleria Doria Pamphili*, in "Bollettino d'Arte", 42, 1957, pp. 28 sgg.).

⁵² A. Ronen, *Divine Wrath and Intercession in Pietro da Cortona's Frescoes in the Chiesa Nuova*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", XXV, 1989, pp. 179-205. Vedi anche l'interpretazione alternativa di M.E. De Lambertye, *L'iconografia dell'abside della Chiesa Nuova: proposte per una lettura*, in "Bollettino d'Arte", 64, 1990, pp. 113-116; per gli studi preparatori ulteriormente J. M. Merz, *I disegni di Pietro da Cortona per gli affreschi della Chiesa Nuova*, in "Bollettino d'Arte", 86-87, 1994, pp. 37-76.

⁵³ Vedi nota 18.

⁵⁴ *Eneide*, X, 80.

⁵⁵ *Eneide*, X, 93.

⁵⁶ "... noi chiameremo perfettissimo colui, che si dà in modo alla speculatione mentre che viue, che egli attende all'vna, & all'altra vita come bisogna" (Fabrini, *op. cit.*, p. 201). - Per la *mediocritas* come virtù fondamentale del principe vedi anche la Sala di Apollo di Palazzo Pitti, in cui il duca è confrontato con il suo *antitypus* Fetonte; cfr. M. Campbell, *Pietro da Cortona at the Pitti Palace. A Study of the Planetary Rooms and Related Projects*, Princeton (N.J.) 1977, p. 112. Un altro esempio di un affresco come *apotropaion* correlato con il padrone di casa sarebbe la presunta camera da letto di Palazzo Venturi-Ginori a Firenze; cfr. E. Revai, *Un'allegoria di Pietro da Cortona per Giovan Carlo de' Medici*, in "Antichità viva", XXXVI, 2-3, 1997, pp. 26-30.

⁵⁷ Vedi v. Pastor, *op. cit.*, p. 57.

⁵⁸ G. Oestreich, *Politischer Neostoizismus und niederländische Bewegung in Europa und besonders in Brandenburg-Preußen*, in *Absolutismus (a cura di W. Hubatsch)*, Darmstadt 1973, pp. 361-435; S. Skalweit, *Das Herrscherbild des 17. Jahrhunderts*, in *op. cit.*, pp. 248-267; Th. Leinkauf, *Mundus combinatus. Studien zur Struktur der barocken Universalwissenschaft am Beispiel Athanasius Kirchers SJ (1602-1680)*, Berlin 1993, pp. 80, 394-397. Per i mutamenti di realtà e idea del pontificato nel Cinque- e Seicento cfr. P. Prodi, *Il sovrano pontefice. Un corpo e due anime: la monarchia papale nella prima età moderna*, Bologna 1982 (particolarmente pp. 320 sgg.).

⁵⁹ A. Kircher, *Principis Christiani Archetypon Politicum sive Sapientia Regnatricis; quam Regiis instructam documentis ex antiquo Numismate Honorati Joannii Caroli V. Imp. & Philippi II. Aulici ...*, Amsterdam 1672, *passim*, particolarmente I, viii, doc. IX e p. 63. Cfr. Leinkauf, *op. cit.*, p. 76.