storia dell'arte

Il ciclo pittorico dell'*Eneide* nel palazzo Pianetti a Jesi

di Angela di Gregorio

La famiglia Pianetti

A Jesi[1], nella seconda metà del Settecento, i Pianetti[2], nobili locali di origini contadine ascesi alla sfera della nobiltà nella seconda metà del XVII secolo, vollero imprimere nei soffitti del palazzo omonimo il simbolo della loro cultura. L'opera dei marchesi Pianetti rimane memorabile nella storia della città di Jesi perché legata strettamente allo sviluppo urbanistico settecentesco della città, che consistette nel superamento dell'antica struttura urbana modellata sul *castrum* di origine romana.

Tra i nobili personaggi della famiglia emerge la figura di Giuseppe Pianetti, Vescovo di Todi, vissuto nella seconda metà del XVII secolo. Uomo colto ed erudito, profondo conoscitore della lingua latina, diede vita al primo nucleo di un'imponente biblioteca comprendente volumi rari e numerosi codici manoscritti. Tale raccolta, che oggi si fregia del titolo di Biblioteca Planettiana, fa parte del patrimonio comune della città di Jesi.

Cardolo Maria Pianetti, Conte Mannelli, figlio di Bernardo fratello di Mons. Giuseppe, onorò la famiglia con il titolo, rice-

* *Presentato dall'Istituto di Civiltà Antiche.*

[1] Più volte nella trattazione è impiegata l'abbreviazione *Ms. Oliv.* che sta ad indicare *Manoscritto della Biblioteca Oliveriana di Pesaro.*

[2] Per la storia della famiglia Pianetti si cfr. G. Baldassini, *Memorie istoriche dell'Antichssima e Regia Città di Jesi*, Jesi 1795; A. De Rosa, *La figura umana di Giuseppe Pianetti*, Jesi 1987; R. Bigliardi, *La libreria Planettiana e i suoi collezionisti: origine, formazione, incremento e uso pubblico*, in R. Bigliardi-E. Pierpaoli-C. Urieli, *Incunaboli e raccolte librarie a Jesi tra XV e XX secolo*, Jesi 1988, 5-24.

vuto nel 1720, di Marchese perpetuo del Sacro Romano Impero. La sua opera rimase memorabile non soltanto perché egli disegnò il palazzo di famiglia, ma anche perché diede compiuta attuazione alla volontà testamentaria dello zio Mons. Giuseppe aprendo al pubblico la ricchissima biblioteca.

Il palazzo

La storia del Palazzo Pianetti, grandioso esempio di architettura settecentesca, è legata, dunque, alla figura di Cardolo Maria Pianetti (1649-1743), architetto militare della Casa d'Austria presso l'imperatore Carlo VI, che lo disegnò intorno al 1730[3] muovendo dal nucleo originario costituito da Palazzo Mannelli, di proprietà della famiglia di sua moglie Susanna. Si deve però a suo figlio Gaspare Bernardo[4] il merito di aver iniziato la costruzione dell'edificio come prosecuzione del Palazzo Mannelli.

Il palazzo, ubicato nella centralissima via XV settembre, già via di Terravecchia, si sviluppa su quattro piani con una successione di circa cento finestre che scandiscono ritmicamente lo spazio[5] (*fig. 1*). Mentre il secondo piano del palazzo ospitava l'appartamento in cui viveva la famiglia, il primo piano era adi-

[3] Nei registri spese dell'Archivio Pianetti, il primo accenno al palazzo in costruzione risale al 24 aprile 1748. La menzione dell'ideatore e progettista compare in un documento datato 7 giugno 1748 che riporta il nome di Domenico Valeri (1701-1770), architetto e pittore jesino. I lavori iniziarono quindi nel 1748 e proseguirono fino alla fine del secolo seguiti costantemente da Gaspare Bernardo Pianetti, figlio di Cardolo Maria che si fece inviare da Bologna, dall'architetto Alfonso Torreggiani, il disegno della facciata del Palazzo Aldovrandi. Commissionò, inoltre, allo scultore Pietro Bonazza di Padova le sculture per il giardino e per l'atrio. La registrazione di alcuni pagamenti effettuati nel dicembre del 1760 per l'acquisto di coppi lascia spazio all'ipotesi che i lavori a quell'epoca volgessero al termine, essendo giunti alla copertura dell'edificio.

[4] Gaspare Bernardo Pianetti (1703-1776) fu un uomo malinconico, schivo, alieno dai rapporti sociali: lo dimostra il fatto che, pur essendo stato eletto magistrato, non partecipava mai alle riunioni. L'immagine che si ricava di lui dai documenti è quella di un uomo molto occupato nelle spese che comportava la costruzione del nuovo palazzo.

[5] La costruzione, nella parte interna, protesa verso le mura, dove si situa il giardino un tempo all'italiana, presenta un corpo centrale con due ali laterali unite al primo ad angolo retto e collegate tra loro da terrazzi.

bito a sale di rappresentanza e a zona riservata alle feste, comprendente la galleria, estesa per una lunghezza di oltre 70 metri, sulla quale si innestavano ampi saloni. Grande attenzione fu prestata alla decorazione degli interni affidata ad artisti convocati a Jesi da varie parti d'Italia. Nella galleria[6] gli stucchi in delicati colori pastello, a cornice delle scenette dipinte, furono realizzati tra il 1767 e il 1770 dagli artisti Giuseppe Tamanti, Giuseppe Simbeni e Andrea Mercoli; la decorazione pittorica, invece, fu opera del pittore aquilano Giuseppe Ciferri, che la eseguì tra il 1771 e il 1779. Questi, nello svolgere il tema dell'avventura dell'uomo nel tempo e nello spazio, con le rappresentazioni del tempo, degli elementi della natura, dei continenti, fornì un ricco repertorio di simbologie ed allegorie, che costituisce una delle più interessanti creazioni del barocco italiano, capace di competere con il barocchetto della Germania. Negli ovali si può ammirare il tema del viaggio dell'uomo verso la conoscenza, con scene lagunari e marine; segue, poi, la rappresentazione delle arti liberali e delle virtù cardinali. Parallelamente alla galleria si situano le sei stanze decorate tra il 1781 e il 1786 dai pittori Carlo Paolucci di Urbino e Placido Lazzarini di Pesaro, con scene tratte dall'Eneide di Virgilio.

Nel periodo compreso tra il 1785 e il 1795, Angelo Pianetti fece eseguire la decorazione di alcune stanze del piano superiore dal pittore jesino Luigi Lanci. Contemporaneamente furono elaborati, ad opera dell'architetto Giovanni Antonio Antolini[7], progetti di ampliamento del palazzo, che prevedevano la realizzazione di un nuovo braccio di fabbrica verso sud, destinato ad accogliere al piano terra le rimesse ed al primo piano l'imponente biblioteca di famiglia. I progetti non furono realizzati per l'inizio

[6] Per le notizie storiche sul palazzo, attinte dall'Archivio storico Pianetti, si cfr. C. Urieli, *Jesi e il suo contado*, IV, Jesi 1986. I primi disegni per la decorazione della galleria e delle stanze, caratterizzati da un forte influsso della pittura pompeiana, furono forniti nel luglio 1754 dal pittore bolognese Giuseppe Torreggiani, figlio dell'architetto Alfonso. Nello stesso periodo il maestro Nicola Maiolatesi, su indicazioni del Torreggiani, si occupò della preparazione della galleria e dell'ottagono con cui essa terminava.

[7] Nell'Archivio Pianetti sono conservati due disegni facenti parte del progetto dell'architetto Giovanni Antonio Antolini.

di un dissesto finanziario della famiglia Pianetti, che comportò un rallentamento nella realizzazione dei lavori per l'edificio. La crisi si acuì con l'occupazione francese, quando si verificarono atti di violenza ai danni del palazzo: le statue vennero abbattute e le armi gentilizie distrutte. Inoltre la pesante tassazione imposta dai francesi ebbe forti ripercussioni sulla famiglia.

Uno degli ultimi lavori effettuati nel palazzo risale alla seconda metà del XIX secolo, quando in occasione del matrimonio tra Vincenzo Pianetti e Virginia dei conti di Azzolino di Firenze, avvenuto nel 1859, fu dato incarico all'architetto Angelo Angelucci da Todi di abbellire le stanze destinate alla contessa[8], di costruire una maestosa scala di accesso ai piani superiori, che sostituì l'antica scala a chiocciola, nonché di curare l'arredamento disegnando porte, mobili e arredi vari[9].

Con l'aumento delle spese la situazione economica divenne gravissima ed iniziarono le vendite degli oggetti, dei mobili, dei quadri, attestate fin dal 1879[10]. Completata la vendita, nel 1891 furono iniziati i lavori di trasformazione dell'originaria struttura del palazzo, ridotta ad abitazioni da concedere in affitto. Il primo piano, quello nobile, comprendente la galleria, fu acquistato dal comune di Jesi nel 1960 ed è oggi sede della Pinacoteca Civica.

L'opera di Carlo Paolucci e Placido Lazzarini nel ciclo dell'Eneide

Al primo piano del Palazzo Pianetti, sulla destra della galleria, lungo le volte di sei stanze, si svolge un ciclo pittorico dipinto a tempera, che ha come tema le Storie di Enea. La decorazione, realizzata tra il 1781 ed il 1786 dai pittori Placido Lazza-

[8] Per la decorazione delle stanze della contessa fu chiamato il pittore Olimpio Bandinelli, che creò un ambiente raffinato unendo elementi di ispirazione pompeiana ad accenti propri della pittura fiorentina.

[9] L'Angelucci disegnò persino le livree della servitù. I disegni sono conservati nell'Archivio Pianetti.

[10] Nell'Archivio Pianetti sono conservati gli inventari redatti in occasione delle vendite. Tra i quadri venduti figurano opere dei Carracci, della scuola di Pietro da Cortona e di altri insigni artisti.

rini[11] di Pesaro e Carlo Paolucci[12] di Monte d'Ulivo di Urbino,

[11] Placido Lazzarini (Pesaro 1746 ca.-1820), le cui notizie biografiche sono state ampliate dal presente lavoro, nipote del canonico Giannandrea Lazzarini, di carattere amabile ma di salute cagionevole, iniziò a frequentare la scuola dello zio all'età di ventitré anni, formandosi alla cultura antiquaria dello stesso. Utilizzò come modelli le stampe, le medaglie antiche, i cammei. Si rivolgeva costantemente al suo maestro per chiedergli disegni, spunti, schizzi e consigli (*Ms. Oliv.* fasc. II, n. 17; *Ms. Oliv.* 1982, CLXXVII). Seguendo le orme dello zio soggiornò per qualche tempo a Roma dove, ospite del Card. Fantuzzi, frequentò l'Accademia di Nudo, visitò la Cappella Sistina, si recò presso lo studio di Mengs. Il suo stile, in linea con quanto insegnava il maestro, era propriamente neoclassico, avverso ad ogni leziosità rococò. Eseguì molti lavori in collaborazione con Carlo Paolucci e Pietro Tedeschi, suoi condiscepoli: Palazzo Olivieri-Machirelli a Pesaro, Villa Simonetti a S. Patrignano di Osimo, Palazzo Marefoschi a Macerata. Con il solo Paolucci lavorò in Palazzo Manciforte ad Ancona, a Jesi in Palazzo Pianetti e nel duomo dove realizzarono tra il 1784 e il 1785 i quattro Evangelisti e le quattro tele con la vita di S. Settimio. Inoltre fu autore delle *Antichità Jesine*, raccolta di disegni di pezzi archeologici rinvenuti, probabilmente, in uno scavo effettuato presso il Convento dei Conventuali di Jesi (lettera del 3 settembre 1784 - *Ms. Oliv.* 1982, CLXXVII, n. 39).

[12] Carlo Paolucci Angelini (Monte d'Olivo-Urbino 1733/1738 ca.-Pesaro 1803), alunno della scuola pesarese di Giannandrea Lazzarini, fu tra i suoi allievi più stimati. Iniziò a frequentare ad Urbino la bottega di Michelangelo Dolci, architetto, pittore, insegnante e storiografo, molto esperto nel disegno ma freddo nel colore, che era stato allievo a Bologna della scuola di Giovan Pietro Zanotto presso l'Accademia Clementina. Fu lo stesso Dolci che indirizzò il suo discepolo al Lazzarini con una lettera di accompagnamento datata 17 ottobre 1762 (*Ms. Oliv.* 1981, CXI). Le doti naturali del Paolucci unite ai progressi compiuti presso la scuola pesarese lo resero uno dei migliori allievi del Lazzarini, tanto da fargli meritare il ruolo di collaboratore, al fianco del maestro, nel lavoro di Palazzo Olivieri a Pesaro. Fu assai stimato da Annibale degli Abati Olivieri, l'erudito pesarese che gli offrì la sua protezione e il suo favore accogliendolo presso la sua dimora nel 1764. Paolucci ricambiò il favore concessogli non impegnandosi mai in alcun lavoro senza il consenso del Lazzarini e dell'Olivieri, ai quali si rivolsero i signori committenti per chiedere loro l'autorizzazione. Nel 1770 frequentò l'Accademia Clementina a Bologna dove conobbe e fu influenzato dal gusto del 'quadraturismo' diffuso in quella città. Sicuramente a Bologna ebbe modo di ammirare Palazzo Poggi, con le scene mitologiche dipinte da Nicolò dell'Abate, e Palazzo Fava, con le storie di Enea opera dei Carracci.

Carlo Paolucci aveva fatto propria la regola del suo maestro Giannandrea Lazzarini del *docere delectando*: non accettava l'arte puramente decorativa, priva di alcun fine educativo. Fu esperto negli affreschi e nella pittura ad olio, ma sempre le sue opere furono contrassegnate da un 'languore' che forse è da attribuirsi alle tonalità rosate, delicatissime, che caratterizzavano i suoi volti angelici. Collaborò con il maestro, insieme ad altri discepoli, alla decorazione di Palazzo Olivieri e della sagrestia dei Monaci Camaldolesi a Pesaro, dell'abside

fu commissionata dal marchese Angelo Pianetti[13], che diede un notevole impulso ai lavori di completamento del palazzo jesino, fatto iniziare da suo padre Gaspare Bernardo. Angelo Pianetti stava vivendo un momento aureo contrassegnato da un'*escalation* sociale che è testimoniato dalle importanti onorificenze di cui fu insignito: titolo di Cavaliere di S. Stefano e Chiave d'Oro erano, infatti, grandi onori cui molti nobili ambivano. Questi titoli contribuirono a dare maggior lustro alla sua persona di nobile letterato, di uomo politico locale, di marchese del Sacro Romano Impero[14] e di erede del patrimonio familiare.

