

La romanità in termini bolognesi: Domenico Maria Canuti a Palazzo Altieri

Sybille Ebert-Schifferer

The Apoteosi di Romolo (Apotheosis of Romulus) by Domenico Maria Canuti (1675-1676) is a Bolognese element in the otherwise strictly Roman-Classical context of the decoration of Palazzo Altieri in Rome. It has long been observed that this work was out of place in an environment viewed as a stylistic showcase of the cardinal-nephew Paluzzo Altieri's patronage. However, until now no research had been conducted into the reasons for this extraneous work, and no observations had been made regarding the fundamental importance of this subject for the Altieri family's public reputation. This essay examines the intersection of interests which affected the choice of the artists. Cardinal Camillo Massimo played a dominant role in this choice, but in several cases he had to accept the far less ideological tastes of the Altieri family. The latter, when it came to the appointment of Canuti, seem to have focused more on the modernity of the decoration rather than stylistic conformity to the concept of ancient Roman traditions. Indeed, in Rome at that time there was a lot of competition between artists to offer innovative decorative solutions. Nevertheless, conformity to a Roman style played a fundamental role in the history of the family, and the image of reconciliation between the papacy and the Roman nobility which the family aimed to achieve. It is paradoxical that the most Roman subject in the entire Palazzo was entrusted to a Bolognese migrant, who is still unfairly underestimated as a painter of great fresco decorations.

Subito dopo l'elezione al trono papale dell'anziano Emilio Altieri come Clemente X, il cardinal nipote Paluzzo Paluzzi degli Albertoni, che il pontefice aveva adottato facendogli assumere il cognome degli Altieri, intraprese un ingrandimento smisurato del palazzo di famiglia situato di fronte alla chiesa del Gesù. Si trattava di provvedere agli appartamenti sia per lo stesso cardinale e per la sua famiglia, che per il fratello, il principe Angelo, nonché per il figlio di quest'ultimo, Gaspare, con moglie e figli, tutti adottati dal nuovo papa con l'obbligo di portare

il nome Altieri e di abitare il palazzo. Provvisto dallo zio di mezzi finanziari quasi illimitati,¹ il cardinale Paluzzo ne promosse l'ingrandimento e la decorazione in gran fretta, temendo la morte dell'anziano papa, secondo i progetti

¹ Armando Schiavo, *Palazzo Altieri*, Roma 1962, p. 175 sg.; Gabriele Reina, «Storia della famiglia», in Daniela Di Castro e Gabriele Reina, *Roma. Palazzo Altieri. Le stanze al piano nobile dei cardinali Giovanni Battista e Paluzzo Altieri*, Milano 1999, pp. 7-12, qui p. 8.

dell'architetto Giovanni Antonio de' Rossi.² Progettazione e cantiere operarono dal 1670 al 1676.³ Già dal 1674 si cominciò a decorare le sale di rappresentanza con tutta una schiera di pittori che lavorarono fianco a fianco, senz'altro per accelerare i tempi della decorazione.

Mentre sei stanze del vecchio palazzo erano già state decorate con soggetti del Vecchio Testamento nella prima metà degli anni Cinquanta, la nuova campagna si concentrò su tutti i nuovi ambienti di rappresentanza del cardinale Paluzzo e del nipote Gaspare, elevato a Generale di Santa Romana Chiesa: il grande salone, accessibile dal nuovo scalone, destinato alla collocazione del trono e del baldacchino per gli ingressi cerimoniali (il salone degli Staffieri),⁴ fu affidato a Carlo Maratti; la prima anticamera a Domenico Maria Canuti e le tre sale di udienza rispettivamente a Francesco Cozza,⁵ Niccolò

² Fonte citata senza ulteriore indicazione da Eduard A. Safarik, «L'Apoteosi di Romolo», in Di Castro/Reina 1999 (nota 1), pp. 25-29, qui p. 25.

³ Schiavo 1962 (nota 1); Daniela Di Castro, «Sotto una buona stella. L'appartamento nobile del cardinale Giovanni Battista a Palazzo Altieri», in Di Castro/Reina 1999 (nota 1), pp. 14-22, p. 16.

⁴ Allison Lee Palmer, «Carlo Maratti's Triumph of Clemency in the Altieri Palace in Rome: Papal Iconography in a Domestic Audience Hall», *Source: notes in the history of art*, 17, 4 (1998), pp. 18-24, sbaglia quando la chiama «audience hall»; per la sala dell'Udienza, cfr. Schiavo 1962 (nota 1), p. 89 sg., 94. Sul progetto completo e il ruolo di Bellori, cfr. Jennifer Montagu, «Bellori, Maratti and the Palazzo Altieri», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 41 (1978), pp. 334-340; Lisa Beaven, *An ardent patron: Cardinal Camillo Massimo and his antiquarian and artistic circle; Giovanni Pietro Bellori, Claude Lorrain, Nicolas Poussin, Diego Velázquez*, Londra 2010, pp. 344-349.

⁵ Schiavo 1962 (nota 1), p. 101 sg.; Claudio Strinati, Rossella Vodret e Giorgio Leone (a cura di), *Francesco Cozza (1605-1682): un calabrese a Roma tra Classicismo e Barocco* (catalogo della mo-

Berrettoni⁶ e Fabrizio Chiari.⁷ Infine, la più importante delle non meno di tre gallerie presenti fu assegnata a Nicola Viviani (Codazzi) per la finta architettura e a Giacomo del Po per le figure.⁸ Angela Cipriani nel 1991 ha individuato in questa sequenza di sale una dichiarata predilezione per la tendenza classicista di stampo belloriano-marattesco. Il cardinal padrone Paluzzo Altieri e suo nipote il principe Gaspare avrebbero, secondo la studiosa, avuto l'intenzione di trasformare il loro palazzo in un «manifesto» delle loro preferenze stilistiche.⁹ Tuttavia, in questo scenario, rimarrebbe escluso il bolognese Canuti, al quale pure fu affidata la seconda sala per importanza tenendo conto del cerimoniale e, di fatto, la più importante rispetto al percorso previsto per gli ospiti più di frequente.¹⁰ La sala di Canuti,

stra Roma), Soveria Mannelli 2007, cat. I, p. 116, schede 36 a-b (Barbara Fabjan).

⁶ Cfr. anche Stella Rudolph, «Il ruolo problematico e condizionante di Carlo Maratti nella carriera del suo allievo Niccolò Berrettoni», in *Niccolò Berrettoni*, a cura di Liliana Barroero e Vittorio Casale (atti del convegno), Macerata Feltria 1998, pp. 21-38, p. 30 sg.

⁷ Schiavo 1962 (nota 1), p. 109.

⁸ Sulle gallerie di Palazzo Altieri si veda, da ultimo, Lisa Beaven, «The Galleria of Cardinal Camillo Massimo in the Palazzo Massimo alle Quattro Fontane. Issues of Audience and Display», in Christina Strunck e Elisabeth Kieven (a cura di), *Europäische Galeriebauten. Galleries in a Comparative European Perspective, 1400-1800* (atti del convegno della Bibliotheca Hertziana, Roma 2005), Monaco di Baviera 2010, pp. 383-400, p. 385.

⁹ Angela Cipriani, «Un programma belloriano», in Franco Borsi (a cura di), *Palazzo Altieri*, Roma 1991, pp. 177-209, p. 179.

¹⁰ Sull'anticamera come «ambiente nevralgico» nell'etichetta cardinalizia si veda Maria Antonietta Visceglia, «Etichetta cardinalizia in età barocca», in Sebastian Schütze (a cura di), *Estetica barocca*, Roma 2004, pp. 263-284, p. 275. Nel caso di Palazzo Altieri l'anticamera era comune sia all'appartamento del laico che a quello del cardinale; vi passavano quindi tutti i visitatori, senza



1. Domenico Maria Canuti, *Apotheosi di Romolo*, 1675-1676. Roma, Palazzo Altieri (foto Roma, Vasari).

inoltre, è decorata con il soggetto più dichiaratamente romano, l'*Apotheosi di Romolo* (fig. 1), ed è stata giustamente definita «quite dissimilar from anything by Maratti».¹¹ Tale paradosso induce a riesaminare quali siano stati i gusti che determinarono la scelta degli artisti per capire come mai

attraversare il salone che serviva solo per grandi occasioni cerimoniali.

