

Prospettive artistico-visuali, tra luoghi concreti e territori immaginari



a cura di

LEONARDO MAGNANTE

IVANA MENNA



Edizioni **Efesto**

Prossimità e distanza

Vol. IV

Prospettive artistico-visuali, tra luoghi concreti e territori immaginari

a cura di

LEONARDO MAGNANTE

IVANA MENNA


Edizioni **Efesto**

PROSPETTIVE ARTISTICO-VISUALI, TRA LUOGHI CONCRETI E TERRITORI IMMAGINARI

Vol. IV

Il volume è stato pubblicato con il contributo del Rettorato, del Dipartimento di Storia, patrimonio culturale, formazione e società e del Dipartimento di Studi letterari, filosofici e di storia dell'arte dell'Università degli Studi di Roma Tor Vergata.



COPYRIGHT 2024, EDIZIONI EFESTO ©



Libreria Efestò - Via Corrado Segre, 11 (Roma)

06.5593548 - info@edizioniefesto.it

www.edizioniefesto.it

*A norma di legge è vietata la riproduzione,
anche parziale, del presente volume
o di parte di esso con qualsiasi mezzo*

*L'editore ringrazia i curatori e gli autori per aver rinunciato a qualsiasi compenso sui
diritti d'autore*

Collana: *Lumen*

Curatori: *Leonardo Magnante, Ivana Menna*

Tutti i contributi qui pubblicati sono stati sottoposti a referaggio singolo cieco.

ISBN 978-88-3381-618-0

ottobre 2024

In copertina: *Immagine generata con Canva's Free AI Image Generator.*

INDICE

Introduzione	p.	7
<i>Leonardo Magnante, Ivana Menna</i>		
Prossimità e distanza nella critica d'arte del Cinquecento e del Seicento: Vasari e Boschini a confronto	p.	11
<i>Alessandro Gatti</i>		
Roma – Parma – Montechiarugolo – Anversa: Prossimità e Distanza nel Programma Iconografico della Galleria Farnese (1597-1609)	p.	31
<i>Stefano Colonna</i>		
<i>Sostituzioni</i> alla Biennale d'Arte 1972: le ipotesi collaborative di Germano Olivotto	p.	51
<i>Veronica Budini</i>		
Il masterplan di archeologia industriale per lo sviluppo sostenibile e condiviso di Stifone e delle Gole del Nera	p.	69
<i>Lorenzo Francisci</i>		
Verso il recupero dei centri storici minori: accessibilità culturale come strumento per una fruizione consapevole del patrimonio locale	p.	83
<i>Piero Casacchia</i>		
Prossimità e distanza: la riconfigurazione sociale e urbana della Roma moderna dal “disabitato” di Nolli alle borgate pasoliniane	p.	97
<i>Laura D'Angelo</i>		
L'abbraccio de-soggettivante della Cosa. Prossimità e distanza in <i>La sindrome di Stendhal</i> (Dario Argento, 1996)	p.	111
<i>Leonardo Magnante</i>		
NOTE BIOGRAFICHE	p.	129
INDICE DEI NOMI	p.	131

Stefano Colonna

Roma – Parma – Montechiarugolo – Anversa: Prossimità e Distanza nel Programma Iconografico della Galleria Farnese (1597-1609)

La Galleria Farnese è un tipico esempio di relazione dialettica di “Prossimità e Distanza”. Questo legame avvenne grazie gli articolati rapporti intellettuali della dinastia dei Farnese e dei loro familiari con uomini di alta cultura residenti in centri italiani ed europei che seppero ispirare il programma iconografico della Galleria stessa, ma avendo sempre Roma come punto centrale di riferimento. Il duca Alessandro Farnese è infatti colui che restituì la protestante Anversa al cattolicissimo Filippo II re di Spagna, conquistandola militarmente usando un ponte di barche. I suoi due figli furono il duca di Parma e Piacenza Ranuccio e il cardinale Odoardo, committente dei pittori Carracci che realizzarono gli affreschi nel palazzo di Roma tra il 1597 e il 1609.

Il programma iconografico della Galleria Farnese riguarda il tema di Amore ed è molto articolato perché viene ideato dai mentori dei due fratelli. A Roma Fulvio Orsini, maestro del card. Odoardo, e a Parma Pomponio Torelli, conte di Montechiarugolo maestro del duca Ranuccio.

Il card. Odoardo Farnese riuscì a coordinare da Roma i contributi culturali provenienti da Parma, Montechiarugolo ed Anversa, favorendo una nuova fusione di elementi filosofico-morali e stile classico derivante dalla conoscenza diretta delle statue antiche rinvenute a Roma.

Pomponio Torelli ideò la cosiddetta “Teoria degli Affetti” che giustificava il forte erotismo emiliano degli affreschi dei Carracci alla luce della dottrina della Riforma cattolica.

La triangolazione di Roma, Parma, Montechiarugolo ed Anversa fornisce dunque tutti gli elementi fondanti del programma iconografico della Galleria Farnese.

La mobilità degli intellettuali nel Cinque-Seicento, ivi compresi letterati ed artisti, era di fatto limitata alla ricerca di un potente finanziatore e mecenate. Una volta ottenuto l’inserimento nella “famiglia” di un cardinale oppure di

un nobile feudatario, la mobilità dell'intellettuale non era più di natura fisica, ma si svolgeva prevalentemente tramite scambi epistolari talvolta molto fitti.

Il "caso" farnesiano è apparentemente più complesso, in quanto assurge ad una dimensione proto-europea, spaziando da Roma a Parma per arrivare a Madrid ed Anversa, passando anche per i centri "minori" come Macerata e Montechiarugolo (Parma).

In particolare il duca di Parma Alessandro Farnese, lavorando come uomo d'arme al servizio di Filippo II re di Spagna, aveva da lui ricevuto l'incarico di contribuire a costruire un'Europa cattolica con la diplomazia o, se necessario, con la forza degli eserciti.

Il duca Alessandro seppe circondarsi di intellettuali di alta cultura che giustificarono il suo operato politico e militare con un'intensa opera di propaganda culturale che cercherà di ricostruire brevemente nei prossimi paragrafi, estendendo la ricerca anche ai suoi figli Ranuccio ed Odoardo.

1. *Il caso critico della Galleria Farnese*

Il significato ultimo del programma iconografico della Galleria Farnese è rimasto nascosto per secoli. Tutti gli esegeti concordavano infatti sul tema principale degli Amori degli dei, ma poi le opinioni si divisero al momento di stabilire di quale amore si trattasse.

