

Fig. 1: Pianta dell'ala nord del piano nobile di Palazzo Barberini.

Descrizione

L'architettura del salone

Il colossale affresco di Pietro da Cortona (1596/1597-1666) decora il salone del piano nobile di Palazzo Barberini (fig. 1) ed è cardine con la retrostante sala ovale del complesso edilizio cosiddetto alle Quattro Fontane, acquistato dai Barberini dal duca Alessandro Sforza Santafiora nel 1625 e trasformato a partire dal 1628 da Carlo Maderno (1556-1629), per poi essere portato a termine, dopo la sua morte, da Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) con l'assistenza di Francesco Borromini (1599-1667),

chi: Pietro da Cortona (propr. *P. Berrettini*)

cosa: *Il Trionfo della Divina Provvidenza e il compiersi dei suoi fini sotto il pontificato di Urbano VIII Barberini*

dove: Roma, via delle Quattro Fontane, 13 – Galleria Nazionale di Arte Antica in Palazzo Barberini, Salone d'onore

quando: Novembre 1932 - Giugno 1937
Dicembre 1937 – Dicembre 1939

misure: 24x14.5 metri

tecnica: Affresco con ritocchi e dorature a secco

restauri: 1971; 1981; 1991

intorno al 1633 (R. Wittkower 1972, p. 93-94). Come ben si vede già dalla sua disposizione, l'ambiente aveva una primaria importanza nella distribuzione degli spazi dell'edificio, in origine come ancora attualmente, perché svolgeva una funzione di rappresentanza e di accoglienza degli ospiti di casa Barberini ed al presente accoglie i visitatori del Museo Nazionale di Arte Antica di Roma, essendo inserito nel percorso di cerimoniale – oggi di visita – che dall'atrio porticato, tramite lo scalone berniniano, conduce alla sua precedente anticamera (fig. 2). Per rimarcare tale rilievo il progetto maderniano iniziale fu rivisto e corretto dal Bernini al momento che ereditò il cantiere,

ampliando le misure del salone ed inglobando lo spazio riservato inizialmente alla loggia prevista in facciata (A. Lo Bianco 2004, p. 3). La stanza, alta poco meno di 18 metri, ha forma rettangolare, misura 24 metri in lunghezza per 14.5 in larghezza ed è posta perpendicolarmente rispetto al finto loggiato del fronte principale. Si presenta quindi illuminata nei lati corti: ad ovest, quello prospiciente via delle Quattro Fontane (ex via Felice), dalle tre arcate del primo piano e da una parte di quelle del livello superiore, ridotte a forma quadrata, cui ad est corrispondono simmetricamente le altrettante finestre di eguali dimensioni lungo il fianco della sala ovale. Questa, essendo di altezza inferiore rispetto al salone, permette pertanto alla luce diretta di illuminare il lato opposto del voltone. Il pubblico dall'esterno percepisce le grandi arcate strombate e sovrapposte a quelle del piano nobile del fronte principale, dotate non a caso di vetri opachi, come le finestrate del secondo piano, mentre all'interno, nel salone a doppia altezza, la parte superiore delle finestre del secondo livello è cieca, così come la porzione centinata di quelle del primo piano (fig. 2). La scelta di tamponare anche parte di queste ultime, di cui quella centrale è dotata di balcone, è volta a creare una corrispondenza con le tre porte che danno accesso alla sala ovale collocate frontalmente, in uno stringente rapporto di legami simmetrici che, come si è visto, stringe le varie parti dell'ambiente in un tutt'uno omogeneo. L'esterno della facciata non corrisponde quindi all'interno dell'edificio e questo contrasto creava e tutt'oggi continua a generare nello spettatore un'ulteriore effetto a sorpresa, che va a sommarsi alla spettacolarità della sua decorazione (A. Cerutti Fusco e M. Villani 2000, pp. 61-62). Il tamponamento dei finestroni ad ovest genera quindi un acuto artificio ideato per creare una volta il cui cornicione di imposta va a collocarsi ad un'altezza più ravvicinata rispetto