Il marchese Pianetti affidò l'esecuzione dell'opera pittorica a due artisti provenienti da Pesaro, perché portassero a compimento la decorazione delle sei stanze del suo palazzo che si allineavano su un lato della lunga galleria rococò, terminata nel

del Duomo di Osimo; fu autore di numerose opere pittoriche a Pesaro e nei dintorni, tra le quali si ricordano la Pala di S. Mustiola e S. Cassiano nella chiesa di S. Cassiano a Pesaro e, nella stessa città, la Pala dell'Annunciazione nella Chiesa di S. Rocco. Dipinse le storie di S. Cecilia nel Casino Olivieri-Machirelli a Novilara, lo stendardo dei confratelli in S. Giacomo a Pesaro, le Muse in Villa Almerici a S. Maria delle Fabbrecce, le camere dei domestici e i mezzanini nel Palazzo Olivieri a Pesaro. Collaborò con i colleghi in Villa Simonetti a San Patrignano di Osimo, in Palazzo Marefoschi a Macerata e con Placido Lazzarini in Palazzo Manciforte ad Ancona, nel Duomo e nel Palazzo Pianetti a Jesi, nella sagrestia del Monastero di Fonte Avellana. Fu chiamato insistentemente dal marchese Ricci di Macerata committente della decorazione pittorica del suo palazzo: non sono stati rinvenuti, però, documenti che attestano l'attribuzione all'artista delle pitture.

[13] Il marchese Angelo Pianetti (1750-1828) nacque dalle seconde nozze di Gaspare Bernardo e Vittoria Baldassini. Sua madre ebbe un ruolo autorevole nelle decisioni da prendere, come rivelano i documenti: in alcune lettere del pittore Placido Lazzarini compare l'omaggio alla marchesa Vittoria (lettera del 4 agosto 1783, *Ms. Oliv.* 1982, CLXXVII, n. 36; lettera del 18 ottobre 1789, *Ms. Oliv.* 1982, CLXXVII, n. 48). Nella storia dei rapporti con i pittori compare anche il nome di Scipione Baldassini, zio del marchese Angelo Pianetti, che rivestì il ruolo di intermediario: prese contatti con i pittori, li sollecitò a compiere i lavori e discusse anche dei prezzi. Sull'argomento si confrontino: lettera del 30 dicembre 1784 (Archivio Pianetti, Corrispondenza di Angelo Pianetti), lettera del 25 luglio 1785 (*Ms. Oliv.* 1984, fasc. II), lettera del 7 agosto 1785 (Archivio Pianetti, Corrispondenza di Angelo Pianetti).

[14] Il titolo di marchese del Sacro Romano Impero era stato ottenuto nel 1720 da Cardolo Maria Pianetti, conte Mannelli.

1770. La scelta dei pesaresi Carlo Paolucci e Placido Lazzarini[15] non fu casuale, ma certamente va posta in relazione con i rapporti, rinsaldati dai legami matrimoniali, che i Pianetti avevano con quella città[16]. Il marchese Angelo Pianetti conosceva personalmente il canonico Giannandrea Lazzarini[17], l'artista pesarese che fu uno dei più insigni animatori della cultura della città marchigiana nel XVIII secolo. Giannandrea Lazzarini nella sua lunghissima vita[18] (Pesaro 1710-1801) brillò in ogni campo fregiandosi dei nobili titoli di pittore, teorico, ceramologo, teologo, umanista, studioso di archeologia, di filosofia, poeta ed insegnante di catechismo e di belle arti. Dimostrò di essere un uomo versatile, proteso verso l'enciclopedismo tipico del suo tempo. Dopo essere stato nominato sacerdote egli si recò a Roma per un lungo soggiorno (1734-1749), incoraggiato dall'amico e mecenate Annibale degli Abati Olivieri, erudito pesarese, che lo condusse in seguito sotto la protezione del cugino mons. Gaetano Fantuzzi. A Roma avvenne la sua formazione artistica, il suo ampliamento culturale e la sua crescita pittorica: frequentò la scuola di Francesco Mancini e Giuseppe Chiari, contemplò la grande arte del passato, visitò le gallerie, ammirò le raccolte di quadri, eseguì copie delle opere dei grandi artisti come Raffaello, i Carracci, il Domenichino. Il clima artistico respirato dal Lazzarini durante il soggiorno romano era quello che precedeva il Neoclassicismo, caratterizzato dalla fusione tra una venatura rococò, pur sempre classicheggiante, e da un ritorno al grande classicismo seicentesco dei Carracci e del Poussin. Roma inculcò nell'artista pesarese il gusto antiquario, la ripresa del mondo antico e la cultura classicistica che egli diffonderà a Pe-

[15] Gli artisti Carlo Paolucci e Placido Lazzarini erano alunni della scuola pesarese di Giannandrea Lazzarini.

[16] La prima moglie di Gaspare Bernardo, padre del marchese Angelo Pianetti, era una Antaldi di Pesaro. Anche la famiglia Baldassini, cui apparteneva la marchesa Vittoria, madre di Angelo, era pesarese. Inoltre Susanna, sorella di Angelo, aveva sposato il nobile pesarese Hondedei che era in contatto con la famiglia Olivieri di Pesaro, proprietaria di una biblioteca importantissima quanto lo era quella dei Pianetti a Jesi, e con lo stesso Giannandrea Lazzarini

[17] Tra la corrispondenza di Angelo Pianetti sono conservate alcune lettere inviate dal marchese jesino al Canonico Giannandrea Lazzarini (lettera del 25 luglio 1784 - *Ms. Oliv.* 1984, fasc. 245).

[18] Pesaro 1710-1801.

saro, una volta rientrato nella sua città, divenendo promotore di quella tendenza classicista diffusasi in quell'epoca in Europa e in Italia dopo aver assunto i connotati di una moda.

Il nuovo stile propugnato dall'artista, basato sulla polemica contro gli eccessi dello stile rococò e sull'impiego di temi classicisti intesi non solo come derivazioni dirette da rilievi e monumenti antichi, ma anche indirette come le Logge Vaticane, le opere di pittori come il Poussin, i Carracci, Pietro da Cortona, riscosse grande successo nell'ambiente pesarese.

Ritornato nella sua città Giannandrea Lazzarini ampliò le sue conoscenze culturali venendo a contatto con la ricca biblioteca che Annibale degli Abati Olivieri possedeva, dove ebbe modo di consultare rari tomi illustrati di gusto antiquario[19]. La cultura antiquaria che il Lazzarini andava ampliando fu trasmessa anche ai suoi allievi; la fama dell'artista è infatti legata soprattutto alla scuola da lui diretta che, secondo la testimonianza di Giovanni Raffaelli nell'*Orazione funebre in lode del Canonico Giannandrea Lazzarini* (1803), raccoglieva oltre cinquanta giovani tra i quali Carlo Paolucci Angelini di Urbino, Placido Lazzarini suo nipote, Tommaso Bicciaglia, Pietro Tedeschi e altri ancora. I suoi insegnamenti si basavano su aspetti teorici[20] e sulla pratica per la quale utilizzava molto le incisioni.

[19] Tra le opere consultate da Giannandrea Lazzarini figurano: *Le antichità di Ercolano esposte* (1757-1792); A. Gori, *Il Museum Florentinum* (Firenze 1734); S. Maffei, *Le gemme antiche figurate* (Roma 1707-1709); M. La Chausse, *Romanum Museum* (Roma 1746); G. P. Bellori, *Admiranda Romanarum Antiquatum* (Roma 1693); J.J. Winckelmann, *I monumenti antichi spiegati e illustrati* (Roma 1767); *Thesaurus gemmarum antiquorum astiferarum* (Firenze 1750); B. Montfaucon, *L'antiquité expliquée* (Parigi 1719-1724) ed altre ancora.

[20] Formulò alcune teorie sull'arte che raccolse in sei dissertazioni sulla pittura lette all'Accademia Pesarese nel 1753 e dopo il 1767: erano dedicate all'invenzione pittorica, alla composizione, al disegno, al colorito, all'espressione, all'architettura. La pittura doveva avere come oggetto il vero, spogliato di ogni artificio e scelto nelle forme più elette per eccitare lo spirito alla meraviglia e al diletto. Il pittore doveva adempiere a tre doveri consistenti nell'istruire, nel dilettare, nel muovere lo spettatore.

Il discorso teorico diede un impulso notevole alla crescita della fama del Lazzarini. Ebbe la stima e l'amicizia di uomini importanti del suo tempo come Raffaello Mengs, pittore e teorico, Alfonso da Varano, ciambellano dell'imperatore d'Austria, Francesco Algarotti, letterato.

L'artista vantò una rete di amicizie e conoscenze molto ampia: le committenze giunsero sempre più numerose anche da altre città[21]. Questa situazione fu molto proficua per i suoi allievi più valenti che egli, costretto per motivi di salute a rifiutare gli incarichi commissionatigli, impiegava nei lavori. Talvolta i contatti erano presi direttamente con i discepoli i quali non osavano mettersi al lavoro se non dopo essersi rivolti al loro maestro per riceverne l'autorizzazione.

L'opera del Lazzarini, che riscosse grande successo in tutto l'arco della seconda metà del 1700, fu caratterizzata dall'ammirazione per artisti molto noti come Raffaello, Giulio Romano, Buonarroti, Correggio, Annibale Carracci, Domenichino, Pietro da Cortona, Tiziano, nonché per pittori di fama minore. La disuguaglianza nel suo modo di dipingere era dovuta all'entusiasmo che lo trascinava ora verso la bellezza di un pittore ora verso quella di un altro, tanto da desiderare di assomigliarvi per qualche tempo. La sua maniera e il suo stile rimasero vivi nell'opera dei suoi discepoli anche dopo la sua morte e sempre essi guardarono al maestro, si rivolsero costantemente a lui per consigli, per riceverne idee, disegni, correzioni ed ogni forma di assistenza da parte di un artista che, secondo le parole usate dal Fantuzzi per il suo elogio funebre «...era più trasportato a studiare, insegnare e dirigere, che a dipingere...».

Tornando alla questione delle pitture di Jesi, è probabile che inizialmente il marchese Angelo si sia rivolto a lui per prendere contatti per il ciclo pittorico; non potendo, però, il Lazzarini in-

[21] Nell'elenco dei lavori eseguiti figurano: Palazzo Olivieri Macchirelli a Pesaro (1750-1780), il demolito Palazzo Zanucchi a Pesaro (1766), Villa Simonetti a San Patrignano di Osimo (1773-1774), Palazzo Marefoschi a Macerata (1774-1775), Galleria Buonaccorsi a Macerata (1776), Casa Simonetti a Osimo (1777), Palazzo Montani a Pesaro (ante 1782), Palazzo Pianetti a Jesi (1781-1786), Palazzo Ricci a Macerata (dopo 1781), il distrutto Palazzo Manciforte ad Ancona (1782), Sacrestia dell'Eremo di Fonte Avellana (1784), Palazzo Locatelli a Cesena (1790), Villa Mamiani a Sant'Angelo in Lizzola (1792), Palazzo Almerici a Pesaro (fine 1700).

I committenti molto spesso, secondo quanto attestato dai documenti, inviavano i temi e le misure. Altre volte la scelta dei soggetti era invece demandata agli artisti. Confrontando le varie opere emerge l'esistenza di una circolazione di modelli.

tervenire personalmente nell'esecuzione delle pitture, si premurò di guidare i suoi allievi inviando disegni, fornendo consigli e dando l'approvazione ad alcune delle loro scelte. Il nobile jesino, nella decisione che prese riguardo alla scelta di artisti provenienti dalla scuola di Giannandrea Lazzarini, fu guidato dal fatto che essi erano gli artefici del nuovo spirito pittorico neoclassico che tanto era di moda e riscuoteva l'approvazione di molti committenti. La collaborazione tra i pittori Carlo Paolucci e Placido Lazzarini era già stata sperimentata: insieme al condiscepolo Pietro Tedeschi essi avevano lavorato nel Palazzo Olivieri-Machirelli a Pesaro, nella Villa Simonetti a San Patrignano di Osimo, nel Palazzo Marefoschi a Macerata; la loro attività era, poi, proseguita nel Palazzo Manciforte ad Ancona, a Jesi nel Duomo e nella sagrestia del Monastero di Fonte Avellana.

Il ciclo di Palazzo Pianetti, per il quale fu nominato direttore dei lavori il pittore Carlo Paolucci[22], venne iniziato, con molta probabilità, nell'agosto 1781[23]; dai documenti si evince che all'inizio non fu commissionato nella sua interezza[24]. I lavori subirono un'interruzione nel 1784[25] a causa di una commissione ur-

[22] Il ruolo di Carlo Paolucci è attestato nei pagamenti effettuati a suo nome ed in alcune lettere indirizzate al marchese Pianetti (lettera del 19 novembre 1782 - *Ms. Oliv.* LIV. 1986, fasc. II).

[23] Con molta probabilità l'arrivo dei pittori a Jesi avvenne il 5 agosto 1781, quando nel Registro delle Spese di casa Pianetti compare un pagamento «...Fabriche ...paoli 3.90 ...per Calesse e Cavalli da Pesaro a Jesi per li Pittori...».

[24] In una lettera senza data e senza firma (*Ms. Oliv.* 1986, fasc. II), attribuita a Carlo Paolucci, si legge che il marchese Pianetti, dopo aver visto alcuni pregevoli risultati, da riferirsi con molte probabilità ad un soffitto completato, assegnò all'artista l'esecuzione di altre due volte. Nei Registri delle Spese di Casa Pianetti compare un pagamento effettuato a Carlo Paolucci il 6 dicembre 1781 «...per colori e fattura di un soffitto...». In quell'epoca l'artista aveva iniziato da solo i lavori, portando a compimento la decorazione di una stanza: potrebbe essere la seconda, che rispetto alle altre presenta molti elementi in analogia con le pitture di Palazzo Montani di Pesaro, che lo stesso artista stava dipingendo in epoca contemporanea. La presenza della firma dell'artista, proprio in quella stanza, avvalorerebbe l'ipotesi.

