

## Dipinti murali Barberini staccati: equivoci e chiarimenti

Entro le pareti di due salette contigue al piano terreno di palazzo Barberini alle Quattro Fontane sono da tempo inserite sei pitture murali, nate tutte altrove. Il conto sale a nove con quelle finite in altri musei, che diventano tredici, aggiungendo tre andate perdute e un'altra ancora esposta fra i quadri, senza contare altri pezzi del genere acquisiti dallo Stato per la Galleria Nazionale. Probabilmente si tratta del gruppo più cospicuo in assoluto, fra quelli riuniti nel Seicento con finalità collezionistiche<sup>1</sup>. Per qualche aspetto si accostava a quanto era stato salvato dalla distruzione della vecchia San Pietro, per ragioni più centrate sulla storia e il culto. In un'Italia non ancora diventata la 'miniera' da cui, soprattutto gli inglesi, avrebbero fatto cavare tanti lacerti di affresco, quel nucleo doveva offrire un'esibizione della tecnologia specializzata in simili espianti. Inoltre, sembra mirasse a costituire una rassegna di pittura antica romana, allora pressoché ignota: difatti buona parte di quei pezzi fu presto drammaticamente retrodatata. L'insieme riflette pure lo strapotere della famiglia papale, la quale infliggeva alle sedi originarie delle captazioni buchi pericolosi per la statica e sgradevoli per l'estetica.

Parte di queste pitture, dopo lo stacco, è rimasta in assetto mobile, mentre una potrebbe essere nata già in forma autonoma, magari per servire da prova tecnica, in vista di appalti per affreschi. Ma come si fa a distinguere? Diversamente da quan-

to si tende a supporre, la presenza di strutture di sostegno in terracotta non può essere considerata dirimente, trattandosi del materiale all'epoca più indicato a sostenere sia intonaci avulsi, sia pezzi creati come portabili. L'esame delle malte d'attacco alle tegole di supporto può aiutare molto a chiarire questi interrogativi, laddove le fonti risultano talvolta fuorvianti, come vedremo anche qui. Entrambe le configurazioni erano comunque piuttosto rare. La loro corporeità quasi inorganica si prestava a una conservazione durevole, secondo assunti per certi aspetti assimilabili alla pittura su pietra.

Notiamo che vari brani murali venivano sistematati nel giardino segreto verso il 1663<sup>2</sup>. Solo di qualcuno possiamo stabilire la provenienza e altri dettagli espositivi, temi che la fantasia di ricerche votate al 'contesto' porta talvolta alle deduzioni più strane. L'unico elemento sopravvissuto che risalga davvero all'età imperiale – la *Dea Barberini*, tratta nel 1655 dalle vicinanze del Battistero Lateranense – è finito al Museo Nazionale Romano, poco dopo il lodo fra lo Stato e i Barberini (fig. 1, tav. XXXV)<sup>3</sup>.

Analoga patente archeologica fu conferita, come accennato, a gran parte dell'insieme. Molti autori si espressero in tal senso sulla base di un esame diretto delle pitture, oppure studiandone riproduzioni grafiche prodotte dal Settecento. La critica moderna ha poi ingrossato il *dossier*,

## Materiali



1. Pittore del IV secolo d.C., *Dea Barberini* o *Roma*, pittura murale staccata, Roma, Museo Nazionale Romano.

lavorando più sull'intreccio delle citazioni che sull'esame obiettivo. La faccenda merita di essere riassunta e chiarita.

Alcune grafiche raffigurano come ultramillenaria l'immagine di una vecchia con un fuso, che

si direbbe la parca *Cloto* (fig. 2, rav. XXXVI). Fu così giudicata da Winckelmann e da altre celebrità<sup>4</sup>, con l'eccezione di Jonathan Richardson e Pierre-Jean Mariette<sup>5</sup>. L'affresco lasciò casa Barberini nel primo '800 e, con molto altro, fu ceduto agli Sciarra. Probabilmente prelevato da una grottesca, doveva essere giunto nelle raccolte come opera mobile e poi così mantenuto<sup>6</sup>. Dopo la sua alienazione, si è discusso ancora parecchio, senza più dubbi circa i riferimenti all'antichità e alla definitiva scomparsa<sup>7</sup>. Tuttavia la *Cloto* esiste ancora e, dal 1917, si trova in un luogo pubblico, quale il Museum of Art di Philadelphia, cui la donò l'avvocato-collezionista John G. Johnson (fig. 3, tav. XXXVII)<sup>8</sup>. Il suo esame conferma e accentua l'impressione che già si poteva desumere dai fogli di traduzione. Vale a dire che il frescante sia stato attivo a Roma, molto suggestionato dal michelangiolismo dalla volta Sistina, in particolare dalle sibille Persica e Cumana, nonché da Asa, Giosia e Ammon. Pare qualcuno più antico, sintetico e stilisticamente nervoso di Giulio Mazzoni in palazzo Spada, al cui ciclo, come vedremo, sarebbe altrimenti logico far risalire la provenienza. Tuttavia quella sede non è da escludere dal nostro orizzonte ricostruttivo visto che ha subito demolizioni antiche, conserva tracce di altri manieristi ancora ignoti e ospita almeno un paio di figure femminili con conochchia<sup>9</sup>. Il nostro uomo va cercato nel mondo di Daniele da Volterra, verso il 1535/45. È probabile che il pezzo di muro con la parca sia stato a un certo punto protetto da una notevole cornice tardobarocca, fra le pochissime