Così si esprime Bellori (1672/1976):

“Avanti descrivere le favole conviene che proponiamo gli Amori [...] da cui dipende tutto il concetto ed allegoria dell'opera. Volle figurare il pittore con varii emblemi la guerra e la pace tra'l celeste e'l vulgare Amore instituiti da Platone. Dipinse da un lato l'Amor celeste che lotta con l'Amor vulgare e lo tira per li capelli: questa è la filosofia e la santissima legge che toglie l'anima dal vizio, elevandola in alto. Nel mezzo però di chiarissima luce risplende sopra una corona di lauro immortale, dimostrando che la vittoria contro gl'irragionevoli amori inalza gli uomini al cielo. Dall'altro significò l'Amor divino che toglie la face all'Amore impuro per estinguerla; ma questi si difende e la ripara dietro il fianco. Gli altri due fanciulli che si abbracciano sono il supremo e'l terreno Amore, e gli affetti che si uniscono alla ragione, nel che consiste la virtù e'l bene umano. Nel quarto angolo viene descritto Anterote che toglie il ramo della palma ad Amore, nel modo che gli Elei collocarono le statue nel ginnasio; il quale Anterote credevasi che punisse l'Amore ingiusto. Di più come fondamento degli affetti moderati aggiunse quattro virtù, Giustizia, Temperanza, Fortezza e

Carità: figurine dipinte di sotto, e così con le favole alludono insieme al celeste ed al profano Amore [...]” (p. 60).

Ho preferito inserire i riferimenti alle immagini di *Eros e Anteros* nella loro successione logica piuttosto che nell'ordine presente all'interno del testo del Bellori e dunque va collocato al primo posto il cantonale con *Eros ed Anteros che lottano per la palma* (Fig. 1), poi *Eros ed Anteros che lottano e sono sovrastati da una corona* (Fig. 2) poi ancora *Eros ed Anteros con la fiaccola rovesciata* (Fig. 3) e solo alla fine *Eros ed Anteros pacificati* (Fig. 4).

2. *Gli Amori de' Carracci, ovvero le Quattro Età della Storia Umana*

Il Bellori sembrava avvicinarsi più di tutti al reale ed ultimo significato degli affreschi ma non venne ascoltato dai critici del Novecento. La sua fu considerata un'interpretazione moralistica *post facto* secondo Dempsey. Effettivamente i personaggi di Eros ed Anteros sono fondamentali per la comprensione della vera natura dell'Amore nella Galleria, ma alcuni errori interpretativi in cui caddero quasi tutti gli studiosi, compreso lo scrivente sulla scorta di Otto Kurz (1951), impedirono per lungo tempo la corretta interpretazione degli affreschi. Mi riferisco al paragone con le acqueforti cosiddette de *Gli Amori de' Carracci* incise da Agostino Carracci e da Justus Sadeler che rappresentano le Quattro età della Storia Umana, vale a dire *Il reciproco Amore nell'Età dell'Oro* (Agostino Carracci, 1589-1595, acquaforte) (Fig. 5), *L'Amore nell'Età dell'Argento* (Agostino Carracci, 1589-1595, acquaforte) (Fig. 6), *L'Amore letheo nell'Età del Bronzo* (Justus Sadeler, post 1602, acquaforte) (Fig. 7) e *Il Castigo d'Amore nell'Età del Ferro* (Justus Sadeler, post 1602, acquaforte) (Fig. 8) che riprende una xilografia dell'*Hypnerotomachia Poliphili* (1499). Era ovvio pensare che l'Età dell'Oro fosse quella in cui avvenivano accoppiamenti sessuali espliciti ed invece Thomas Puttfarken (1989) ha dimostrato che quella fase sessuata corrisponde all'*Età dell'Argento*, mentre l'*Età dell'Oro* è ancora asessuata e paradisiaca, rifacendosi al libro biblico per eccellenza, vale a dire a quello della Genesi. Dempsey (1981), che evidentemente non aveva letto l'articolo di Puttfarken ed era rimasto alla vecchia lettura di Kurz, considerava queste incisioni francamente pornografiche (*franchement pornographiques*), e da ciò derivava il suo giudizio sulla natura profana dell'Amore presente nella Galleria dei Carracci (Dempsey, 1981, p. 290)¹.

¹ Si veda inoltre Zapperi, 1987, p. 49: “[...] siamo tentati di considerare la Galleria Farnese come una sfida della più potente delle famiglie romane contro quei valori morali che il papa stava tentando con tanta virulenza di imporre ai suoi sudditi”.