¹¹ Ebra Feinblatt, «The Roman Work of Domenico Maria Canuti», *The Art Quarterly*, 15, 1 (1952), pp. 45-64, p. 51.

una “importazione bolognese” poté trovare posto in una situazione-chiave dell’autorappresentazione degli Altieri non solo per la sua ubicazione nel circuito dell’appartamento, ma anche, come si vedrà, per il soggetto. Questa inclusione “eccentrica” non sembra assegnabile a una personalità unica (o allora non sarebbe un “manifesto”, perché non coerente), e dunque non sembra lecito assumere le sale marattesche a controprova del gusto del cardinale Paluzzo, sul quale, tolte queste supposizioni, in realtà sappiamo poco.

Al contrario, sappiamo parecchio sulle preferenze dell'uomo di fiducia di Paluzzo e di Clemente X in materia artistica, il cardinale Camillo Massimo. Collezionista, numismatico, artista dilettante, amico di artisti come Poussin, Velázquez e proprio Maratti, oltre che intimo di Giovan Pietro Bellori e antiquario accertato, avendo frequentato in gioventù il museo di Francesco Angeloni,¹² Camillo Massimo era inseparabile accompagnatore di Paluzzo. Fu preposto come sovrintendente ai lavori della cappella degli Altieri in Santa Maria sopra Minerva (1670-1672), al progetto del ciborio per San Pietro di Gian Lorenzo Bernini (1672-1674) e all'ampliamento e alla decorazione di Palazzo Altieri. Non c'è quindi da stupirsi se il Maratti si vide assegnato un ruolo di responsabile per la decorazione pittorica e se il Bellori intervenne nel programma della sala degli Staffieri. Gli Altieri affidarono quindi la costruzione di una loro identità sul piano del gusto artistico al cardinale Massimo, il quale, a sua volta, favorì esclusivamente i suoi amici e artisti maggiormente apprezzati, con Maratti come capofila. Nel contesto di rivalità fra le botteghe romane intorno al 1670, per controllare l'intera decorazione di Palazzo Altieri e malgrado la sua notoria lentezza al lavoro, Maratti delegò, quasi subappaltandole, le sale meno importanti a pittori a lui vicini,¹³ assegnando i vari ambienti da decorare in modo gerarchico. L'affresco della sala più grande e importante, che chiaramente si riservò, doveva rappresentare per Maratti una proposta stilistica antagonista

¹² Lisa Beaven, «Cardinal Camillo Massimo as Art Agent of the Altieri», in *Art and Identity in Early Modern Rome*, a cura di Jill Burke e Michael Bury, Aldershot 2008, pp. 171-187, qui pp. 171, 176; su Massimo collezionista e antiquario si veda anche Beaven 2010 (nota 4), pp. 386 (con l'inventario *post mortem* del cardinale), 391, 393-398, e Beaven 2010 (nota 8), pp. 244-322, 326-355.

¹³ Rudolph 1998 (nota 6), p. 30.

alla decorazione della volta del Gesù, alla quale egli aveva ambito ma che era stata data al protetto del Bernini, Giovan Battista Gaulli, il quale vi stava lavorando proprio negli stessi anni.¹⁴ Gaulli aveva firmato il contratto per il Gesù nel 1672 e per la Pasqua del 1675 aveva terminato la cupola; sappiamo che il 17 novembre i cardinali Paluzzo Altieri e Camillo Massimo la videro.¹⁵ Il Baciccio era un concorrente pericoloso per Maratti: infatti, come unica deroga alle scelte stilistiche imposte dal cardinale Massimo, il Paluzzi si era fatto ritrarre dall'artista ben due volte, una prima già verso il 1666, una seconda verso il 1675, intrattenendo inoltre con lui una relazione amichevole.¹⁶ Benché Gaulli abbia intrapreso la decorazione della navata del Gesù solo nel 1676,¹⁷ Maratti poteva ben prevederne il risultato stilistico, avendo egli dovuto sopportare già nel 1672 di essere direttamente accostato al concorrente nella cappella Altieri in Santa Maria sopra Minerva: l'ampliamento di tale cappella, intrapresa dal papa stesso subito dopo l'ascesa al trono, fu supervisionata dal cardinale Massimo. Egli scelse una decorazione con marmi preziosi rigorosamente classicista, incaricando Maratti della pala d'altare, e al contempo il Gaulli del lunettone con la *Santissima Trinità* sopra all'altare, senza curarsi troppo di come armonizzare

¹⁴ Per Gaulli al Gesù (navata: 1676-1679) si veda Steffi Roetgen, *Wandmalerei in Italien: Barock und Aufklärung 1600-1800*, Monaco di Baviera 2007, p. 30 sg.; Francesco Petrucci, *Baciccio. Giovan Battista Gaulli 1639-1709*, Roma 2009, pp. 192-203, 217-225, 474-475 (cat. B15).

¹⁵ Petrucci 2009 (nota 14), p. 197.

¹⁶ Eleonora Villa, «Un episodio sconosciuto della ritrattistica del '600: Clemente X, Bernini e Gaulli e altre novità sulla committenza Rospigliosi, Altieri e Odescalchi», in *L'ultimo Bernini: 1665-1680; nuovi argomenti, documenti e immagini*, a cura di Valentino Martinelli, Roma 1996, pp. 137-159, p. 142. Petrucci 2009 (nota 14), p. 380, cat. A19, A20, A21.

¹⁷ Petrucci 2009 (nota 14), p. 200.

le due scelte.¹⁸ Visto che qui il committente è il papa stesso e considerato che, al pari del nipote, Clemente X affidò al Gaulli la sua immagine ufficiale mediante numerosi ritratti¹⁹ (uno dei quali, naturalmente, finì nella collezione di Camillo Massimo),²⁰ oltre al fatto che, mentre frequentava il Gesù, a credere ai suoi contemporanei sembra non abbia mai messo piede a Palazzo Altieri, c'è da chiedersi se l'inclusione del Gaulli nella decorazione della cappella non sia stata una concessione ai gusti o ai desideri del pontefice. Quasi a conferma, il fratello di Paluzzo, Angelo Altieri, commissionò al Baciccio la pala d'altare per la cappella Albertoni in San Francesco a Ripa.²¹ Sembra che il gusto degli Altieri fosse meno dogmatico di quello di Camillo Massimo, protettore del Maratti, e forse più dettato da concetti di protezionismo e/o di piacere che da scelte ideologiche di stile.

Maratti ricevette il primo pagamento per l'*Allegoria della Clemenza*²² (fig. 2) nell'aprile del 1674. Il dipinto fu terminato nel novembre del 1675, quando ebbe l'ultimo pagamento, mentre un indoratore fu pagato nello stesso mese

¹⁸ Petrucci 2009 (nota 14), p. 452 sg., B6, con documento che cita espressamente il ruolo di Massimo, la grande fretta e l'inaugurazione nel 1672; Beaven 2008 (nota 12), p. 176; Beaven 2010 (nota 8), pp. 338-342.

¹⁹ Villa 1996 (nota 16), p. 142; Petrucci 2009 (nota 14), pp. 371-374, cat. A14-A14f.

²⁰ Petrucci 2009 (nota 14), p. 374, A14f.

²¹ Per il pagamento, cfr. Petrucci 2009 (nota 14), p. 575, cat. D20.