[25] I PP. Camaldolesi di Fonte Avellana avevano preso accordi fin dal 1781 con Placido Lazzarini per affidare a lui e a Carlo Paolucci la pittura della volta della sagrestia del monastero. Nel 1784 l'abate priore ricontattò i pittori manifestando l'esigenza che il lavoro fosse terminato entro il mese di maggio dello stesso anno a causa dell'imminente visita dei PP. Superiori. Carlo Paolucci, con lettera del 18 marzo 1784 (Arch. Pianetti, corrispondenza di Angelo Pianetti), si

gente che i pittori ricevettero dall'abate priore dei PP. Camaldolesi di Fonte Avellana, il quale affidò agli artisti la pittura della volta della sagrestia. I lavori in Palazzo Pianetti ripresero, presumibilmente, nel maggio dello stesso anno[26]. Dalla corrispondenza si apprende che il loro maestro, Giannandrea Lazzarini, inviava da Pesaro i disegni[27]. Contemporaneamente all'esecuzione delle pitture gli artisti ricevettero dal marchese Angelo Pianetti e da suo zio Scipione Baldassini un nuovo incarico: l'esecuzione di alcune pitture nella cupola del Duomo di Jesi[28]. Nel 1786 il ciclo pittorico dell'Eneide fu ultimato: nel registro delle spese è registrato il saldo finale per le pitture[29]: con quella data però non fu conclusa la collaborazione tra il marchese Pianetti ed i pittori che continuarono a ricevere incarichi da lui[30].

Il Ciclo dell'Eneide da sempre aveva incontrato i favori artistici ed era in quel particolare momento tra i temi preferiti dal-

rivolse al marchese Angelo Pianetti per chiedergli l'autorizzazione ad eseguire insieme al suo collega quell'opera che, essendo un lavoro sbrigativo, sarebbe stata completata prima della metà di maggio.

[26] Nel Registro delle Spese di Casa Pianetti compaiono due pagamenti effettuati al Paolucci il 26 giugno 1784, che confermerebbero il ritorno del pittore a Jesi e la ripresa dei lavori nel Palazzo Pianetti: «...Per Fabriche: paoli 30 pagati al Sig. Carlo Paolucci pittore a conto delle Pitture che sta facendo nei soffitti delle Camere del nuovo appartamento...Spese diverse:paoli 5.60 pagati al Sig. Carlo Paolucci Pittore per Calesse, Cavallo, cibarie da Pesaro a Jesi..».

[27] Il 28 novembre 1784 (*Ms. Oliv.* 1982, CLXXVII, n. 45), Placido Lazzarini scrisse allo zio pregandolo di inviargli al più presto dei disegni per le pitture da eseguire, per poter, poi, tornare a Pesaro: «...un altro motivo m'induce a pregarla di sollecitare questi disegni, giacché se non fossero questi sarei quasi in grado di ritornare a casa uno di questi giorni...».

[28] Carlo Paolucci e Placido Lazzarini furono gli autori della raffigurazione dei quattro evangelisti nei pennacchi della cupola del Duomo di Jesi e delle quattro tele con la vita di S. Settimio. Le opere furono eseguite tra il 1784 e il 1785.

[29] Il 19 novembre 1786, nel Registro delle Spese di casa Pianetti, è annotato il saldo finale per le pitture: «...per fabbriche, paoli 60 pagati al Pittore Sig.re Carlo Paolucci della Pittura eseguita in Sei Soffitti del Nuovo Appartamento e per le Zocche in Sei Camere con colori del proprio ed altro... ». Alla stessa data è riportato anche il pagamento, effettuato allo stesso pittore, per «...n. 24 Finestre, n. 16 Sopraporti...sei Cornigioni delle suddette stanze...» (Registri Spese di Casa Pianetti, Archivio Pianetti, Jesi). Il ciclo pittorico costò intorno ai 1050 paoli a cui si sommarono 130 paoli per i cornicioni, le soprafinestre e le soprapporte. Il costo di ogni camera fu di 175 paoli.

[30] Nel 1789, in due lettere di Placido Lazzarini scritte il 18 e il 19 ottobre (*Ms. Oliv.* 1982, CLXXVII, nn. 47-48), si ha notizia che gli fu affidato dal mar-

l'estetica neoclassica. Pur non esistendo certezze sul responsabile della scelta delle *Storie di Enea*, si potrebbe ipotizzare che l'idea sia partita dallo stesso committente[31]. D'altronde il tema si adattava bene ad essere un simbolo atto a svolgere l'esaltazione culturale della famiglia, che a Jesi aveva acquistato grande importanza per il possesso di un'imponente biblioteca, per volere testamentario di Mons. Giuseppe aperta al pubblico da suo nipote Cardolo Maria, divenuto erede. Nella collezione libraria figuravano numerosi volumi di opere del poeta latino Virgilio, tra cui vale la pena di segnalare P. Virgilii Maronis, *Bucolica Georgica et Aeneis*, ex cod. Mediceo-Laurentiano, ab Antonio Ambrogi Florentino S.J. italico versu reddita, Romae 1763-1765. L'opera in tre tomi è corredata da immagini, alcune delle quali tratte dal codice Vaticano n. 3225, che rivelano non poche analogie con le scene del Palazzo Pianetti. La stampa dell'opera, molto prossima alla data del ciclo pittorico jesino, potrebbe aver favorito l'individuazione del tema da parte del marchese. La scelta dell'eroe mitico, per di più, diventava parafrasi di valore militare e simbolo del nuovo titolo che Angelo Pianetti aveva acquistato con la nomina a Cavaliere di S. Stefano. Anche il matrimonio del marchese con Eleonora Buonaccorsi, avvenuto nel 1776, fu forse determinante nella scelta del tema. Eleonora apparteneva alla nobile famiglia Buonaccorsi di Macerata, che in quella città, nel proprio palazzo, possedeva una Galleria dell'E-

chese Pianetti un lavoro di restauro per una carrozza che era stata dipinta dal Ciferri, l'autore delle scene racchiuse negli ovali della galleria rococò del palazzo jesino. La commissione non entusiasmò il pittore non soltanto perché non gli avrebbe procurato un guadagno notevole, ma anche perché «...il lavoro consiste nel riattamento di una carozza dipinta dal Ciferri sul gusto di Monsù Carroccio e dubito voglia essere una buona seccatura, dovendo imitare quel gusto secco e leccato che aveva quell'uomo...», «...questa benedetta carrozza...per essere stata dipinta in uno stile diverso dal nostro...temo di non saperlo imitare...». Sempre al Lazzarini furono commissionati dallo stesso marchese dei quadretti della Via Crucis, per il pagamento dei quali ci furono difficoltà a causa di un cattivo raccolto che annunciava il dissesto economico che travolse la famiglia (*Ms. Oliv.* 1986, fasc. II).

[31] Da alcune lettere ricevute dai pittori Carlo Paolucci e Placido Lazzarini si apprende che spesso erano gli stessi committenti che sceglievano gli argomenti delle pitture. E il caso dei Simonetti di Osimo, dei Marefoschi e dei Ricci di Macerata.

neide con numerosi quadri, dipinti a partire dal 1707, ispirati alla vicenda dell'eroe troiano. Forse il fascino di quel racconto mitologico, che le pareti della Galleria Buonaccorsi facevano rivivere, influì anche sul marchese jesino.

Secondo un'altra ipotesi, tra i motivi decisionali del marchese, potrebbe indicarsi anche l'evento importantissimo che si verificò in casa Pianetti nel 1780, quando il 7 febbraio la moglie di Angelo diede alla luce il figlio primogenito: Gaspare Bernardo. Dopo quasi quattro anni di matrimonio e dopo la nascita di sole figlie femmine, l'erede maschio era atteso con trepidazione. Nella famiglia vi fu grande esultanza e giunsero da ogni dove messaggi di auguri e congratulazioni. L'anno successivo, il 1781, gli artisti Paolucci e Lazzarini iniziarono la loro opera pittorica in cui Enea, che rappresentava la speranza in un avvenire glorioso, al riparo dalle fiamme di Troia, era forse la trasposizione simbolica di quel neonato, nuova speranza per il futuro dei Pianetti.

Per gli artisti il ruolo principale fu affidato a Carlo Paolucci, nominato direttore dei lavori ed autore della firma rinvenuta nella seconda stanza, nel riquadro al centro del soffitto in cui è raffigurata Venere che implora Giove. Sulla prua della nave si legge: CAROLVS PAOLVTIVS VRBINAS / INVENIT ET PINXIT / A.D. MDCCLXXX[32].

L'iscrizione fa luce sull'opera del Paolucci, che oltre a dipingere si occupò della scelta delle scene da raffigurare, architettando l'impianto iconografico, come si apprende dall'*invenit*. Il suo collega Placido Lazzarini, non avendo un ruolo assai autorevole, si assentò spesso da Jesi per dedicarsi ad altri lavori[33]. Il lavoro di Carlo Paolucci e Placido Lazzarini si avvalse anche dell'opera di Tommaso Bicciaglia, architetto di Pesaro e come loro allievo di Giannandrea Lazzarini, che curò la struttura architettonica del palazzo, assumendo un ruolo prioritario anche nei lavori pittorici, e diede consigli sulla distribuzione dello spazio da dipingere e su quanto riguardava la prospettiva. Egli

[32] «Carlo Paolucci ideò e dipinse nell'anno 1781». La data si riferisce al momento in cui furono iniziate le pitture sui soffitti del palazzo.

[33] Durante una assenza, Placido Lazzarini fu impegnato nella decorazione del Palazzo di Sperello Manciforte Sperelli ad Ancona.

diresse la fase iniziale dell'esecuzione preparando accuratamente l'intonaco che serviva da base per le pitture eseguite a tempera. Il suo parere fu indispensabile in particolari questioni pittoriche[34].

Il Ciclo dell'Eneide: lo studio del poema

Al primo piano del Palazzo Pianetti, dopo aver percorso la lunga Galleria rococò, in corrispondenza dell'esedra con cui essa termina si accede alla prima delle sei stanze raffiguranti il Ciclo dell'Eneide. Da quel punto si può avere un efficace colpo d'occhio sulla *enfilade* delle stanze successive.

I soffitti raccontano il ciclo mitologico secondo uno sviluppo sistematico che favorisce la ricostruzione del percorso originale. Lo si deduce anche dalla diversa disposizione del riquadro centrale della prima stanza che è orientato in modo tale da poter essere letto da chi, giungendo dalla Galleria, inizia il percorso delle sei stanze (*fig. 2*). Nella prima stanza sono raffigurate le premesse della guerra di Troia, nella successiva l'inizio delle peregrinazioni di Enea. La terza stanza presenta il tema dei tristi ricordi di Enea nel racconto a Didone. La quarta è dedicata al viaggio di Enea nell'aldilà; con la quinta, in cui il racconto culmina nella scena dell'uccisione di Turno, si giunge alla conclusione del poema virgiliano. Nella scelta dei temi, dunque, fu privilegiata la prima esade del poema latino, da cui furono tratte le scene dipinte nella seconda, nella terza e nella quarta stanza; solo nella quinta stanza furono riassunti i fatti bellicosi della se-

[34] Di fronte alla proposta di Placido Lazzarini di preparare le «zocche in tela» a casa, per poi eseguirle sul posto nella stagione successiva, Carlo Paolucci rispose che l'operazione «...non si poteva fare senza il consiglio del Bicciaglia...» (lettera del 23 agosto 1784, scritta da Placido Lazzarini a Giannandrea Lazzarini - *Ms. Oliv.* 1982, CLXXVII, n. 38). Il Bicciaglia, oltre all'intonacatura, si occupò anche della preparazione "delle carte" con le misure giuste delle pareti sulle quali, poi, i pittori disegnavano. La preparazione dell'intonaco determinava l'andamento dei lavori tanto da provocarne la sospensione durante il periodo invernale perché la temperatura rigida non favoriva il prosciugamento della calce.

conda metà dell'Eneide, mentre l'ultima stanza – la sesta, detta 'salone delle feste' – presenta al centro il tema dell'*Incoronazione di Virgilio*, circondato da raffigurazioni monocrome che sviluppano il mito di Orfeo. Se l'incoronazione del poeta latino era un tema che incontrava grande favore nei frontespizi di alcuni volumi con le sue opere, il mito di Orfeo, invece, traeva spunto dalle Georgiche e insisteva nuovamente sul tema del 'viaggio nell'aldilà'.

L'analisi delle scene dipinte induce a riflettere sulla puntuale adesione delle raffigurazioni ai versi di Virgilio. I pittori conoscevano l'Eneide nella sua versione originale e seguivano con molta attenzione il racconto virgiliano per poi trasporlo sui soffitti con la stessa dovizia di particolari. La loro provenienza dalla scuola di Giannandrea Lazzarini, artista e uomo di cultura, non veniva tradita dallo studio attento che essi affrontavano nella composizione delle scene.

Lo stesso Placido Lazzarini confermò tale profonda conoscenza del poema latino, quando il 10 agosto 1783 (*Ms. Oliv.* 1982, CLXXVII, n. 37) scrisse allo zio Giannandrea dicendogli: «...si rappresenteranno con dei putti, gli esercizi degli Elisi... come ne descrive lo stesso Virgilio nel libro sesto, verso 640...». La gioventù dorata di Teucro, sui soffitti del palazzo jesino, rivisse sotto il pennello di Placido Lazzarini con una perfetta aderenza ai versi virgiliani[35]: putti che tirano a segno con l'arco si alternano con altri che lottano per gioco o cantano e danzano, mangiano frutti, suonano, intessono ghirlande in un bosco di al-

[35] Verg. *Aen.* 6, 640-659 *Largior hic campos aether et lumine vestit / purpureo, solemque suum, sua sidera norunt. / Pars in gramineis exercent membra palestris, / contendunt ludo et fulva luctantur harena; / pars pedibus plaudunt choreas et carmina dicunt. / Nec non Thraeicius longa cum veste sacerdos / obloquitur numeris septem discrimina vocum / iamque eadem digitis, iam pectine pulsat eburno. / Hic genus anticum Teucri, pulcherrima proles, / magnanimi heroes, nati melioribus annis, / Ilusque Assaracusque et Troiae Dardanus auctor. / Arma procul currusque virum mirantur inanis. / Stant terra defixae hastae passimque soluti / per campum pascuntur equi. Quae gratia currum / armorumque fuit vivis, quae cura nitentis / pascere equos, eadem sequitur tellure repostos. / Conspicit ecce alios dextra laevaque per herbam / vescentis laetumque choro paeana canentis / inter odoratum lauri nemus, unde superne / plurimus Eridani per silvam volvitur amnis.*

loro. La decorazione segue puntualmente i versi anche nella raffigurazione della fulva arena sullo sfondo.

