

## Introduzione

Giuliano Briganti

Nulla più resta dai lavori pittorici fatti eseguire da Gregorio XIII nel palazzo costruito da Ottaviano Mascarino: né la “gallerietta” né la cappella tutta affrescata con storie di San Gregorio che il cavalier d’Arpino dipinse vivente ancora quel pontefice, né le decorazioni a graffito che Giovanni e Cherubino Alberti eseguirono fra il 1584 e l’85 “nel secondo cortile di Montecavallo che guarda verso la parte di Roma” così come sono perduti, ovviamente, gli affreschi di Giovan Battista Ricci da Novara e del Guerra nella “Stanza del Cantone” costruita da Sisto V e demolita al tempo del “riquadramento” della facciata.

Di gran lunga più importanti furono i lavori promossi da Paolo V per adornare le nuove costruzioni erette da Flaminio Ponzio e, dopo la morte di questi, da Carlo Maderno. Quando, fra il 1606 e il 1610, sorse l’ala del cortile verso i giardini, la decorazione pittorica delle grandi sale del primo piano con la cappelletta privata del pontefice e della cappella a pian terreno seguì quasi immediatamente. Infatti, alcuni documenti di pagamento conservati all’Archivio di Stato dell’anno 1609 ai pittori Ranuccio Semprevivo, Cesare Rossetti, Pasquale Cati, Giovanni Battista Crescenzi e Gaspare Celio riguardano “diversi lavori di pittura a fresco et a secco e graffiti” a Montecavallo e in particolare “nell’appartamento nuovo”. Non è mai specificata l’opera di ciascun artista, ma vi si fa menzione fra l’altro di due stanze, la prima delle “fabbriche” con un fregio di putti, figure allegoriche, stemmi papali e riquadri con “fabbriche” (allusive evidentemente ad opere edilizie promosse da quel pontefice), la seconda con storie di Abramo e figure allegoriche. Poiché tutta quest’ala del palazzo fu disgraziatamente manomessa nella decorazione al tempo dei Savoia che la destinaronò ad appartamento di rappresentanza e ridipinsero le volte e le pareti secondo il gusto del tempo, gli affreschi citati sono perduti ma le due stanze si possono identificare con quelle che seguono l’attuale salone delle feste che era l’antica aula concistoriale. La decorazione di questo enorme ambiente che si eleva per l’altezza di due piani fu affidata da Paolo V ad Orazio Gentileschi ed Agostino Tassi il cui sodalizio non era stato ancora interrotto dal noto processo del 1612. Dell’opera ci dà notizia il Baglione in un passo della vita di Orazio: “Nella sala grande del palazzo di Montecavallo verso il giardino, ove tal hora si vuol fare concistoro pubblico, v’ha di suo nel muro della volta uno sfondato, entrovì un’arme grande del papa con due angioi che la reggono et intorno evvi una prospettiva di mano di Agostino Tasso, ove posano diverse figure del Gentileschi formate, con vista di sott’ in su, assai buone, e come giudicarono li professori, sono le migliori ch’egli facesse, e rappresentano diverse virtù le quali al pontefice Paolo alludono, con grande amore e diligenza e buonissimo affresco condotte”. Pagamenti al Tassi per lavori in Quirinale del 1611 e del 1612 devono intendersi come un riferimento diretto

alla datazione di questi affreschi: e si deve ritenere che nel 1611 fossero già compiuti e i ponti tolti, dato che nell’agosto di quell’anno si tenne un Concistoro alla presenza del Papa “in prima aula magna” che è specificata, per un altro Concistoro del 1612, come “prima aula magna apud scalas magnas palatii Montis Quirinalis”, cioè appunto come la prima grande stanza dove dà la nuova scala di Flaminio Ponzio. Non si sa con precisione quando furono coperte o distrutte le pitture del Tassi e del Gentileschi e nulla si può dedurre del loro aspetto dallo stato attuale della volta della sala delle feste coperta da volgari decorazioni ottocentesche; non so tuttavia immaginare quel complesso molto dissimile dalla volta della loggia delle Muse che i due artisti, nello stesso strettissimo giro di tempo, dipinsero poco distante, nel giardino del palazzo di Scipione Borghese che fu poi Altemps ed è ora Pallavicini. Data la vastità della sala, l’impegno che dovettero affrontare non era indifferente ed è certo gravissima perdita per la conoscenza della pittura romana di quegli anni che un affresco così importante sia andato perduto.

Quando Paolo V edificò questa nuova ala del Palazzo mostrò tuttavia di avere a cuore soprattutto la decorazione della sua cappella privata. Per essa si rivolse infatti a Guido Reni che si può dire fosse in quegli anni l’artista più famoso vivente in Roma e che aveva appena terminato di dipingere, nel 1608, quell’*Andata di Sant’ Andrea al martirio* in uno degli oratori di San Gregorio al Celio che gli aveva meritato lodi straordinarie.

Per la datazione degli affreschi della cappella ci sovengono i documenti di pagamento a Guido Reni conservati all’Archivio di Stato e sin qui inediti che vanno dal 26 settembre del 1609 al 16 febbraio del 1612. L’ultimo pagamento, a questa data, era l’unico conosciuto perché pubblicato dal Bertolotti e riguarda il saldo a Guido dei più di 2000 scudi che gli erano stati assegnati per l’opera già da tempo compiuta. Notizie ricche di particolari ci sono fornite dal Malvasia e in minor misura dal Bellori e dal Passeri. Secondo lo storiografo bolognese, Paolo V interpellò Guido quando questi lavorava ancora al Celio per suo nipote Scipione Borghese, cioè fra il 1608 e il 1609, notizia confermata dal primo pagamento all’artista del settembre del 1609 che prova come i lavori fossero già iniziati almeno dall’autunno di quell’anno. Sappiamo del resto che già nel 1606 il Papa meditava di costruire e adornare la sua cappella privata. La data del 1610 iscritta nella lapide a sinistra dell’ingresso farebbe supporre che a quel tempo la decorazione fosse compiuta ma è probabile che vi si lavorasse ancora agli inizi dell’11 dato che il pagamento per l’indoratura del soffitto è dell’11 giugno di quell’anno. Il 20 agosto del 1611 i nuovi cardinali prestarono giuramento “in cappella privata Sanctissimi Domini Nostri ejusdem Palatii Montis Quirinalis novi” e a quella data i lavori erano con ogni probabilità interamente compiuti.

La questione fondamentale che sorge nel considerare gli affreschi di questa cappella riguarda la distinzione delle diverse "mani" dei collaboratori. Fu infatti lo stesso Pontefice, che pare avesse gran fretta di vedere l'opera terminata, a spingere Guido ad avvalersi di aiuti nonostante che questi fosse riluttante preferendo assumersi da solo tutta la responsabilità. I collaboratori furono, come narra il Malvasia "Anton Carracci, il Campana, l'Albani, ma più di tutti il Lanfranchi, del quale con gran soddisfazione erasi anche valso in San Gregorio... e all'Albani, contandoli 80 scudi, per i sette puttini fattigli fare nel voltino della lunetta a mano ritta di detta cappella, diede ben tosto licenza, per le continue doglianze di non aver tolto a lui e 'l Menichino a parti uguali di quel lavoro, come andava dicendo, esser stata intenzione di Sua Santità... facendovi senz'altro ritocco fare una delle storie e certe virtù nei pilastri a Tognino Carracci ed altre al Lanfranchi, la diede compiuta in sette mesi, verso la fine del 1610, con gran contento del papa...".

Non si trattava dunque di aiuti di poco conto, ché il Lanfranco e l'Albani si erano già distinti in opere di rilievo dopo aver collaborato con Annibale l'uno a Palazzo Farnese l'altro nelle lunette Aldo-brandini, poi entrambi nella cappella Herrera a San Giacomo degli Spagnoli. La notizia del Malvasia trova piena conferma ad un attento esame degli affreschi della cappella e risulta incontestabile l'attribuzione all'Albani della lunetta citata e del sottarco a sinistra dell'altare con sette angioletti e un cespo di rose così come quella ad Antonio Carracci della *Presentazione di Maria al Tempio* precisata dallo stesso Malvasia in un altro passo. Per un'ulteriore distinzione delle "mani", non sempre c'è stato accordo nella letteratura artistica sull'argomento, ed io ritengo che la parte dovuta a Guido sia in fondo maggiore di quanto recentemente s'è mostrato di credere. Nessuno ha mai posto in dubbio l'attribuzione a Guido del quadro d'altare con l'*Annunciazione* e dei due affreschi con la *Nascita della Vergine* e la *Madonna del Cucito*. E in effetti, se si esclude un limitato intervento dell'Albani nei due affreschi, la cui mano mi par riconoscere nei due angeli col turibolo che volano in alto nella *Nascita della Vergine* e negli altri due che sovrastano il gruppo con la vergine cucitrice, è certo che le tre opere siano tutte di mano del Reni e debbano considerarsi anzi fra i suoi capolavori. Ma sono inequivocabilmente di Guido anche i quattro bellissimo pennacchi con David, Mosè, Salomone e Daniele che si sono voluti invece attribuire al Lanfranco, e così il disegno almeno se non tutta l'esecuzione dei patriarchi nelle nicchie pure ascritti di recente al pittore di Parma; di questi solo l'Adamo è opera probabile di Antonio Carracci. Sebbene il Malvasia alluda chiaramente al Lanfranco come al collaboratore più impegnato, non si può dire gli sia stata affidata da Guido una parte di molto rilievo e soprattutto la possibilità di esprimersi liberamente in una composizione propria come invece