²² Schiavo 1962 (nota 1), pp. 88-94; Cipriani 1991 (nota 9), pp. 180-184. Esistono tre bozzetti a olio per l'affresco; cfr. Stella Rudolph, «Carlo Maratti», in Evelina Borea (a cura di), *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori* (catalogo della mostra), 2 voll., Roma 2000, vol. II, pp. 456-478, qui pp. 466-468, cat. 10-11.

per la cornice.²³ A partire da questa data si interrompono i pagamenti (singolare coincidenza, proprio nel momento in cui i suoi due cardinali padroni vanno a vedere la cupola del Gesù di Gaulli), che riprendono solo nel 1677, quando era previsto che Maratti affrescasse ancora i dieci pennacchi con le allegorie programmate dal Bellori, poi mai eseguiti. L'allegoria della volta rispetta scrupolosamente la cornice architettonica, forse già predisposta dal Rossi. Si contenta di una semplice composizione piramidale che culmina nella *Clemenza*, tale piramide essendo incastrata tra una zona celeste dove dei putti giocano con la tiara e le chiavi e una zona terrena con uno scorcio di mare alla Guido Reni e un orizzonte. È proprio quest'ultimo elemento che sottolinea come, malgrado uno scorcio non ben chiaro di certe figure, il quadro vada inteso come quadro riportato (nonostante tecnicamente non lo sia), che rifiuta ogni elemento miracoloso o drammatico come, viceversa, è il cielo che irrompe nella chiesa del Gesù. L'affresco di Maratti con la sua compattezza quasi a mo' di rilievo si propone anche come esplicita antitesi al complesso intreccio di modi rappresentativi inaugurato da Pietro da Cortona a Palazzo Barberini.²⁴ Il programma, steso da Giovan Pietro Bellori forse con la partecipazione del cardinale Massimo, mira all'esaltazione del nome del papa e ancor più delle virtù della famiglia Altieri, artefice del ripristino della pubblica felicità a Roma in termini cristiani.²⁵

Nella sala accanto, la "prima anticamera", sala di snodo tra i due appartamenti, e quindi comune ad ambedue, troviamo l'opposto, sia tematicamente che stilisticamente

²³ Schiavo 1962 (nota 1), p. 92 sg.

²⁴ Per il salone di Palazzo Barberini (1632-1639), cfr. Roettgen 2007 (nota 14), pp. 142-157.

²⁵ Beaven 2008 (nota 12), p. 182; Beaven 2010 (nota 8), p. 349.



2. Carlo Maratti, *Allegoria della Clemenza*, 1674-1675. Roma, Palazzo Altieri (foto Roma, Vasari).

(fig. 1). *L'Apoteosi di Romolo*, vista in stretta relazione con la sala della Clemenza, rientra, come notato dalla Cipriani, nel programma, assai comune al tempo, di Roma moderna e antica, cristiana e pagana.²⁶ Ma in questo caso c'è di più: in un Olimpo popolato da dèi pagani, non è la Roma allegorica a trionfare, ma Romolo in quanto preciso fondatore storico. Il cielo pagano acquista la stessa importanza di quello cristiano, impostazione quasi eretica se non fosse accompagnata, come notato da Safarik, da significati allegorici e metaforici.²⁷ Vista la complessità dell'iconografia, secondo lo studioso venne redatto anche per questa sala un programma, il cui autore sarebbe quasi certamente il cardinale Paluzzo.²⁸ In questa sede è sufficiente riassumerlo brevemente. Safarik individua Romolo portato in cielo da Marte davanti a Giove con l'intercessione di Venere, a destra, tra gli altri, Giunone e Mercurio, in alto quattro Naiadi e un sileno, in basso un vento che spinge il gruppo di Romolo in alto. La fascia luminosa che contiene le costellazioni zodiacali dei Gemelli, Cancro, Leone e Vergine parte da una figura femminile con una falce, probabilmente il Tempo: ne fuoriesce Tiberino, il dio del Tevere e del Lazio. I segni zodiacali sono stati associati da Safarik con vari eventi della famiglia Altieri; ad essa fanno anche riferimento, naturalmente, le sei stelle puntate negli angoli e sui lati lunghi, simbolo araldico di casa Altieri, di uno straordinario illusionismo plastico grazie alla mescolanza di grani di quarzo al colore bianco-grigio. Le stelle sono incorniciate da corone sorrette da puttini: una corona aurea all'antica (segno di nobiltà, sopra un medaglione in finto

bronzo dorato con la lupa e i gemelli sotto il fico ruminale accanto al Tevere), una di canne sopra un altro medaglione di finto bronzo dorato rappresentante Romolo che appare al suo compagno Giulio Proculo, il primo esponente della *gens Iulia* in seguito onorato come dio protettore di Roma con il nome di Quirino. Vi sono poi corone di gramigna e di quercia, allusione alle virtù marziali e all'amore per la patria, e di alloro e canne, tutte riferibili a Romolo. L'incorniciatura architettonica viene sorretta da sei telamoni: uno sul lato corto, due sui lati lunghi, dove i timpani si interrompono e reggono quattro finte statue di divinità, rispettivamente Venere, Cerere, Bacco e Borea, ad indicare le quattro stagioni. Sotto ai gruppi angolari troviamo quattro animali: cane, leone, aquila e delfino, allusivi secondo Safarik, sia ai quattro elementi che a vari fatti di Romolo, della famiglia Altieri e dei loro congiunti. Basti sottolineare che i richiami alla famiglia Altieri sono molto preponderanti rispetto al salone adiacente, e al contempo intimamente intrecciati ai fatti della fondazione di Roma: la famiglia viene così associata in maniera quasi esclusiva alle prime virtù e alla gloria di Roma antica.

Questa rivendicazione spettacolare di "romanità" da parte della famiglia Altieri non è senza fondamenta storiche. Per generazioni gli Altieri furono impegnati in cariche capitoline.²⁹ Tra gli antenati spicca lo zio del nonno del papa, Marcantonio Altieri (1450-1532), allievo di Pomponio Leto e amico del Platina,³⁰ attivo

²⁹ Schiavo 1962 (nota 1), p. 155 e Reina 1999 (nota 1), p. 7.

³⁰ Marco Antonio Altieri, *Li Nuptiali di Marco Antonio Altieri publicati da Enrico Narducci* (Roma 1873), Roma 1995, p. 30. Cfr. anche Stephen Kolsky, «Culture and Politics in Renaissance Rome: Marco Antonio Altieri's Roman Weddings», *Renaissance Quarterly*, 40 (1987), pp. 49-90, p. 77 sg. Su Marcantonio Altieri si veda anche Schiavo 1962 (nota 1), p. 148 e Reina 1999 (nota 1), p. 7.

²⁶ Cipriani 1991 (nota 9), p. 178 sg.

²⁷ Safarik 1999 (nota 2), p. 28.

²⁸ Safarik 1999 (nota 2), p. 26; ma si veda anche, con identico testo, Eduard A. Safarik, *L'Apoteosi di Romolo di Domenico Maria Canuti in Palazzo Altieri*, Roma 1995, p. 7.

nell'amministrazione capitolina proprio nel momento del maggiore sforzo per mantenere la sua autonomia dal papato, soprattutto tramite il richiamo alle virtù repubblicane delle origini di Roma, celebrate in un ciclo di affreschi del Palazzo dei Conservatori affidato al bolognese Jacopo Ripanda.³¹ Nel luglio del 1511, quando era Conservatore capitolino, Marcantonio Altieri fu il maggiore mediatore della *Pax Romana* tra i baroni romani in ribellione (Colonna contro Orsini). Di conseguenza, nel conclave che seguì la morte di Giulio II, Altieri fu eletto concordemente dalla nobiltà e dal patriziato romano per ottenere garanzie dal collegio cardinalizio per i nobili romani.³² Nel 1527 fece parte dell'ambasceria di romani che tentò di impedire il Sacco, ma fu maltrattato dai soldati e suo figlio dovette pagare 300 scudi d'oro di riscatto: il caso gli valse da parte di un cronista contemporaneo l'appellativo di «altro Catone».³³ Contemporaneamente, Lodovica Albertoni (1474-1533), sua parente acquisita,³⁴ assisteva i bisognosi e le vittime del Sacco.

Appartenente all'ambiente dell'Accademia Romana, Marcantonio Altieri fu autore di vari scritti in volgare

³¹ Per il significato politico degli affreschi capitolini, Sybille Ebert-Schifferer, «Ripandas Kapitolinischer Freskenzyklus und die Selbstdarstellung der Konservatoren um 1500», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte (Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana)*, 23/24 (1988), pp. 76-218, in particolare pp. 123-174.

³² Kolsky 1987 (nota 30), p. 64 sg.

³³ *Relatione del Sacco di Roma descritto da Marcello Alberino Romano*, ms. Cod. R. 6.7, sec. XVII, Roma, Biblioteca Angelica; citato in Altieri 1873/1995 (nota 30) e Kolsky 1987 (nota 30), p. 55.