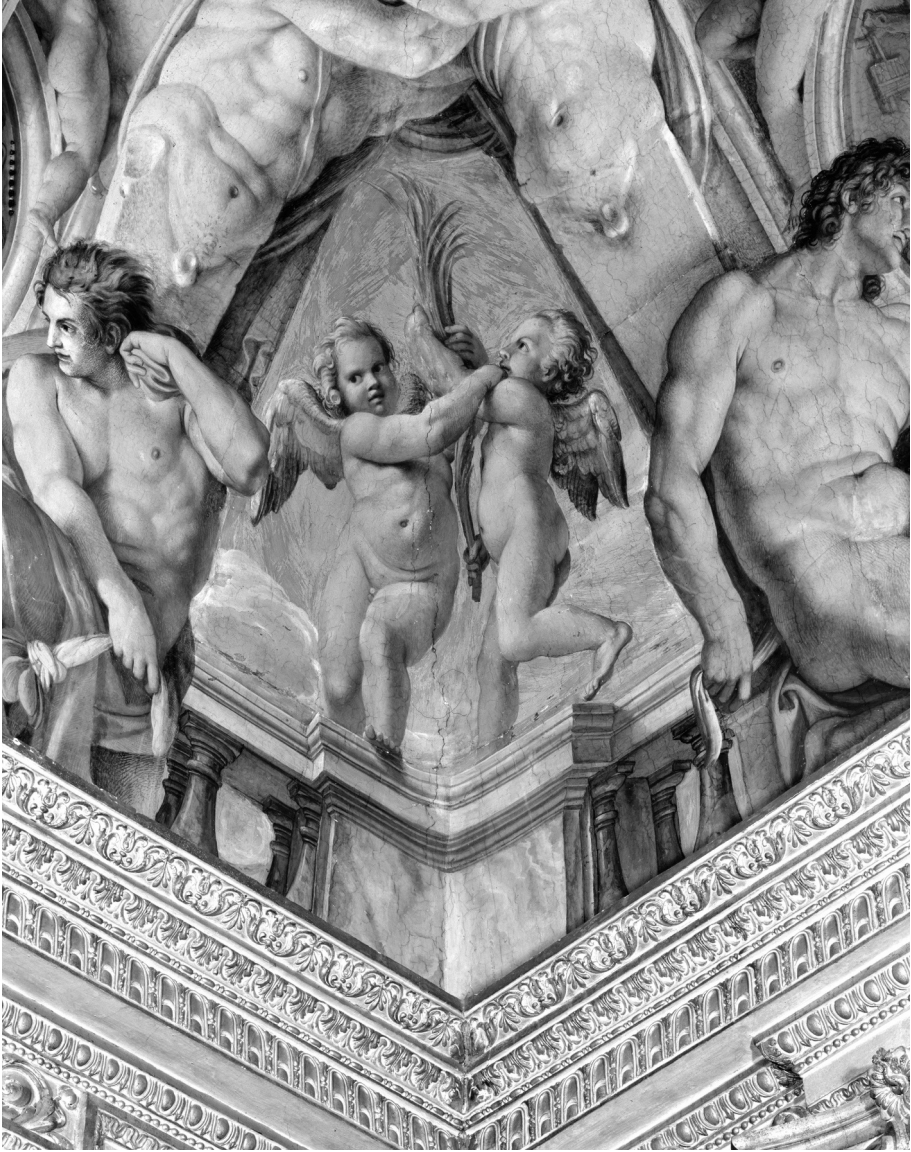


Fig. 1. Annibale Carracci, *Eros ed Anteros che lottano per la palma*, Roma, Galleria dei Carracci in Palazzo Farnese, 1597-1600. Affresco.

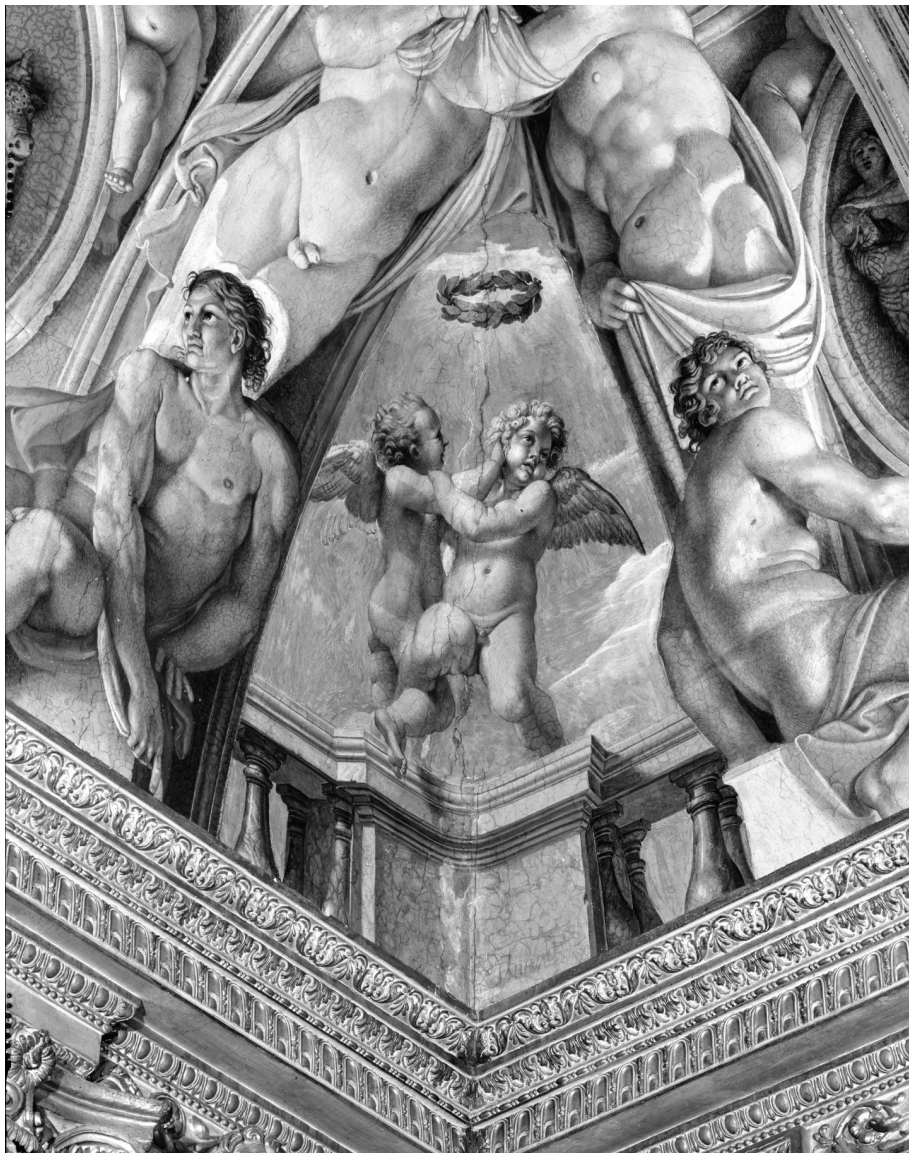


Fig. 2. Annibale Carracci, *Eros ed Anteros che lottano e sono sovrastati da una corona*, Roma, Galleria dei Carracci in Palazzo Farnese, 1597-1600. Affresco.