accadde ad Antonio Carracci che rispetto a lui era soltanto un esordiente. Dove si può riconoscere la mano del Lanfranco è, per esempio, nella cupola che riflette un pensiero di Guido in quel digradare a quinte dorate delle glorie angeliche ma che rivela lo stile inconfondibile del parmense nella *Vergine* e nel Padre Eterno. Tuttavia non è lecito attribuirgli tutta la cupola, dove solo qualche angelo musicante mostra di appartenergli tra i molti eseguiti da un altro collaboratore più fedele ai modi del Reni, forse il Campana. Del resto quando il Passeri scriveva a proposito di questa cappella e pensando evidentemente alla cupola: "per verità, a giudizio de più saggi, la tinta degli splendori della gloria che ivi rappresenta e di quei lumi, che si mostrano alla nostra intelligenza per far apparire un abisso di luce, non riesce in Guido molto grata, e soave come si vede in alcun altro pittore" aveva certo in mente un paragone fra la "secchezza" di questa "gloria" di Guido e la luminosa e drammatica "gloria" del Lanfranco a Sant'Andrea della Valle. Sicuramente del Lanfranco è la figura allegorica a sinistra della porta (la Vigilanza) mentre non può in alcun modo essere sua, come è stato invece suggerito, la lunetta con l'*Annuncio a Gioacchino* per la quale l'attribuzione ad Antonio sembra la più probabile. Delle dieci figure di Virtù dipinte nei pilastri, a parte quella ora riconosciuta del Lanfranco, non è facile dare un giudizio dato lo stato non soddisfacente della conservazione; il grande sottarco davanti all'altare, certamente condotto su invenzione di Guido è stato però eseguito da una mano meno felice. I puttini nella lunetta sopra la finestra si ispirano a quelli corrispondenti dell'Albani ma sicuramente non gli appartengono: in questi, così come nelle parti più deboli dell'intero complesso, è lecito immaginare l'opera del Campana.

Ma ciò che Guido temeva, quando fu sollecitato dal papa a ricorrere all'aiuto di collaboratori, cioè che l'impronta personale ne risultasse compromessa, in fondo non si avverò poiché nonostante l'intervento di artisti diversi è il suo spirito che vive unitario in questa piccola cappella, splendido esempio di quel classicismo cristiano, di quella castigata eleganza, di quel severo fasto che Paolo V amava opporre all'idea calvinista del fasto come peccato, principi che Guido appunto seppe condurre agli esiti più felici.

Rispetto alla cappellina dell'Annunciata che rappresenta quanto di più avanzato potesse offrire la cultura artistica romana fra il primo e il secondo decennio del secolo per il nuovo apporto dei bolognesi, l'altra cappella dipinta quasi contemporaneamente a pian terreno della stessa ala del palazzo da Baldassarre Croce riflette la tendenza ormai al tramonto del tardo manierismo. Ridotta ora a stanza di passaggio, è ricoperta da due grandi affreschi con la *Strage degli Innocenti* e l'*Adorazione dei Magi* nelle pareti affrontate, ha nei pennacchi le figure dei quattro Evangelisti e nel cupolino una gloria angelica. Il Croce si dimostra un seguace di quella cultura che

ben si esemplifica in quegli anni nell'opera del Cavalier d'Arpino e rivela qualche personale estro compositivo nella *Strage degli Innocenti* dove sembra non essere insensibile ai suggerimenti della pittura toscana contemporanea e in particolare del Passignano.

Nuovi e complessi problemi si affacciarono a Montecavallo quando, verso il 1616, si pose fine alla fabbrica "del riquadrimento" con l'immensa cappella costruita a somiglianza di quella Sistina in Vaticano e con la spaziosissima Sala Regia ad essa contigua; quando si trattò cioè di decorare con affreschi quei severi, grandi spazi cui Carlo Maderno aveva impresso il segno della sua nobilissima eleganza. Nella cappella Paolina il maggior compito della decorazione fu affidato a Martino Ferabosco che ricoprì di stucchi dorati la grande volta a botte, con un disegno ispirato ad esempi dell'epoca tardo-imperiale. Nelle giustificazioni di tesoreria per "la cappella et riquadrimento fatto in detto palazzo" all'Archivio di Stato risultano molti pagamenti a Berthelot, Stefano Maderno, Pietro Bernini e Pompeo Ferrucci dal 1615 al 1617, alcuni dei quali devono riferirsi alle parti scultorie della porta e dei mensoloni della cantoria.

Ma la decorazione pittorica della cappella, agli anni di Paolo V, non fu neppure iniziata. Sappiamo tuttavia che quel pontefice non mancò di concepire per essa un progetto ambizioso: pensò cioè di coprire tutta la parete dietro l'altare con un grande affresco che occupasse all'incirca lo spazio del Giudizio Universale di Michelangelo nella cappella Sistina. Non è facile immaginare perché la commissione di un'opera così importante fosse affidata, tramite il tesoriere cardinal Capponi, ad un artista di modesta levatura come Andrea Comodi che viveva per di più in quegli anni a Firenze. Forse gli artisti più noti dell'ambiente romano erano assorbiti in altri impegni o, più probabilmente, entrarono nel giuoco interessi e protezioni: comunque il buon Andrea Comodi si mise al lavoro con il consueto scrupolo scegliendo come soggetto la caduta degli angeli ribelli, ma tutto si arrestò al laborioso concepimento di un modello che non si sa nemmeno se arrivasse mai a Roma; né più si fece parola di affidare all'artista l'esecuzione dell'affresco. Le pareti sotto la ricca volta dorata rimasero quindi bianche sino al 1818, quando Pio VII fece decorare tutta la cappella con una finta architettura di lesene e nicchie nelle quali campeggiano le figure degli apostoli.

Oltre a ciò la cappella ha subito nel corso del tempo altre manomissioni. Davanti all'altare era un pronao degli anni di Pio VII con otto colonne che reggevano un intavolamento di marmo sopra candelabri altissimi che fu demolito in tempi abbastanza recenti; le colonne sono ora nel cosiddetto Salone delle Vittorie. L'altare del tempo di Paolo V fu rifatto da Clemente XIII Rezzonico (1758-69) ad opera dell'architetto Paolo Posi senese, ma anche questo fu sostituito da Pio VII con il semplice e freddo altare datato del 1804.

Se la decorazione pittorica della cappella Paolina fu tralasciata da

Paolo V "intimorito di qualche tardanza" quella dell'attigua Sala Regia fu affrontata con grande impegno e portata a termine in un lasso di tempo relativamente breve. La considerevole impresa fu affidata ad Agostino Tassi che cinque anni prima aveva dipinto insieme ad Orazio Gentileschi la volta della Sala del Concistoro. Dopo quel tempo il sodalizio fra i due artisti era stato bruscamente interrotto dalle tempestose vicende del processo che Orazio aveva intentato ad Agostino a causa della violenza usata alla figlia Artemisia, processo che aveva condotto il Tassi in carcere e al supplizio della corda. Sebbene negli anni seguenti i due artisti "reintegrassero le passate ostilità ritornando a praticarsi di nuovo", quando il Tassi si accinse al lavoro della Sala Regia il Gentileschi non era con lui. Dopo il processo del 1612 Orazio, amareggiato dal dilagare dello scandalo di Artemisia, cerca lavoro fuori Roma e se l'incerta cronologia di quegli anni dell'artista non ci permette di provare una sua assenza continua dalla capitale sino al tempo in cui Agostino iniziò il nuovo ciclo pittorico a Montecavallo, anzi se è molto probabile, come vedremo, che nel 1616 fosse di nuovo presente nel palazzo, è certo che non collaborò all'impresa della Sala Regia nonostante che il Passeri affermi il contrario. Il Tassi "che amava por mano al lavoro con l'aiuto di molti, e aveva grande abilità di mettere in opera ogni sorta di persone perché valeva assai la sua direzione", che era in altre parole soprattutto un abile imprenditore, si associò questa volta Giovanni Lanfranco, Carlo Saraceni, Giovanni Antonio Gallo detto lo Spadarino, il gruppo dei tre veronesi Alessandro Turchi detto l'Orbetto, Marcantonio Bassetti e Pasquale Ottini nonché il consueto corteggio di artistucoli del suo seguito come suo cognato Filippo Franzini, Filippo Trotta, Lorenzo Sinibaldi e Giovanni d'Ancona. A parte questi ultimi, può ben dirsi che nelle sue varie imprese non gli accadde mai di disporre di un numero così cospicuo di artisti valenti la maggior parte dei quali, va notato, era di parte caravaggesca. Il che non manca di tornare a suo merito soprattutto se si considera con quanta intelligenza le varie parti del fregio furono distribuite.

Dei vari collaboratori ci danno notizie in parte il Baglione nella vita del Saraceni, il Passeri in quella del Tassi e del Lanfranco e il Bellori in quella del parmense, nonché, prima di costoro, il Mancini in un brevissimo passo. In una serie di documenti conservati all'Archivio di Stato che vanno dal 1616 al 1617 e riguardano la Sala Regia ricorrono i nomi del Tassi, del Lanfranco, del Saraceni e dello Spadarino; Filippo Franzini e gli altri del consueto seguito tassianno sono ricordati all'opera nella sala dal Tassi stesso o da altri in alcune testimonianze dei vari processi che subì in anni successivi mentre la presenza della triade veronese è stata ineccepibilmente indicata da Roberto Longhi per via d'indagine stilistica.