³⁴ Lodovica era la figlia di un cugino della moglie di Marcantonio. Paluzzo era il bisnipote di una cugina di Lodovica. Un nipote (figlio del fratello) di Marcantonio Altieri fu il nonno di Clemente X e di suo fratello, il cardinale Giovanni Battista, dunque il padre di Marcantonio è il loro bisbisnonno.

che esaltano le antiche virtù, gli usi e costumi e gli eroi repubblicani, specie nel suo *Li Nuptiali* redatto tra il 1506 e il 1509.³⁵ Anche i suoi scritti politici raccolti nei *Baccanali*, anticlericali e repubblicani, rivendicano il ruolo della nobiltà romana basato sulle virtù marziali.³⁶ Nel suo testamento egli chiese di festeggiare ogni anno le *Palilia*, il Natale di Roma, con un'orazione sulla storia di Roma a partire dalle origini.³⁷ La festa delle Palilie fu reinventata proprio nell'ambiente dell'Accademia Romana di Pomponio Leto, e l'Altieri ne parla nei *Nuptiali* anche in quanto «gloriosa et singular solemnità».³⁸ In quel finto dialogo egli sottolinea l'importanza di un matrimonio adeguato (onesto) per la continuità legittima della nobiltà: in questo contesto va rilevato come nel 1472 egli avesse sposato Gregoria Paluzzi degli Albertoni, cugina del padre della beata Lodovica, instaurando così il legame di parentela Altieri-Albertoni che divenne di primaria importanza sotto Clemente X. Infatti, i due fratelli Paluzzo e Angelo Paluzzi degli Albertoni adottati per proseguire la stirpe degli Altieri, rimasti senza eredi maschi, erano parenti del papa, al pari di loro nipote, il principe Gaspare, che nel 1667 aveva sposato la nipote di Clemente X, Laura Caterina Altieri, riunificando così le casate. Una delle prime cure del neoeletto papa fu nel 1671 la beatificazione della santa di famiglia, Lodovica degli Albertoni, per la quale poi l'anno seguente il cardinal nipote ordinò il famoso monumento al Bernini. Non è senza importanza nel nostro contesto che Lodovica sia stata subito oggetto di devozione popolare, particolarmente riverita dal popolo romano, al punto

³⁵ Kolsky 1987 (nota 30), p.63, 76 sg.

³⁶ Kolsky 1987 (nota 30), p. 60 sg.

³⁷ Altieri 1873/1995 (nota 30), p. XL; il testamento sarebbe del 1513, cfr. Kolsky 1987 (nota 30), p. 69.

³⁸ Altieri 1873/1995 (nota 30), p. 148.

che un decreto stabiliva che il suo giorno dovesse essere festeggiato dalla corte capitolina.³⁹

A parte la notoriamente lunga e indelebile memoria delle casate nobili, che sicuramente teneva vivo il ricordo di Marcantonio anche presso gli Altieri del Seicento, la beatificazione di Lodovica dimostra come, tanto Clemente X quanto Paluzzo tenessero ben presente quella generazione di avi. Per di più, Marcantonio offriva agli Altieri il perfetto punto di identificazione con la Roma antica e civica, visto che varie volte aveva assunto il ruolo di mediatore tra papato e nobiltà, tra Roma e i suoi nemici, nonché di cultore delle glorie di Roma antica; parimenti, Lodovica offriva quello con la Roma moderna e cristiana: ciascun ramo della famiglia nuovamente ricongiunta sotto il nome Altieri contribuiva così ai suoi meriti. I due aspetti sono ripartiti, come si è detto, tra le due sale: l'insistente presenza di riferimenti agli Altieri – a cominciare dalle stelle splendenti – nell'apoteosi del fondatore di Roma sottolinea tuttavia come oramai, proprio grazie a questa famiglia, il dissidio tra corte papale e popolo romano, tanto biasimato dallo stesso Marcantonio Altieri nei *Nuptiali*, fosse definitivamente risolto. Marcantonio non mancò mai di lamentare le disgrazie dei romani e della nobiltà romana, esclusi dalle cariche redditizie ecclesiastiche e militari e ridotti alla miseria. Tali miserie trovano fine con l'elezione di un Altieri al soglio papale, ricongiungendo definitivamente la nobiltà romana, e quindi la *romanitas* pura, con il papato. Infatti, Clemente X poteva rivendicare di essere il primo papa di

antica nobiltà romana dai tempi di Martino V Colonna: certo, anche Urbano VII e Innocenzo X erano nati a Roma, ma il primo, papa per appena tredici giorni, proveniva da una famiglia nobile genovese, mentre i Pamphilj si erano stabiliti a Roma solo nel Quattrocento. Al contrario, gli Altieri vantavano un radicamento in città ben più antico. E non fu sicuramente un caso che in una situazione storica di nuovo declino di molte famiglie nobili romane, Clemente X nominasse appunto Camillo Massimo, di antichissima nobiltà romana, dapprima, appena eletto nel 1670, suo maestro di camera e a pochi mesi di distanza, nel dicembre dello stesso anno, cardinale.⁴⁰

Vittima in prima persona di questa crisi, anche la famiglia Massimo si andava impoverendo e, come gli Altieri, minacciava di estinguersi. Comunque, la nomina di Camillo si dimostra anche un ulteriore gesto di nepotismo, essendo egli imparentato tanto con gli Altieri quanto con gli Albertoni per via di vari matrimoni. Il cardinale Massimo, assieme al Bellori, elevato da Clemente X a commissario papale per le antichità di Roma, si adoperò per le vestigia della Roma antica, cercando personalmente di impedire l'esportazione di antichità con uno spirito patriottico paragonabile a Marcantonio Altieri e in fondo proprio delle più antiche famiglie nobili romane. Assieme a Paluzzo Altieri fu l'artefice della rifioritura dell'Accademia degli Umoristi, altra occasione per rilanciare la tradizione.⁴¹

³⁹ Teodoro Amayden, *La storia delle famiglie romane, con note e aggiunte del Comm. Carlo Augusto Bertini*, 2 voll., Roma s.d. [1910], vol. I, p. 22. Sulla venerazione popolare e le onoranze capitoline per Lodovica ben prima della beatificazione, cfr. anche Anna Menichella, *San Francesco a Ripa. Vicende costruttive della prima chiesa francescana di Roma*, Roma 1981, pp. 34, 43 n. 22.

⁴⁰ Beaven 2008 (nota 12), p. 172 sg.; Lisa Beaven, «È cortese, erudito, e disinvolto al pari di qualunque altro buon cortegiano»: Cardinal Camillo Massimo (1620-1677) at the Court of Pope Clement X», in *The Possessions of a Cardinal. Politics, Piety, and Art 1450-1700*, a cura di Mary Hollingsworth e Carol M. Richardson, University Park PA 2009, pp. 309-327, qui p. 310 sg.; Beaven 2010 (nota 8), pp. 323-325.

⁴¹ Beaven 2008 (nota 12), p. 175; Beaven 2010 (nota 8), p. 335 sg.