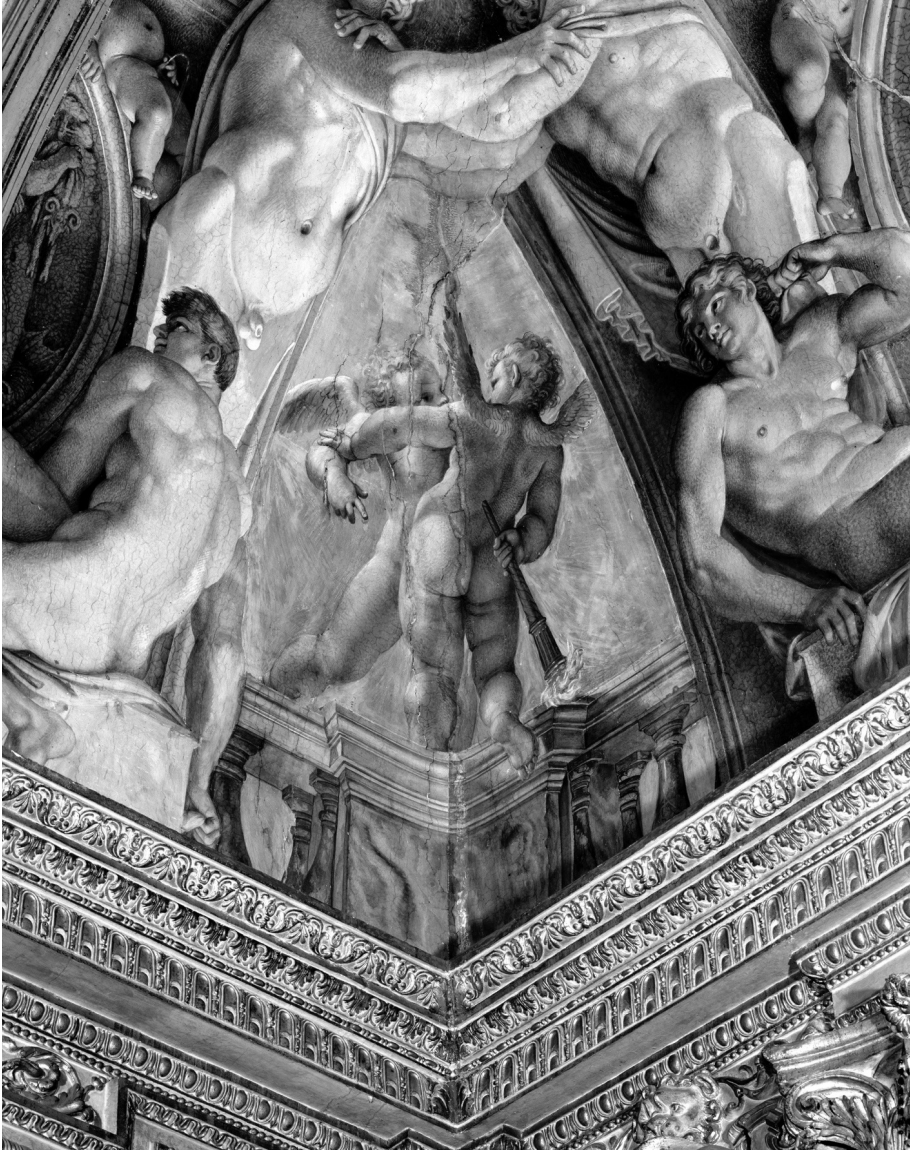


Fig. 3. Annibale Carracci, *Eros ed Anteros con la fiaccola rovesciata*, Roma, Galleria dei Carracci in Palazzo Farnese, 1597-1600. Affresco.

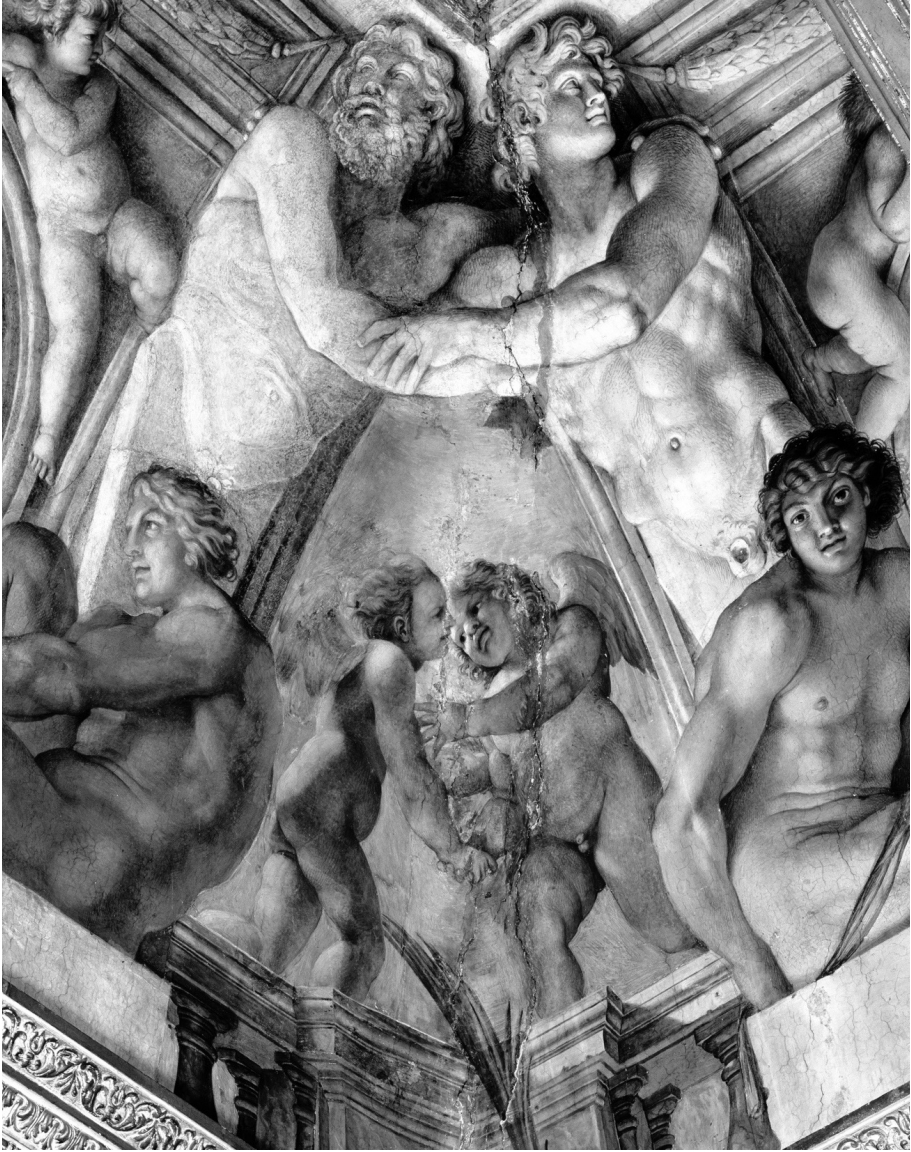


Fig. 4. Annibale Carracci, *Eros ed Anteros pacificati*, Roma, Galleria dei Carracci in Palazzo Farnese, 1597-1600. Affresco



Fig. 5. Agostino Carracci, *Il reciproco amore nell'Età dell'Oro*, 1589-1595. Acquaforte.



Fig. 6. Agostino Carracci, *L'Amore nell'Età dell'Argento*, 1589-1595. Acquaforte.