2. Daniele da Volterra (cerchia), *Cloto*, affresco staccato, Philadelphia, Museum of Art.



3. Gian Domenico Campiglia, *Cloto*, disegno, Eton College Library.



## Materiali

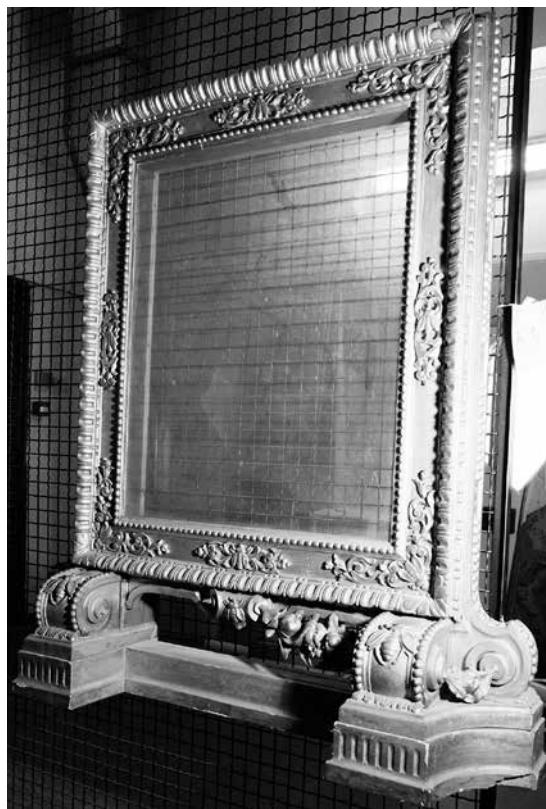
rimaste alle Gallerie Nazionali ad essere ancora dotata delle api araldiche (fig. 4). Ciononostante, essa è stata tanto negletta da non essere finora fotografata e nemmeno inventariata. Risponde a una tipologia molto rara, concepita per ospitare le traverse metalliche, necessarie al sostegno di piani pesanti<sup>10</sup>. È stata così abbandonata perché, come intere ‘generazioni’ di altre cornici, non si adattava più al gusto dei ciclici riallestimenti, non di rado distruttivi e spesso inutili.

Sono ancora inglobati nel palazzo quattro monocromi di Polidoro da Caravaggio, che il muratore Tommaso Damiani staccò a massello nel 1633 da un lungo fregio a Palazzo Madama (fig. 5)<sup>11</sup>. Sessant’anni dopo venivano restaurati da Giacinto Calandrucci e sono poi seguiti altri accanimenti conservativi, fra cui lo strappo del colore da uno di essi<sup>12</sup>.

Sempre nel 1693 il maestro di Calandrucci, Maratta, ritoccava una scena chiamata *Venere e putti*, a sua volta rimasta in una delle sale al piano terra, entro una cornice a stucco con decori tardobarocchi, compagna di quella che inquadra il monocromo strappato (fig. 6, tav. XXXVIII). Scriveva Lione Pascoli prima del 1730: «Ebbe Carlo nello stesso tempo ordine di ritoccare una pittura antica, che colorita a fresco si conserva nel palazzo, e dopo [...] v’aggiunse alcuni putti, che le servono di vago, e bizzarro ornamento»<sup>13</sup>. Il passo evidenzia un altro dirottamento archeologico di un’opera fino ad allora tenuta nella raccolta col giusto riferimento rinascimentale<sup>14</sup>.

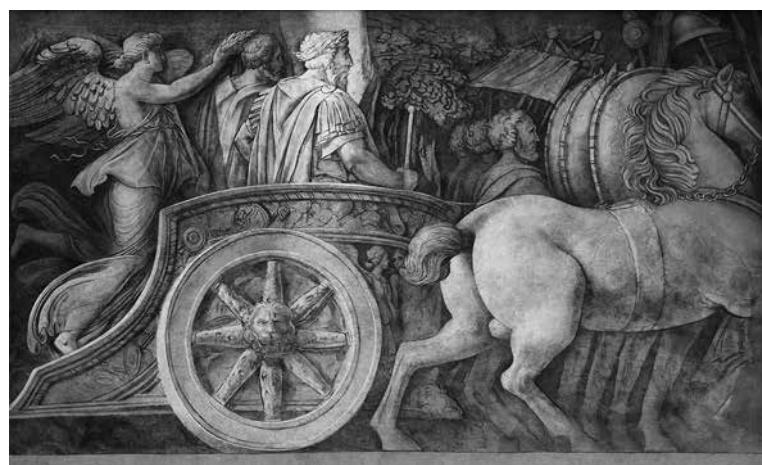
Una prima reazione critica ha voluto accrescere il ruolo di Maratta<sup>15</sup>. Un sostanziale chiarimento è poi coinciso con un restauro (1999). La *Venere* è stata allora riconosciuta quale olio su muro del cinquecentesco Giulio Mazzoni, verosimilmente prelevato dal suo ciclo nella Galleria degli stucchi