È ovvio che per Massimo l'identità romana consisteva nell'antico, esattamente come per Marcantonio Altieri: in questo lo dovette seguire Paluzzo, quantomeno per ragioni di onore familiare, se non per gusto artistico personale. Se, dunque, per la prima anticamera venne redatto un programma, quasi sicuramente non sarà stato del solo Paluzzo, come ipotizzato da Safarik, ma ideato in collaborazione con l'erudito parente, amico e consulente. Non è nemmeno escluso che vi abbia contribuito con le sue idee, da buon antiquario, anche Bellori. La collezione di Camillo Massimo testimonia come tale aderenza ideologica alla "romanità" si estenda anche al campo del gusto artistico; oltre a numerosissime antichità, conteneva 107 dipinti. A parte un numero sorprendentemente grande di paesaggi (per lo più fiamminghi), comprendeva soltanto artisti contemporanei di matrice cortonesca e classicista, con una forte, se non esclusiva predilezione per i Carracci e la loro scuola. Facevano eccezione tre opere di Gaulli: un quadro piccolo deve essere identificato con il bozzetto per la *Trinità* della cappella Altieri, conformemente alla prassi del tempo per la quale chi faceva da intermediario tra committente e artista spesso si faceva regalare o riceveva i bozzetti per la propria collezione, e, infine, i ritratti di Paluzzo e Clemente X, probabilmente un regalo dei suoi protettori visto che per il proprio ritratto Massimo ricorse – si badi bene – a Velázquez e Maratti.⁴² La presenza di Gaulli nella collezione di Camillo, non è quindi frutto di una scelta personale, ma riflette quella degli Altieri. E dunque, l'unica ragione per

Massimo di offrire l'incarico al Canuti dovè risiedere o nelle origini bolognesi di questi, comuni ai suoi artisti prediletti, o ancora nell'indisponibilità, per ragioni che ignoriamo, del Maratti (il quale ancora non aveva completato il salone): sempre meglio Canuti di un berniniano. Ma è altrettanto lecito supporre che la decisione non fosse tutta sua e che le ragioni per tale scelta inconsueta nel contesto di Palazzo Altieri vadano piuttosto cercate nella situazione artistica romana del tempo, dove la morte di Pietro da Cortona nel 1669 aveva creato un vuoto nell'ambito della grande decorazione, stimolando allo stesso tempo la concorrenza verso soluzioni più aggiornate.

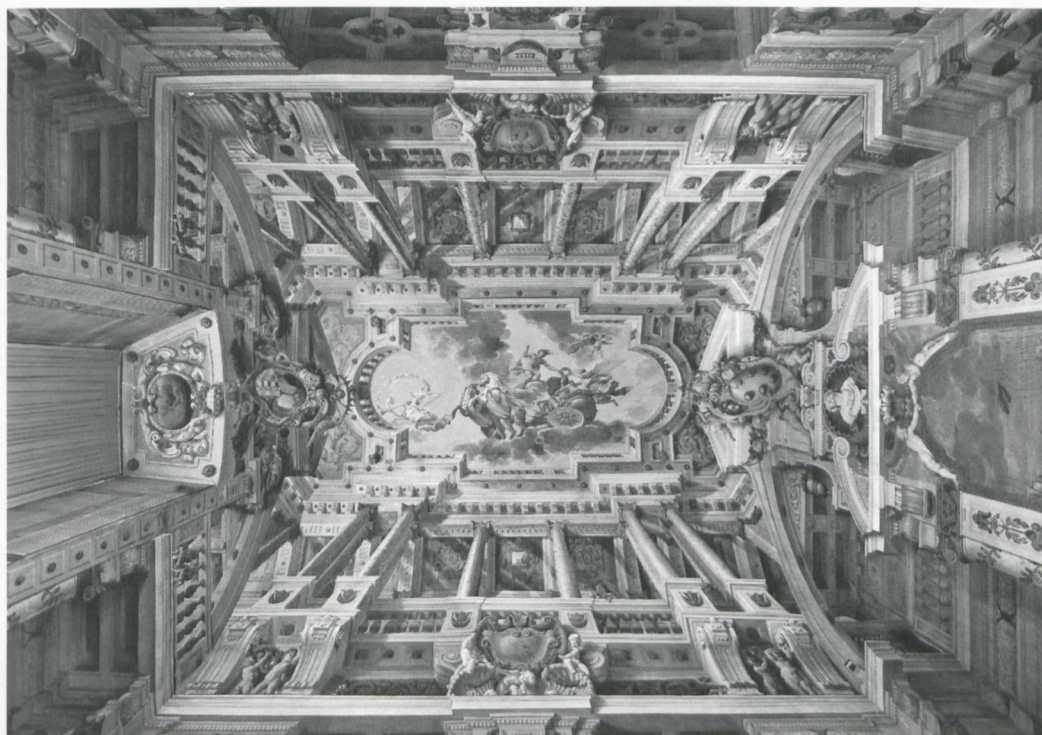
Non a caso, poco tempo dopo, si inserì in questo contesto, come importazione da Bologna, un artista che aggiunse una ulteriore nota innovativa alle moderne e concorrenti soluzioni decorative.

Malgrado sia stato riproposto agli studi con giustificato entusiasmo da Enea Gualandi già nel lontano 1929,⁴³ Domenico Maria Canuti è tuttora sottovalutato. Nato a Bologna nel 1626, egli fu educato alla pittura, a quanto si sa, presso l'Albani, Guido Reni, Guercino e Giovanni Andrea Sirani, ebbe dunque una formazione bolognese e classica per eccellenza. Protetto da vari membri della famiglia Pepoli, nel 1651 aveva accompagnato l'abate Taddeo Pepoli a Roma, città dove aveva forse già soggiornato tra il 1646 e il 1647, se è vero che studiò anche con Lanfranco.⁴⁴ Nel 1663 fu a Padova da dove probabilmente si recò a Venezia,

⁴² Johannes Albertus Franciscus Orbaan, *Documenti sul barocco in Roma*, 2 voll., Roma 1920, vol. II, pp. 516, 517, 519 sg., 522; Lisa Beaven, «Cardinal Camillo Massimi (1620-1677) as a collector of landscape paintings. The evidence of the 1677 inventory», *Journal of the History of Collections*, 15 (2003), pp. 19-29, p. 22 sg., 26 sg.; Beaven 2010 (nota 8).

⁴³ Enea Gualandi, «Domenico Maria Canuti», *Strenna storica bolognese*, 2 (1929), pp. 51-56. Fondamentale per le fonti su Canuti: Adriana Arfelli (a cura di), *Carlo Cesare Malvasia. Vite di pittori bolognesi: appunti inediti*, Bologna 1961, pp. 3-35.

⁴⁴ Arfelli 1961 (nota 43), p.11, ipotizza un soggiorno dal 1646 al 1651.



3. Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna, *Trionfo di Alessandro Magno*, 1639-1641. Firenze, Palazzo Pitti (foto Monaco di Baviera, Hirmer Verlag).

visto che Malvasia lo dice ritornato in patria «imbevuto del fare di Paolo Veronese».⁴⁵ L'influsso del colore e della pittura sciolta veneziani è più che ovvia nei due riquadri dipinti per la volta dello scalone di Palazzo Pepoli a Bologna nel 1665. Canuti conferì al classicismo bolognese oramai a forte rischio di accademismo nuova vitalità, instaurando una dinamica pittorica destinata a consolidare, tramite i suoi allievi Giovanni Antonio Burrini e Giuseppe Maria Crespi, una corrente espressiva e pittorica della pittura bolognese. La forza e il fascino della personalità artistica del Canuti provengono dall'assimilazione di correnti nuove nel corpo della sua solida formazione bolognese, grazie alla sua continua migrazione da e per Bologna, procedendo dal primo contatto con la pittura di Lanfranco e la decorazione

barocca romana di stampo cortonesco, fino a quello con l'arte veneziana, per approdare poi di nuovo a Roma, non senza essere passato, molto probabilmente, per Firenze e aver visto Palazzo Pitti (fig. 3). Ciò nonostante, Canuti mantenne un forte legame con l'arte di Ludovico e Annibale Carracci, sia nel modellato vigoroso delle figure che negli elementi di genere popolare inseriti in alcuni suoi dipinti; va infatti sottolineato come il linguaggio più vitale della scuola bolognese, quello più pittorico che classico, tragga a Bologna le sue origini da Ludovico.