Fig. 7. Justus Sadeler (1583-1620), *L'Amore letheo nell'Età del Bronzo*, post 1602. Acquaforte.



Fig. 8. Justus Sadeler (1583-1620), *Il Castigo d'Amore nell'Età del Ferro*, post 1602. Acquaforte.

Quegli iconologi che non si vogliono fermare ad una “degustazione palatale” delle acqueforti (Carracci e Sadeler) e xilografie (*Hypnerotomachia Poliphili*, 1499) sopra descritte, andranno a scavare in profondità in ognuna di esse per trovare dei simboli con un preciso significato attinente all'iconologia di Anteros.

E vediamo quali sono. Nell'incisione di Agostino Carracci che rappresenta *Il reciproco Amore nell'Età dell'Oro* figura un interessante *iocus*, vale a dire il gioco tra Venere e Amore, un raro tema iconografico desunto da una pietra incisa trovata dall'umanista Conrad Celtis in una croce d'oro del monastero di Hradisch nei pressi di Olmütz. Questo tema doveva molto probabilmente alludere all'innocenza paradisiaca manifestata nella perfetta età aurea e fa parte di quel bagaglio iconografico che veniva dai letterati amici di Fulvio Orsini. Questo dimostra il legame delle acqueforti di Agostino Carracci e Justus Sadeler con il programma della Galleria Farnese. Inoltre al centro si vedono due putti che lottano per una palma che non sono altro che Eros ed Anteros (Colonna, 2012, p. 133). Si legge nei versi sottostanti: “Del reciproco amor che nasce e viene / da pia cagion di virtuoso affetto // Nasce a l'alme sincere ... almo diletto / Che reca a l'huom letitia e'l trahe di pene” (Colonna, 2012, p. 150, fig. 5). Quest'associazione di simboli iconografici dimostra dunque in modo inequivocabile che l'Anteros della Galleria Farnese aveva una valenza virtuosa e per niente pornografica. Nell'acquaforte di Agostino Carracci che raffigura *L'Amore nell'Età dell'Argento* si leggono, sempre in basso, a mo' di commento, i seguenti versi: “Come la palma indicio è di vittoria, / Così d'Amor conveniente è il frutto // Quella dolcezza; da cui vien prodotto / Il seme, onde Natura, e il ciel si gloria” (Colonna, 2012, p. 150, fig. 6). Nell'acquaforte con *L'Amore letheo nell'Età del Bronzo* di Justus Sadeler si tratta del *dishonesto amore* e si vede Amore che immerge la fiaccola nell'acqua per spegnerla (Colonna, 2012, p. 151, fig. 7). Infine, nell'ultima scena è rappresentato *Il Castigo d'Amore nell'Età del Ferro* di Justus Sadeler con gli amanti che trainano una biga guidata da Amore che li frusta sulla sinistra e sulla destra il suicidio degli amanti stessi che cadono da un precipizio. Questa scena è tratta dall'*editio princeps* dell'*Hypnerotomachia Poliphili* pubblicata da Aldo Manuzio Sr. nel 1499. L'*Hypnerotomachia*, come appurato da Maurizio Calvesi (1965, giugno), fu scritta da Francesco Colonna romano signore di Palestrina che era cugino di Alessandro Farnese, quindi un testo conosciuto “in famiglia” (si veda Colonna, 2023).

3. Oltre Fulvio Orsini: Pomponio Torelli Conte di Montechiarugolo. I precettori dei due fratelli Farnese

La figura di Fulvio Orsini quale precettore del cardinale Odoardo a Roma e come ideatore di una parte del programma iconografico della Galleria dei Carracci era nota già dal 1965 ai tempi della monografia del Martin. Era invece completamente sfuggito agli studiosi Pomponio Torelli Conte di Montechiarugolo precettore del duca Ranuccio a Parma che è stato individuato da Stefano Colonna nei suoi studi sulla Galleria del 2004, 2007 e 2012 (2004, 2007a, 2007b, 2012).

4. La cosiddetta Teoria degli Affetti

La *Teoria degli Affetti*, così definita da Stefano Colonna (2004, 2007a, 2007b, 2012), nasce dalle riflessioni filosofiche e letterarie di Pomponio Torelli conte di Montechiarugolo condotte all'interno dell'Accademia degli Innominati di Parma di cui era membro con il soprannome di "Perduto" (Denarosi, 2003).

Voluta dal duca Ranuccio Farnese, l'Accademia degli Innominati di Parma venne fondata nel 1574 e riunì personaggi di altissima cultura come Torquato Tasso e Federico Zuccari (dal 1608) e personaggi di non minor valore come Angelo Ingegneri, Muzio Manfredi, Battista Guarini, Tommaso Stigliani e Giambattista Marino. La modernità dell'Accademia era data anche dalla partecipazione delle donne come Tarquinia Molza, Claudia Noceti, moglie del Visdomini e la poetessa Barbara Torelli Benedetti.

Era consuetudine che gli accademici leggessero le proprie opere prima di darle alle stampe per ricevere il parere degli altri sodali, quindi l'Accademia degli Innominati fu, per dirla in termini moderni, un "incubatore" di teorie letterarie e filosofiche. Particolarmente stimolante sarebbe la verifica di elementi "osmotici" tra Torquato Tasso e Pomponio Torelli, in quanto anche Torquato Tasso usò la *Poetica degli Affetti*.

Nell'Accademia venivano discussi, in modo molto approfondito, i concetti legati alle tragedie di corte e alle favole pastorali.

In particolare Pomponio Torelli pubblicò le *Rime amorose* (1575) ed alcune tragedie, come la *Merope* (1589) e la *Galatea* (1603), che si possono mettere in relazione con il programma iconografico della Galleria dei Carracci.

Soltanto la *Teoria degli Affetti* può spiegare come possano coesistere nella Galleria le iconografie di *Anteros*, inteso come amore reciproco, e al tempo stesso quella di Amore sacro non volgare.

Infatti nei miti in cui si vede Amore trionfare sugli Eroi e al tempo stesso ridicolizzarli, come nel caso di *Ercole ed Onfale* (Fig. 9), oppure quando si assiste all'intemperanza dell'amore ferino e bestiale di Polifemo per Galatea con l'uccisione di Aci (Fig. 10). Tutte queste e anche altre scene sono spiegate dalla *Teoria degli Affetti* come un necessario percorso didattico rivolto ai giovani che, assistendo ai danni derivanti dalla cattiva gestione degli affetti, sono invitati a non compiere quegli stessi errori che vengono loro mostrati. Un erotismo posto per essere tolto, se così si può dire.