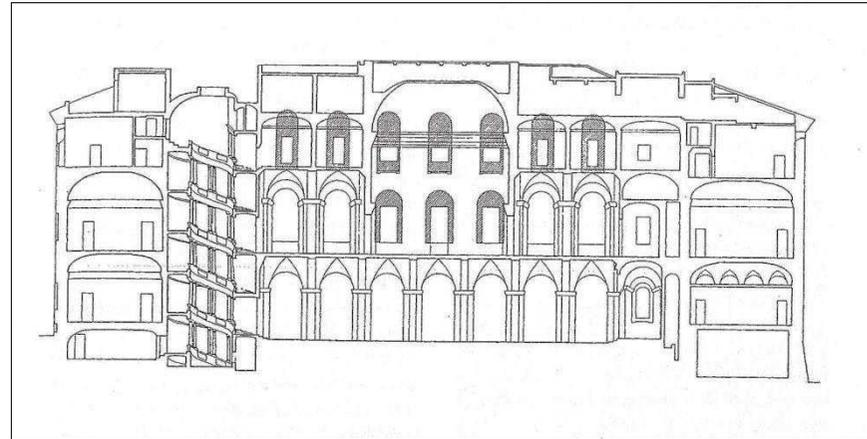


Fig. 2: Palazzo Barberini, sezione sul voltone Cortoniano (Magnanimi 1983, p. 29).

all'occhio dello spettatore in quanto sfrutta una fascia di parete che precede la vera e propria curvatura del muro: di conseguenza la decorazione plastica e pittorica può usufruire di un notevole spazio in profondità mentre la luce viene ridotta per permettere una lettura maggiormente nitida delle immagini del voltone (ivi, p. 169).

Al di sopra dell'apertura reale delle finestre si colloca poco sotto all'imposta del soffitto (20 cm ca.) il ricco cornicione aggettante in stucco parzialmente dorato, composto da fasce di elementi decorativi di matrice classicheggiante sovrapposte, a cui si aggiungono nella parte bassa dei mascheroni di grande originalità espressiva, eletti a motivo a rullo lungo tutto il perimetro, dorati su campo bianco, così come attorno ai lucernari (fig. 3). Questa parte sarebbe stata completata dal maestro come ultima operazione alla fine dei lavori nel 1639: l'analisi del motivo decorativo che si ripete dà adito a ricollegarlo alle realizzazioni berniniane della *Medusa con cigni* sopra la porta cen-

trale che immette alla sala ovale e col magnifico decoro della facciata del palazzo. Secondo il parere di Lorenza Mochi Onori “l’ipotesi di una collaborazione tra i due artisti nella realizzazione del fregio della facciata è difficile da sostenere, piuttosto è più facile ipotizzare una reciproca influenza, o meglio una ripresa di temi che, data la cronologia delle due esecuzioni, porta a ritenere più probabile l’influenza sul Cortona di temi beriniani [...]” (L. Mochi Onori, *Pietro da Cortona per i Barberini*, in A. Lo Bianco 1997, p. 81). La decorazione a stucco è ancora adoperata nell’ambiente per le ricchissime cornici delle porte, progettate dal Borromini, ed infine per quella dell’imponente cammino, disegnato invece dal Bernini.

Le pareti, dopo il lungo restauro terminato nel 2010 cui è stato sottoposto l’intero Palazzo Barberini a seguito della riorganizzazione dei suoi spazi (non ha riguardato il soffitto), sono oggi tappezzate da un ricco damasco di color giallo oro decorato con motivo a giglio: quest’attuale scelta dal forte impatto visivo –prima dell’intervento le pareti erano di colore neutro ed ospitavano ancora parte della collezione della pinacoteca– è dovuta al recupero filologico della descrizione dell’ambiente riportata negli inventari di casa, dove si ricordano questi colori sgargianti a completare la stanza.

Come già accennato a riguardo degli stucchi, i Barberini con l’affresco del voltone della loro residenza alle Quattro Fontane “decisero di celebrare il proprio trionfo compiutosi con l’ascesa al pontificato di Maffeo Barberini [1568-1644] nel 1623 e con il governo temporale e spirituale che la famiglia esercitava” (A. Lo Bianco 2004,

p. 3). La decorazione illustra infatti *Il Trionfo della Divina Provvidenza e il compiersi dei suoi fini sotto il pontificato di Urbano VIII Barberini*, come già nel 1642 si poteva leggere nella descrizione delle pitture di Girolamo Tetti in *Aedes Barberinae ad Quirinalem*, una delle fonti più antiche e di poco successiva al termine dell’opera, che presenta nelle sue pagine, tramite l’arte dell’ekphrasis, il palazzo di famiglia da poco concluso e celebra il successo, i fasti ed il mecenatismo del casato. Un successo ottenuto

proprio grazie al buon favore della Divina Provvidenza, qui illustrata in vesti femminili, favorevole e propizia, che con ironia della sorte alla morte di Urbano VIII volterà ben presto le spalle ai Barberini a favore dei Pamphili.