5. Polidoro da Caravaggio, frammento di monocromo, affresco staccato e rimurato, Roma, Palazzo Barberini.



4. Cornice romana, inizi XVIII secolo, Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di palazzo Corsini.

in palazzo Spada<sup>16</sup>. Il brano si è ritenuto sia stato ivi rimpiazzato da un *Suicidio di Cleopatra* su tela, il cui stile possiamo qui accostare al cosiddetto Pseudo Caroselli, pittore di quadri da cavalletto non ancora anagraficamente individuato, attivo nella prima metà del Seicento<sup>17</sup>. Tali ipotesi su



## Materiali



6. Giulio Mazzoni e Carlo Maratta, *Venere e putti*, olio su intonaco staccato e rimurato, Roma, Palazzo Barberini.

paternità e provenienza paiono indiscutibili. Ma il restauro che le ha accompagnate si è rivelato in parte distruttivo. La storica d'arte e i tecnici da lei diretti non sono stati in grado di riconoscere i brani di Maratta, una parte dei quali è parsa loro leggermente più tarda e per questo condannata a una balorda cancellazione<sup>18</sup>. Erano autografi del maestro il paesaggio di stampo dughettiano e i fini dettagli di natura morta, quali un cuscino prezio-

so, i panneggi della figura e della tenda, sul genere delle tappezzerie tipiche del gruppo denominato 'Salv'. A tali conclusioni è giunta anche Simonetta Prosperi, che le ha tuttavia espresse con tonalità più accademicamente felpate<sup>19</sup>. La pulitura ha lasciato un fondale malconcio, mutilando il lavoro di un artista da tempo considerato pioniere nella storia del restauro<sup>20</sup>.

Se è inevitabile che a tutti noi accada di sbagliare,



7. Taddeo Zuccari, *Eros in un paesaggio con api e tre donne*, affresco staccato e rimurato, Roma, Palazzo Barberini.

l'abitudine omertosa a non discutere gli errori, oppure ad attribuirli solo ai nemici, è particolarmente tipica del restauro, dove alcuni centri tendono a proporsi come infallibili. È un campo che deve invece imparare a dibattere pacatamente dei propri fallimenti, per trarne profitto e raggiungere finalmente una mentalità scientifica, che altrimenti non avrà mai, a dispetto delle tecnologie più raffinate di cui si serve. Un convegno con siffatte finalità non è mai stato tenuto, nonostante la quantità di iniziative dedicate alla conservazione. Quando ho tentato di organizzarne uno, proponendo a restauratori e studiosi di parlare dei propri fallimenti, le reazioni sono state allarmate e scoraggianti.

In palazzo Barberini è rimurato anche un *Eros con paesaggio, api e tre donne*, dipinto in fresco, con finiture a secco e ritenuto anch'esso archeologico (fig. 7, tav. XXXIX), almeno a partire da Jonathan Richardson (1720) e da un disegno di Campiglia<sup>21</sup>. Di recente è stato definito originale di scavo, modificato dal faintendimento di «un restauratore coadiuvato da un letterato», oppure copia settecentesca a tempera dall'antico<sup>22</sup> o, ancora, prossimo al Domenichino<sup>23</sup>. Si tratta di un'opera del Manierismo maturo, precedente i cicli decorativi promossi dai Barberini nel palazzo alle Quattro Fontane. Questo ennesimo equivoco fra antico e moderno suona madornale e risolleva un problema della nostra disciplina. Sottolinea come la capacità di comprendere lo stile e la materia delle opere sia – da sempre – appannaggio di pochi, fra quanti si sono voluti occupare di storia e arte. In questo caso gli abbagli si sono perpetuati fin dall'età barocca, quando tuttavia si disponeva di scarsissimi strumenti di lavoro, rispetto a quelli attuali. Ad aggravare la situazione è giunta, oltre mezzo secolo fa, una tendenza della storia dell'arte, che ha preso a disinteressarsi alle opere in carne e ossa, a favore di una critica focalizzata su aspetti collaterali e su astrazioni diverse. Anche se quei tipi di indagine non dovrebbero comunque comportare l'abbandono della competenza di base, la mortificazione della filologia delle forme, probabilmente partita nel mondo anglosassone prima dell'ultima guerra, si è ormai diffusa quasi ovunque. Ha prodotto un vasto analfabetismo 'clinico', che impedisce di formulare diagnosi attributive. Non sono pochi gli studiosi che nascondono quella grave disabilità dietro un esibito disinteresse. A tutto ciò si aggiunge la comune tendenza a fidarci troppo degli studi fatti sui libri (o via internet), tralasciando spesso di compiere le necessarie verifiche dirette. La svista illustra anche i limiti di un mondo dominato dagli specialisti, sebbene essi siano indispensabili.