Vediamo ora insieme quali sono i passi salienti delle opere editate ed inedite di Pomponio Torelli in cui si manifesta la *Teoria degli Affetti* secondo Stefano Colonna (2012):

Il Torelli aveva il neoplatonismo nel sangue, essendo discendente di Giovanni Pico della Mirandola: la madre del Torelli, Beatrice, era infatti figlia di Gianfrancesco Pico della Mirandola, il cui padre era Galeotto I Pico, fratello del ben noto Giovanni. Ma tutto il suo pensiero filosofico era costruito su un continuo riferimento alle fonti aristoteliche, nel tentativo di creare un connubio con la filosofia neoplatonica (p. 136).

Nel *Trattato del debito del Cavalliero*, dove 'debito' sta per 'dovere' *officium*, il Torelli fornisce il decalogo del perfetto cavaliere e parla anche dell'amore che gli compete: [...] *non del ferino amore, che pieno d'intemperanza a varii viti l'huomo trasporta; ma dell'humano, o di quello, che dagli antichi fu chiamato divino, da'nostri honesto si chiama, qui di trattar mi protesto [...] l'amor vero, come da virtù d'animo, et di corpo proviene, così è di gioia ripieno. Il qual amore è, tanto proprio del Cavalliero, ch'amore per Cavalleria vien detto; con questo nome ogn'interesse di lascivia esclude; ma solo gentile conversatione; motti arguti; vagheggiar honesto; alti pensieri et animose operationi abbraccia [...]*

(Colonna, 2012, p. 137).

E in particolare, parlando degli "affetti smoderati": "[...] *perciò posero i buoni poeti molti falli in molti Heroi; non perché non vedessero, che male si convenivano in persone eccellenti errori simili; mà per far noi più cauti con gli errori loro, & così molti affetti smoderati; ne gli Dei, & ne gli Heroi si espongono [...]*". (Colonna, 2012, p. 137).

Nell'autocommento degli *Scherzi poetici* il Torelli ci fornisce una preziosa serie di possibili spiegazioni allegoriche del mito di Aci e Galatea che vanno considerate con attenzione per via della precisa rispondenza con il contesto degli affreschi romani dei Carracci così come ci viene presentato dal Bellori.



Fig. 9. Annibale Carracci, *Ercole ed Onfale*, Roma, Galleria dei Carracci in Palazzo Farnese, 1597-1600. Affresco.

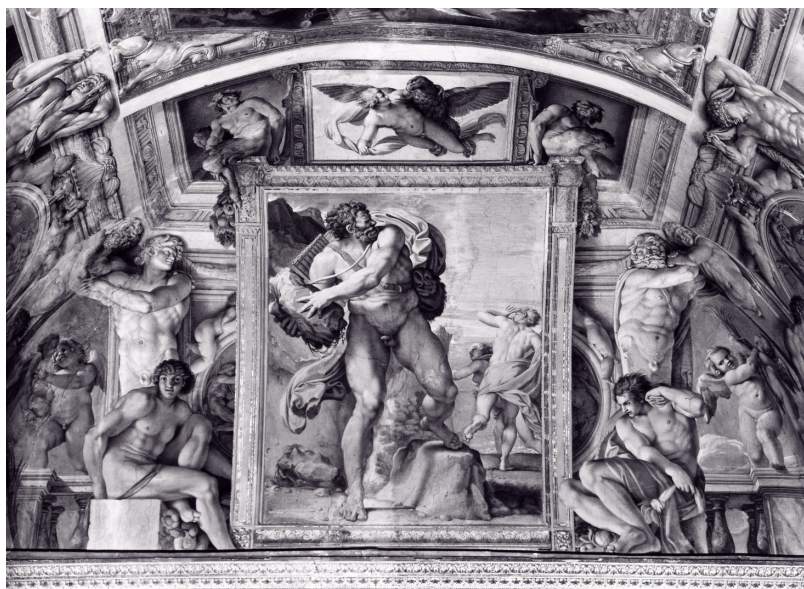


Fig. 10. Annibale Carracci, *Polifemo ed Aci*, Roma, Galleria dei Carracci in Palazzo Farnese, 1597-1600. Affresco.

Tali chiose sono manoscritte, si leggono nel codice 62 della biblioteca Palatina di Parma e nel codice XIII.D.34 della biblioteca Nazionale di Napoli: “*Galatea, ninfa da Polifemo amata e di Aci giovane leggiadro amante, fu dal Ciclope trovata col giovane a ragionare; che, vinto da rabbia di gelosia, per uccidere ambidoi percosse con uno scoglio di monte; che gli avvenne il misero Aci, che di quel colpo fu oppresso. Forse che l'autore [...] pò ancora inferire l'amor lascivo col pentimento che ne segue [...]*” (Colonna, 2012, p. 140).

Vi è poi un altro testo, la *Parafrasi nell'Etica di Aristotele* [...], in cui la riflessione sulla teoria degli affetti acquista una sistematicità sorprendente: [...] *il giovane non sarà uditor accomodato alla disciplina civile, perch'è rozzo dell'attioni della vita [...] consideriamo le ragioni d'Aristotele contro a i giovani, che si riducono a doi, la prima si fonda su l'inesperienza della vita; ma a quest'è facile il rimedio con l'histoire, che possono fare, ch'ìl giovane habbi vivuto molt'anni, la second'è il dominio delle perturbationi; le quali se sono naturali a giovani, non veggio il maggior rimedio, ch'aiutarlo con l'intelletto, che se non farà, ch'egli incontinente non sia, lo levarà almeno dal precipitio dell'intemperanza, et con mostrargli la malitia delle perturbationi, et come si possono moderare [...]*. Anche questo passo ritorna sul medesimo concetto già espresso nel *Trattato del debito del Cavalliero*, vale a dire che si devono mostrare gli effetti negativi delle passioni incontrollate non tanto per invitare lo spettatore a seguirle, quanto piuttosto per evitarle

(Colonna, 2012, p. 142).

Questo “erotismo catechistico” è di una modernità sconcertante e proviene dalla cultura farnesiana costruita con attenzione nella dialettica di prossimità e distanza, facendo diventare Roma centro di smistamento delle nuove teorie filosofiche diffuse a Montechiarugolo, Madrid ed Anversa.