I mandati di pagamento agli artisti per le pitture nel fregio della Sa-

la Regia vanno dall'11 agosto del 1616 (80 scudi al Tassi per "i fregi che *lui ha da fare*" alla Sala davanti alla cappella) al 10 marzo del 1617 (al Saraceni e al Lanfranco 200 scudi per le pitture "che *loro hanno fatte*" nel salone avanti la cappella) e ritengo che queste date, con pochissimo scarto, vadano tenute come termini fissi per l'inizio e la fine dell'intera opera.

Stabilito con certezza l'elenco degli artisti che collaborarono all'impresa, il problema della divisione delle diverse "mani" non può dirsi ben chiaro in tutti i suoi particolari, e nemmeno di facile soluzione. Se infatti può essere di secondario interesse distinguere fra loro, nelle zone meramente decorative, i consueti tirapiedi di Agostino (né sarebbe del resto possibile attribuire un nome ai singoli gruppi) resta il fatto che anche parti di notevole rilievo lasciano qualche incertezza. Per mancanza di buona visibilità e, fino ad ora, di una sufficiente documentazione fotografica, nonché, va aggiunto, per l'ovvia difficoltà di intrattenersi a lungo nella sala, le distinzioni sin qui fatte da quanti si sono occupati dell'argomento non sono andate oltre le scarse tracce date dal Passeri, riguardanti soprattutto il Lanfranco, arrestandosi alle attribuzioni più ovvie rimaste tuttavia nel generico; eccezion fatta del Longhi a riguardo dei tre veronesi. Che l'idea generale della decorazione sia frutto di un pensiero del Tassi non è dubbio, che dopo tutto è idea tipica di un "quadraturista" quale egli era in effetti, e non priva in questo caso di genialità. Immaginò infatti "un cornicione andante d'intorno, e rappresentò sopra quello alcune logge compartite con la volta di sopra ornata di vari mosaici, e compartimenti com'era suo solito; e nell'apertura di quelle logge nelle quali finse aria, fece affacciarvi alcune figure d'abiti strani e pellegrini come di Persiani, Arabi e Greci, et anche religiosi d'abiti diversi, come spettatori dell'azioni pontificie solite da farsi in quella sala. Sopra le balaustre di quelle logge rappresentò alcuni arazzi gettati come è solito nelle funzioni grandi per ornamento della festa, et in alcuni sodi del fregio vi fece medaglioni con Istorie colorite del vecchio testamento, con alcune figure colorite medesimamente che rappresentano varie virtù con angeli, e putti che reggono dette medaglie, e molti ornati di vasi, et altre vaghezze includendovi sempre l'Aquila e il Drago impresa del pontefice Paolo V della famiglia Borghese".

Un documento di pagamento al Tassi del 1616 nella compagine dei pagamenti per la sala riguarda "alcuni disegni fatti" che si potrebbero intendere come progetti per il piano dell'opera, ma oltre a ciò, a testimonianza della sua condizione di direttore dei lavori, è un bel disegno di sua mano conservato al Louvre che, con un altro di dimensioni minori conservato all'Ermitage di Leningrado, raffigura una prima idea, ma già portata a buon punto di elaborazione, per il fregio delle pareti lunghe. Ma se non possono nascere dubbi sulla paternità dell'invenzione resta tuttavia da stabilire quali fossero le

parti che il Tassi dipinse di sua mano. Il Passeri scrive che il Lanfranco e gli altri fecero "le storie e l'altre figure che sono maggiori del naturale", il che equivarrebbe a dire tutte le figure escluse quelle di piccole dimensioni inserite nella decorazione a mosaico delle logge; e siccome lo stesso Passeri dice altrove, a proposito di Agostino, che "il proprio del suo operare fu di non avanzarsi nella misura delle sue figure a due, o tre palmi il più... non essendo egli molto fondato in un perfetto sapere", sembra quasi che egli voglia intendere che la parte del Tassi debba ridursi all'invenzione e all'esecuzione delle "quadrature". Non esiterei invece ad attribuirgli, e non solo come idea, quelle ambascerie orientali che si affacciano alle logge nella parete lunga della sala dalla parte senza finestre. Tutte e quattro si dimostrano infatti della stessa mano e sono caratterizzate da un certo divario fra l'intelligente invenzione e una pittura descrittiva e superficiale, che sarebbe appunto come dire priva di "un perfetto sapere". E non mancano d'altronde di offrire convincenti raffronti con le figure di piccole dimensioni, quali soprattutto appaiono in alcuni dipinti su tela recentemente illustrati. Si può aggiungere che in queste quattro composizioni il Tassi, particolarmente sensibile alle influenze del momento, si studiò più che mai di imitare i modi pittorici del Saraceni che gli lavorava accanto, senza tuttavia riuscir a disfarsi della sua consueta grafica aridità.

Altre figure nel fregio rivelano ancora l'invenzione del Tassi se pur debbono ritenersi eseguite dai vari suoi aiuti: in primis le otto figure allegoriche che fiancheggiano gli ovati con le storie di Mosè nelle due pareti lunghe e che corrispondono stilisticamente a quelle analoghe del disegno del Louvre, i putti che accompagnano le aquile e i draghi emblematici, quelli che sorreggono i quattro cartigli con le fabbriche principali del tempo di Paolo V (la facciata di San Pietro, la fontana dell'acqua Paola, la facciata del Quirinale e la cappella Paolina di Santa Maria Maggiore) così come quelli, nella parete di fronte alla cappella, sotto le figure della Forza e della Temperanza. Ma se questo imponente fregio, ideato dal Tassi, si inserisce così vitalmente nella cultura artistica romana del secondo decennio del secolo, è chiaro che ciò non è dovuto a quelle parti dipinte direttamente da Agostino e dai suoi diretti seguaci quanto a quelle eseguite dai suoi maggiori compagni di lavoro. Tra costoro Giovanni Lanfranco si assicurò una parte di grande rilievo e dimostrò anche una certa indipendenza nei riguardi dello schema di Agostino, riservandosi soprattutto l'esecuzione delle due pareti minori. Non si può infatti negare un evidente divario fra queste e le maggiori per una decorazione più ricca di figure che non di elementi di finta architettura, per una impostazione più aulica che non illusiva, come se lo stesso Lanfranco avesse interferito in qualche modo nel concetto generale delle due pareti. Quella sulla porta della cappella fu interamente eseguita da lui, almeno per quel che riguarda le figure

che ne sono la parte preponderante, ma l'ovato centrale dove era raffigurato il *Sacrificio di Isacco* fu coperto dal bassorilievo di Taddeo Landini collocato sulla porta già nel 1619. Non restano che le figure della *Giustizia* e della *Temperanza* nelle due nicchie, le quattro cariatidi e i quattro putti sul piano inferiore. Nella parete di fronte la sua opera è limitata all'ovato con la storia di *Mosè che trasforma la verga in serpente*, i due nudi maschili sulla cornice di questa e le quattro cariatidi. In una delle pareti lunghe il Lanfranco eseguì soltanto l'ovato con la storia di *Mosè e il serpente di bronzo*.

Erano passati circa sei anni da quando il Lanfranco aveva collaborato, in tono minore, con Guido Reni nella cappellina dell'Annunciata, e in questo frattempo l'artista, dopo un soggiorno di circa un anno nella città natale, era ritornato nel 1612 a Roma dove aveva assunto una posizione preminente nell'ambito della cultura artistica romana, una vera posizione di avanguardia. La sua opera nella Sala Regia dimostra come egli si fosse ormai completamente estraniato dagli antichi compagni bolognesi della scuola di Annibale, e come l'entusiasmo correggesco rinnovato dal soggiorno a Parma e la visione delle recenti opere di Ludovico Carracci in Emilia l'avessero condotto ad uno stile libero e franco, drammatico e immediato, chiaro preludio dell'imminente barocco.

Come si è detto, fatta eccezione del Lanfranco, gli altri collaboratori di qualche peso che Agostino si associò nell'impresa erano di parte caravaggesca, se non proprio caravaggeschi nel senso più stretto della parola. Fra questi Carlo Saraceni, che fu pagato esattamente come il Lanfranco, godeva della maggiore considerazione e non v'è dubbio quindi che in quella sorta di società artistica messa insieme così abilmente dal Tassi per un lavoro di tanto prestigio condividesse, a parità di meriti, la responsabilità con il Lanfranco e con lo stesso Agostino. Fu certamente il Saraceni a condurre con sé a Montecavallo l'amico Turchi che a sua volta si aggregò come aiuti gli altri due veronesi, il Bassetti e l'Ottino. Al Saraceni vanno attribuite le due figure della *Fortezza* e della *Temperanza* nelle nicchie così come le due allegorie femminili sedute sulla finta cornice ai lati dell'ovato del Lanfranco nella parete minore verso la Manica Lunga. È nozione ovvia che la tecnica dell'affresco non fosse affatto congeniale al metodo dei caravaggeschi, ma basta un confronto fra queste figure e quelle contigue del Lanfranco per rendersi conto come in quegli anni di pittura romana che vanno dal primo agli inizi del terzo decennio del secolo coesistessero culture diverse e di grande divario. Qui il Saraceni, come forse non mai, dimostrò di aver appreso la lezione del Gentileschi frescante sì che una indubbia attenzione alla realtà si manifesta in alcune precise osservazioni come i riflessi sullo scudo e sulle armi della *Fortezza*, il forte rilievo delle figure che proiettano l'ombra sulla parete, il disegno fermo e preciso dei panneggi. Del Saraceni, un Saraceni più nordico e "ro-

manzesco", sono anche due ambascerie nella parete delle finestre – precisamente la prima e l'ultima – e almeno il disegno se non proprio tutta l'esecuzione della figura dell'Abbondanza a sinistra di un ovato con *La raccolta della Manna* nella stessa parete.