8. Taddeo Zuccari, *Eros in un paesaggio*, penna, inchiostro bruno, acquarellature brune su tracce di pietra nera, lumeggiato a biacca, 249 x 176 mm, Genova, Gabinetto disegni e stampe di Palazzo Rosso, inv. D 2845.

Difatti su questo tema, non riuscendo a focalizzare l'autore, mi sono rivolto a Bolzoni, che ha subito rilevato come il ritmo neoraffaellesco dell'*Eros* rivelò la mano di Taddeo Zuccari, uno dei migliori artisti di Roma nel secondo Cinquecento (un altro suo murale nel palazzo, oltre al *Parnaso*, fu staccato a fine Ottocento dal Casino del Buffalo). Il tema è stato connesso all'infanzia di Platone, di Pindaro o di Giove, cui le api, entrando in bocca, avrebbero deposto miele e favorito la dolce parlata futura. Così fu esaltata la fanciullezza di papa Barberini in un disegno di Andrea Sacchi, inciso da Charles Audran. Per la somiglianza tematica fu forse raccolto questo lacerto<sup>24</sup>. L'*Eros* ha i suoi tradizionali attributi, quali pelle di leone e arco, arma che le donne vicine, probabilmente ninfe di Diana, pare vogliano sottrargli. La scena è nota da un foglio del Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso a Genova (fig. 8), già ritenuto del Salviati, poi di Taddeo (Mario di Giampaolo), quindi di Federico Zuccari. Il disegno è un vero manifesto del periodo più felice di Taddeo, at-

## Materiali



9. Taddeo Zuccari, *Due donne e un bambino*, penna, inchiostro bruno, acquarellature brune su tracce di pietra nera, 304 x 233 mm, Vienna, Albertina, inv. 1711.

10. Federico Zuccari, *Eros in un paesaggio*, pietra nera e rossa, 246 x 161 mm, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 11106 F.



torno al 1555. A lui riportano varie teste, simili a quelle di *Donne e un infante* di un foglio dell'Albertina di Vienna (fig. 9), nonché il linearismo inquieto, l'estro ornamentale e l'eleganza dei volti femminili, che rivelano la formazione presso Perin del Vaga.

L'*Eros* su muro condivide col foglio di Genova grazia e datazione. Il suo sviluppo orizzontale ospita un inserto paesistico, dal cielo movimentato e dalle tinte fredde che ricordano i fondi eseguiti da Taddeo a Villa Giulia e il suo debito con certa pittura veneta. La grafica rappresenta un episodio successivo all'affresco, quando le ninfe incendiano le frecce dell'amore. Stessa storia, ma con una ninfa in più, è in un disegno degli Uffizi (fig. 10), reso noto da poco con giusta etichetta di Federico Zuccari, che sembra riprendere liberamente l'idea di Taddeo, benché non si conosca altra sua copia da grafiche del fratello, come sappiamo fece riguardo ai dipinti. Bolzoni nota che il foglio genovese a schema verticale potrebbe essere nato per un quadretto perduto, a sua volta 'ricordato' da Federico nel disegno fiorentino, a pietra nera e rossa, materie da lui predilette per copiare *old masters*. L'*Eros* rimurato deve aver fatto parte di una decorazione con scene legate all'Amore, prossime per stile e soggetto a quelle con le storie di Diana che adornano Villa Giulia.

Un inciampo critico tutto diverso ha coinvolto un altro esemplare Barberini, similmente connotato dall'inorganicità del suo supporto. Si tratta di una *Natività* dipinta su venturina del Prado, che negli ultimi anni è stata sottoposta a intense ricerche. Con quel sostantivo si descrive in genere un tipo di quarzo opalescente, che vari inclusi rendono verdastro o, più raramente, rosso-bruno. Quella lastra, ricavata dall'unione di molti frammenti, ha tuttavia rivelato di essere fatta di una pasta vitrea, prodotta a Murano, mescolando al silicio degli ossidi metallici che, in fase di raffreddamento, tornano allo stato di lamelle e producono accesi effetti di rifrazione. In questa *Natività* esse fungono da stelle nel cielo, dando un bell'esempio tecnologico e scenotecnico del Barocco, al pari dei più elaborati orologi notturni. La venturina era un materiale costoso e di recente invenzione, giacché la sua prima ricetta è del 1644. Era probabilmente controllato e protetto dalla Serenissima e potrebbe essere giunto ai Barberini a coronamento di una fase distensiva, dopo mezzo secolo di strenua lotta fra i due stati. Nel 1658 il cardinale Antonio forniva a Venezia un contributo economico, a sostegno della lotta contro i turchi<sup>25</sup>. Il prezioso dipinto veniva donato quasi subito, con altre cose, a Filippo IV di Spagna, segnando un'altra svolta strategica internazionale, che mirava a compensa-