Merita forse ancora una parola la scelta di coprire il salone con una volta in muratura, decisione che comparata con altre “*sale dei palafrenieri*” coeve appare non in linea con la tendenza generale. John Beldon Scott fa notare che la commissione denuncia sin dalla sua genesi l’intenzione di scegliere come impostazione per la decorazione un affresco,

mentre questi spazi nei palazzi secolari romani del primo XVII secolo erano spesso ornati con soffitti lignei riccamente intarsiati. Un esempio illustre è quello di Palazzo Farnese (si guardi anche quello della sala dei Corazzieri presso la residenza di Monte Cavallo al Quirinale), caso che sicuramente i Barberini non si erano distrattamente fatti sfuggire all’occhio. Questo rappresentava sicuramente il culmine di un’architettura tradizionale volta alla celebrazione dello status della famiglia del pontefice, che ora il nuovo regnante dell’Urbe ed i suoi nipoti volevano superare in spettacolo-

Fig. 3: Pietro da Cortona, particolare del cornicione con mascheroni.



larità oltre che in dimensioni (J. B. Scott 1991, p. 126 e n. 3). Probabili modelli alla base di questa scelta possono essere i saloni di Palazzo Borghese al Quirinale (oggi Rospigliosi-Pallavicini) e di Palazzo Mattei di Giove, dove in entrambi vi sono volte in muratura di ragguardevoli dimensioni: queste sono però tagliate lungo il perimetro dalle lunette delle finestre e la loro decorazione è solamente limitata ai ristretti campi pittorici centrali, sfruttando la tecnica del “quadro riportato”, con una cornice in stucco a rimarcare i confini, limitando così le potenzialità illusionistiche della materia pittorica. Appare quindi più diretto il collegamento col modello della “*sala dei palafrenieri*” del Palazzo Vaticano di Sisto V, la Sala Clementina, sia per le dimensioni notevoli (25.5x12.5), non usuali a queste date per simili ambienti di rappresentanza nelle residenze romane, che per la scelta della decorazione ad affresco, (*L'apoteosi di San Clemente*, Giovanni e Cherubino Albeti, 1592-1595), continua e non tagliata dagli sganci delle finestrate: sacro e profano si fondono nelle aspirazione della famiglia, elevata ora al rango pontificale (*ibidem*).

L'organizzazione del cantiere

Studiare il voltone di Palazzo Barberini significa innanzitutto parlare di un'importante sfida tecnica, fisica ed intellettuale per il pittore che si accinse all'opera, dovuta alle sue notevoli dimensioni di 24 metri di lunghezza per 14.5 in larghezza, con una volta che si colloca a poco meno di 18 metri di altezza: era appunto dai tempi in cui Michelangelo dipinse la volta della Cappella Sistina (1508-1512), misurante circa 40 metri per 13.5 ed alta più di 20.5 metri, che nessun artista aveva affrontato il

problema di unificare in un unico sistema compositivo uno spazio di tale portata ed ampiezza.