La parte dell'Orbetto fu precisamente individuata dal Longhi nell'ovato con *La raccolta della Manna*, ove l'artista veronese mostra "di avere assimilato in tono molto personale non soltanto il dato naturalistico, ma anche le varie accomodanti dottrine propugnate a Roma da toscani e da bolognesi, così da accordarsi... quasi più alla presenza del Lanfranco col suo 'serpente di bronzo' che agli spettatori orientali del Saraceni; del quale il Turchi sarà stato certamente amico, discepolo non ripeterai, e neppure imitatore". Lo stesso Longhi ha scaverato le mani dell'Ottino e del Bassetti nelle cartelle a monocromo con storie mosaiche entro gli sguinci del secondo ordine di finestre.

A proposito dello Spadarino, per il quale esiste un pagamento di 40 scudi (una somma invero esigua), una proposta dello stesso critico cerca di risolvere il problema della sua presenza nella Sala Regia. Già nel 1927 il Longhi era stato affascinato dalla singolare freschezza pittorica dei due ovati con *Il ritrovamento di Mosè e Mosè e le madianite* che parevano mostrare "un poco del Saraceni ma anche più del Bassetti". Nell'articolo citato del 1959 pur negando tali rapporti di simpatia mentale "quasi d'obbligo per i collaboratori d'uno stesso complesso", dopo aver meglio accertato la parte del Bassetti nei chiaroscuri, ritenne opportuno, per i due affreschi suddetti, aprire il caso dello Spadarino, postulando un collegamento interno fra le due opere del Quirinale e il gruppo dei dipinti da lui raccolti sotto il nome di quel pittore nel 1939, a partire dal quadro documentato di San Pietro del 1630 e da quello risalendo a ritroso. La proposta di risalire ancor più addietro e di ritrovare nelle due incantevoli storie di Mosè addirittura gli esordi dello Spadarino è certo molto seducente e il rapporto con l'*Adultera* del Museo di Verona ne aumenta il credito. Da parte mia vorrei aggiungere che la mano dello Spadarino appare ancora più evidente, e proprio da confronti con le sue opere anteriori al 1630 pubblicate dal Longhi, nei quattro bellissimi putti che sovrastano i due citati ovali. Essi si distaccano nettamente, per qualità e per cultura, dagli altri putti analoghi disseminati per tutto il fregio e realizzati dagli scarsi mezzi dei seguaci del Tassi, e per la loro tenera vitalità, per il giuoco così "vero" della luce e dell'ombra, mostrano chiaramente come il Mancini non errasse nell'includere l'artista nella classe dei caravaggeschi.

Ma accanto agli artisti sin qui citati ritengo si debba riconoscere un'altra presenza nella Sala Regia e precisamente quella di Antonio Carracci che non è mai ricordato in questa impresa. Sono certamente sue infatti le due targhe monocrome agli angoli estremi della

parete interna con le fabbriche di San Pietro e del Quirinale in ognuna delle quali siedono in primo piano due figure femminili drappeggiate classicamente. Un confronto fra queste e la lunetta della *Presentazione* della cappella dell'Annunciata non mi sembra possa lasciar dubbi sull'identità della mano. Di artista diverso le due targhe che le fronteggiano, una delle quali, quella con la fontana dell'acqua Paola suggerisce il nome del Saraceni.

Riconosciute così le "mani" dei principali collaboratori del fregio resta ancora un problema da risolvere: quello relativo alle due ambascerie al centro della parete sulla strada Pia, fra le più belle dell'intero ciclo. La prima, con un moro al centro, è più vicina al Saraceni, la seconda, con un gruppo di cinesi, al Lanfranco. Più che altro interferisce in questi due dipinti quella "simpatia mentale" che accomuna fra loro i collaboratori di una stessa impresa pregiudicando la possibilità di una sicura attribuzione.

Gli affreschi negli sguinci delle sette finestre maggiori, con grottesche e figure eseguite con grande perizia, si distinguono nettamente dal resto della decorazione della sala per una maniera affatto diversa, vorrei dire meno moderna: sono cioè del tutto estranei all'impresa del Tassi. Si mostrano invece molto simili agli affreschi analoghi negli sguinci di quattro finestre, le uniche conservate, nell'ala verso i giardini. Un pagamento ad Annibale Duranti del dicembre 1614 per sei finestre "fatte a grottesche con figure de draghi et aquile con spallette di pietra mista" potrebbe riferirsi ad opere in quella parte del palazzo più che non a queste stesse finestre. Deve notarsi però a questo proposito che Annibale Duranti è ricordato due volte nei documenti di pagamento nel 1616 accanto ai collaboratori del fregio della Sala Regia.

La decorazione della sala si concluse nel 1619, cioè due anni dopo la solenne inaugurazione fatta da Paolo V, quando fu posto sulle due porte gemelle che danno accesso alla cappella il grande bassorilievo di Taddeo Landini con la *Lavanda dei piedi agli apostoli*. La bella scultura cinquecentesca del fiorentino era in origine nella cappella gregoriana in San Pietro e la sua definitiva collocazione nella Sala Regia fu certo frutto di una idea intelligente che non saprei a chi attribuire ma che il Maderno attuò con grande genialità includendo la lunetta in un superbo timpano che riesce ad unirsi alla doppia porta in un insieme maestoso ed organico. Il timpano è sormontato da due angeli in marmo uno di Pietro Bernini, l'altro di Guglielmo Berthelot.

Quasi contemporaneamente alla decorazione della Sala Regia si iniziò quella delle stanze dell'appartamento pontificio a destra della cappella Paolina che danno sul cortile; sei stanze in fila, dalla più grande che comunica con la sala sino alla più piccola nella quale si apre la grande finestra berniniana sulla piazza. L'originaria decorazione di questi ambienti è stata variamente alterata da ridipinture e

aggiunte sia al tempo di Pio IX che nei primi anni del nostro secolo, durante il regno di Vittorio Emanuele III.

Gli affreschi nel fregio della stanza maggiore furono commessi ad Agostino Tassi, che è ricordato in un documento del 6 ottobre 1617 (aveva appena terminato il lavoro della Sala Regia) con pagamenti per le pitture eseguite "nella prima stanza contigua al salone nella fabbrica nuova di Monte Cavallo". Nel fregio, in complesso assai ben conservato, sono otto riquadri con storie di San Paolo (soggetto, evidentemente, scelto in omaggio a Paolo V) alternati a coppie di putti con festoni di frutta che fiancheggiano medaglioni allegorici monocromi. Nelle storie di San Paolo il Tassi trovò la dimensione più adatta al suo estro immaginando varie vedute di mare e di paesi animate, come era suo costume, da figurine in gran numero di grandezza di un palmo o poco più. Invenzioni fra le più antiche di tal genere dell'artista, ove gli insegnamenti del Brill sono aggiornati al riflesso del mondo poetico elsheimeriano.

Il fregio della seconda stanza, con figure allegoriche delle Virtù alternate a "paesi" entro cornici composite, è di qualità più scadente. È tradizionalmente attribuito a Pasquale Cati che a detta del Baglione eseguì vari fregi a Montecavallo.

Mentre i paesi sono di carattere vagamente brilliano, le figure non contraddicono, dopo tutto, l'attribuzione. Al centro del soffitto uno stemma, ridipinto al tempo di Pio IX con l'arma dei Mastai, è sorretto da due putti e sormonta le due figure della Fortezza e della Carità; devo dire che in queste due figure lo stile del tardo manierista Cati si rivela forse più evidente che non nelle Virtù del fregio. Alla decorazione del fregio della terza stanza, che è il migliore fra quelli dell'appartamento, collaborò con certezza Antonio Carracci. Quattro pagamenti ad Antonio dal 26 maggio al 24 novembre del 1616, l'ultimo dei quali per "le pitture da lui fatte alla terza stanza di detta fabbrica" ci indicano come questo ambiente fosse il primo ad essere decorato. Proprio in quei mesi il Tassi era impegnatissimo nel lavoro della Sala Regia ed è quasi certo che non mise mano in questa stanza nonostante comunemente lo si affermi. Le storie nei due ovali e nei quattro riquadri illustrano episodi dell'Antico Testamento. Fra queste è attribuita solitamente ad Antonio Carracci quella del *Diluvio*, soprattutto perché la composizione fu ripetuta dall'artista in un dipinto che appartenne al cardinal Mazzarino e che ora è al Museo del Louvre. Ma i documenti citati che parlano di "pitture" e la notevole cifra di 400 scudi percepita dall'artista fanno supporre che la sua opera non si limitasse a quella sola storia. Già lo Hess e il Salerno gli attribuirono anche la *Lotta di Giacobbe con l'angelo* ma è mio parere che gli si debbano attribuire tutte e sei le storie con quei paesaggi assai diversi dai fronzuti boschetti e dalle tempestose marine tassiane e indubbiamente più legati alla tradizione bolognese.