Si potrebbe legittimamente pensare che gli artisti avessero attinto i temi iconografici dalla traduzione dell'opera virgiliana curata da Annibal Caro; una tale ipotesi, però, viene invalidata dall'osservazione di un particolare presente nel quadro 11 della stanza 2, dove, sullo sfondo della scena che raffigura *Nettuno che placa le acque* (*fig. 3*), si scorgono le barche troiane con Enea che rivolge una preghiera agli dei tenendo le mani aperte verso il cielo. Il gesto, corrispondente al testo virgiliano[36], non coincide, invece, con la traduzione di Annibal Caro, in cui al v. 157 la preghiera di Enea viene descritta «con le mani giunte»[37]. Invece, nel già citato volume delle opere di Virgilio stampato nel 1763- 1765, una copia del quale era presente nella biblioteca dei Pianetti ed un'altra in quella dell'Olivieri a Pesaro[38], la traduzione dei versi corrisponde alla posizione delle mani di Enea del riquadro in questione[39]. Questo elemento sembra confermare che i pittori conoscevano quella novità libraria coeva ai loro dipinti: da essa, probabilmente, trassero ispirazione per la costruzione di alcune scene.

Nel tentativo di individuare il filo logico delle scene dipinte, si potrebbe ipotizzare che esse siano improntate sul 'tema del viaggio', in stretta connessione con i temi della Galleria rococò. Le pitture raffigurerebbero gli arrivi e le partenze di un uomo, Enea, che non vive il proprio presente, sfugge il suo passato doloroso ed è incalzato dal futuro. Nel racconto pittorico che il Paolucci ideò mancava lo spirito cavalleresco della parte epica, con il suo corollario di fatti di guerra, ed al suo posto veniva evidenziato il puro compiacimento erudito. Non vi era posto per l'amore passionale tra l'eroe troiano e Didone e neppure per altri aspetti più drammatici, come il suicidio della regina di Cartagine e la scomparsa di Anchise. Venivano, invece, privilegiati

[36] Verg. *Aen.* 1, 93 *...duplicis tendens ad sidera palmas...*

[37] «...sentissi che tremante al ciel si volse / con le mani giunte...».

[38] La biblioteca di Annibale degli Abati Olivieri, a Pesaro, era frequentata da Giannandrea Lazzarini e dai suoi discepoli.

[39] Nel tomo II, al verso 152, pag. 9, si legge: «...ambe le mani al ciel levate...».

gli elementi fantastici legati al gusto del narrare: quasi fosse una bella favola scelta per allietare gli ospiti di casa Pianetti, che in quelle stanze si trattenevano nelle occasioni mondane.

La mancanza di drammaticità era in linea con la poetica neoclassica cui gli artisti aderivano. Com'è noto, questa nuova tendenza artistica, che prese le mosse dalla trattazione teorica del Winckelmann[40], maturò su un canone strutturale di base modulato sul mito statuario di bellezza greca assunta come modello universale. L'idea di bello ideale, l'armonia, la compostezza, la calma divenivano i presupposti principali per la realizzazione di modelli pittorici che attingevano alla classicità del passato. Le scoperte di Pompei e di Ercolano contribuivano a rafforzare il mito degli antichi. I rami delle antichità di Ercolano divulgarono la conoscenza delle pitture dell'antica città. I soggetti furono ricopiati riscuotendo grande successo di estimatori. Mengs, il teorico della nuova tendenza artistica che Placido Lazzarini aveva conosciuto durante il suo viaggio a Roma, dipinse ad imitazione degli antichi la scena di Giove con Ganimede. Pompeo Batoni, altro artista dell'epoca, trasse ispirazione dalle antiche pitture per la rappresentazione di *Achille tra le figlie di Licomede*, un tema attestato in due pitture affiorate dagli scavi di Pompei, come anche *L'imbarco di Elena* oggi conservato nel Museo di Napoli.

Queste scene, appartenenti ad un passato che l'archeologia riportava alla luce, ispirarono anche gli artisti del ciclo pittorico di Palazzo Pianetti: in particolare i soggetti della prima stanza rivelano un profondo legame con il repertorio classico. I temi che circolavano in quell'epoca alludevano al 'Mito di Roma' che tanto infervorava gli intellettuali della seconda metà del Settecento, i quali vedevano nell'Urbe la realtà tangibile e verificabile dell'esperienza dell'antico. La rinunzia di Enea alla propria individualità, agli affetti, agli amori, alla patria natia, la sua sottomissione ad un disegno superiore è l'espressione della grandezza di Roma, la cui vicenda storica dipende imprescindibilmente dal doloroso peregrinare dell'eroe.

[40] J.J. Winckelmann, *Pensieri sull'imitazione dell'arte greca nella pittura e scultura*, Roma 1755.

La prima stanza è ornata sul soffitto da cinque riquadri, inseriti in semplici cornici dorate, raffiguranti gli antefatti della Guerra di Troia (*Il ratto di Ganimede, Il sogno di Ecuba, Il rapimento di Elena* [*fig. 4*], *Achille travestito da donna, Il sacrificio di Ifigenia in Aulide*), ai quali si aggiungono quattro riquadri ornamentali (*Doni, Ara, Vasi, Armi*).

La rappresentazione di Ganimede, soggetto prediletto in epoca ellenistica da pittori e scultori, è legata alle vicende di Enea in quanto figlio di Troo, uno dei capostipiti dei troiani ed eponimo della città di Troia. Ritratto come un giovane biondo e di belle fattezze fisiche, sollevato da terra e con gli artigli dell'aquila posati sulla clamide, ha un volto che lungi dall'esprimere spavento mostra addirittura un atteggiamento estatico.

La scena del *Sogno di Ecuba* anticipa il tema della fine di Troia: secondo la leggenda Ecuba, mentre era incinta di Paride, aveva sognato di partorire una torcia che appiccava il fuoco alla città di Troia. Nel racconto di Palazzo Pianetti la donna è raffigurata a letto, vestita con ricchi abiti e con i capelli ben acconciati; la corona e lo scettro, simboli della sua regalità, sono appoggiati sul comodino. Con l'indice destro la donna addita un tondo in alto che, privo di prospettiva, allude al sogno: in esso è raffigurato un bimbo, presumibilmente Paride, che munito di due torce appicca il fuoco alla città. Accanto alla regina compare Priamo seduto su un trono; in loro compagnia c'è un indovino, presumibilmente Esaco, vestito di bianco con la corona d'alloro sul capo. Il ricco tendaggio azzurro, alle spalle del re e della regina, conferisce teatralità alla scena.

L'episodio del rapimento di Elena introduce la causa della guerra di Troia. Elena viene ritratta nel ciclo di Jesi proprio nel momento del rapimento: tuttavia la scena, ambientata in un porto, è priva di ogni elemento di violenza. La donna appare riccamente vestita, col capo ricoperto da un velo[41]. L'espressione quasi assente del suo volto potrebbe essere in linea con la versione mitologica secondo la quale ella fu stregata da un filtro

[41] Verg. *Aen.* 1, 649-650 *...et circumtextum croceo velamen acantho, / ornatus Argivae Helenae...*

magico. È il momento dell'imbarco, ben interpretabile dalla posizione del piede di Elena che sta salendo sulla nave troiana circondata da altre imbarcazioni. Accanto a lei c'è una figura maschile, che si discosta dai marinai per la ricchezza del vestiario e per i calzari: potrebbe essere Paride che indossa il berretto e la calzamaglia frigi, attributi che indicano l'origine orientale del personaggio.

Il tema di *Achille e le figlie di Licomede*, una leggenda posteriore ad Omero assai popolare nell'antichità, rinvia all'ingresso di Achille nella guerra di Troia. Nella scena rappresentata nella prima stanza di Palazzo Pianetti, Achille è in primo piano con l'elmo sul capo e la spada sguainata; ai suoi piedi stanno lo scudo e il fascio, simbolo di giustizia. Sullo sfondo, a destra, s'intravedono due figure maschili, una delle quali fa segno di tacere e al tempo stesso indica Achille. Sono rappresentate anche le fanciulle con i monili e le acconciature di fiori.

L'ultimo episodio rappresentato nella prima stanza è quello del *Sacrificio di Ifigenia nel porto di Aulide*, la città dove i greci si radunarono per muovere contro Troia. Ifigenia è rappresentata su una nuvola, vestita di bianco; accanto a lei sta la dea Artemide, con la mezzaluna tra i capelli, abbigliata con lunga tunica. Il primo personaggio a sinistra, con un pennacchio verde sull'elmo, dovrebbe essere Agamennone, mentre la donna rappresentata sul lato opposto, in basso, potrebbe essere Clitennestra, sposa di Agamennone e madre di Ifigenia. Accanto ad Ifigenia compare un personaggio con la spada sguainata, forse Achille: secondo una versione del mito, infatti, Agamennone per attirare la figlia finse di prometterla in sposa ad Achille, che non fu avvertito dell'inganno e tentò di salvarla.

Le scene della prima stanza sono intervallate da fregi rettangolari di colore blu e piccoli riquadri rossi recanti motivi floreali, animali, umani e fantastici con la presenza delle candelabre. Queste decorazioni, definite 'grottesche', furono largamente usate in età antica. Ebbero grande fortuna nel Rinascimento quando il gusto archeologico, stimolato dai ritrovamenti di opere antiche, tra cui la *Domus Aurea* di Nerone a Roma, le diffuse con grande fortuna. Furono utilizzate, in particolare da Raffaello e dalla sua scuola.

Le cinque scene raffigurate nella seconda stanza, quella che

ha restituito la firma del pittore Carlo Paolucci, sono tutte tratte dal primo libro dell'Eneide: *Giunone invita Eolo a scatenare i venti, Nettuno calma le acque, Venere implora la benevolenza di Giove* [*fig. 5*], *Enea incontra la madre, Il banchetto di Didone.* È qui che, dopo la raffigurazione degli antefatti, ha inizio la vera narrazione dell'Eneide con la presentazione delle divinità (Giunone, Eolo, Nettuno, Venere, Giove). Nelle scene si scorge una comparsa graduale di Enea: piccole vele bianche[42], Enea sullo sfondo con le mani alzate[43], Enea sulla prua della nave[44]. Il passaggio definitivo dal mondo divino al mondo umano ha inizio nel riquadro raffigurante *Enea che incontra la madre,* con la presenza di Venere che ha assunto fattezze umane, e culmina nella scena del *Banchetto di Didone.*

Tutto il racconto racchiude nei riquadri singoli episodi, ad eccezione della scena del *Colloquio tra Venere ed Enea* dove è operata una commistione tra l'episodio del libro I, quello che si riferisce all'incontro tra l'eroe e la dea, e quello del libro IV, in cui è descritto l'episodio di Giove che invia Mercurio da Enea, anticipando, così, l'esito futuro dell'amore tra Didone ed Enea quando non è ancora avvenuto l'incontro tra i due.

Negli angoli del soffitto di questa stanza sono inserite quattro figure ornamentali: *Fortezza, Abbondanza, Giustizia, Roma eterna.* La partitura del soffitto è data da fasce con decorazione a meandri[45] che, per la tecnica usata, suggeriscono l'idea di fasce di stucco a rilievo. Le scene figurate sono inserite in cornici dipinte, dorate, con motivo decorativo ad ovoli. Fa eccezione il riquadro centrale che, privo di cornice dorata, sembra sfondare illusionisticamente il soffitto. Le cornici sono coronate da coppie di puttini che reggono ghirlande di fiori e sembrano poggiare su mensoloni che riecheggiano il tema michelangiolesco del Ricetto

[42] Nella scena di *Giunone che invita Eolo a scatenare i venti,* si notano sullo sfondo delle piccole vele bianche.

[43] Nel riquadro raffigurante *Nettuno che calma le acque,* Enea è ritratto sul fondo con le mani alzate.

[44] Si fa riferimento alla scena: *Venere implora la benevolenza di Giove.*

[45] Il motivo decorativo definito 'a meandri', caratterizzato da forme geometriche intrecciate, fu largamente usato nell'arte greca, ripreso, poi, dall'arte rinascimentale e da quella neoclassica.

della Biblioteca Laurenziana di Firenze. Tra i mensoloni sono dipinte ghirlande di frutta[46].

Gli spazi angolari del soffitto sono occupati dai quadri con le *Virtù*; essi poggiano su una coppia di delfini e sembrano essere retti da una coppia di *Ignudi*, che ricordano quelli michelangioleschi della Cappella Sistina. Sullo sfondo compare una decorazione a grottesche e ai loro piedi sono rappresentati trofei di armi, soggetto molto apprezzato dall'arte neoclassica. Sulle porte della stanza si collocano due monocrome[47] raffiguranti un putto che strozza un serpente[48] e un putto che cavalca un leone. Al di sopra delle due finestre, presenti nello stesso ambiente, compaiono due monocrome ritraenti figure femminili in volo sostenenti corone di alloro[49].

In tutto l'impianto pittorico domina l'idea di movimento sia nelle scene sia nei panneggi, mentre i personaggi (Enea, Venere ed Ascanio) acquistano una propria fisionomia che verrà ripetuta nel medesimo modo in tutto il ciclo. Numerose sono le analogie con le pitture di Pietro da Cortona e di Francesco Allegrini in Palazzo Doria Pamphili a Roma[50].

L'organizzazione della terza stanza consta di quattro riquadri con i *Sogni di Enea* (*Ettore, I Penati, Anchise, Il dio Tiberino*) accostati alle cinque scene con le *Avventure di Enea* (*Venere ferma Enea che vuole uccidere Elena, Fuga da Troia, Assalto delle Arpie, Incontro con Eleno, Didone sviene*), a sei piccole monocrome (*Creusa con Ascanio implora Enea, Ascanio con i capelli in fiamme* [*fig. 6*], *Creusa appare, Creusa svanisce, Doni di Eleno e partenza, La flotta scorge l'Italia*), nonché a quattro medaglioni monocromi inseriti negli angoli (Giove con l'aquila e il fascio dei fulmini, Apollo con la lira, Enea con la lancia e lo

[46] Il tema delle *ghirlande di fiori* o *frutta con i puttini* era molto diffuso nell'arte della Grecia classica, in particolare compariva sui sarcofagi come elemento ornamentale. L'arte rinascimentale e, poi, quella neoclassica faranno largo uso di questo motivo.

[47] I temi rappresentati sono molto simili ai disegni raccolti dal Gori nella sua opera: cfr. A.F. Gori, *Il Museum Florentinum*, Firenze 1734.

[48] La scena allude, probabilmente, al mito di Ercole.

[49] Il tema è presente nelle Logge Vaticane dipinte da Raffaello.