Canuti era tornato per la seconda volta a Roma nel 1672 seguito dal suo congeniale quadraturista Enrico Haffner e da altri assistenti, chiudendo la sua scuola e bottega a Bologna, forse perché, come scrisse il Malvasia, nella sua città natale «mancarono [...] le occasioni [...] essendo di

⁴⁵ Arfelli 1961 (nota 43), p. 20.

già tutte le Chiese piene di tavole, né fabbricandosene più delle nuove». ⁴⁶ Comunque, proprio a Bologna dal 1669 al 1671 Canuti aveva avuto, grazie al conte Odoardo Pepoli, l'incarico di dipingere l'enorme volta del suo palazzo con l'*Apoteosi di Ercole in Olimpo* (fig. 4), la più vasta decorazione in un palazzo privato bolognese. ⁴⁷ Colpisce la regia della luce ⁴⁸ affidata a raggi ben visibili e al contempo a un progressivo schiarimento dei colori man mano che le figure si avvicinano alla sua fonte, diventando, per la distanza, anche sempre più evanescenti e trasparenti. È ovvia la lezione di Pietro da Cortona e soprattutto di Lanfranco. La disposizione delle figure si appoggia su piccoli gruppi che ruotano intorno ad uno centrale piramidale più solido. Stando ai documenti, per la quadratura Canuti si servì, in questo caso, di Domenico Santi. Colonne e cariatidi maschili con teste velate, di tradizione carraccesca, sono tipicamente bolognesi; ⁴⁹ qui, le colonne avvolte di ghirlande sono desunte da Mitelli e Colonna in Palazzo Pitti, e infatti Domenico Santi era allievo del Mitelli, tanto da essere chiamato «scimia del Mitelli». ⁵⁰ Diversamente dalle colonne, oramai non più alla moda, i telamoni d'ora in poi diventano una specialità dei progetti canutiani per le volte profane; sono presenti pure a Palazzo Altieri e ritorneranno anche nella biblioteca di San Michele in Bosco. Con il capolavoro di Palazzo Pepoli Campogrande, Canuti poteva

contare su una certa fama come autore di grandi decorazioni auliche. È però una congettura di Malvasia che egli ambisse a ottenere l'incarico per la Galleria Colonna a Roma; tale decorazione era stata infatti già iniziata nel 1665 da Giovanni Paolo Schor. Canuti a Roma realizzò come prima cosa due dipinti per i Mattei, e solo successivamente lavorò per il Contestabile Lorenzo Onofrio Colonna, dedicandosi però alla decorazione su tela dei soffitti nella prima e nella seconda anticamera, rispettivamente nel 1672 e nel 1673. ⁵¹ Grazie all'intermediazione del Contestabile, subito dopo procedette alla decorazione della navata della chiesa dei Santi Domenico e Sisto (fig. 5), unico esempio a Roma di chiesa decorata «alla bolognese»: l'incarico fu portato avanti con la quadratura di Enrico Haffner dal 1673 all'agosto del 1675, ⁵² quindi contemporaneamente all'inizio dei lavori del Baciccio al Gesù. Strutturalmente, per la navata, si rifà, con i finti «archi» con rilievi, al centro della Galleria Farnese. ⁵³

Il 7 marzo 1676 Canuti riceve il primo acconto «delle pitture che va facendo nell'anticamera del Palazzo Altieri». Aveva iniziato i lavori prima del dicembre dell'anno precedente, sempre assieme al suo fidato quadraturista Enrico Haffner. ⁵⁴

⁴⁶ Arfelli 1961 (nota 43), p. 25.

⁴⁷ Roettgen 2007 (nota 14), p. 210.

⁴⁸ Cfr. per la luce Ebria Feinblatt, *Seventeenth-Century Bolognese Ceiling Decorators*, Santa Barbara 1992, p. 146 sg.

⁴⁹ Feinblatt 1992 (nota 48), p. 148; Roettgen 2007 (nota 14), p. 210, che segue Feinblatt nell'indicare come ispirazione diretta i telamoni dipinti da Ludovico nel monastero di San Michele in Bosco, 1604-1605; però le loro teste velate e la voltura delle spalle a mio parere sono più vicine alla Galleria Farnese.

⁵⁰ Roettgen 2007 (nota 14), p. 210.

⁵¹ Simonetta Stagni, *Domenico Maria Canuti pittore (1626-1684)*, Rimini 1988, p. 210; Feinblatt 1952 (nota 11), p. 46. Per la situazione precisa degli ambienti grazie al rinvenimento di documenti inediti, cfr. Christina Strunck, *Berninis unbekanntes Meisterwerk. Die Galleria Colonna in Rom und die Kunstpatronage des römischen Uradels* (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, 20), Monaco di Baviera 2007, pp. 104 sg., 231. Dei dipinti non c'è più traccia.

⁵² Feinblatt 1952 (nota 11), p. 46, che fa iniziare i lavori con il primo pagamento del marzo 1674; Feinblatt 1992 (nota 48), p. 148. Cfr. anche Roettgen 2007 (nota 14), p. 33.

⁵³ Feinblatt 1991 (nota 48), p. 149.

⁵⁴ Stagni 1988 (nota 51), p. 181, n. 38; cfr. Schiavo 1962 (nota 1), p. 96.



4. Domenico Maria Canuti, *Apoteosi di Ercole*, 1669-1671. Bologna, Palazzo Pepoli Campogrande (foto Monaco di Baviera, Hirmer Verlag).



5. Domenico Maria Canuti e Enrico Haffner, *Apoteosi di San Domenico*, 1673-1675. Roma, chiesa dei Santi Domenico e Sisto (foto Roma, Bibliotheca Hertziana).

Il 3 ottobre 1676 il pittore riscuote 200 scudi a saldo dei 500 pattuiti per la «pittura fatta nella prima anticamera dell'appartamento nobile»: la decorazione venne quindi eseguita in poco meno di un anno, ma comunque terminata poco dopo la morte del papa. L'incarico verrebbe perciò a collocarsi in una supposta interruzione dei lavori nella sala della Clemenza da parte di Maratti. Nel *corpus* di Canuti l'*Apoteosi di Romolo* precede la grandiosa decorazione del soffitto della biblioteca del monastero di San Michele in Bosco a Bologna, intrapresa sin dall'estate 1677, sempre assieme a Haffner, e terminata nel 1680.⁵⁵

Rispetto ai Santi Domenico e Sisto, la scena centrale di Palazzo Altieri si presenta meno affollata e meno profonda, la quadratura meno incombente. Mentre negli affreschi precedenti il movimento di diminuzione si sviluppa lungo un asse conico o diagonale,⁵⁶ a Palazzo Altieri – anche favorito dall'impostazione orizzontale della scena⁵⁷ – questo diffondersi nell'infinito avviene in modo meno dinamico, più quieto, attraverso gruppi paratattici sottoposti a una sottogiacente e lievemente variata simmetria, come in nessun'altra opera a fresco del Canuti. Le figure composte in gruppi disposti lungo un asse prevalentemente orizzontale richiamano alla mente, a nostro parere, la *Divina Sapienza* di Andrea Sacchi, allievo dell'Albani come Canuti. Mentre a Palazzo Pepoli la composizione era compatta e piramidale al centro, nella chiesa romana è orientata su due diagonali incrociate. La doppia incorniciatura, che Haffner adopera in

tutte le decorazioni canutiane, con le curvature angolari dà un'ulteriore accelerazione al movimento e allo scioglimento rispetto a quanto inventato da Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli.⁵⁸ In confronto ai Santi Domenico e Sisto e a Palazzo Pepoli, l'architettura a Palazzo Altieri risulta meno pesante, più ondulante e variegata, ma senza troppe complicazioni, piuttosto di facile simmetria, e i due strati spaziali sono più distinti l'uno dell'altro.⁵⁹

L'illusione di infinita profondità spaziale del cielo viene suggerita da una sapiente disposizione che, partendo dalla figura principale, più vicina allo spettatore e compresa in un movimento di ascesa, termina in figure sempre più evanescenti. È tramite un delicatissimo colorito che Canuti aspira a creare una «continuità fluente»⁶⁰ tra spazio reale, architettura fittizia e infinità cosmica. Canuti inserisce nella sua cultura anche quanto visto nella Roma barocca da Pietro da Cortona e Bernini, modellando il suo Giove sull'esempio del Rio de la Plata del Bernini,⁶¹ e tuttavia mantenendo in quella figura, nel tipo di scorcio, la memoria delle deità eseguite dai Carracci nel 1592 per il Palazzo dei Diamanti a Ferrara, dipinti allora visibili a Modena. In un certo senso, rispetto alle sue grandi decorazioni precedenti, in Palazzo Altieri Canuti si tinge di una certa romanità classica grazie al ricorso ad Annibale Carracci romano e ad Andrea Sacchi. Si «acquieta» incamminandosi in una direzione più classicista, più «romana» nel senso dei committenti, ma non meno aulica. Egli riporterà indietro con sé a Bologna questa

⁵⁵ Stagni 1988 (nota 51), pp. 175, n. 37 e 185, n. 40.