Ma l'attrattiva maggiore di questo fregio è costituita dalle stupende figure delle quattro *Sibille* negli angoli delle due pareti interne. Di grandezza maggiore del vero, contenute nel breve spazio che le costringe col rigore di antiche sculture in un frontone, rivelano un artista sovranamente sicuro, alieno dalle facili abitudini dei frescanti, attento ai valori della luce, castigato e fermo nel disegno. Non può eludersi la suggestione che induce ad aprire, per queste chiare, silenti Sibille, il problema del ritorno di Orazio Gentileschi a Montecavallo, dopo la sua attività nella Sala del Concistoro accanto al Tassi nell'11 e dopo il processo del 1612 che aveva interrotto il suo sodalizio con Agostino. È ovvio che debbano datarsi del 1616, poiché sono indubbiamente eseguite insieme alle altre pitture del fregio dipinte in tale anno da Antonio Carracci. Chi fece per primo il nome del Gentileschi fu Herman Voss nel 1910 in una breve nota e mi pare intuizione impossibile a contraddirsi.

Nella stessa stanza al centro del soffitto è uno sfondato con due angeli che reggono uno stemma papale sul quale cinque putti sostengono le chiavi e la tiara pontificia. Lo stemma come gli altri di queste sale è sostituito da quello di Pio IX e tutto l'affresco è largamente ridipinto. Mi sembra però poter scorgere anche qui, nelle parti ove è più facile ricostruire l'aspetto originale, non pochi elementi di carattere gentileschiano.

Nelle due sale che seguono le ridipinture del tempo di Pio IX prevalgono, mentre la saletta che dà sulla loggia della Benedizione conserva ancora, del tempo di Paolo V, elegantissimi stucchi.

A confronto di quelle del tempo di Paolo V, le opere di decorazione interna fatte eseguire da Urbano VIII in Quirinale furono di scarso rilievo e limitate alla parte più antica del palazzo, verso la costruzione gregoriana, che il papa Barberini a quanto pare predilesse scegliendola come propria dimora. Distrutta la piccola cappella "usata d'inverno" dipinta da Andrea Sacchi, restano soltanto dodici affreschi che decoravano i nuovi corridoi costruiti dal pontefice. Si può stabilire con precisione dove fossero i due corridoi: il primo, il maggiore, ora distrutto, partiva dalla galleria che fu più tardi trasformata e affrescata al tempo di Alessandro VII, e correva lungo la parte interna del palazzo prendendo luce dalle finestre, ora chiuse, che danno sul cortile. Comunicava con l'ultima stanza all'angolo estremo sinistro della facciata. Il secondo, ricordato come di minori dimensioni, e che era in asse al primo, corrisponde oggi al così detto "passaggio delle corna" sito sul lato sinistro del palazzo di Gregorio. Gli affreschi di questa "galleria piccola" di Urbano VIII rappresentano vedute di luoghi e di fabbriche in qualche modo connessi al suo pontificato, e sono attribuiti nelle antiche guide ad Agostino Tassi e Francesco Grimaldi. Non v'è dubbio che in molti di essi si debba riconoscere la mano di Agostino che del resto nel 1629 aveva decorato per commissione di Urbano il "casino di Can-

talmaggio" nei giardini del palazzo, ora distrutto. Gli affreschi della galleria non furono compiuti prima del 1632 poiché tale data appare nell'iscrizione di uno di essi. Fra i vari generi coltivati da Agostino fu anche quello della "pittura di veduta" alla quale si dedicò soprattutto agli anni suoi più maturi come dimostrano alcune tele riferibili al tempo di Urbano VIII. La serie di affreschi del Quirinale costituisce il documento più notevole di questa sua attività pittorica e dimostra un indubbio rapporto tra il Tassi e il Codazzi che era al suo primo soggiorno romano all'incirca nel tempo in cui questa galleria fu affrescata. Le vedute più belle, come quella di Castel Sant'Angelo, del Pantheon, di Sant'Urbano e di San Caio rivelano infatti nel rigore delle squadrature architettoniche e nel netto contrasto fra le zone in luce e le ombre, una maniera molto vicina a quella dell'artista bergamasco. Impossibile riconoscere in questa serie la mano di Giovan Francesco Grimaldi la cui collaborazione col Tassi è ricordata dalle fonti. Se la notizia è esatta resta solo da pensare che la parte del Grimaldi sia andata perduta e riguardasse un collegamento decorativo fra le "vedute". Lo Hess riconosce, a mio parere con esattezza, la mano di Balthasar Lauwers nell'affresco con il *Porto di Ancona*.

Maggiore iniziativa mostrò Alessandro VII Chigi il quale, l'anno stesso in cui fu eletto cioè nel 1655, stabilì di dare un definitivo assetto all'interno di quell'ala del palazzo che era stata sino allora negletta, cioè alla lunghissima galleria prospiciente la piazza di Montecavallo edificata su disegni del Fontana ancora agli anni di Sisto V o pochissimo dopo. Affidò l'impresa a Pietro da Cortona che giunto alle soglie della sessantina aveva raggiunto il culmine della sua carriera d'artista per la fama che gli procurava la passata operosità per Urbano VIII, Innocenzo X e Ferdinando II Granduca di Toscana. Aveva portato a termine appena da un anno la complessa decorazione della galleria di Innocenzo X a Palazzo Pamphili in piazza Navona ed era indubbiamente la persona più adatta ad assumersi la responsabilità di un'opera così considerevole come l'impresa della galleria di Montecavallo. Ma, sia che il Cortona non avesse più l'animo di affrontare da solo quel grande spazio, rinnovando, in età ormai tarda, le faticose prove di Palazzo Barberini, di Palazzo Pitti e di Palazzo Pamphili, sia che fosse esplicito desiderio del Pontefice creare un'opera di collaborazione, sta di fatto che in questo caso il compito di Pietro si limitò alla soprintendenza dei lavori e alla scelta degli artisti dividendo "si mettessero per quel lavoro in opera li pittori più celebri di quei tempi". Forse in un primo momento si riservò di dipingere la volta come si può dedurre da un disegno della Biblioteca Vaticana concepito evidentemente a tale scopo, un lungo disegno diviso in compartimenti ove le figure rivelano la mano del Berrettini, ma di questo primitivo progetto non se ne fece poi nulla poiché il soffitto originale, ora perduto, era a detta

*Sala Regia. Carlo Saraceni,  
La Fortezza, particolare della parete est.*

del Titi in legno dorato e non recava pitture. Pietro da Cortona si comportò, a ben considerare, come un artista arrivato e sicuro d'una posizione di privilegio e se non volle lasciarsi sfuggire l'occasione di legare il proprio nome ad un'opera di tanto prestigio, preferì, piuttosto che dipingere egli stesso, far valere la propria autorità nell'ambito dell'ambiente artistico romano dando lavoro a chi più gli fosse gradito.

La Galleria di Alessandro VII ha oggi perduto l'aspetto originario. Al tempo dell'occupazione francese infatti essa fu divisa da due muri in tre ambienti di eguale ampiezza e al tempo di Pio IX, precisamente fra il 1847 e il 1848, si rinnovò completamente la decorazione intorno alle storie ad affresco del fregio originale, con aggiunte di nuovi ornati e dipinti. Del tempo di Alessandro VII restano solo le venti storie ad affresco, in ovali e rettangoli alternati sulle pareti lunghe e in due grandi riquadri sulle pareti brevi. Il legame decorativo fra un affresco e l'altro e il soffitto sono andati perduti. Diciotto affreschi rappresentano storie del Vecchio Testamento e due del Nuovo. Seguono un ordine cronologico a partire dall'estremo angolo destro della parete esterna, e vanno dalla *Creazione di Adamo ed Eva alla Natività di Gesù*. Furono eseguiti dal 1656 al 1657 e la guida del Titi del 1686, che dà la più antica descrizione a stampa del ciclo, attribuisce le scene ai diversi pittori, attribuzioni non sempre esatte ma che sono state poi generalmente accettate. Una prima ricerca delle fonti documentarie fu condotta dall'Ozzo-la che non si rese conto però dell'incongruenza fra i nomi da lui trovati nei libri della Depositeria Generale dell'Archivio di Stato e quelli citati dal Titi. Recentemente Norbert Wibiral, in un lungo articolo che può considerarsi un modello di indagine storico-archivistica, ha corretto e verificato le attribuzioni fino allora ritenute valide, basandosi su fonti d'archivio e letterarie ancora sconosciute. Non resta quindi che attenersi, per le singole spettanze, alle sue ineccepibili conclusioni rimandando al saggio per le citazioni dei documenti, dei manoscritti e della letteratura.