## Materiali



11. Ciro Ferri, *Natività*, olio su pietra venturina rossa, Madrid, Prado.

re, ma ormai con scarse ricadute, la lunga militanza filofrancese dei Barberini. La pittura era finora attribuita a Pietro da Cortona verso il 1656, sulla base di documenti che fornivano una soluzione

apparentemente perfetta (fig. 11, tav. XL). Ma anche simili certezze si prestano a smentita. L'autore è infatti un altro. Più affidabili concordanze fra le tracce d'archivio e qualche sottile nota formale ci permettono di riferire qui l'esecuzione al giovane Ciro Ferri, miglior allievo del Berrettini e all'epoca da lui quasi indistinguibile nei risultati<sup>26</sup>. La pittura, del resto, si collega bene alla pala con la *Madonna e santa Martina* nella chiesa romana di San Marco.

Ma perché documenti quasi contemporanei forniscono indicazioni così fuorvianti? È certo che l'oggetto sia stato donato come lavoro di una celebrità quale il Cortona, volendo ingannare il destinatario. Si spacciava per creazione del maestro la pittura di un suo allievo, allora poco conosciuto. Seguendo un costume piuttosto diffuso a Roma e altrove, la natura e il valore di un regalo venivano esagerati, per ricavarne migliore figura. Il fenomeno ha toccato moltissimi quadri inventariati come copie e poi promossi a originali al momento del loro dono o nel passaggio a eredi. È uno dei tanti esempi utili a ristabilire la comprensibilissima realtà umana e contrattuale di personaggi descritti troppo spesso, dalle ricerche del filone collezionistico, come anime belle e sensibili, che vissero d'arte e d'amore, alla stregua di certe poco credibili eroine verdiane.

La nostra rassegna si chiude con l'elegantissimo *Putto addormentato*, soggetto molto diffuso fra Roma e Bologna in quel secolo, dipinto Guido Reni verso il 1627 (fig. 12, tav. XLI). È ancora

12. Guido Reni, *Putto addormentato*, affresco su tegola, Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini.



13. Pittore romano della fine del '600, *Testa femminile*, affresco su tegola, collezione privata.



incluso in una sterpitoso cornice-piedistallo, che dev'essere quella con cui compare in casa Barberini e poi fortunatamente scampata al 'fuoco amico' di certe iniziative di tutela o di riallestimento. Autorevoli fonti antiche, i contorni della superficie dipinta e la precoce memoria del supporto messo su tegola possono far pensare che sia un affresco nato portatile, tipologia rara ma non ignota al mondo romano, come mostrano, ad esempio, cose certamente del genere ex Aldobrandini, rintracciate in collezione privata (fig. 13, tav. XLII)<sup>27</sup>. Ma il piano su cui è dipinto il *Putto* mostra anche fratture scomposte e stuccate, imputabili a traumi meccanici, forse avvenuti durante la segazione del

pezzo da una muratura. Il contrasto d'indizi solleva dubbi, che dovrebbero indurre ad allargare lo studio su questo trascurato genere di pittura.

Andrea G. De Marchi  
*Galleria Nazionale,  
Palazzo Barberini, Roma*  
and.demarchi@gmail.com

Marco Simone Bolzoni  
*Curatore della collezione di disegni  
di Debra e Leon Black, New York*  
msbolzoni@gmail.com

---

NOTE

1. Resta memoria di un «seiangolo con due putti, dipinti a fresco antichi, alto p. 1 1/2 largo p.mi 1 1/4 incirca, con cornice liscia dorata» (ivi ancora nel 1730); di una carraccesca «testa di satiro dipinta a fresco sop' tevola» censita dal 1671 e del «quadretto [...] à fresco in un pezzo di tegola ed Pulifemo che sta a sedere in uno scoglio [...] suona uno strumento [...] tré donne marittime», di 2 palmi, assegnato ad Annibale, acquisito nel 1631 e finito in una sala di Holkham Hall; inoltre una *Pietà* di 6x4 palmi «a fresco, cioè sopra gesso» acquisita nel 1628: M. Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York, 1975, VII, inv. 86/166; doc. 453, altri inventari alle pp. 88, 451, 652.

2. Si segnala qui il compenso del cardinale Francesco a «Giovanni Battista Ferrari et Francesco Borsi muratori nel portare le pitture sopra li pezzi di muratura che stavano nella stalla del colonnello Vaino et portati nel giardino segreto del principe di Palestrina»; L. Cacciaglia, a cura di, *Le «Giustificazioni» dell'Archivio Barberini...*, I, Vaticano, 2014, p. 103. Ha tentato una ricostruzione dei luoghi P.A. Waddy, *Seventeenth-Century Roman Palaces: use and the Art of the Plan*, Cambridge (Mass.), 1990, p. 255, pubblicando un documento del 1678 per coperture a tali dipinti.