[50] Tra le similitudini rinvenute si annoverano: la prua della nave, Nettuno e il suo seguito, le figure di Giove, Venere, Cupido e Mercurio.

scudo, Venere affiancata da Cupido armato di freccia). Per quanto concerne le cinque scene principali, quattro di esse sono legate al racconto che Enea fa a Didone e dunque riprendono la scena del *Banchetto di Didone*, ultimo quadro della stanza precedente. L'ultima scena si riferisce, invece, all'addio tra l'eroe e la regina: l'epilogo è meno drammatico di quello che i versi virgiliani descrivono.

I *Sogni*, che rappresentano un ciclo a sé stante, probabilmente sono stati inseriti per indicare che Enea stava realizzando un progetto concepito dagli dei, i cui emissari erano i personaggi dei sogni. Il destino dell'eroe troiano era già tracciato: i sogni lo aiuteranno a portarlo a compimento.

Le monocrome[51] ampliano i temi raffigurati negli altri riquadri. Quattro di esse approfondiscono l'episodio della *Fuga da Troia*[52], mentre una rappresenta la *Partenza dall'Epiro* e si ricollega, così, alla scena di *Enea che giunto in Epiro incontra l'indovino Eleno*. Nell'ultima monocroma è rappresentata l'esultanza di Enea e dei compagni per il raggiungimento delle coste italiane: si realizzano così le predizioni di Eleno.

La scena di *Ascanio con le fiamme tra i capelli* presenta analogie tematiche con una raffigurazione su una maiolica di età rinascimentale[53], datata 1532, opera di Battista Franco e conser-

[51] Le monocrome sono un elemento molto diffuso in età neoclassica, sia perché incontravano il favore di J.J. Winckelmann, teorico del neoclassicismo che esaltava la scultura antica ritenendola erroneamente monocroma, sia perché erano largamente usate nel Rinascimento, al cui repertorio il Neoclassicismo attinse. Monocrome furono eseguite a Roma da Michelangelo nella Cappella Sistina, da Raffaello nelle Stanze Vaticane, da Pietro da Cortona nella Galleria dell'Eneide in Palazzo Doria Pamphili e da Francesco Allegrini nella Sala di Enea e Didone dello stesso palazzo.

[52] Nelle quattro monocrome in questione compare la figura di Creusa, ritratta anche nel riquadro centrale (*Enea fugge da Troia con il figlio Ascanio ed il vecchio padre Anchise*). La presenza di Creusa, nonché l'approfondimento dell'episodio della *Fuga da Troia*, non sono temi molto diffusi nei cicli pittorici dell'Eneide.

[53] In età rinascimentale, nelle corti del Nord e del Centro Italia (Mantova, Ferrara, Firenze, Urbino) si era soliti commissionare agli artisti oggetti di arti minori, tra cui le maioliche. Queste acquistarono sempre più diffusione e vennero usate anche come elementi di arredo nelle abitazioni signorili, esposte in credenze aperte o su speciali apparati effimeri durante le festività. Spesso erano anche oggetto di importanti doni diplomatici.

vata nel Museo Civico di Pesaro[54]: la maiolica faceva parte di un servizio da tavola commissionato dal duca di Urbino Guidobaldo II ed ornato con scene della Guerra di Troia[55].

Tutti i riquadri che affollano il soffitto sono inseriti in cornici dorate[56], all'esterno delle quali si dispiega l'apparato decorativo con mascheroni dai volti femminili, medaglioni con divinità, ghirlande dorate. Al di sopra delle due porte sono dipinte armi ammucchiate, affiancate da puttini. Sulle tre finestre e sulla porta che metteva in comunicazione la terza stanza con la Galleria sono dipinti dei putti in volo che reggono un arco, una corazza, una spada e un elmo. Sullo zoccolo che corre sotto il soffitto sono dipinti in monocromo faretre ed archi, elmi, are accese, rami di alloro incrociati, cassettine ed asce, brocche, coltelli e doppi flauti[57].

Giunti nella quarta stanza le scene dipinte svolgono il tema del *Viaggio di Enea nell'aldilà* e hanno come unica fonte il libro VI del poema latino: *Enea interroga la Sibilla, Enea trova il ramoscello d'oro, Enea offre sacrifici, Enea entra nell'Averno, Enea incontra Didone, Enea incontra Anchise, Enea esce dall'Averno.* Tra gli elementi decorativi compaiono puttini, ritratti negli angoli, e pannelli, alle pareti, con la rappresentazione degli strumenti del sacrificio. Ogni pannello è, poi, ornato da ghirlande di foglie e fiori. Un artificio illusionistico è introdotto nella strutturazione del riquadro centrale, che rappresenta la scena del sacrificio offerto agli dei: a simulare il sostegno del soffitto, tra un

[54] N. 218.

[55] Il duca di Urbino Guidobaldo II commissionò due servizi di maioliche destinati, come doni diplomatici, all'imperatore Carlo V e al cardinale Alessandro Farnese, suo cognato. I servizi vennero eseguiti da Battista Franco nelle fabbriche di Castel Durante, una cittadina poco distante da Urbino (oggi Urbania). È probabile che Carlo Paolucci e Placido Lazzarini fossero a conoscenza di questo servizio, dal quale, probabilmente, trassero ispirazione per alcuni temi del ciclo di Palazzo Pianetti.

[56] Le cornici presentano una varia tipologia: lisce ed esagonali quelle dei *Sogni*; rettangolari, con gli angoli smussati e decorazione di motivi vegetali quella del riquadro centrale della volta, sorretto da quattro figure vestite ed attorniato da nastri di colore blu con fiocchi; cornici dorate e circolari, con festoni di foglie o di forma allungata e ornate da motivi 'a scaglie' per le monocrome.

[57] Gran parte di questi oggetti sono strumenti usati nei sacrifici.

riquadro e l'altro, sono dipinti su basamenti gruppi di tre figure maschili, seminude, che riecheggiano i prigioni michelangioleschi. Ai quattro angoli del soffitto compare un'altra finzione: coppie di finestre sembrano aprirsi su ogni angolo per mostrare paesaggi idilliaci con alberi, monti e fiumi, dove si trastullano gioiosi puttini, che alludono alla spensierata generazione antica di Teucro, raccolta nei campi Elisi[58].

Il ciclo dell'Eneide si conclude nella quinta stanza con la raffigurazione di *Enea che giunge a Pallanteo*, di *Enea che parte da Pallanteo*, di *Enea e Turno che giurano i patti*, di *Enea ferito* e dello *Scontro tra Enea e Turno* (pannello inserito al centro del soffitto). Nelle scene mancano elementi di forte drammaticità; il tono della narrazione è calmo e la composizione è sempre molto ordinata. I riquadri del racconto sono inseriti in semplici cornici dorate, intervallate da un motivo decorativo con fiori di loto, fiocchi dorati e grottesche distribuite su fondo verde. Sotto ogni scena, al centro, sono dipinti *trofei di armi* con figure maschili seminude, rese in monocromo, che sembrano essere in rapporto col racconto principale[59].

Alle pareti compaiono, inoltre, quattro medaglioni che raffigurano due coppie di personaggi, probabilmente membri della famiglia Pianetti. Anche in questa stanza esistono numerose analogie col Ciclo dell'Eneide dipinto da Pietro da Cortona in Palazzo Doria Pamphili a Roma.

Nella sesta stanza, l'ultima della sequenza, i pittori introdussero un nuovo tema; *Il Parnaso e l'incoronazione di Virgilio* (*fig. 7*), al centro del soffitto, contornato dalle quattro scene monocrome de *Il Mito di Orfeo* (*La morte di Euridice, Orfeo entra nell'oltretomba, Orfeo si volta e perde Euridice, Orfeo ammansisce le belve* [*fig. 8*]). I quadri, inseriti in semplici cornici dorate, pro-

[58] Nel contesto della quarta stanza di Palazzo Pianetti essi rappresentano l'antica generazione di Teucro, dando piena traduzione ai versi virgiliani: puttini che raccolgono rami ed intrecciano corone, altri che suonano piatti, tamburello e danzano, putti che raccolgono pere e le mangiano, altri che suonano strumenti musicali (cfr. Verg. *Aen.* 6, 640-659).

[59] Sotto la scena del *Giuramento dei patti* entrambe le figure maschili hanno le mani legate, probabile allusione all'evento del giuramento che vincola entrambi gli eroi. In prossimità del riquadro di *Enea ferito*, una delle due figure è slegata per indicare, forse, che uno dei due eroi è venuto meno ai patti.

pongono il tema dell'esaltazione della *poesia* (Parnaso) e della *musica* (Orfeo), che ben si addice ad una stanza definita salone delle feste. Intorno al riquadro centrale corre un fregio decorativo a meandri, già sperimentato nella prima stanza; lateralmente alle monocrome è realizzata una decorazione 'a grottesche'. Le scene con la raffigurazione del *Mito di Orfeo*, le cui cornici poggiano su zampe leonine, presentano lateralmente una coppia di figure femminili che reggono ghirlande di foglie, provenienti dagli angoli dove sono attorcigliate a figure coronate di alloro. Tra i motivi decorativi sono utilizzate anche erme maschili. Alle pareti sono dipinti medaglioni monocromi con personaggi coronati di alloro, probabili ritratti di poeti e letterati. Quest'ultimo salone presenta analogie con la Stanza della Segnatura in Vaticano, opera di Raffaello su committenza di Papa Giulio II.

La sesta stanza: ipotesi di una lettura massonica

Nel Palazzo Pianetti, tra le decorazioni della Galleria, gli stucchi che rappresentano l'*Architettura* contengono alcuni simboli tipici della Massoneria: un compasso, un martello, la squadra, la livella. Se si sposta l'attenzione al ciclo dell'Eneide, appaiono anche qui elementi singolari, che costituiscono presumibili tracce di un ben celato messaggio massonico.

La storia pittorica di Enea si conclude con il soffitto della quinta stanza, nel cui riquadro centrale è raffigurata la scena dell'*Uccisione di Turno*. La stanza successiva, la sesta e ultima nella sequenza, propone temi diversi: al centro della volta venne inserito un grande quadro con la rappresentazione dell'*Incoronazione di Virgilio*, tema che, a conclusione del poema latino, celebrava Virgilio poeta, esaltando così la poesia che è un aspetto della cultura. Questa glorificazione poteva verosimilmente essere interpretata come atto di omaggio nei confronti del committente, il marchese Angelo Pianetti, esaltato per le sue doti di uomo dotto e amante del sapere. L'iconografia della scena, pressoché aderente alla composizione del *Parnaso* di Raffaello[60] e al-

[60] Raffaello, *Il Parnaso* (1510-1511), Stanza della Segnatura, Palazzi Vaticani, Roma, Vaticano.

l'incisione di Marcantonio Raimondi[61], differisce solo nell'introduzione del cavallo Pegaso che con un colpo di zoccolo fa sgorgare la sorgente Ippocrene. Il particolare non è di importanza secondaria in quanto la figura simboleggia l'ispirazione poetica[62], alludendo allo spirito del poeta e dell'erudito che procede indomabile al di là di qualsiasi ostacolo terreno.

Nella sesta stanza, a far da corollario alla scena centrale, figurano quattro riquadri monocromi, con la rappresentazione del *Mito di Orfeo*. I dipinti ritraggono: *La morte di Euridice, La discesa di Orfeo negli Inferi, La perdita di Euridice, Orfeo che con il suo canto ammansisce le belve*. Si tratta di tre prove difficili cui il mitico cantore greco viene sottoposto: il dolore, la paura, la disperazione, cui segue la catarsi (*Il canto tra le belve*). Questa interpretazione si avvale anche della tradizione orfica dei Misteri, ai quali la figura mitologica del cantore era legata. Nella dottrina orfica della creazione del mondo, si diceva che Crono aveva originato un uovo dal quale era nato Fanete, una divinità androgina che fu divorata con i suoi figli da Zeus; questi, figlio di Crono, ottenne così la supremazia. Zeus con la figlia Persefone generò Zagreo che fu smembrato e divorato dai Titani, i quali, a loro volta, furono fulminati dalla freccia di Zeus. Dalla loro cenere furono creati gli uomini, nei cui corpi sono presenti elementi titanici, cattivi, ed elementi buoni, ereditati da Zagreo.

Le parti più impalpabili dello spirito divino sono sepolte nell'uomo, sottoposte alla schiavitù della carne. Le "scintille divine" devono essere affrancate dal loro carcere materiale, liberate dal corpo e dalle scorie mediante la dottrina orfica della catarsi che permette loro di raggiungere il regno della luce.

Questa è la finalità principale dell'iniziazione, in cui Orfeo rappresenta il rivelatore del mistero celeste, ovvero il maestro degli iniziati. Secondo i frammenti delle dottrine orfiche, al mitico poeta spettava il compito di pronunziare le parole di iniziazione che «...cadevano come ambrosia divina nel cuore del can-

[61] L'incisione di Marcantonio Raimondi (1480-1534) tramandò il progetto originario del *Parnaso* di Raffaello.

[62] Nella simbologia del cavallo Pegaso si intrecciano la vitalità e la forza del cavallo, con la capacità tipica dell'uccello di svincolarsi dal peso della vita terrena.

didato: raccogliti in fondo a te stesso per elevarti al principio delle cose, alla Triade grande, che sfavilla nell'etere immacolata. Consuma il tuo corpo col fuoco del tuo pensiero; distaccati dalla materia e così lo spirito tuo si slancerà nell'etere puro delle cause eterne, come l'aquila verso il trono di Giove»[63].

Nel riquadro che apre il ciclo pittorico di Palazzo Pianetti compare un'aquila che trasporta Ganimede verso il regno di Zeus; nell'ultima scena del ciclo è rappresentato, invece, Orfeo che, seduto tra le belve, sta compiendo la catarsi dell'uomo[64]. Sia all'inizio che alla fine delle *Storie di Enea* compare lo stesso tema della liberazione dello spirito dai legami terreni, finalizzato all'ascesa verso il cielo, verso la luce. Una tale teoria dell'orfismo fu fatta propria dalla massoneria, che allora come ora basava anch'essa la sua rigida organizzazione su una dottrina esoterica. La massoneria si proponeva di rinnovare l'uomo, di condurlo verso un superiore progresso attestato dalla metaforica costruzione del «tempio dell'umanità»[65]; l'uomo era concepito come la «pietra grezza»[66] di un mondo non levigato, presente in lui ed attorno a lui e che egli cercava di sgrossare e levigare riferendosi alla metafora del muratore. Uscito dalla visione limitata e infantile, superati i legami materiali, l'uomo acquisiva la «vera luce»[67] aiutato dai simboli, concetti compresi in immagini concise, quasi delle rivelazioni cifrate. Le parole tra i massoni non servivano, perché era importante un discreto riserbo nei rapporti con il mondo, tanto da dare la priorità ai fatti. Alla base della loro dottrina era attestato un imponente simbolismo, ancor oggi causa di notevoli difficoltà di interpretazione.