⁵⁶ Stagni 1988 (nota 51), p. 47 parla di «cono spaziale».

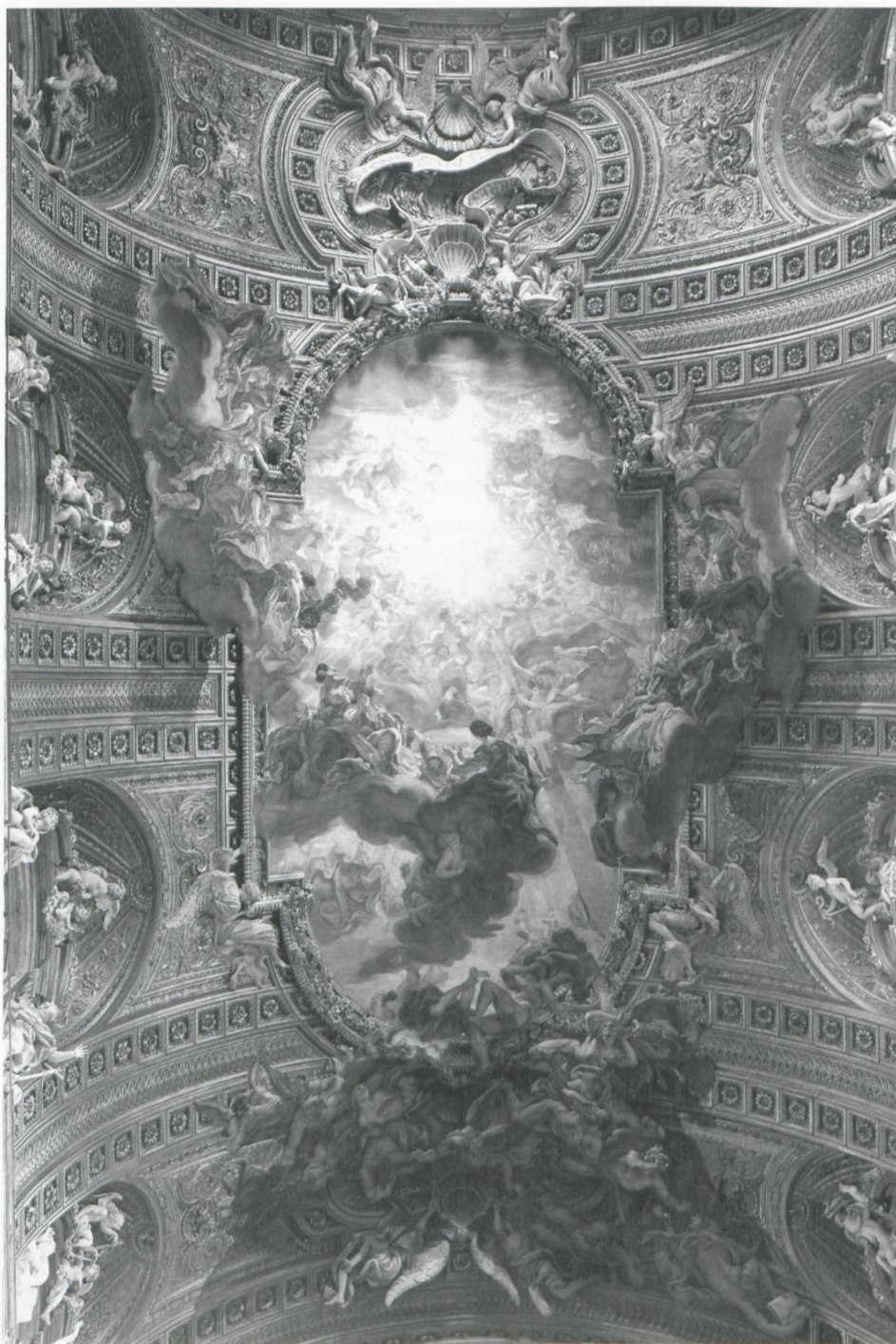
⁵⁷ Tale orientamento fa sì che chi entra dallo scalone vede l'*Apoteosi* a rovescio, mentre chi sta nell'asse dell'*enfilade* che collega i due appartamenti, quindi al punto dove si decide in quale verrà introdotto, e chi passa dall'uno all'altro è nel senso giusto d'osservazione. Va notato che l'orientamento della *Divina Sapienza* di Sacchi in Palazzo Barberini segue la stessa logica.

⁵⁸ Feinblatt 1992 (nota 48), p. 151.

⁵⁹ Sulla differenza con l'affresco Altieri, cfr. anche Feinblatt 1992 (nota 48), p. 160, che vi vede una riduzione in termini classicheggianti. Non condividiamo il parere di Feinblatt 1952 (nota 11), p. 53, per cui la volta Altieri sarebbe una versione diminuita di quella Pepoli, visto che le differenze sono troppo nette.

⁶⁰ Stagni 1988 (nota 51), p. 47.

⁶¹ Feinblatt 1992 (nota 48), p. 151.



6. Giovan Battista Gaulli (il Baciccio), *Trionfo del nome di Gesù*, 1676-1679. Roma, chiesa del Gesù (foto Roma, Bibliotheca Hertziana).

tendenza con una ulteriore rarefazione dei gruppi di figure nello spazio, come possiamo constatare nella biblioteca di San Michele in Bosco.

Nel contesto romano del 1676, l'*Apoteosi di Romolo* propone la tipologia decorativa più moderna del momento. Poco dopo, il Baciccio offrirà un'altra soluzione innovativa nella volta del Gesù (fig. 6). Anche Gaulli crea una continuità ininterrotta di spazio, ma dall'alto verso il basso; è il cielo che si riversa nello spazio architettonico e reale, anche grazie alla folgorante luce che oltrepassa, assieme alle figure, la cornice bilobata.⁶² Nel 1686 Titi scrive che «pare che precipitino dalla detta volta».⁶³ I due bolognesi creano invece un movimento spaziale opposto, e ciò è anche formalmente adatto, essendo chiaramente un'apoteosi l'esatto opposto di una discesa: si tratta di un'ascesa dalla realtà terrena con le sue architetture che viene accompagnata dallo sguardo di chi guarda dal basso assecondando l'asse diagonale. Quindi oltre all'alternativa stilistica, tra le due soluzioni esiste una sostanziale differenza iconografica che coinvolge anche la scelta formale. Conviene circoscrivere il paragone ad altre decorazioni auliche e profane.⁶⁴ Negli stessi anni venne

⁶² Mentre Feinblatt pensa a un influsso di Canuti, e in particolare dell'*Apoteosi di Ercole* in Palazzo Pepoli, sul Gaulli (che stette a Bologna nel 1669), Calvesi pensa esattamente il contrario. L'influsso di Gaulli sulla decorazione dei Santi Domenico e Sisto è peraltro anche cronologicamente impossibile alla luce dei documenti ormai noti; ma si veda *Maestri della pittura del Seicento emiliano: catalogo critico*, a cura di Francesco Arcangeli e Maurizio Calvesi (catalogo della mostra), Bologna 1959, p. 157.

⁶³ Petrucci 2009 (nota 14), p. 474. Essendosi intrapresa la navata solo nel 1676 – cfr. Petrucci 2009 (nota 14), p. 200 – può essere escluso un influsso della luce del Baciccio su Canuti, tanto più che questi, come abbiamo visto, adoperava raggi di luce già a Palazzo Pepoli.