3. Datata a inizio IV secolo d.C., è descritta negli appunti per il *Museum Chartaceum* di Cassiano dal Pozzo e in altre fonti. Proverebbe altrimenti dalle fondamenta del Palazzo Barberini, ritoccata da Pietro da Cortona, per Carlo Fea. Fu criticata da J.J. Winckelmann (*Storia delle arti del disegno presso gli antichi*, ed. it. a cura di C. Fea, Roma, 1783) per il seno e i capezzoli, nel segno di una misoginia machista e omosessuale. Divenuta statale, la pittura ha subito violente operazioni: Tito Venturini Papari, noto restauratore del tempo, la separava dal supporto originale in mattoni e intonaco, per incollarla a una rete con gesso; seguiva poi un intervento all'Istituto Centrale del

Restauro; cfr. M. Cagiano de Azevedo, *La Dea Barberini*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», III, 1954, pp. 108-141. Il cosiddetto *Ninfeo Barberini* «fu trovato nel Giardino delle fornamenti del palazzo delle 4 fontane» nel 1627 e nel 1636 fu «intagliato da [...] sacho [...] il disegno del Paese in muro», di palmi 1,5 x 2 «in circa»; Aronberg Lavin, *Seventeenth...*, cit., p. 48. Ma presto subì danni.

4. Così anche F. Titi, *Descrizione delle pitture...*, Roma, 1763, p. 333. Sui sopravvissuti appunti per i perduti testi di Winckelmann si è scritto parecchio (*Storia delle arti...*, cit., VII, 3, p. 54).

5. Notano il michelangiolismo J. Richardson (*An Account of some of the Statues, Bas-Reliefs, Drawings and Pictures in Italy...*, London, 1722, p. 159) e P.J. Mariette (*Recueil de peintures antiques trouvées à Rome*, ed. Paris, 1783, I, pp. 27-28, con altra illustrazione grafica della *Cloto*). Per X. Barbier de Montor (*Les les musées et galeries de Rome*, Roma 1870, p. 429) era del Cinquecento, passò agli Sciarra nel 1811 e fu venduta.

6. *Cloto* appare nella casa ai Giubbonari (inv. di Antonio Barberini del 1671: «Un Tondo di grandezza di Un p.mo che rappresenta Una Vecchia [...] Con Sua Conocchia al fianco, Pittura antica di Mille anni in un pezzo di Muro con Adornam.to intagliato a fronda no. 1 -60--»), nel 1672 passava, con altre cose, a Maffeo jr. alle Quattro Fontane (inv. 1686: «in muro antico [...] con cornice tutta intagliata e dorata mano di-»; alla morte del quale era detta: «depinta a fresco, nella muraglia antica [...] con cornice intagliata e dorata»); risulta al pianterreno almeno dal 1730 (inv. di Francesco jr.), più coerentemente detta: «Tondo con una Donna, che tiene una Conocchia in mano dipinta a fresco in un pezzo di muraglia antica alto pmi 3 per ogni verso con cornice intagliata, e dorata di Scuola di Michelangelo 15»; cfr. Aronberg Lavin, *Seventeenth...*, cit. IV, inv. 71/543, IV inv. hered 72/368, VII alpha 72+452, VII inv. 86/166; e Getty Provenance Index. Nel 1628 il card. Francesco pagava il mosaicista

G.B. Calandra per avergli «dato [...] un quadro antico», il cui costoso trasporto, può riferirsi a opere del genere: cfr. Cacciaglia, *Le «Giustificazioni»...*, cit., p. 68, 123. Non mi risulta che l'evidente assonanza con l'inglese *clothes* abbia portato a un chiarimento circa lo sviluppo etimologico.

7. Campiglia disegnò anche altri elementi della serie, in un album della Eton College Library. *Cloto* fu disegnata anche da Pietro Santi Bartoli e incisa da Camillo Paderni per George Turnbull (che illustrò anche la *Dea* e la *'Venerè' Barberini* nel suo *A Treatise on Ancient Painting...*, ed. London, 1740, p. 242). Presto la si è detta sparita: «*Atropos [...] now no longer extant*» da T. Ashby, *Drawings of Ancient Paintings in British Collections*, in «*Papers of the British School at Rome*», 1914, VII, p. 62; P. Iazurlo, *La 'Venerè' Barberini: un dipinto di Giulio Mazzoni da Palazzo Capodiferro*, in «*Storia dell'arte*», 122/123, 2009, pp. 59-92, figg. 20 e 21; L. Faedo, *Vivere con gli antichi. Una pittura antica a Palazzo Barberini e la sua fruizione tra XVII e XVIII secolo*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, a cura di L. Mochi Onori, S. Schütze, F. Solinas, Roma, 2007, pp. 381-383, 389.

8. Philadelphia, Museum of Art, inv. 115, diam. cm 35,5, in deposito. L'origine Barberini fu appuntata su una foto del proprio archivio dall'inesauribile Federico Zeri, dove l'autore è detto senese del Cinquecento (cfr. anche con B.B. Fredericksen, *Census of pre-nineteenth...*, Cambridge [Mass.], 1971, p. 617).