5. Sulla questione della solvibilità dei Farnese

Qualche parola va spesa sulla questione della solvibilità dei Farnese che è un tema spesso affrontato da Roberto Zapperi su cui si sofferma anche Stefano Pierguidi (2007) quando osserva che: Silvia Ginzburg (2000) ha scritto che “la Roma di Annibale non è la Roma di Bernini” e ribadisce che “si potrebbe aggiungere che non era neanche quella di Raffaello, ma si trattava, essenzialmente di un problema di committenza: Odoardo

Farnese, semplicemente, a causa delle sue pur sempre limitate risorse finanziarie, non poteva essere Urbano VIII o Alessandro VII, né Giulio II o Leone X” (Ginzburg Carignani, 2000, p. 297, citata da Pierguidi, 2007, p. 149, nota 71).

Comunque, sebbene le risorse finanziarie del cardinale Odoardo Farnese non fossero all’altezza di quelle dei papi sopra menzionati, si può ritenere che, da un punto di vista di magnificenza e di gusto, in rapporto alle tendenze artistiche della sua epoca, egli era sicuramente al loro livello. Annibale Carracci, assumendo l’incarico di dipingere la Galleria Farnese, si aspettava quanto meno una lauta ricompensa, come quelle di solito elargite dai pontefici. Ciò, come noto e come spesso ricordato da Zapperi (1987, *passim*), non avvenne perché, appunto, le casse della famiglia Farnese erano quasi vuote e proprio questa disattesa aspettativa causò la grave nevrosi dell’artista che di lì a poco lo condusse alla morte. Il merito dei Farnese fu quello di aver saputo individuare in Annibale Carracci la figura giusta per realizzare la loro ormai collaudata concezione dell’Antico nella nuova dialettica di prossimità e distanza che poi sarà il tema centrale del proto-barocco romano. Dunque la magnificenza o, se vogliamo, la voglia di lasciare un capolavoro imperituro dei Farnese fu il felice motore della titanica impresa della Galleria dei Carracci, a dispetto della reale liquidità di cassa della famiglia.

6. *Il matrimonio del duca Ranuccio Farnese con Margherita Aldobrandini nipote di papa Clemente VIII: la scoperta degli epitalami*

La scoperta degli epitalami di Onorio Longhi e Filiberto Belcredi ed altri da parte di Stefano Colonna (2004, 2007a, 2007b) ha permesso di identificare le figure mitologiche di Bacco ed Arianna nella Galleria dei Carracci come le allegorie degli sposi duca Ranuccio Farnese e Margherita Aldobrandini nipote del papa regnante. La corona di stelle di Arianna rimanda dunque inequivocabilmente alle stelle presenti nel blasone araldico degli Aldobrandini.

A questo punto l’amore reciproco degli sposi diventa di natura divina e pura in quanto consumato all’interno del sacramento del matrimonio cristiano e si rinnova il mito di Anteros nella rinnovata Età dell’Oro. Gli affetti smoderati degli dei e dei semidei lasciano il posto all’amore sacro di Arianna per Bacco che supera il suo stesso amore profano per il mortale Teseo che è poi il tema principale della Galleria nella scena centrale con il *Trionfo di Bacco ed Arianna*.

Ogni contraddizione è così risolta grazie alla complessa *Teoria degli Affetti* di Pomponio Torelli. Era noto, infatti, che papa Clemente VIII Aldobrandini avesse fatto mettere le mutande alle statue nude in Chiesa e che inoltre avesse firmato una bolla col divieto per i cardinali di fare il bagno nudi nel Tevere. Questi due provvedimenti avevano fatto passare Clemente VIII per un papa bigotto.

In realtà la Galleria dei Carracci, grazie alla committenza dei Farnese, fa tornare in auge i nudi della Cappella Sistina voluti da Papa Paolo III. E giova notare che quest'ultimo papa, al secolo Alessandro Farnese, era cugino di Francesco Colonna signore di Palestrina che, come già ricordato, secondo Maurizio Calvesi (1965, giugno) era stato autore dell'*Hypnerotomachia Poliphili* (1499). Da questo romanzo, ricco di xilografie pagane, derivava ai Farnese la capacità di apprezzare le nudità delle sculture antiche. Sotto il pontificato di Clemente VIII Aldobrandini, papa dunque tutt'altro che bigotto, l'illuminata committenza dei Farnese diede vita non solo al capolavoro pittorico della Galleria dei Carracci, ma anche e soprattutto alla nuova formula della *Teoria degli Affetti* che sarà alla base di tutto il proto-barocco romano.

BIBLIOGRAFIA

- Bellori, G. P. (1976). *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (A cura di E. Borea; introduzione G. Previtali). Torino: Einaudi. (Lavoro originale pubblicato 1672).
- Benati, D., & Riccòmini, E. (A cura di) et. al. (2007). *Annibale Carracci*. Milano: Electa.
- Bianchi, N. (2011, gennaio-giugno). Fulvio Orsini e i romanzi greci. Una lista di scrittori di amatoria nel Vat. gr. 1350. *Quaderni di storia*, 73, 87-103.
- Briganti, G. et. al. (1987). *Gli amori degli dei. Nuove indagini sulla Galleria Farnese*. Roma: Edizioni dell'Elefante.
- Cadoppi, A. (2010). *Gabriele Bombasi letterato reggiano (1531 - 1602): una vita fra l'Ariosto, il Correggio, i Farnese e i Carracci*. Reggio Emilia: Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi, Sezione Reggio, Emilia.
- Calvesi, M. (1965, giugno). Identificato l'autore del Polifilo. *L'Europa artistica letteraria e cinematografica*, 6, 35, 9-20.
- Colonna, S. (2004). La Galleria dei Carracci in Palazzo Farnese a Roma. Eros, Anteros, Età dell'Oro. *BTA – Bollettino Telematico dell'Arte*, 353. Disponibile in: <http://www.bta.it/txt/a0/03/bta00353.html> [24 aprile 2024].
- Colonna, S. (2007a). *La Galleria dei Carracci in Palazzo Farnese a Roma. Eros, Anteros, Età dell'Oro*. Roma: Gangemi Editore [con tutta la bibliografia precedente].
- Colonna, S. (2007b). Due incisioni inedite di Agostino Carracci per gli epitalami di Ranuccio Farnese e Margherita Aldobrandini e il programma della Galleria Farnese. In F. Sorce (A cura di), *En blanc et noir. Studi in onore di Silvana Macchioni* (pp. 83-90). Roma: Campisano Editore.
- Colonna, S. (2012). Annibale e Agostino Carracci e la teoria degli affetti nella Galleria Farnese. Il rapporto tra le corti farnesiane di Parma e Roma. In A. Bianchi, N. Catelli & A. Torre (A cura di), *Il debito delle lettere: Pomponio Torelli e la cultura farnesiana di fine Cinquecento* (pp. 131-152). Parma: Unicopli.
- Colonna, S. (2023). *Hypnerotomachia. Lettura obliqua di Letteratura Artistica per la Storia dell'Arte*. Roma: Campisano Editore.
- Dempsey, Ch. (1981). Annibal Carrache au Palais Farnèse. In *Le Palais Farnèse: Vol. 1* (pp. 269-311). Rome: École Française.
- Dempsey, Ch. (1995). *The Farnese Gallery, Rome*. New York: G. Braziller (Arese, Arti grafiche milanesi).
- Denarosi, L. (2003). *L'Accademia degli Innominati di Parma: teorie letterarie e progetti di scrittura (1574-1608)*. Firenze: Società Editrice Fiorentina.
- Freedberg, S. J. (1984). *Circa 1600: Annibale Carracci, Caravaggio, Ludovico Carracci: una rivoluzione stilistica nella pittura italiana* (A. Boschetto, trad). Bologna: Nuova alfa.
- Frommel, Ch. L. (2009). Annibal Caro e il cardinale Alessandro Farnese. In A. Manni, et. al. (A cura di), *Annibal Caro a cinquecento anni dalla nascita* (Macerata, 17 giugno 2007) (pp. 56-57). Macerata: Centro Studi Cariani; Centro Studi Civitanovesi.