La volta fu completata nei lavori strutturali e di muratura nel mese di Settembre del 1630: a suggello di questa prima tappa, celebrandone la ricorrenza, il cardinal Francesco Barberini (1597-1679) offrì un pranzo proprio nella stessa stanza ai muratori che avevano portato a compimento l'impresa (BAV, Arch. Barb., Armadio 32, Maestro di Casa, 1626-'31, fol. 129r e BAV, Arch. Barb., Computisteria 50, fol. 79r [libro mastro 1630-'34] in J. B. Scott 1993, p. 329). Tra gli studi più recenti, sulla stessa linea si assesta il parere di Lorenza Mochi Onori, che sostiene appunto che il voltone sarebbe stato chiuso solo a quella data (L. Mochi Onori, *La piccola galleria e il grande salone di Pietro da Cortona...*, in C.L. Frommel e S. Schütze 1998, p. 36), puntualizzando quanto già affermato da Giuliano Briganti nella sua scheda monografica, nella quale si stimava che le opere edilizie fossero state condotte a termine fra la fine del 1629 e quella del 1630 (la deduzione era stata tratta dalla lettura del *Libro contenente la misura e la stima del Palazzo alle Quattro Fontane da aprile 1629 a tutto il 1638*, pubblicato da O. Pollak in *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII*, vol. I, Wien, 1928 – vedi scheda n. 45, G. Briganti 1962, p. 197). Un anno dopo, il 25 Settembre, appare menzionato nei documenti di pagamento il legname necessario alla costruzione del ponteggio: “Di più a Francesco Valerii mercante di legnami a piazza Nicosia [scudi] 93 m[one]ta quali sono per la valuta e saldo di n[umer]o 8 legni di p[al]mi 45 in 50 per fare li ponti per li pittori nella sala della Sud[dett]a fab[bric]a [...][93 scudi]” (BAV, Arch. Barb., Comp. 192, 71r [mandati 1630-'33] in J. B. Scott 1993, p. 329).

A seguito ebbero inizio i lavori di progettazione ed erezione dell'impalcatura, fase che presentò alcune complicanze non solamente per le dimensioni notevoli degli spazi da coprire ma anche per le necessità dovute al quotidiano vivere all'interno della residenza, che imponevano di lasciare la stanza aperta al piano terra, perché questa era passante per accedere agli appartamenti nell'ala nord del palazzo, occupati da Taddeo Barberini e Anna Colonna a partire dal Maggio del 1632 (BAV, Arch. Barb, Indice IV, 13, 12 Maggio 1632, in J. B. Scott 1993, p. 329). John Beldon Scott, in un suo attento articolo ricostruisce strutture, facendo tornare il lettore sulle assi, grazie alla lettura dei documenti di pagamento ai carpentieri. La "misura e stima di lavori d'opera di muratore eseguiti per conto del cardinal Francesco Barberini [...] da mastro Niccolò Scala e Tommaso Damino", ci fornisce una descrizione: "per la tiratura e la mettitura in opera di n.4 travi messi per fare il ponte per li pittori per dipingere la volta del salone con haverci messo due staffoni per ciascuno trave e sbugiato la volta e attaccato le catene a detti staffoni per ciascun trave e con suoi paletti sopra detta volta, scudi 10 per aver fatto il ponte per comodare la scala dove ha da salire il pittore per andare a dipingere, che passa per la finestra del mezzanino in tutta la sala verso la stanza ovata [...], scudi 1.60" (ASR, Notai del tribunale del A.C., Istromenti, noitaio Dominicus Fonthia, vol. 3175, c. 1009r., in O. Verdi, *Le fonti documentarie*, in AA.

VV. 1983, pp.95). Il fotomontaggio (*fig.4*) elaborato dallo Scott illustra le varie strutture qui citate. Lo studio dell'archivio Barberini ha portato inoltre a giungere ad una maggiore precisione nella definizione delle varie parti del ponteggio: la prima era

Fig. 4: fotomontaggio ricostruttivo del ponteggio del salone di Palazzo Barberini, da J. B. Scott 1993, p. 329.



chiamata "ponte grande" e costituiva la principale struttura di supporto; sopra di questa si installava un "sopraponte", una sovrastruttura più leggera e mobile; infine vi era ancora una componente secondaria chiamata semplicemente "ponte", che dava accesso all'impalcatura principale (J. B. Scott 1993, p. 329). È stato già analizzato un documento che ricorda l'acquisto di "n[umer]o 8 legni di p[al]mi 45 in 50 per fare li ponti per li pittori", di una lunghezza che poteva andare dai 45 ai 50 palmi romani (dai 10 agli 11 metri circa), destinati al "ponte grande". Dato che il salone misura in lunghezza 65 palmi e due terzi (14.5 metri) era probabilmente non possibile o meno agevole coprire l'intera luce della volta con un'unica trave e dato che è noto che questo materiale era stato ordinato appositamente per realizzare i sostegni trasversali dell'impalcatura, i carpentieri necessariamente ebbero da giuntare due di questi "legni" nel senso della lunghezza, probabilmente tramite un incastro scanalato (*scarf*