Il motivo di Orfeo, dipinto sui soffitti dell'ultima stanza, po-

[63] E. Schurè, *I grandi iniziati*, Bari 1989, 211; sull'argomento massoneria cfr. anche R. Guénon, *Studi sulla Massoneria*, La Spezia 1989; G. Postel, *La chiave delle cose nascoste*, Genova 1987; A. Reghini, *La tradizione pitagorica massonica*, Genova 1988; J. Boucher, *La simbologia massonica*, Roma 1990; M. Valmy, *I Massoni*, Firenze 1991.

[64] Il compito di guarigione dell'uomo, affidato ad Orfeo, è insito nel suo stesso nome che deriva da una parola fenicia composta con *aour* (luce) e *rophae* (guarigione), cioè colui che guarisce mediante la luce.

[65] Valmy, *I Massoni*, Firenze 1991, 7.

[66] *Ibidem*, 7.

[67] *Ibidem*, 7.

trebbe essere interpretato come un aspetto del simbolismo massonico riservato ai soli 'vedenti'. La sua storia allude al rito della 'rinascita', della 'redenzione con prove di virtù'. La massoneria spiritualista poteva presumibilmente servirsi del mitico poeta greco trasformandolo in simbolo dell'iniziazione, quindi dell'appartenenza all'ordine massonico che richiedeva 'prove difficili' per raggiungere il 'sonno estatico dell'Infinito'. Secondo il rito antico, l'aspirante massone compie tre viaggi, solo e senza timore, per essere poi purificato dal fuoco, dall'acqua e dall'aria; vinto il terrore della morte, avendo preparato la sua anima a ricevere la luce, ha diritto ad uscire dal seno della terra e ad essere ammesso alla rivelazione dei grandi misteri. Il primo viaggio è legato al 'sapere': l'uomo rimane nella sua dimensione terrena, com'è ben evidente nel riquadro della *Morte di Euridice* in cui la sposa di Orfeo è raffigurata giacente su un gradino, uccisa dal morso di un serpente[68], attorniata dalle Naiadi[69] che l'avevano accompagnata durante la passeggiata. Il secondo viaggio è quello del 'volere': Orfeo, animato da un volere ardente e guidato dall'amore profondo per la sua sposa, scende nell'oltretomba. Il terzo viaggio è quello dell''osare': il mitico cantore greco osò con audacia quando, temendo di essere ingannato, venne meno alla promessa fatta e si voltò a guardare Euridice.

Al termine dei viaggi, il quarto momento, quello finale, è caratterizzato dal 'tacere': doveva tacere con forza chi, come Orfeo, morto e rinato aveva compreso i misteri dello spirito creatore, da cui veniva affascinato come le belve lo erano dal suo canto, e si impegnava a conservarli in segreto.

La decorazione della sesta ed ultima stanza si discosta fortemente dalla policromia dell'intero ciclo di Enea: il mito di Orfeo è caratterizzato, infatti, da una monocromia nel tono del verde[70]. La presenza dominante del colore verde rafforza l'ipotesi di un legame con la simbologia massonica spiritualista, perché il verde per i massoni era il colore dello smeraldo e di conseguenza del Graal, inoltre, era anche il colore dei corpi in

[68] Verg. *Georg.* 4, 458-459.

[69] *Ibidem*, 4, 460-461.

[70] Nelle stanze precedenti, alcune scene secondarie sono monocrome di color avorio, mai di color verde.

FIG. 1. - Jesi. Palazzo Pianetti: facciata.

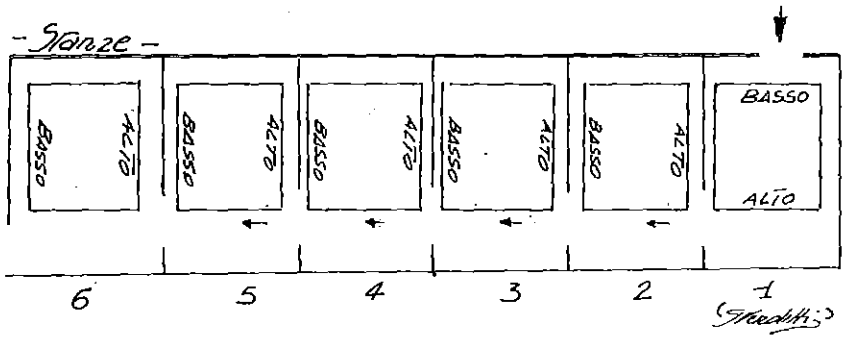

FIG. 2. - Jesi. Palazzo Pianetti: schema della successione delle stanze.

FIG. 3. - Jesi. Palazzo Pianetti: Stanza II: *Nettuno calma le acque*.

FIG. 4. - Jesi. Palazzo Pianetti: Stanza I: *Il ratto di Elena*.

FIG. 5. - Jesi. Palazzo Pianetti: Stanza II: *Venere implora la benevolenza di Giove.*

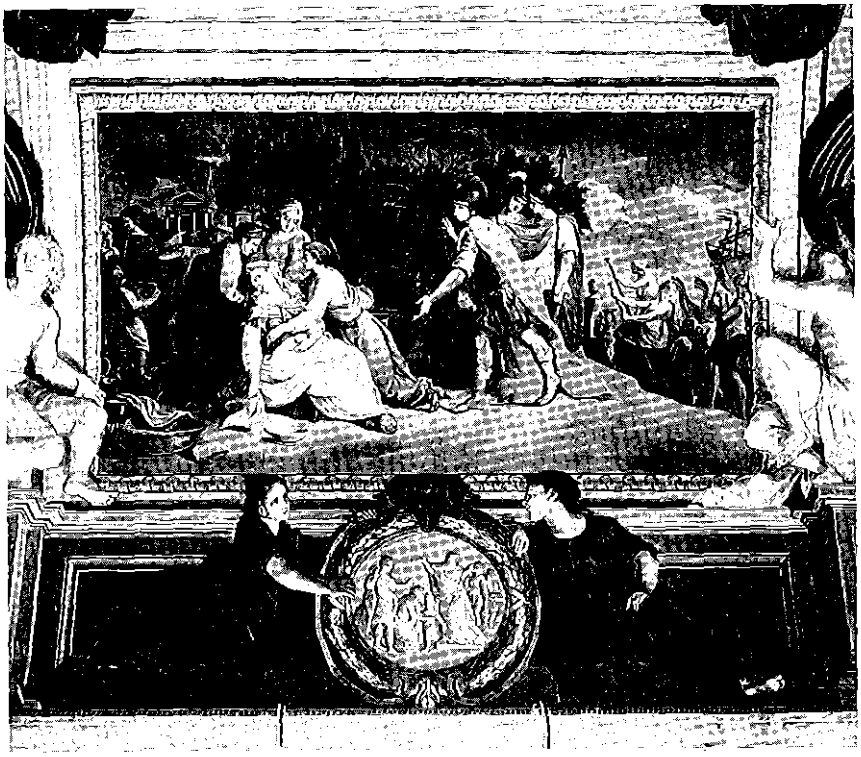

FIG. 6. - Jesi. Palazzo Pianetti. Stanza III: *Didone sviene tra le braccia delle ancelle per la partenza di Enea. Ascanio con i capelli in fiamme.*

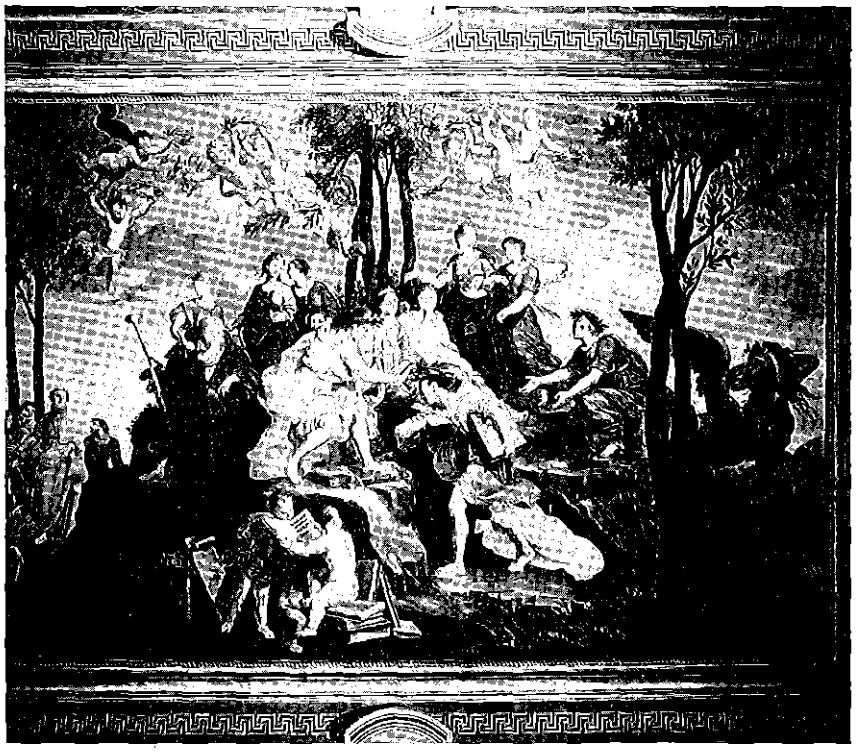

FIG. 7. - Jesi. Palazzo Pianetti. Stanza VI: *Parnaso e Incoronazione di Virgilio*.

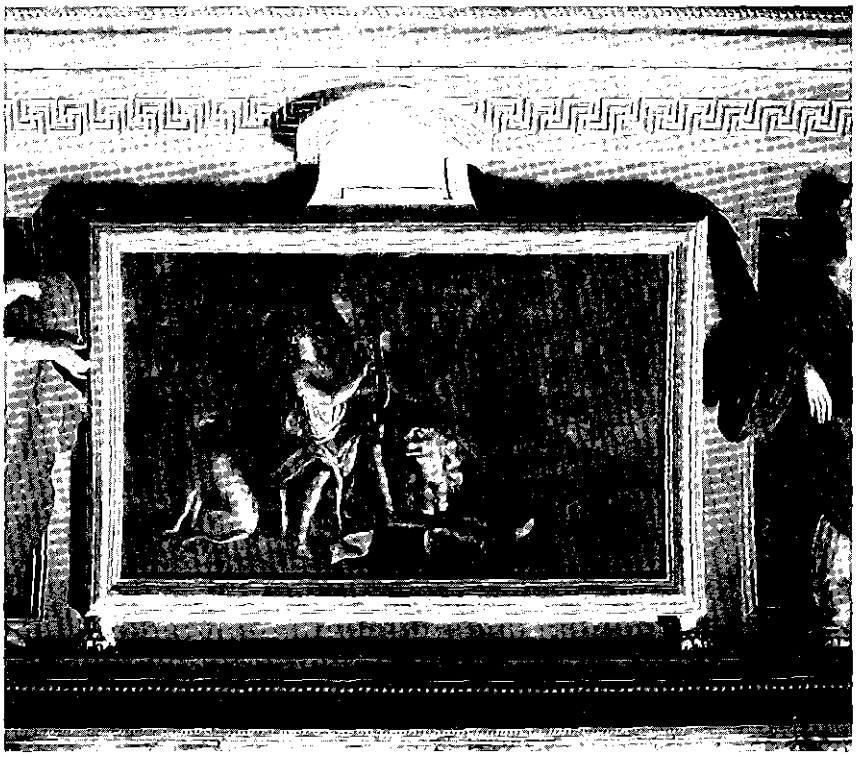

FIG. 8. - Jesi. Palazzo Pianetti. Stanza VI: *Orfeo ammansisce le belve.*

decomposizione e, quindi, simbolo di rigenerazione poiché la vita nasce dalla morte.

Un ulteriore indizio del messaggio massonico potrebbe essere rintracciato nella scritta *CANA* che sembra potersi leggere sulla manica della musa Calliope che partecipa alla scena dell'*Incoronazione di Virgilio*: la parola, attestata nel vocabolario massonico, ha il significato di zelo, emulazione.

La presenza di questi presumibili simboli, ben celati nel discorso pittorico più ampio, apre la questione relativa all'attribuzione degli stessi. Potrebbe trattarsi di motivi introdotti dai pittori ad insaputa del committente, oppure, e ben più similmente, essi potrebbero essere stati commissionati dallo stesso marchese Angelo Pianetti. Non a caso tra la corrispondenza del marchese conservata nell'Archivio Pianetti ho trovato un documento molto singolare datato 3 marzo 1785[71]. Si tratta di un diploma di appartenenza all'*Accademia dei Disposti di Jesi*, un'associazione avente finalità culturali. Il testo è preceduto da un disegno che ad un attento esame rivela la presenza di una serie di simboli massonici: la scacchiera[72], l'aquila bicipite e i fiori[73], le tre finestre[74], la pietra grezza e la pietra squadrata[75], i rami di acacia[76],

[71] La data della lettera è prossima al periodo in cui si stava dipingendo l'ultima camera del palazzo jesino, ultimata nel 1786.

[72] Al centro del riquadro, su un tavolo, è rappresentata una scacchiera con le pedine degli scacchi, gioco che per i massoni simboleggiava la lotta dello spirito contro la materia, forze inizialmente pari rappresentate dai due giocatori.

[73] Al centro della tovaglia compare l'aquila bicipite attorniata da alcuni fiori, tutti elementi diffusi nel simbolismo massonico.

[74] Alle spalle del tavolo si scorgono tre aperture che potrebbero essere interpretate come le 'tre finestre', simbolo delle tre porte del tempio di Salomone. Il massone non può guardare materialmente la vana agitazione della strada perché intorno a lui tutto è chiuso.

[75] Posti lateralmente al tavolo, compaiono due strani oggetti: la pietra grezza, a sinistra, e la pietra squadrata a destra, simbolo delle imperfezioni dello spirito e del cuore che il massone deve sforzarsi di correggere per raggiungere i progressi della pietra squadrata.