9. R. Cannatà, a cura di, *Palazzo Spada. Le decorazioni restaurate*, Milano, 1995, fig. alle pp. 33 e 93.

10. Cm 137,2 x 126 x 30, luce interna 82,1 x 66,8; combina col più accurato inventario del 1730 (cfr. nota 6). Non si può escludere la candidatura del Carracci di Holkham Hall. La cornice è rimasta nei depositi della Galleria Corsini, nonostante la strombazzata divisione delle raccolte. Come molte quadrerie romane, anche quella Corsini fu omologata, fra Sette e Ottocento, al tipo liscio, detto *salvator rosa*. Le cornici dei murali al piano terra barberiniano seguono due tipi: nella prima sala (fregi monocromi ed *Eros*), liscio a modine pronunciato, nell'altra (fregio monocromo e *'Venerè'*), con decori a rilievo; un esemplare ha mantenuto la doratura.

11. A. Marabottini (*Polidoro da Caravaggio*, Roma, 1969, p. 123) li identificò, collegandoli a documenti; Aronberg Lavin, *Seventeenth...*, cit., doc. 379, IV, mand. 32-35; Cacciaglia, *Le «Giustificazioni»...*, cit., p. 147. Per qualche tempo furono ricoverati nel Casino del cardinale Antonio, in una grotta del giardino e poi negli 'stanzini della loggia' per ordine del cardinal Francesco (cfr. G. Magnanini, *Palazzo Barberini*, Roma, 1983, p. 125, 219). Quelli nella prima sala misurano rispettivamente cm 177 x 186, 201 x 222, 174 x 282; quello su tela nella sala successiva cm 163,5 x 169.

12. Calandrucci restaurò allora anche la *Dea Barberini*; Aronberg Lavin, *Seventeenth...*, cit., p. 48. Magnanini, *Palazzo Barberini*, cit., p. 125 parla di soli tre pezzi. I quattro frammenti mostrano segni di pesanti restauri successivi. Uno dev'essere poi stato strappato: è infatti su tela, montata su telaio ligneo.

13. Cm 167,5 x 186,5. L. Pascoli (*Vite de' pittori, sculto-*

*ri, ed architetti moderni*, 1732, ed. a cura di V. Martinelli, Perugia, 1992, pp. 205, 211-212). È detto archeologico già da G. Pinarolo, *Trattato delle cose più memorabili di Roma...*, Capranica, 1700, II, pp. 170-171. Gli interventi si legano forse ai «lavori in stucco et altro» dei fratelli Pozzi (Cacciaglia, *Le «Giustificazioni»...*, cit., p. 242).

14. Non sono mancate le indicazioni sul luogo del presunto ritrovamento, sebbene Maratta ricevesse ben 102 scudi per aver ritoccato il dipinto, allora riferito a Michelangelo; cfr. Iazurlo, *La 'Venerè'...*, cit., pp. 59, 64 e note 37, 38. N. Pio, *Le vite di Pittori...*, ca. 1724, ed. a cura di C. e R. Enggass, Roma, 1977, p. 66: «cose furono da lui fatte per rimodernare [...] il palazzo [...] Barberini». Io stesso, De Marchi, negli anni Ottanta non ecepivo Pascoli (*Vite...*, cit., pp. 205, 211-212).

15. È detta «of doubtful antiquity» da Ashby, *Drawings...*, cit., p. 62; è tutta marattesca per A. Mezzetti, *Contributi a Carlo Maratti*, in «*Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*», 4, 1955, pp. 253-354; Magnanini, *Palazzo Barberini*, cit., p. 126 e Faedo, *Vivere...*, cit., p. 382.

16. L'ipotesi risale a Claudio Strinati. La data 1693 fu scoperta allora. Il passaggio da palazzo Spada sarebbe avvenuto verso il 1633, secondo Iazurlo, *cit.*, pp. 62-63, che però non ha prove.

17. Iazurlo, *La 'Venerè'...*, cit., pp. 62-63, fig. 7. Ha una larghezza di circa cm 200. Sui lati sono state applicate due tele con altrettante eroine (Artemisia e Lucrezia), di altra mano.

18. Cfr. Iazurlo, *La 'Venerè'...*, cit., pp. 60, 72 e 82. Il restauro fu diretto dalla dott. Mochi Onori e svolto da P. Iazurlo, C. Giovannone e P. Mastropasqua.

19. S. Prosperi Valenti Rodinò, *Le Maratti s'amuse*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Fabrizio Lemme*, a cura di F. Baldassari e A. Agresti, Roma, 2017, pp. 251-256. Copie di varia epoca su tela (ad esempio cm 163 x 190, Finarte, Milano 29/11/1990) e a stampa riportano tutte i dettagli distrutti.

20. *Il restauro marattesco delle Stanze: aspetti tecnici e storico-critici* s'intitolava la mia tesi (A.G. De Marchi, in «*Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*», III, XIII, 1990, pp. 265-281), poi tanto riutilizzata da R. Varoli, corelatrice. La superficie del murale è lucidata dal troppo paraloid.