Gli artisti, sedici in tutto, furono scelti, come s'è detto, dal Cortona e ricevono infatti il loro compenso solo dietro sua attestazione. Il criterio della scelta fu lodato da Fioravante Martinelli per aver Pietro distribuito "fra i giovani" le storie di cui il papa aveva indicato il programma dando loro in tal modo occasione "di dar saggio del loro ingegno"; fu invece aspramente criticato dal Passeri "per il capriccio di chi ne aveva la soprintendenza" e perché "ne vennero esclusi alcuni che ne avrebbero meritata parte dell'impiego, e furono posti in opera altri che non erano degni, e questi sono gli accidenti che succedono bene spesso quando si danno queste cure a quelli della professione". Il Passeri parla qui da pittore che aveva vissuto, già maturo, fra gli strascichi delle inevitabili polemiche suscitate dall'impresa nell'ambiente artistico romano, in particolare

fra gli esclusi. Non aveva forse tutti i torti, ché non pochi sono i mediocri fra i presenti, ma in verità va detto che il Cortona non si mostrò troppo parziale se incluse nella lista, e anzi affidò loro i due affreschi principali, due artisti come il Mola e il Maratta di un ambiente a lui estraneo per non dire avverso. Nell'insieme tuttavia è senza dubbio lo spirito cortonesco a prevalere anche se di veri e propri allievi del Cortona non vi erano che il fedelissimo Ciro Ferri ("Niun altro discepolo più di Ciro imitò la maniera del maestro Cortona; e niun altro più di lui si accostò alle sue belle idee", scrive il Pascoli), Lazzaro Baldi e il men che mediocre Cesi. Gli altri o sono artisti indipendenti di formazione diversa come il Grimaldi, il Dughet, il Lauri, il Canini e lo stesso Mola o artisti che si dimostrano occasionalmente cortoneschi come il Courtois e i due fratelli Schor, o artisti come il Maratta che proveniva dalla scuola del Sacchi, e cioè dalla corrente classicista della pittura barocca che divergeva dichiaratamente dal cortonismo da molti anni ormai, dal tempo cioè della nota disputa dell'Accademia di San Luca.

Procedendo secondo l'ordine della narrazione, il primo affresco, un ovato con la *Creazione di Adamo ed Eva*, fu dipinto da Lazzaro Baldi con Gaspare Dughet che fece il paesaggio. Era precedentemente attribuito a Egidio Schor. Le figure di questo affresco, come del resto quelle degli altri due del Baldi, sono di stretta osservanza cortonesca, seguono anzi in maniera del tutto schematica i modi del maestro sì che il pregio maggiore di questa storia è nel bel paesaggio del Dughet.

Il secondo affresco raffigura la *Cacciata dal Paradiso* e fu dipinto da Bartolomeo Colombo, mediocre e pressoché sconosciuto pittore che ripete banalmente nelle figure motivi cortoneschi. Era prima riferito a Giovan Angelo Canini.

Segue, in un ovato, il *Sacrificio di Abele e Caino* che, già attribuito a Egidio Schor, è invece opera di Filippo Lauri in collaborazione col Dughet per la parte paesistica. Il Lauri, figlio di quel Balthasar Lauwers che quasi trent'anni prima aveva collaborato col giovanissimo Cortona agli affreschi della villa Sacchetti a Castelfusano, non si può dire appartenesse all'ambiente cortonesco se non per la familiarità che lo legava all'artista fin dal tempo in cui era ancora vivo il padre. Scolaro di Angelo Caroselli ma ben presto indipendente, aveva trentaquattro anni quando dipinse nella Galleria dove dimostra uno stile personale, del tutto alieno dal tono "sublime" ed enfatico del cortonismo. Sebbene fosse noto anche come paesista si associò in quest'affresco il Dughet al quale anche lo legava una stretta amicizia che li portò nuovamente a collaborare a Palazzo Borghese qualche anno più tardi.

Il quarto affresco raffigura il *Sacrificio d'Isacco* ed è dovuto a Giovan Angelo Canini, scolaro del Domenichino che nel suo modesto classicismo rimase "molto attaccato al gusto Carraccesco". Delle



sue relazioni col Cortona il Passeri dice: "Qualche volta si lasciava vedere da Pietro più per pompa che per volere effettivamente li suoi precetti, mostrandosi da quel suo stile lontanissimo, e inimico, e Pietro, che se ne avvedeva, la passava seco in complimenti". E fu forse per "complimento" che gli affidò questa storia certo tra le meno cortonesche di tutto il ciclo.

Nel quinto affresco, che era in origine un ovato e fu trasformato in rettangolo al tempo della divisione della galleria, il *Diluvio universale* fu dipinto da Lazzaro Baldi che questa volta per il paesaggio non si valse della collaborazione del Dughet. L'affresco era prima attribuito a Egidio Schor.

L'*arca di Noè* che segue in uno dei riquadri rettangolari fu dipinta da Giovanni Paolo Schor, che era a Roma già dal 1640 proveniente dal Tirolo. Se nella rappresentazione degli animali mostra un evidente legame con l'arte fiamminga (il Wibiral fa il nome di Roeland Savery che tra il 1604 e il 1616 fu anche nel Tirolo dove lasciò sue opere) le figure sono tra le più cortonesche di tutto il ciclo e in misura maggiore di altre opere romane dello stesso artista. A Windsor (n. 4513) esiste un disegno autografo dello Schor per questo affresco. Dello stesso Schor, già attribuito al fratello Egidio che fu nella Galleria soltanto aiuto di Giovanni Paolo, è l'affresco che segue in un ovato con la *Lotta di Giacobbe con l'Angelo*.

La *Conciliazione di Giacobbe e Esaù* nell'affresco successivo è opera di Fabrizio Chiari, di un cortonismo assai classicizzante che trasforma in costruzione statica l'iniziale andamento barocco della composizione. L'ovato con *Giuseppe venduto dai fratelli* che chiude la serie degli affreschi in questa parte della galleria è ancora di Giovanni Paolo Schor che s'avvalse forse in questo caso della collaborazione del fratello minore.

Il grande affresco che segue nella parete breve della Galleria fu affidato dal Cortona a Pier Francesco Mola che vi dipinse *Giuseppe riconosciuto dai fratelli*. Sin dal Passeri è considerato il suo capolavoro: "A confessare il vero quell'opera è delle migliori del Mola, sia nel componimento che nel disegno et anche nel colorito; o che fosse spronato dall'emulazione o che ne incitasse il genio oppure che stimasse quell'occasione assai valida per introdurlo in posto maggiore, la verità è che egli in quella superò se stesso e diede segno di qualche superiorità agli altri". Quando dipinse questo affresco il Mola, sebbene già quarantacinquenne, aveva bisogno forse di una pubblica affermazione per far valere i suoi meriti. Ultimo adepto della tendenza neo-veneziana che aveva aggiornato alle fonti più dirette in un viaggio nell'Italia del Nord dal quale era reduce ormai da tempo, sapeva accordare all'antica lezione bolognese, che aveva appreso in una variante guercinesca, il classicismo stravagante del Testa e la maniera semplice e grave del Sacchi. Non fu proclive al cortonismo, o non lo fu mai almeno come in questo affresco che nel

paese del fondo sembra memore del primo Cortona, il Cortona di Santa Bibiana. Anche alcuni tipi fisici delle figure della storia di Giuseppe sono desunti del repertorio cortonesco, ma è il dichiarato impegno classicista, quella sorta di culturale ripresa di entusiasmo raffaellesco – come poteva intendersi in quei tempi – che distingue nettamente questa nobile, meditata composizione dal corsivo, meccanico cortonismo degli anni Cinquanta.

L'ovato con *Mosè e il rovelto ardente* col quale s'inizia il fregio della parete interna è del bolognese Giovanni Francesco Grimaldi. L'entità del compenso che gli fu corrisposto rivelato dagli ordini di pagamento per la Galleria fa pensare che ebbe una parte preponderante nell'impresa ove evidentemente portò un contributo essenziale alla decorazione fra storia e storia oggi perduta. La sua cultura, legata ancora per tramite diretti al carraccismo, seguiva una vicenda del tutto estranea a quella promossa dal Cortona, e se qui tentò di ammodernarsi in qualche modo, e per via tutta esteriore, si può affermare tuttavia che le due storie del Grimaldi nella Galleria sono in effetti fra le meno cortonesche del ciclo. Così come è scarso, per non dire del tutto assente, l'elemento cortonesco nell'affresco che segue con il *Passaggio del Mar Rosso* dipinto da Jan Miel. Se in questa scena piena di figure l'artista fiammingo volle far dimenticare i suoi trascorsi di "bamboccianti", lo fece esagerando in classicismo: ma un classicismo inteso da uno spirito nordico, abbondante in citazioni, attento ad effetti statuari, lontano insomma dai modi più consueti del cortonismo. Il risultato non può dirsi davvero notevole sebbene l'antica abitudine del Miel a guardare, sia pur aneddoticamente, la realtà affiori in qualche zona dell'affresco, soprattutto nella parte centrale dove è il gruppo degli israeliti che si salvano dalle onde.

Dopo l'ovato con gli *Esploratori della terra promessa* di Giovan Francesco Grimaldi segue la *Battaglia di Giosuè* di Guglielmo Cortese (Courtois). Il Wibiral suppone, trattandosi qui di una vera e propria "battaglia", che all'invenzione dell'affresco non sia estraneo il fratello di Guglielmo, Giacomo detto il Borgognone, famoso appunto in tal genere di figurazioni. L'ipotesi, avvalorata da un disegno del Borgognone del Gabinetto delle Stampe di Roma che può considerarsi una prima idea per questa composizione, è credibile. Ma vorrei aggiungere, a riprova dell'ispirazione cortonesca di questa storia di Giosuè, che alcuni gruppi derivano non tanto dalla famosa *Battaglia di Alessandro* del Berrettini in Campidoglio quanto da un dipinto dello stesso soggetto che si trova ancora a Versailles e che deve considerarsi una replica autografa dell'artista completamente variata.

Il *Gedeone che sprema la rugiada dal vello* nell'ovato seguente (portato a forma rettangolare come l'affresco corrispondente nella parete opposta al tempo della trasformazione della Galleria) è forse

l'affresco più famoso di tutta la serie, e ciò a causa di un'errata attribuzione. Sia il Titi che il Pascoli lo riferiscono infatti a Salvator Rosa di cui sarebbe stato l'unico affresco a noi pervenuto. Si tratta invece di un'opera di Filippo Lauri come può dedursi da fonti documentarie e da ragioni stilistiche. A Windsor se ne conservano due disegni preparatori (nn. 4537 e 4538).