[76] Nella cornice conclusiva del disegno, in basso, sono raffigurati due rametti di acacia, l'albero sacro ai massoni, simbolo della sicurezza e della certezza che la morte simbolica annunciava, non già una distruzione totale dell'essere, ma un rinnovo, una metamorfosi.

i presumibili sei ceri[77]. Anche le stesse parole[78] sembrano dare maggiore sostegno all'ipotesi che si va formulando: il termine *disposti*, derivato forse dal verbo *dispono*, alluderebbe all'azione del regolare, dell'ordinare, con riferimento forse alla struttura gerarchica delle Logge Massoniche. L'attestato, conferito ad Angelo Pianetti nel 1785, celava, dietro le premesse di una società letteraria, la fisionomia di una Loggia, della quale, presumibilmente, fece parte il marchese[79], tanto da voler imprimere sui soffitti del suo palazzo i simboli segreti ai più. Come elemento simbolico di appartenenza alla Loggia fu scelto proprio il *Mito di Orfeo*, che ben si adattava allo scopo[80]. Gli artisti, giunti alla fase conclusiva dell'intera decorazione delle *Storie di Enea*, vollero probabilmente esaltare la figura del committente: Apollo rappresentava la poesia e quindi l'aspetto pubblico della cultura del marchese Angelo Pianetti; Orfeo era invece il simbolo dell'iniziazione, del mistero massonico, la dimensione privata della sua vita. In quel finale pittorico era forse celato un dualismo di vita, la cui lettura era prerogativa di poche menti 'illuminate', affinché il segreto fosse mantenuto.

Il repertorio decorativo

La composizione pittorica delle sei stanze di Palazzo Pianetti si inserisce nello schema carraccesco del 'quadro riportato' che rompe lo schema dell'illusionismo spaziale totale e ribadisce il concetto classicista delle composizioni ordinate. Le scene raffigurate acquistano il significato e la funzione illusiva di un

[77] In fondo al disegno si notano sei piccoli oggetti, distribuiti ai lati dei rami di acacia in gruppi di tre. Potrebbe trattarsi del simbolo dei sei ceri che rappresentavano le sei luci del tempio: tre nel mondo degli Archetipi e tre nel mondo Realizzato.

[78] Nella parte alta del disegno, all'interno di una fascia retta da due puttini alati, corre la scritta *QUA SEMITA DUCIT* «per dove la strada conduce».

[79] Nella seconda metà del XVIII secolo la Massoneria era al suo apice e l'appartenenza ad una Loggia era considerato un fatto d'*élite*.

[80] Il *Mito di Orfeo* era stato più volte utilizzato come simbolo massonico anche in libretti musicali. Sulla questione si cfr. P. Cattelan, *La musica della 'omnigena religio'*, «Acta Musicologica» 59, 1987.

complesso unitario, in cui architettura, pittura e scultura si integrano a vicenda. L'idea generale del quadraturismo[81] era di fingere che una serie di dipinti, racchiusi in cornici dorate di varia foggia, venisse sollevata sotto la volta e appesa ai lati. Il riquadro al centro del soffitto, privo di cornice, indicava invece uno spazio aperto sulla cappa celeste, una finta finestra simbolo di una spazialità libera, aerea ed empirica, da cui si scorgevano dei ed eroi impegnati nelle proprie parti.

La nuova tecnica compositiva, conosciuta dal Paolucci durante il suo soggiorno bolognese[82], fu applicata egregiamente nel Palazzo Pianetti: la costruzione degli impianti pittorici è dominata dalla regola dell'equilibrio tra lo spazio delle quadrature e quello dei 'quadri riportati' che, simulati con i riquadri nella volta delle sale, venivano arricchiti da una abbondanza di finti stucchi, finti fregi e finte sculture. Motivi ornamentali di varia foggia con greche, grottesche, elementi vegetali si inframmezzavano a cornici di 'finti quadri' lisce, ad ovoli, a granuli, tutte rigorosamente dorate in modo tale da staccarsi dal soffitto per il gioco illusionistico. Gli elaborati 'cantonali' che tanto preoccuparono Placido Lazzarini[83], i puttini, le finte statue con figure seminude, i telamoni, le coppie di soggetti femminili arricchirono il tutto. La maestria dei pittori conferì all'opera maggiore potenza illusionistica: furono dipinte finte ombre dietro le cor-

[81] Con il termine quadraturismo si indica la pittura murale a prospettive che ebbe in Italia un grande sviluppo nel XVII secolo ad opera della scuola emiliana. I dipinti illusionistici furono caratterizzati fin dall'inizio da una diretta ispirazione ai canoni dell'architettura classica e da una rigorosa adesione ai principi geometrici della prospettiva: si vennero a creare degli 'sfondati' che rappresentavano uno spazio perfettamente credibile proprio perché organizzato secondo gli stessi criteri dello spazio reale.

[82] Carlo Paolucci nel 1771 aveva frequentato a Bologna l'Accademia Clementina che, approvata nel 1709 ed onorata da Clemente XI dal suo nome, si era ispirata all'Accademia degl'Incamminati istituita dai Carracci.

[83] Dai documenti si apprende che era lo stesso Giannandrea Lazzarini che inviava ai pittori i cantonali. In una lettera del 10 agosto 1783 (*Ms. Oliv.* 1982, CLXXVII, n. 37), Placido Lazzarini scrive allo zio dei soggetti per i 'cantonali' ricevuti: «...col ringraziarla senza fine del pensiero che si è preso nel mandarmi il pensiava per i cantonali di questa prima camera da noi ridotta a buon termine...».

nici e dietro le statue, tali da ingannare abilmente l'occhio per il finto aggetto[84].

Nella parte bassa dei soffitti vennero dipinte fasce di finti marmi[85] con l'utilizzazione di una tecnica già sperimentata in altri lavori, che permetteva di realizzare ambienti eleganti con una modica spesa. I finti marmi, fortemente realistici per la presenza delle venature, rendevano perfetto il *trompe l'oeil* dei soffitti, dove nulla aveva dimensione ma tutto era pittura. Nella realizzazione del lavoro pittorico le scene principali furono arricchite da 'quadri' secondari , racchiusi in cornici più piccole, dipinti in monocromo e dislocati tra i riquadri più grandi, sulle porte e sulle finestre[86]. Con questa tecnica furono eseguiti anche

[84] L'espediente delle finte ombre fu largamente utilizzato, anche in altri palazzi, dai pittori della cerchia di Giannandrea Lazzarini. In Palazzo Montani, a Pesaro, nella stanza del *Commiato di Enea da Anchise* essi riuscirono a creare illusionisticamente una volta ad ombrello.

[85] La tecnica del 'finto marmo', conosciuta fin dal tempo degli antichi romani e sempre rimasta avvolta in una sorta di segretezza, fu largamente impiegata dalla cerchia di Giannandrea Lazzarini. Da un'analisi diretta, condotta dalla Prof.ssa Luisa Fontebuoni sulle decorazioni di Palazzo Olivieri e Palazzo Montani a Pesaro, è emerso che gli artisti coloravano soltanto la superficie, stesa su un fondo monocromo (bianco, ocra, nero) da adattare al cromatismo superficiale. Per la realizzazione si usava un preparato composto da miscele diversamente colorate ed opportunamente mescolate. Non si esclude che i diversi materiali, dopo essere stati amalgamati, venissero colati entro stampi e che la presenza di tagli di colori differenti fosse dovuta all'immersione di piccoli oggetti, mossi lungo distinte direzioni in modo da far penetrare una sostanza di colore diverso entro un impasto omogeneo. Giannandrea Lazzarini nelle *Opere*, riferendosi al lavoro eseguito nella Sala dei Marmi di Palazzo Olivieri a Pesaro, cui presero parte i suoi discepoli, disse che «...questi marmi non erano veri, ma di scagliola rappresentanti il marmo».

[86] L'inserzione di piccole scene dipinte in monocromo era largamente diffusa nel panorama artistico del passato cui i pittori continuamente attingevano. Adornavano la volta della Cappella Sistina di Michelangelo, le Stanze e le Logge Vaticane dipinte da Raffaello, le volte decorate dai Carracci e quelle realizzate da Pietro da Cortona. Gli autori delle pitture di Palazzo Pianetti usavano definirli 'cammei' come si evince da una lettera scritta da Placido Lazzarini allo zio il 6 luglio 1782 (*Ms. Oliv.* 1982, CLXXVII, n. 31) con la quale lo informava del lavoro eseguito ad Ancona: «...i cammei però gli ho fatti tutti a chiaroscuro manco cioè avorio... ». Il colore avorio era quindi tipico di queste scene in cui dominava il disegno. Anche il Fantuzzi, riguardo alle monocrome, riferì che Giannandrea Lazzarini le aveva utilizzate più volte: « Mirabili...sono le figure a chiaro scuro eseguite dal Lazzarini, delle quali prese l'idea da quelle che sono

quattro medaglioni, inseriti in cornici esagonali, dipinti illusionisticamente nella quinta stanza come piccoli quadretti appesi alle pareti per mezzo di catene dorate. In essi sono raffigurati dei volti, probabilmente del committente e dei suoi familiari, raffigurati di profilo secondo gli schemi dell'antica medaglistica celebrativa.

Un altro aspetto rilevante nelle scene dipinte è l'assoluta mancanza di nudi: anche la rappresentazione dei puttini rivela l'accurata copertura delle nudità con drappi svolazzanti. Tale elemento, riscontrato anche in altre opere eseguite dalla cerchia del Lazzarini, potrebbe essere in relazione con gli insegnamenti impartiti ai pittori da parte di un uomo profondamente religioso qual era il canonico Lazzarini.

Le analogie

Le scene dipinte a tempera nel Palazzo Pianetti rivelano numerose e frequenti analogie con altre opere pittoriche e con lavori degli stessi artisti. Il dato conferma la prassi abitudinale dei pittori, che era quella di rifarsi costantemente ad un repertorio artistico del passato da loro conosciuto per contatti diretti e attraverso le stampe, di cui possedevano un'ampia collezione[87].

La scena del *Ratto di Ganimede,* rappresentata nella prima stanza del Palazzo Pianetti, rivela punti di contatto con le pitture eseguite dagli stessi artisti nel Duomo di Jesi. L'immagine dell'*Evangelista Giovanni,* dipinta su uno dei pennacchi della cupola del duomo, presenta un'aquila[88] molto simile a quella del palazzo, oltre alla fisionomia e al gesto in parallelo con la figura di Ganimede. Questi elementi confermano l'esistenza di reper-

nei basamenti o zoccoli delle Camere dette di Rafaele nel Palazzo Vaticano...» (M. Fantuzzi, *Notizie del canonico Gio Andrea Lazzarini di Pesaro, insigne Pittore e Letterato,* Firenze 1804; *Ms. Oliv.* 934, n. 63).

[87] Giannandrea Lazzarini possedeva un'ampia collezione di stampe che alla sua morte fu offerta dagli eredi al comune di Pesaro, per scomparire, successivamente, nel nulla. La loro perdita non ha permesso la ricostruzione di tutte le fonti note ai pittori pesaresi e da loro utilizzate.

[88] Le due aquile sono simili nel becco, nelle zampe unghiate, nell'espressione dell'occhio e nei colori (il tono di grigio e il giallo oro).

tori decorativi utilizzati più volte dai pittori[89] che erano soliti preparare a casa i cartoni, come si apprende dalla corrispondenza. Tra i disegni che figurano nei *Taccuini ritrovati* di Giannandrea Lazzarini[90], uno in particolare rivela dei nessi con l'immagine di Cerbero della quarta stanza nella scena di *Enea che entra nell'Averno*. Il disegno, in cui il cane ha la stessa posizione delle teste e lo stesso atteggiamento delle zampe anteriori, fa parte del materiale di studio del canonico Lazzarini e dei suoi allievi ed andrebbe riferito agli schizzi che costoro facevano come base per le pitture.

Anche nei palazzi Olivieri-Machirelli[91] (1750-1780) e Montani[92] di Pesaro, decorati dagli stessi artisti della cerchia del Lazzarini, sono riscontrabili parallelismi con il ciclo jesino.

[89] L'iconografia del puttino inginocchiato, intento a reggere sulle spalle il libro, rappresentato nella scena dell'*Incoronazione di Virgilio*, nella sesta stanza, è presente anche nel S. Giovanni sul pennacchio della cupola del duomo. La raffigurazione di Ecuba, nella prima stanza, ricorda Merenzia, la figlia del prefetto di Jesi battezzata da S. Settimio e rappresentata in una delle quattro tele del duomo di Jesi aventi come soggetto la vita del santo.

[90] G. Calegari, *Disegni inediti di Giannandrea Lazzarini. I taccuini ritrovati*, Pesaro 1989, 256.

[91] Nella scena dell'*Arrivo di Enea a Pallanteo* (stanza 5) è rappresentato un drappo stesso al di sopra delle teste dei commensali del banchetto di Evandro che ricorda la stoffa tra gli alberi nel quadro raffigurante l'*Accampamento dei greco-siculi e il loro banchetto* del palazzo pesarese. La scala appoggiata sulla nave, da cui scende Enea, è simile a quella attraversata da una figura paludata nello *Sbarco dei Siculi sulla costa dell'Adriatico* in Palazzo Olivieri. Il gruppo di due figure intente a spostare un'ara nella scena delle *Arpie* (stanza 3) ricorda un soggetto identico del palazzo pesarese. In entrambi i contesti le figure occupano un angolo, rivestendo per il soggetto principale il ruolo di elemento decorativo.

[92] In Palazzo Montani a Pesaro, dove lavorò il Lazzarini con i suoi allievi tra cui Paolucci, tra le scene dipinte, apparentemente senza un filo conduttore, compaiono riquadri assai simili alle pitture di Palazzo Pianetti. La stanza dell'*Ingresso di Enea nell'Ade* coincide perfettamente con lo stesso tema del ciclo jesino (stanza 4). Il tema dei *Sogni* è riproposto nella terza stanza del Palazzo Pianetti. come anche quello del *Commiato di Enea da Anchise* rappresentato nella quarta stanza. Nella stanza di *Apollo e Atena* la raffigurazione della Musa Polimnia coincide con quella dipinta nella scena dell'*Incoronazione di Virgilio* (Pal. Pianetti, stanza 6): identica è la posizione con l'indice accostato alla bocca, la mano posata sul ginocchio ed i piedi spostati lateralmente. Sempre in Palazzo Montani si nota la presenza di una scena che ritrae *Orfeo che col suo canto ammansisce le belve*, perfettamente in sintonia con lo stesso soggetto dipinto nella sesta stanza di Palazzo Pianetti.