21. Cm 104 x 142, è incluso in una cornice liscia di legno, a sua volta murata. Faedo, *Vivere...*, cit., pp. 381-392. Per J. Richardson, *An Account...* cit., sarebbe Platone bambino. È anch'esso detto «no longer extant» da Ashby, *Drawings...*, cit., p. 62 e da V. Rubechini, *Le antichità di Roma nei disegni di Giovanni Domenico Campiglia...*, in «*Ricerche di Storia dell'arte*», 2019, 127, p. 38.

22. Faedo (*Vivere...*, cit., pp. 382 e 386-388) dice confusamente il pezzo una «riproduzione [...] a tempera» dal frammento di un antico Ganimede, forse trovato da scavi nel palazzo nel 1672 e trasformato in *Platone* o *Pindaro* sulla base della citata grafica, oppure un brano imperiale modificato come *Pindaro*, con aggiunta di api.

23. Iazurlo, *La 'Venerè'...*, cit., p. 64. Cfr. brani del Simposio di Platone (*Poesie d'Amore*, Acquaviva delle Fonti, 2004, trad. A. Angelillo, p. 22: *Eros addormentato*: «Ap-

## Materiali

pena arrivammo/in un boschetto ombrato/ci trovammo  
là Eros [...] / le armi le / aveva appese/ai rami di alberi  
frondosi./Lui dormiva sorridente [...] / tra dolci lacci /  
del sonno. / Le api gli ronzavano sopra / e volando sulle  
bellissime labbra / gli versavano miele»).

24. Faedo, *Vivere...*, cit., p. 387, fig. 7.

25. Cfr. Cacciaglia, *Le «Giustificazioni»...*, cit., pp. 188-189.

26. Prado, P000121. Le carte rese note da J. Montagu (*Un dono del cardinal Francesco...*, in «Arte illustrata», 1971, 4, pp. 42-51) sono poi state prese per buone da J.L. Colomer, *La Adoración de los pastores de Pietro da Cortona...*, in «Boletín del Museo del Prado», XXVI, 2008, pp. 6-22; E. Cenalmor, E. Mora, *La Adoración de los pastores de Pietro da Cortona...*, *ibid.*, pp. 23-33. Ma i pagamenti in ritardo all'autore del 1658 e '59 parlano chiaro: «un quadretto di p.mi dui e mezzo et largo un 3/4 depinto sopra pietra venturnina la Natività di N.S. dal Ciro giovane del S. Pietro da Cortona»; «A Cirro Ferri pittore sc. 45 [...] per un quadretto fatto p n'ro serv.o con la Natività di N.S.». Aronberg Lavin, *Seventeenth...*, cit., doc. 18a, 123 suppone che il re beneficiato fosse quello di Francia.

27. Chantelou ricorda che Bernini, in partenza dalla Francia, definì il *Putto* un pezzo di prova; cfr. U. Barbe-

rini, *Il Bernini e un affresco di Guido Reni*, in «Bollettino d'arte», 1965, pp. 199-201, che lo donò alla Galleria Nazionale. Fu acquisito nel gennaio 1629 dal cardinal Francesco: «ornamento in due pezzi alto p.mi 8 e largo p.mi 4, cioè quello di sotto intagliato con due mezze figure e di color di noci, e profilato d'oro con tre api alla parte di sorpa tutto intagliato, e tutto dorato, et in mezzo vi e un puttino, che dorme dipinto a fresco dal Sr. Guido Reni havuto dal s.r Bernadino Scala» (che potrebbe leggersi Bernardino Spada); fu poi di Antonio «a fresco sopra una tegola», ripetuto nel 1671 «sopra una tevola»; cfr. Aronberg Lavin, *Seventeenth...*, cit., IV, inv. 44/155, IV 71/391, IV hered 72/153; e Getty Provenance Index. Una copia su tela è apparsa di recente presso Quai des Encheres a Mâcon (19/9/2020, n. 350, cm 59 x 58, come scuola italiana). La base in terracotta fu usata a Firenze e poi a Roma per reggere intonaci portabili. La testa di donna si accompagnava fino a pochi anni fa a quella di un papa con triregno (coll. Maggini). Era di certo a Firenze nel 1794, nel palazzo di Silvestro Aldobrandini, cadetto della famiglia e proprietario di una vasta quadreria: «N.o 4 quadri [...] a fresco [...] due, sopra le porte, due ritratti, uno d'un Pontefice, e l'altro d'una matrona, con cornice alla salvadora» (Getty Provenance Index).

---

### *Detached Barberini wall paintings: Misunderstandings and clarifications*

by Andrea G. De Marchi, Marco Simone Bolzoni

Despite most of many frescoes in Palazzo Barberini (Rome) have been catalogues as ancient, only one of them seems to be actually born in the Roman Imperial Age. The strange misunderstanding begun as early as in XVII century art literature. In that period those paintings formed probably the most important specialized collection. This research clears the real character of many elements of that group, in order to their attribution, material and conservation state.

---