Segue il *David che uccide Golia* di Francesco Murgia, artista che può dirsi sconosciuto, mediocrissima esercitazione cortonesca che ci induce a pensare come, in questo caso almeno, il Passeri non dicesse a torto che erano stati chiamati al lavoro artisti "non degni". L'affresco era attribuito a Lazzaro Baldi. Egualmente mediocre, se pur non altrettanto rozzo, il *Giudizio di Salomone* di Carlo Cesi, che fu scolaro del Cortona ma che è noto soprattutto come incisore di opere altrui. Un disegno dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte relativo a quest'opera è stato identificato dal Faldi. Il cortonismo più ortodosso è rappresentato dall'ultimo affresco di formato rettangolare della serie: il *Ciro che libera gli Israeliti dalla prigionia di Babilonia* di Ciro Ferri, il più fedele fra gli allievi del Cortona e che mostrò un indubbio genio nel seguire il maestro pur senza imitarlo pedissequamente, riuscendo cioè ad immaginare in proprio nobilissime invenzioni che sembrano nate nella mente del Cortona stesso. Indubbiamente più debole il cortonismo di Lazzaro Baldi la cui *Annunciazione* chiude la serie degli affreschi di questa parete.

Quando sulla parete di fondo della galleria dipinse il grande affresco con la *Natività*, che fu inteso subito come il più importante del ciclo, Carlo Maratta non era certo un esordiente, anche se i suoi trentun'anni potevano farlo includere nel novero dei "giouani". S'era già fatto conoscere per le sue prove a San Giuseppe dei Falegnami, a Sant'Isidoro e a Santa Maria dei Sette Dolori. Proveniva dalla scuola di Andrea Sacchi che per antiche questioni di principio era dichiaratamente avverso al Cortona; ma in quegli anni il Sacchi, vecchio e malfermo in salute, non dava più ombra al Berrettini che era riuscito da tempo a prevalere sul pericoloso rivale degli anni Trenta, e il Maratta del resto non da poco aveva raggiunto una sua completa autonomia dal maestro. Al tempo in cui si pensò di decorare la Galleria il Maratta era riuscito forse ad entrare nelle grazie del Cortona, assai in vista alla corte di Alessandro VII, tanto da strappargli la commissione dell'opera maggiore, o più probabilmente ottenne la protezione dello stesso Pontefice cui l'aveva presentato con calore l'ancor più potente Bernini che non si faceva mai sfuggir l'occasione di crear fastidi a Pietro. Si è voluto osservare in questo affresco del Maratta una occasionale adesione al cortonismo: ma si tratta di concessioni superficiali o piuttosto di inevitabili concomitanze mentali che non nascondono tuttavia un'indubbia divergenza. La cultura dell'artista marchigiano era diversa, per non

fare che un esempio, da quella di Ciro Ferri, ed era cultura nuova, tipica degli anni del sesto decennio. Se il Barocco era ormai parlata universale, vera e propria dittatura d'immagini, di modi inventivi, di espedienti, quella sorta di deviazione classicista iniziata dal Sacchi, sostenuta dalle teorie dell'ambiente intellettuale cultore dell'"idea", favorita dal continuo lavoro anti-cortonesco del Bernini, trovava in quegli anni una nuova espressione figurativa che ha nel Maratta appunto il suo più autorevole rappresentante. È forse proprio il fondamento culturale, quella meditazione, sia pur in chiave barocca, su testi classici da Raffaello a Correggio, quel pensare prima di fare, che distingue profondamente questa *Natività* dalla facile cifra dei cortoneschi. Il risultato è molto alto, forse il più alto raggiunto a Roma in quegli anni.

Con la Galleria di Alessandro VII la decorazione degli appartamenti del piano nobile del palazzo poteva dirsi completata. Nessuna opera di qualche rilievo fu infatti commessa dai pontefici che si susseguirono negli ultimi anni del Seicento. Nel corso del Settecento si rinnovò sopra tutto l'arredamento delle sale, ma le opere di vera e propria decorazione, come affreschi o trasformazioni di architettura interna, furono scarse. La maggior impresa del Settecento al Quirinale resta la costruzione della *coffee-house* di Benedetto XIV sulla quale tornerò più avanti parlando dei giardini. In Palazzo, nel 1711, Clemente XI Albani fece collocare sulla parete del pianerottolo dello scalone di Flaminio Ponzio il *Cristo in Gloria* di Melozzo da Forlì, parte centrale del grande affresco staccato, per la intercessione del Padre Resta, dalla tribuna della chiesa dei Santi Apostoli prima che, in quell'anno, fosse demolita. Operazione interessante soprattutto per la storia del gusto e testimonianza fra le più antiche di considerazione storica e critica rivolta ad un artista anteriore a Raffaello. Lo stesso Pontefice nel 1715 apprestò una cappellina negli appartamenti della Manica Lunga, modificata da Clemente XII e completamente rifatta da Pio IX. Sotto il pontefice successivo, Innocenzo XIII Conti, Giovanni Paolo Panini fu introdotto a Montecavallo e gli fu affidata la decorazione di alcune piccole sale, o come si diceva camerini, adibiti a residenza di Monsignor Maggioromo al secondo piano dell'antica costruzione gregoriana. Si conserva ancora la decorazione di una stanza, completamente dipinta a tempera sulle quattro pareti che fingono una loggia aperta su paesaggi con architetture e figure. Opera relativamente giovanile dell'artista piacentino e tuttavia assai notevole per il suo sviluppo e per la storia della "veduta ideata" settecentesca. La sua datazione è di pochissimo anteriore al 1722: in una lettera di quell'anno inviata da Ferrara al fratello Mariano, il cardinal Giovanni Patrizi scrive: "Mi ha scritto il sig. Patrizio (Patrizi) che con l'occasione che il papa è stato a San Pietro pensavamo d'andare a vedere li mezzanini che Mons. Maggioromo aveva fatto accomodare a Montecavallo e

dove aveva dipinto il sig. Gio. Paolo, per vedere se in qualche cosa potevano dare lume al nostro bisogno [cioè la decorazione della villa Patrizi iniziata dal Panini nel 1718] servata sempre la proporzione fra quello che può fare un papa e quello che posso fare io”.

Altre testimonianze settecentesche al Quirinale restano a pian terreno, nei locali costruiti da Paolo V per ospitare il Tribunale della Sacra Rota. La cappellina dell'Assunzione che si trova nel secondo vano, sotto la cappella Paolina, a destra del portone sulla piazza, se fu edificata da Paolo V, deve il suo aspetto attuale ad un restauro di Clemente XIII del 1768. Del quadro d'altare, con l'*Assunzione della Vergine*, non ho trovato il nome dell'autore nelle fonti, ma non esiterei ad attribuirlo a Stefano Pozzi. Un affresco settecentesco, con la Fede e le quattro virtù cardinali, è in un salone del pianterreno ove ora è la cosiddetta "Vasella".

Gli avvenimenti tempestosi dell'ultimo decennio del secolo che, dopo il trattato di Tolentino, vide l'occupazione di Roma da parte delle truppe francesi e, nel febbraio del 1798, la proclamazione in Campidoglio della Repubblica Romana e la deposizione di Pio VI, corsero troppo veloci perché le immaginazioni retoriche nate nelle menti accese e alquanto scombinare dei pochi giacobini romani potessero lasciare qualche traccia tra le mura secolari del palazzo del Quirinale abbandonato dal papa. Sappiamo solo che l'incombente dell'edificio fu affidata, almeno sulla carta, dai repubblicani all'architetto Paolo Bargili. Fu solo dopo l'affermarsi definitivo della dittatura napoleonica e dopo la rottura del concordato del 1802, che ebbe luogo un vero e proprio tentativo di dare al vecchio Montecavallo un'impronta laica, o a dir meglio eroica: quando cioè il Palazzo, per un decreto di Napoleone I del 1809, divenne, da Palazzo Pontificio, Palazzo Imperiale. Correva l'anno 1812 e Roma attendeva quella visita di Napoleone che poi gli eventi della guerra resero impossibile: in previsione tuttavia del suo arrivo si decretò di apprestargli un appartamento nel Palazzo, rinnovando e decorando per l'occasione alcune stanze dell'ala destra dell'antica costruzione gregoriana che era indubbiamente la più piacevole ad abitarsi. Non era più il tempo entusiasmante degli albori della libertà e gli artisti ex giacobini s'erano affrettati a dimenticare gli archi trionfali e gli altari per le feste della Federazione o le allegorie della *Verità che smaschera la Superstizione*, e si apprestavano a rinnovare il repertorio rievocando fasti imperiali, la Giustizia di Traiano, gli Dei protettori dell'antica Roma, i geni della Guerra e della Pace. Ligi alle nuove ispirazioni si misero all'opera al Quirinale l'architetto Raffaele Stern, il pittore Felice Giani, gli scultori Thorwaldsen, Laboureur e Finelli. I canoni del neoclassicismo si prestavano del resto alla esaltazione dell'Imperatore con una gradazione appena diversa da quella che aveva accompagnato gli entusiasmi repubblicani. Alcune delle sale napoleoniche del Quirinale sono

giunte a noi pressoché intatte mentre altre sono state manomesse più tardi, ma si può dire che le prime, grazie soprattutto all'estro focoso, personalissimo del Giani, siano tra le più felici espressioni strane del gusto neoclassico.