- Gardner, B. G., et. al. (A cura di). (2007). *True Romance: Allegorien der Liebe von der Renaissance bis heute = True romance: allegories of love from the Renaissance to the present*. Köln: DuMont.
- Ginzburg Carignani, S. (2000). *Annibale Carracci a Roma: gli affreschi di Palazzo Farnese*. Roma: Donzelli.
- Hypnerotomachia Poliphili. (1499). Venezia: Aldo Manuzio Sr.
- Kurz, O. (1951). 'Gli Amori de' Carracci': Four Forgotten Paintings by Agostino Carracci. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 14, 3/4, 221-233.
- Lagerlöf, M. R. (2013). *Fate, Glory, and Love in Early Modern Gallery Decoration: Visualizing Supreme Power*, Farnham [u.a.]: Ashgate Publishing Company.
- Lattuada, R., & Sesta, M. (A cura di) (2020). *Alessandro Farnese: un grande condottiero in miniatura: il duca di Parma e Piacenza ritratto da Jean de Saive*. Roma: Etgraphiae.
- Manni, A., et. al. (A cura di). (2009). *Annibal Caro a cinquecento anni dalla nascita* (Macerata, 17 giugno 2007). Macerata : Centro Studi Cariani; Centro Studi Civitanovesi.
- Martin, J. R. (1965). *The Farnese Gallery*, Princeton: Princeton Univ. Press.
- Pierguidi, S. (2007). Annibale Carracci e i suoi a Roma. 1601-1609. Bilancio di una bottega e di una scuola. *Studi Romani*, LV/1-2, 131-150.
- Pierguidi, S. (2008). Annibale, Domenichino e Lanfranco: episodi di committenza artistica di tema sacro di Odoardo Farnese e della sua cerchia. *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, 32, 1-20. Disponibile in: <https://www.jstor.org/stable/43140849> [24 aprile 2024].
- Pierguidi, S. (2010). Le figure allegoriche nell'opera di Annibale Carracci, prima e dopo l'Iconologia di Cesare Ripa (1593). In S. Maffei (A cura di), *Cesare Ripa e gli spazi dell'allegoria* (Università degli studi di Bergamo, 9-10 settembre 2009) (pp. 19-37). Napoli: Edizioni Stanza delle Scritture.
- Posner, D. (1971). *Annibale Carracci: a study in the reform of Italian painting around 1590: 2 Voll.* London: Phaidon.
- Puttfarken, Th. (1982, April). Mutual Love and Golden Age: Matisse and 'gli Amori de' Carracci'. *The Burlington Magazine*, 124, 949, 203-208.
- Puttfarken, Th. (2007). *Überlegungen zur Ikonographie von Annibale Carraccis Deckengemälde in der Galleria Farnese*. In K. Buttler, et. al. (Hrsg.). *Jacobs-Weg : auf den Spuren eines Kunsthistorikers. Hommage an den Forscherfreund und Lehrer Fritz Jacobs zum 70. Geburtstag* (pp. 87-101). Weimar: VDG.
- Sabbatino, P. (2018). Il poema dipinto dell'artista-filosofo Annibale Carracci, l'Adone del Marino con le allegorie di Lorenzo Scoto e l'ecfrasi del classicista Bellori (1657 e 1672). *Studi rinascimentali*, 16, 145-164. Disponibile in: <https://doi.org/10.19272/201803701012> [24 aprile 2024].
- Sabbatino, P. (2020). Caravaggio nella Galeria di Marino e nel romanzo storico di Bellori sull'arte tra Cinquecento e Seicento. *Studi rinascimentali*, 18, 141-158. Disponibile in: <https://doi.org/10.19272/202003701011> [24 aprile 2024].

- Torelli, P. (1596). *Trattato del Debito del Cavalliero di Pomponio Torelli Conte di Montechiarugolo, Nell'Accademia de' Signori INNOMINATI di Parma, IL PERDUTO*. Parma: nella stamperia di Erasmo Viotti.
- Torelli, P. (2008). *Opere: Vol. 1. Poesie : con il Trattato della poesia lirica* (introduzione di R. Rinaldi; testi, commenti critici e apparati a cura di N. Catelli, et al.). Parma: Guanda.
- Torelli, P. (2009). *Opere: Vol. 2. Teatro* (introduzione di V. Guercio; testi, commenti critici e apparati a cura di A. Bianchi, V. Guercio, & S. Tomassini). Parma: Guanda.
- Torelli, P. (2017). *Opere: Vol. 3. Prose* (introduzione, testi critici, commenti e apparati a cura di F. Bondi, et al.). Milano: U. Guanda.
- Zapperi, R. (1987). L'ignudo e il vestito. In G. Briganti, A. Chastel, & R. Zapperi. *Gli amori degli dei. Nuove indagini sulla Galleria Farnese* (Carta delle 'giornate' a nota tecnica a cura di C. Giantomassi) (pp. 49-68). Roma: Edizioni dell'Elefante.