I pittori traevano frequenti spunti e composizioni dalle stampe. Alcune scene del ciclo jesino riecheggiano stampe di Pietro Sante Bartoli, l'incisore perugino che nel 1677 ebbe l'incarico dal Cardinale Massimi di copiare le illustrazioni di uno dei più antichi e preziosi manoscritti della Biblioteca Vaticana: un'edizione di Virgilio[93]. Le tavole, oggi conservate presso la Calcografia Nazionale di Roma, non furono pubblicate fino al 1725. Successivamente vennero utilizzate per alcune illustrazioni nell'opera più volte citata di Antonio Ambrogi (Romae, 1763-1765). Essa molto probabilmente ispirò i pittori per alcuni temi[94], come *Il sogno di Ettore, La fuga da Troia, Il sogno dei Penati, Enea che prega con le mani alzate in balia delle onde, Il tema dei sacrifici*. Il fatto che tutte le scene elencate siano legate solo alle incisioni di Pietro Sante Bartoli induce a supporre che gli artisti non attinsero ai tre tomi dell'Ambrogi, ma ad altra fonte tutta dedicata all'incisore perugino.

Altre analogie sono riscontrabili con l'opera di Pietro da Cortona, artista apprezzato dal canonico Lazzarini e ben conosciuto dai suoi discepoli, come si apprende da una lettera di Placido Lazzarini del 10 agosto 1783 (*Ms. Oliv.* 1982, CLXXVII, n. 37) in cui, a proposito dei 'cantonali' egli diceva: «...essendosi contenuti in circa come fa Pietro da Cortona nella Galleria di Firenze...». Pietro da Cortona fu l'autore in Palazzo Doria Pamphili a Roma, tra il 1651 e il 1654, delle pitture della Galleria di Enea, cui senza dubbio i pittori si riferirono nella composizione del ciclo jesino. Tra i temi puntualmente ripresi vi è la scena di *Nettuno che placa le acque* (stanza 2): le figure dei venti, il gesto della mano di Nettuno, la posizione dei tritoni e di Anfitrite, la raffigurazione dei cavalli impennati con le briglie rette da puttini, sono tutti elementi perfettamente ricreati dai pittori che lavorarono a Jesi[95]. La somiglianza più evidente si riscontra però

[93] L'opera in questione è il codice Vat. lat. 3225.

[94] In due casi la trasposizione pittorica del Paolucci e del Lazzarini è identica alle scene del Bartoli: nel *Commiato di Enea da Anchise* (stanza 4) e nell'iconografia della scrofa con i trenta porcellini (stanza 3).

[95] Altre analogie con Pietro da Cortona si riscontrano nella scena di *Giunone che parla ad Eolo* (stanza 2), nella monocroma che raffigura il *Ritrovamento del ramoscello d'oro* (stanza 4), con i rami degli alberi caratterizzati dal medesimo incrocio. Anche la scena di *Venere che implora Giove* (stanza 2) e

nel quadro che a Jesi chiude il ciclo dell'Eneide: *Lo scontro tra Enea e Turno* (stanza 5). Identiche sono le insegne militari, uguali le strutture architettoniche su cui è raffigurata Lavinia con la stessa posizione della mano appoggiata alla guancia. Sulla destra di entrambe le scene compare un personaggio ritratto in un atteggiamento singolare, con la mano sul fianco. Anche la figura di Turno, steso al suolo, con il braccio alzato in gesto supplichevole verso Enea, viene riproposta a Jesi priva, però, della drammaticità introdotta da Pietro da Cortona.

Anche il confronto con l'opera dei Carracci porta a risultati positivi: la lupa carraccesca di Palazzo Magnani a Bologna è simile allo stesso soggetto rappresentato nel ciclo di Jesi (stanza 3). Numerose sono anche le analogie con le scene di Palazzo Fava a Bologna dove i Carracci affrescarono tra il 1583 e il 1584 quattro sale con le *Storie di Enea*.

Nel gusto pittorico degli artisti che lavorarono in Palazzo Pianetti era insita anche una profonda ammirazione verso Raffaello: dalle Logge Vaticane essi trassero ispirazione per gli elementi decorativi come le monocrome con figure alate recanti ghirlande, raffigurate in coppia sulle finestre della seconda stanza. Anche la disposizione dei riquadri nelle varie stanze del Palazzo Pianetti riecheggia l'ordine e l'equilibrio di alcune volte delle Logge di Raffaello. Inoltre, il quadro con la raffigurazione del *Sogno di Ecuba* (stanza 1) riprende, relativamente al sogno, una tipologia costruttiva utilizzata nella *Spiegazione dei Sogni* di Raffaello, dove una sfera sospesa contiene gli elementi onirici. In conclusione, anche le Stanze Vaticane, opera dell'artista urbinate, furono oggetto di attento studio da parte degli artisti pesaresi. Da esse attinsero le monocrome e si ispirarono anche al *Parnaso* che utilizzarono per la scena dell'*Incoronazione di Virgilio* (stanza 6).

Sempre per il *Parnaso* una maggiore somiglianza si riscontra nell'incisione di Marcantonio Raimondi (1480-1534) che tramandò il progetto originale della composizione raffaellesca. L'analogia è evidente nel modello degli alberi, nella loro dislocazione, nella presenza dei puttini in cielo che volano reggendo

quella *dell'Arrivo di Enea a Pallanteo* (stanza 5) rivelano una costruzione analoga dell'impianto.

ghirlande, nella centralità del gruppo di Apollo e le Muse, nella raffigurazione dei poeti con al centro Omero. La sua figura è identica in entrambe le scene: una mano spostata verso l'esterno, quasi stia declamando i versi, l'altra impegnata nel reggere il lungo abito, la fronte coronata d'alloro, gli occhi chiusi.

Altre fonti utilizzate da Carlo Paolucci e Placido Lazzarini per il ciclo jesino sono le illustrazioni dei numerosi volumi di cultura antiquaria che circolavano all'epoca e facevano parte della Biblioteca Olivieri di Pesaro.

Il tentativo di ricostruzione del percorso pittorico proprio degli artisti che operarono in Palazzo Pianetti non pretende di esaurire l'analisi del repertorio iconografico cui essi si rifecero, ma è finalizzato principalmente alla dimostrazione che la loro attività, nella fase pratica, non fu mai disgiunta dalla teoria del loro maestro, che ripetutamente affermò il valore dei 'grandi' del passato.

La fortuna dell'Eneide nell'arte

I più antichi cicli dell'Eneide risalgono al Cinquecento e tra essi figura quello del Palazzo Ducale di Ferrara eseguito da Dosso Dossi (1520 ca.), quello dipinto da Nicolò dell'Abate nel fortilizio del Boiardo presso la Rocca di Scandiano (1540 ca.) e il ciclo attribuito a Pierin del Vaga nel Palazzo Pirro Massimo a Roma (post 1536). In Palazzo Spada a Roma una storia detta 'dell'Eneide' fu dipinta nella metà del XVI secolo. Sempre nel Cinquecento, a Sabbioneta nel Palazzo del Giardino fu dipinta la *Saletta dell'Eneide*, attribuita a Bernardino Ciampi (1582-1584). Alla fine del XVI secolo, a Bologna in Palazzo Fava furono decorate dai Carracci quattro sale con le *Storie di Enea*[96]. Nei temi bolognesi[97] figurano evidenti parallelismi con il ciclo di Palazzo

[96] Gli artisti, precedentemente, nello stesso palazzo avevano trattato argomenti mitologici nel *Camerino d'Europa* e nella *Sala di Giasone*.

[97] Tra i soggetti del palazzo bolognese figurano: *L'approdo di Enea in Italia, Enea e l'ombra di Creusa, Il banchetto devastato dalle Arpie, La fuga di Enea, Enea abbandona la reggia supplicato da Creusa, Venere soccorre Enea, Enea ed Acate giunti in Libia perlustrano il territorio, Nettuno salva la flotta di Enea, La tempesta, Giunone si reca da Eolo, Il banchetto di Didone, Enea*

Pianetti riconducibili alla presenza nel contesto jesino del pittore Carlo Paolucci, che a Bologna aveva frequentato l'Accademia Clementina ed era entrato in contatto con l'arte di quella città.

La vicenda dell'eroe troiano venne riproposta sulle volte del Palazzo Doria Pamphili a Roma, realizzate tra il 1651 e il 1654 da Pietro da Cortona. Il piano ideologico dell'opera fu quello di magnificare la *romanitas* e l'*antiquitas* della famiglia Pamphilas, discendente da Ercole. Anche in questo caso sono evidenti analogie con il ciclo pittorico di Jesi, consistenti nella scelta tematica: *Eolo e Giunone, Enea coglie il ramoscello d'oro, Enea e la Sibilla, Enea e Anchise ai campi Elisi, Enea ed Evandro, La morte di Turno*. Nello stesso palazzo, una sala affrescata da Francesco Allegrini intorno al 1653 rappresentò la storia dell'*Amore tra Enea e Didone*.

Un evento riguardevole nel panorama artistico marchigiano del Settecento fu l'esecuzione di un ciclo dell'Eneide in Palazzo Buonaccorsi a Macerata[98], dove lavorarono artisti di scuola napoletana, veneta e bolognese. Le scene rappresentano: *Il Dio Tiberino con Romolo e Remo, La Sibilla Cumana, Il racconto di Enea a Didone, Enea con le colombe di Venere e il ramo d'oro, Venere appare ad Enea e Acate, Enea fugge da Troia*. Il Palazzo Buonaccorsi suggerì probabilmente ai pittori che operarono a Jesi spunti per la scelta dei temi[99].

Nella prima metà del XVIII secolo lo stesso tema comparve sulle sovrapporte del Palazzo Reale di Torino, opera di Corrado Giaquinto, e nella Galleria Grande dipinta da Francesco Beaumont nel 1737-1748 per il re Carlo Emanuele III, che voleva autocelebrarsi come il nuovo Enea per le vittorie ottenute nella guerra di successione polacca e per aver coronato il suo matrimonio con la sorella di Francesco Stefano di Lorena. Nel 1743-1744, Lorenzo Ferrari dipinse l'*Olimpo* e le *Storie di Enea* in Palazzo Carrega Cataldi a Genova, oggi sede della Camera di Com-

strappa il ramoscello d'oro, L'ingresso nell'Ade, I troiani davanti al tempio della Sibilla Cumana.

[98] Il ciclo fu realizzato a partire dal 1707.

[99] Esiste un documento che attesta la conoscenza, da parte di Carlo Paolucci, di Palazzo Buonaccorsi: si tratta di una lettera scritta dal pittore al suo maestro per informarlo che, durante i lavori che stava eseguendo a Macerata,

mercio. Nella seconda metà del Settecento[100], Giovan Battista Tiepolo dipinse a Vicenza in Villa Valmarana una stanza dedicata all'eroe virgiliano trasformato in un eroe da scena, assimilabile ai protagonisti dei melodrammi del Metastasio, privo di ogni implicazione moralistico-didascalica. Il tema fu ripreso anche in Villa Borghese a Roma, opera dipinta da Anton Von Maron in epoca molto vicina alle tempere di Palazzo Pianetti[101].

Nel repertorio artistico esaminato vanno incluse anche opere definite erroneamente secondarie come le maioliche, commissionate fin dal Rinascimento in gran numero e ritraenti preferibilmente temi mitologici. Una ricca collezione è conservata presso il Museo Civico di Pesaro dove su alcuni piatti di epoca rinascimentale sono rappresentate scene tratte dall'Eneide: *Ascanio con i capelli in fiamme, La fuga da Troia.* La forte similitudine tra la composizione dei racconti sulle maioliche ed alcuni riquadri di Palazzo Pianetti è la conferma che i pittori della cerchia del Lazzarini conoscevano bene questi prodotti artistici, anche perché il loro maestro, tra i vari interessi da lui curati, fu anche uno sperimentatore di ceramiche. I temi dell'Eneide furono rappresentati anche negli arazzi e nei cassoni nuziali che nel Quattrocento acquistarono grande valore in quanto simbolo araldico di affermazione politica del casato.

Nel 1700 la fortuna dell'Eneide fu evidente anche nelle macchine di fuochi d'artificio[102]: le scene tratte dal poema virgiliano erano simbolo di gloria per le particolari occasioni che venivano celebrate.

Conclusioni

Lo studio del ciclo pittorico con le *Storie di Enea*, realizzato nel Palazzo Pianetti di Jesi, attestazione di un gusto artitico

era stato accompagnato con i colleghi a visitare chiese e palazzi «...belli e ben adornati...» (*Ms. Oliv.* 333).

[100] L'opera del Tiepolo fu realizzata nel 1757- 1758.

[101] La decorazione fu realizzata nel periodo 1784-1786.

[102] In una macchina di fuochi d'artificio, bruciata in Piazza Farnese a Roma il 29 giugno 1744 e commissionata in occasione della presentazione della Chinea borbonica del Regno di Napoli al Papa Benedetto XV, era raffigurato

assai di moda nella seconda metà del XVIII secolo, ha favorito un'indagine approfondita su un argomento poco conosciuto.

I documenti antichi, ai quali ci si è rifatti per la ricostruzione di fasi di lavoro, contatti, formazione dei pittori, sono quasi tutti inediti. Le sole notizie conosciute in passato erano state attinte da appena quattro lettere di corrispondenza tra i pittori ed il marchese Angelo Pianetti. Queste, conservate a Jesi, erano decisamente insufficienti per la ricostruzione dei fatti. Non esistevano neanche notizie biografiche sicure dalle quali poter partire. La ricerca si è articolata su una mole di materiale documentario notevole. Seguendo i percorsi fatti dai pittori sono stati consultati numerosissimi manoscritti di lettere, minute, documenti: da questi sono emersi elementi sconosciuti ed assolutamente inediti, importantissimi al fine di una giusta valutazione del ciclo pittorico. È stato così possibile tracciare un profilo concreto dei pittori, ricostruire le fasi del loro lavoro, gli avvenimenti contemporanei all'opera pittorica e tutto quanto apparteneva alla sfera degli interessi della famiglia Pianetti. Una cultura di tipo antiquario, un principio – quello del *docere delectando* – ereditato dal maestro Giannandrea Lazzarini, una volontà di celebrazione del committente, il marchese Angelo Pianetti, rappresentante di una famiglia che aveva dato un forte impulso alla cultura della città di Jesi: questi erano gli elementi portanti di un progetto decorativo che fece rivivere il mito antico e sempre amato di Enea.

l'*Ingresso di Enea nell'Ade accompagnato dalla Sibilla,* con un impianto strutturale simile alla stessa scena di Palazzo Pianetti a Jesi e di Palazzo Montani a Pesaro.