

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

Christina Strunck*

Abstract

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

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

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

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

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

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

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

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

² Garms 1972, p. 414 e ss.

³ Guerrieri Borsoi 1992, p. 130.

⁴ Barbieri, Prete 1997, p. 82 e s.

⁵ Barucca, Sfrappini 2001, p. 57.

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

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

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

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

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

⁷ Pierguidi 2004, p. 146.

⁸ Haffner 1988, p. 29.

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

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

¹¹ Pierguidi 2004, p. 146.

¹² Friedman 1990, p. 89.

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

¹⁴ Cotté 1988, p. 43.

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

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

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

2. Galleria Buonaccorsi e Galerie d'Enée

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

¹⁵ Cotté 1988, p. 39.

¹⁶ Pierguidi 2004, p. 146.

¹⁷ Cfr. Haffner 1988, p. 29.

¹⁸ Pierguidi 2004, p. 147.

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

²⁰ Pierguidi 2004, p. 147.

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

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

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

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

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

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

²⁴ Garnier 1989, pp. 25-32.

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

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

²⁷ Garnier 1989, pp. 133-135.

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

²⁹ Garnier 1989, p. 133.

³⁰ Segrais 1700.

³¹ Coliva 2017, p. 135.

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

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

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

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

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

³³ Schnapper 1969, p. 36 e s.

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

³⁵ Garnier 1980, pp. 123-131.

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

³⁷ Preimesberger 1976, p. 253 e s.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁶ Crow 1985, pp. 39-41.

⁴⁷ Crow 1985, p. 40 e s.

⁴⁸ Pestilli 2013, p. 54, nota 38.

⁴⁹ Citato da Garnier 1989, p. 27.

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

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

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

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

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

Riferimenti bibliografici / References

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

⁵⁰ *Ibidem*.

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

⁵² Barucca, Sfrappini 2001, p. 57.

- Barbieri C., Prete C. (1997), *La Galleria di Palazzo Bonaccorsi a Macerata: note documentarie sulla committenza e su Michelangelo e Nicolò Ricciolini*, «Ricerche di Storia dell'arte», 62, pp. 81-93.
- Barucca G., Sfrappini A. (2001), "Tutta per ordine dipinta". *La Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi a Macerata*, Urbino: QuattroVenti.
- Beverini B. (1700), *Giano bifronte ovvero l'Eneide Che composta in Verso Eroico Latino da Virgilio E trasportata in ottava rima Toscana da Bartolomeo Beverini*, Roma: Bernabò.
- Brejon de Lavergnée A. (1990), *Plaidoyer pour un peintre 'de pratique': le séjour de Paolo de Matteis en France (1702-1705)*, «Revue de l'art», 88, pp. 70-79.
- Cannatà R., Vicini M. L. (1992), *La Galleria di Palazzo Spada. Genesi e storia di una collezione*, Roma: Edizioni d'Europa.
- Caracciolo M.T. (2009), *La metamorfosi di Enea. Da Metastasio a Alfieri, da eroe di corte a eroe della nazione*, in *Il Settecento e le Arti: dall'Arcadia all'illuminismo. Nuove proposte tra le corti, l'aristocrazia e la borghesia*, convegno internazionale (Roma 23-24 novembre 2005), Roma: Bardi, pp. 29-52.
- Catrou F. (1716), *Les oeuvres de Virgile. Traduction nouvelle. Avec des notes Critiques & Historiques. Par le P. Catrou, de la Compagnie de Jesus. Le I. le II. & le III. Livres de l'Eneide*, Paris: Jean Barbou.
- Colantuono A. (1997), *Guido Reni's Abduction of Helen. The politics and rhetoric of painting in seventeenth-century Europe*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Coliva A. (2017), *From the Rome sine decore of the Borghese to the 'moralized' Rome of Urban VIII*, in *Bernini*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 1 novembre 2017 – 4 febbraio 2018), Milano: Officina libraria, pp. 132-153.
- Cotté S. (1988), *Un exemple du 'goût italien': la galerie de l'hôtel de La Vrillière à Paris*, in *Seicento. Le siècle de Caravage dans les collections françaises*, catalogo della mostra (Parigi, Galeries nationales du Grand Palais, 11 ottobre 1988 – 2 gennaio 1989), Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, pp. 39-46.
- Crow T.E. (1985), *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven/London: Yale University Press.
- Fehrenbach F. (1998), *Provvidenza intricata. Riflessioni sulla Galleria Pamphilj*, in *Pietro da Cortona. Atti del convegno internazionale, Roma-Firenze, 12-15 novembre 1997*, a cura di C. L. Frommel, S. Schütze, Milano: Electa, pp. 108-115.
- Friedman J. (1990), *Interieurs in Paris*, München: s.e.
- Garms J. (1972), *Quellen aus dem Archiv Doria-Pamphilj zur Kunsttätigkeit in Rom unter Innocenz X.*, Roma/Vienna: Böhlau.
- Garnier N. (1980), *Antoine Coyvel (1661-1722) et l'Italie*, «Colloqui del Sodalizio», 7, pp. 123-140.

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

Appendice

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



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



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

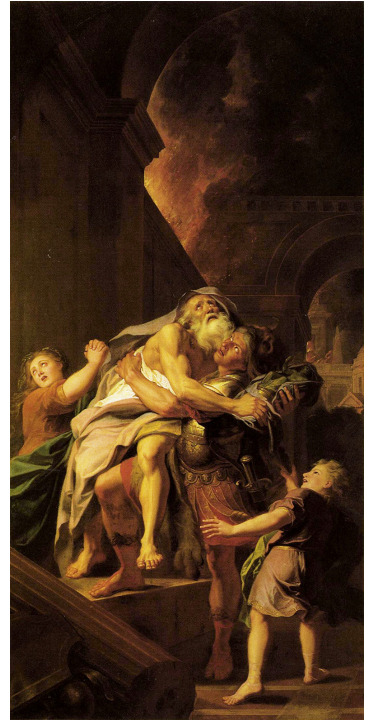


Fig. 4. Antoine Coypel, *La fuga d'Enea*, olio su tela, 387x190 cm, creato per la Galerie d'Énée, oggi a Montpellier, Musée Fabre, da Garnier 1989, Pl. XXII bis



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



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



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



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



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



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