Le stanze decorate per ricevere Napoleone erano sette. La prima, la maggiore, è la stanza d'angolo nell'ala verso i giardini che si affaccia con cinque finestre sulla terrazza belvedere a destra dell'antica costruzione del Mascarino. Della decorazione napoleonica conserva solo il fregio a bassorilievo in stucco che corre sulle quattro pareti con *Il trionfo di Traiano* scolpito da Carlo Finelli. La seconda comunica con la prima e con la loggia nonché con il resto dell'appartamento imperiale. Per questa e per le stanze seguenti esistono varie ricevute di pagamento intestate a "Felice Giani e compagni pittore ornamentista domiciliato dentro il Palazzo del Quirinale" dell'anno 1812. Questa stanza conserva della decorazione neoclassica solo il fregio, analogo a quello del Finelli, modellato da Massimiliano Laboureur con *Lorenzo de' Medici che scaccia i vizi e introduce le virtù*; il quadro del vano centrale della volta con una storia di Cosimo dei Medici di Tommaso Conca è stato tolto recentemente ed è apparso in suo luogo un affresco con lo stemma di Urbano VIII. La terza sala conserva ancora nella volta il quadro di Andrea Corsi con *Traiano che dispensa i regni* e lungo le pareti il fregio del Thorwaldsen con *Il trionfo di Alessandro in Babilonia*. Resta anche, intorno al quadro della volta, la decorazione del Giani, ispirata "alla virtù", con quattro ottagoni con le allegorie della *Forza*, della *Giustizia*, della *Sapienza* e della *Magnanimità*, alternati a tondi in grisaille con *Vittorie* e *Trofei*. Segue il "gabinetto dedicato alla Guerra" egualmente ben conservato. Nel riquadro centrale è un dipinto di formato oblungo del Giani con un raffigurazione guerresca, improvvisata a punta di pennello, animata di colori freschi ed acerbì. Lo stesso Giani dipinse, nell'attiguo gabinetto "dedicato alla Pace", l'allegoria centrale in uno scomparto di dimensioni analoghe. La sesta stanza che doveva essere "il gran gabinetto di Sua Maestà l'Imperatore" è dedicata a Cesare e agli dei protettori di Roma. Anche la decorazione di questa sala, elegantissima, è perfettamente conservata con i sei tondi dipinti dal Giani raffiguranti Giove, Nettuno, Vesta, Ercole, Mercurio e Minerva. È stata tolta soltanto la tela al centro della volta di Pelagio Palagi firmata e datata VII 1812. Si conserva anche la decorazione della settima stanza, la camera da letto dell'Imperatore, dedicata alle Ore, al Giorno e alla Notte. Sempre nel 1812, contemporaneamente all'allestimento dell'appartamento imperiale, fu messa in opera la trasformazione della galleria di Alessandro VII destinata alle pubbliche cerimonie. A tale scopo fu divisa in tre sale di eguali dimensioni in una delle quali fu sistemato il trono. L'aspetto attuale delle tre sale della Galleria non può darci un'idea esatta dell'adattamento napoleonico dato che

queste subirono un successivo rimaneggiamento al tempo di Pio IX. È certo tuttavia che la decorazione era affidata soprattutto a grandi dipinti che occupavano l'intera parete dei tramezzi, mentre il trono copriva completamente l'affresco del Maratta. Nella prima sala, l'affresco corrispondente del Mola fu lasciato in vista e nel tramezzo prospiciente fu appesa una tela con la *Battaglia delle Termopili* di Tommaso Conca; nelle pareti brevi della sala centrale era un *Orazio Coclitè sul ponte* di Luigi Agricola e un *Trionfo di Romolo vincitore di Re Acone* di Ingres; nella sala seguente, dirimpetto al trono, era un dipinto raffigurante *Traiano che riceve i disegni della Basilica Ulpia*. Dell'adattamento napoleonico restano solo gli stipiti delle porte in granito decorate in bronzo dorato e, nell'ultima sala, un sottile fregio con allori e aquile imperiali sopra le storie ad affresco. Il soffitto di questa sala che porta nello scomparto centrale un *Giudizio di Salomone* di Francesco Manno, scolaro palermitano di Vito d'Anna, firmato e datato 1823, risale agli ultimi anni del pontificato di Pio VII.

I dipinti di Felice Giani sono le ultime opere, nell'antico palazzo di Montecavallo, che rivelino uno spirito vitale e una cultura artistica ancor valida. Si chiude con essi l'unica storia della decorazione interna dell'edificio che possa avere un senso: quanto segue sino ai primi anni di questo secolo è solo cronaca di fatti infelici. Ciò che fu fatto, dopo il 1812, sulle antiche volte e sulle antiche pareti del Quirinale fu solo inutile aggiunta o, peggio ancora, irrispettosa e incolta manomissione. A cominciare da Pio VII che poco dopo il suo ritorno, alla fine dell'avventura napoleonica, inaugurò nella cappella Paolina il reazionario pietismo pseudo-raffaellesco del nuovo secolo per continuare con Pio IX che lasciò anche al Quirinale, e in più parti, il segno del lugubre gusto cimiteriale che incombeva sull'esauata cultura artistica romana di quei tristi decenni. Al secondo anno del suo pontificato risale la prima manomissione delle tre sale nelle quali era stata divisa la galleria di Alessandro VII, quando sembrò naturale coprire addirittura il bell'affresco del Maratta e farvi dipingere ai lati le melense figure degli angeli del Coghetti e circondare le storie bibliche degli allievi del Cortona con vistose decorazioni floreali degne di una povera villa di campagna. Disgraziata impresa che si concluse degnamente qualche anno più tardi, nel 1864, quando Tommaso Minardi affrescò su tutta la superficie di una delle pareti divisorie quella *Missione degli apostoli* che forse solo al Verano troverebbe luogo adatto, e quando lo stesso artista dipinse, in mezzo al soffitto della sala centrale, il freddo, cadaverico monocolore con una processione di profeti. Sempre sotto Pio IX furono dipinte, e in alcuni casi manomesse, dal Mantovani e dall'Angelini, le volte delle sale di quell'appartamento costruito da Paolo V accanto alla grande cappella, e fu completamente rifatta la cappellina di Clemente XI degli appartamenti della Manica Lunga.

Le cose cambiarono, e cambiarono vistosamente ma non direi davvero in meglio, dopo il 1870, anno in cui il Palazzo, occupato dal generale Lamarmora fu rivendicato al nuovo regno d'Italia, dichiarato proprietà demaniale e, nonostante le proteste della curia, destinato, come era giusto, alla nuova funzione di Palazzo Reale. La cultura artistica italiana precipitava sempre più in basso, salvo le poche eccezioni che tutti sanno, e nel fondo dell'abisso era la pittura così detta ufficiale, quella sola cioè che poteva trovare ingresso alla nuova reggia e andare incontro ai gusti, non troppo raffinati, dei nuovi reali padroni o dei vari aiutanti di campo e dame di corte che fungevano da consiglieri. Al gusto cimiteriale di Pio IX e ai tristi epigoni dei nazareni subentrava, quasi di colpo, il gusto laico, dichiaratamente anticlericale, dei professori "neo-tiepoleschi", con lo straripante corredo di prosperosi busti femminili, sia pure prudentemente velati, evocati quasi per esorcizzare massonicamente l'atmosfera pontificale che stagnava ancora in ogni sala del vecchio Palazzo; con i tricolori sventolanti fra le nubi sorretti da genietti birichini dall'ombelico sporgente, con le stelle d'Italia che brillano d'un chiarore di gesso contro cieli color salmone, con i magri scugnizzi nudi, dallo sguardo fiero, che reggono aratri o ingombranti ruote dentate; il solito repertorio insomma che invade le cupole e le volte dei teatri dell'opera, dei casinò, dei grandi alberghi e anche delle reggie nell'Europa fine secolo. Solo che nel nostro caso quel gusto si accompagna ad una certa sciatteria, ad una notevole imperizia, mentre talvolta l'esuberante espansione pittorica non si perita di soffocare e deturpare la decorazione preesistente.

Le prime opere di riadattamento dei Savoia presero di mira quello che fin dal Settecento si chiamava l'appartamento dei principi – così detto per aver ospitato Francesco I d'Austria e altri illustri regnanti – e che comprende le sale dell'ala costruita da Paolo V verso i giardini. Il grande salone concistoriale divenne così sala delle feste e la volta di Tassi e del Gentileschi, ricordata ancora nel 1870 dal Barbier de Montault, venne distrutta per dar luogo al *Trionfo d'Italia* dei professori Magnoni e Barilli. Nelle volte delle sale contigue dipinsero Ignazio Perricci e Cesare Maccari mentre la galleria che corrisponde allo scalone del Ponzio fu affrescata dal Palombi con *Il Trionfo del pudore*. Fu dipinta la volta della loggia del Mascarino (Ballerini, 1908) e della sala attigua detta "delle vittorie", quella della prima stanza napoleonica (*Aurora* del Brugnoli), quella dell'andito fra lo scalone e la Sala Regia (*Le quattro Stagioni* del Palombi e Ballerini) e quella della sala del Tassi (*I frutti della pace* del Palombi). E la nuova decorazione si estese lussureggiante per il Palazzo invadendo soprattutto i così detti appartamenti imperiali della Manica Lunga, adibiti, da allora, a foresteria.