⁶⁴ Per un ispirante *tour d'horizon* si veda anche Claudio Strinati, «La grande ombra», in *Giovan Battista Gaulli, Il Baciccio*

decorata la Galleria Colonna (fig. 7), a partire dal 1665 con architetture e decorazioni figurative di Giovanni Paolo Schor e dal 1675 al 1678 con quadri riportati di Giovanni Coli e Filippo Gherardi, allievi del Cortona, seguendo lo schema decorativo della Galleria Pamphilj di Pietro da Cortona.⁶⁵ Già quest'ultima, a quel tempo, era meno moderna di quanto Giovanni da San Giovanni e Francesco Furini, Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli avevano prodotto a Palazzo Pitti intorno a Pietro da Cortona, nel quarto e quinto decennio. I due bolognesi, nelle sale oggi del Museo degli Argenti (fig. 3), fanno sparire l'affresco incorniciato dal finto stucco cortonesco, convertendo la volta in una sequenza architettonica concentrata con apertura sul cielo.⁶⁶ Ma i due, a Palazzo Pitti, si discostano anche in modo intenzionale e radicale da Giovanni da San Giovanni e da Cortona per l'accentuazione dei loro elementi bolognesi; la maniera più moderna era preparare un'apertura sul cielo dal basso con una ragionevole architettura (anziché mettervi una cornice).⁶⁷ È stato ipotizzato, e credo con ragione, che Ferdinando de' Medici, con i suoi variegati incarichi avesse in mente un paragone tra scuola fiorentina, romana e bolognese.⁶⁸

A Palazzo Altieri un tale paragone non può essere stato ideato, a mio avviso, dal dogmatico Camillo Massimo. Forse anche in quel caso, in un punto, per una sala, dovette cedere,

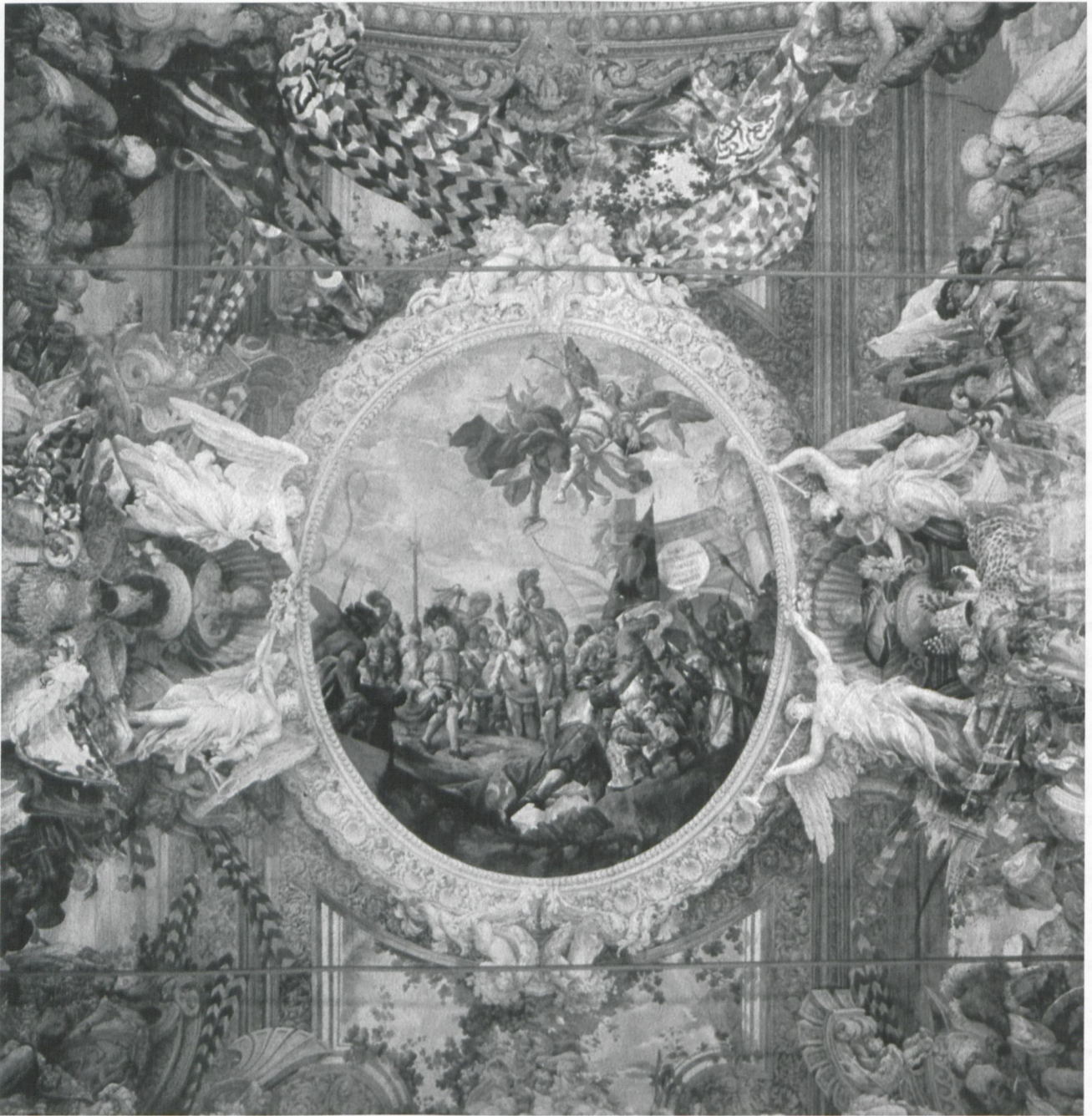
1639-1709, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Dieter Graf e Francesco Petrucci (catalogo della mostra Ariccia), Milano 1999, pp. 41-45, qui p. 44 sg.

⁶⁵ Strunck 2007 (nota 51), pp. 228-237; il lavoro di Gherardi continuò però dopo il 1681, Strunck 2007 (nota 51), p. 235 sg., visto che ancora nel 1678 la galleria non era stata terminata.

⁶⁶ Feinblatt 1992 (nota 48), p. 73.

⁶⁷ Feinblatt 1992 (nota 48), p. 75. Per questa decorazione si veda Roettgen 2007 (nota 14), pp. 161-163.

⁶⁸ Roettgen 2007 (nota 14), p. 162 con bibliografia precedente.



7. Giovanni Coli e Filippo Gherardi, *Ingresso trionfale di Marcantonio Colonna a Roma*, 1675-1678. Roma, Palazzo Colonna, galleria (foto Roma, Bibliotheca Hertziana).

come aveva fatto per la cappella di famiglia nei confronti del papa, al desiderio di Paluzzo Altieri, che forse non pensava nemmeno a un paragone, ma a un affresco più fastoso e più *en vogue*, avendo la navata dei Santi Domenico e Sisto riscosso un enorme successo pubblico. Ad ogni modo, Paluzzo era meno rigoroso del suo consigliere, conosceva bene sia il Gaulli che Maratti. Di quest'ultimo aveva nel suo palazzo il *San Filippo Benizzi che punisce i bestemmiatori*, donato nel 1671 dai Serviti a papa Clemente X, e anche un dipinto oggi perduto con *San Gaetano da Thiene*, eseguito nel 1671 e ottenuto in dono dai Teatini probabilmente nel 1673.⁶⁹

La situazione che ne risulta a Palazzo Altieri è alquanto paradossale: la rappresentazione della Roma cristiana è affidata allo stile classico che viene considerato consono alla "romanità" e che è ormai il prodotto irrigidito di una linea raffaellesca e bolognese, mentre il soggetto più romano che ci possa essere viene affidato a un bolognese che è stato in grado, grazie alle sue peregrinazioni, ma partendo da radici simili, di rinnovare e modernizzare questa linea stilistica e di portarla a una maniera elegante e aulica con la quale riesce, in un momento di estrema concorrenza sul mercato della grande decorazione romana, a cimentarsi nel cuore della *romanitas*.

⁶⁹ Cristiano Giometti, «Carlo Maratta intorno al 1670: novità e precisazioni», in *L'amore e la rabbia: dialogo con Luigi Spezzaferro*, a cura di Tomaso Montanari, (*Ricerche di storia dell'arte*, 96, 2008), pp. 65-76, qui pp. 68 sg., 72. L'autore cita la pala per la cappella Altieri alla Minerva come dipinta nel 1672 senza indicazione delle fonti (p. 72), mentre Schiavo 1962 (nota 1), p. 92, menziona per tale quadro un pagamento di acconto nel gennaio 1676. Petrucci 2009 (nota 14), p. 452, cita Titi (Filippo Titi, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*, Roma 1763) che descrive la pala finita e *in situ*, e un documento per l'inaugurazione della cappella nel 1672.