joint). A conferma di tale ipotesi si può comparare ad esempio la copertura del sovrastante guardaroba, la stanza che col suo pavimento copre l'estradosso del voltone, dove si trova il tetto in legno e parti metalliche è accostabile nelle sue scelte tecniche alla

ricostruzione proposta dallo Scott oppure il volume di ingegneria di Niccolò Zabaglia, in cui sono incise alcune tavole proprio sulla costruzione dei ponteggi, con simili scelte operative. (ivi, p.330). Gli otto pezzi di legno, giunti tra loro in coppie a formarne quattro, erano posti ad un'eguale distanza ed andavano poi ad inserirsi in quattro buche pontai per parte, visibili ancora oggi al di sopra del cornicione modanato: per la loro realizzazione furono riutilizzati quattro degli otto fori impiegati già nei precedenti lavori di costruzione, ora riadattati ed ingranditi per la collocazione della nuova struttura (ASR, Notai del Tribunale dell'A.C., Istromenti, notaio Dominicus Fonthia, vol. 3175, c. 1059v., in J. B. Scott 1993, p. 330). Nei lati corti tali aperture furono invece chiuse dal Cortona, perché visibili dagli spettatori al piano terra, problema che invece non si poneva per i lati lunghi, data la minore distanza tra le due pareti. I travi erano poi supportati da otto catene di ferro, ad essi collegati tramite due staffe ciascuno, passanti attraverso perforazioni nella volta ed ancorati tramite perni dello stesso materiale all'estradosso del soffitto o probabilmente al pavimento del guardaroba superiore: possiamo oggi ancora osservare simili scelte ingegneristiche nelle strutture di coperture della residenza (ivi, p. 331). Il loro scopo era quindi strutturale, di aiutare lo scarico dei pesi a terra dell'impalcatura, dando ulteriore supporto alle travi, oltre a quello laterale delle pareti, e quindi stabilità al palco. Essendo quindi questo retto a livello della cornice e autoportandosi grazie agli "staffoni" che lo ancoravano al di sopra, il problema di lasciare libero l'accesso al sottostante spazio era stato brillantemente risolto. Il "ponte" andava poi a completarsi con un "tavolato" composto da 435 tavole in legno di castagno, su cui si collocava il cantiere della decorazione (BAV, Arch. Barb., Armadio 155, Alfabeto Entrate et Uscite della Guardarobba, 1632-'35, fol. 58r, in J.

B. Scott 1993, p. 332). Conviene tenere a mente queste caratteristiche del ponteggio e le sue varie parti perché a seguito si vedrà vedere come Pietro da Cortona sfrutti questa possibilità di smontaggio della piattaforma sopra gli architravi al fine di poter controllare i risultati dei lavori da terra, verificando il buono o cattivo esito dalla corretta distanza di osservazione dal piano di calpestio del salone.

Su questa piattaforma d'appoggio andava ad installarsi il "sovraponte": essendo ancora notevole l'altezza da questo piano alla sommità della volta (circa 4.5 metri) si rendeva quindi necessaria un'ulteriore sovrastruttura per portare i pittori e le maestranze alla quota necessaria ai lavori, tramite un piccolo ponteggio semi-movibile che era spostato seguendo l'andamento dei lavori (unica citazione in BAV, Arch. Barb., Comp 70, Fol. 115 giornali 1641-'48], 31 Dicembre 1641: "[...] per spese fatte per farli ponti del salone del Pal[azzo] alle 4 fontane, e per levare il Ponte grande, et il sovraponte dove dipingeva il S[ignor] Pietro Cortonese [...]" in J. B. Scott 1993, p. 332). Sempre i documenti testimoniano l'utilizzo di scale, probabilmente a pioli, collocate lungo la modanatura del perimetro della volta, per facilitare il lavoro in quest'area (BAV, Arch. Barb., Giustificazioni 2315-2416, fol. 93r, 1 Aprile 1631, in J. B. Scott 1993, p. 332). L'ultima struttura, secondaria rispetto a quelle illustrate, è infine il "ponte per accomodare la scala", il cui scopo era quello di costituire una via di salita per il tetto della sala ovale adiacente all'ambiente, dalla quale tramite la finestra di sinistra si aveva accesso ai palchi (vedi sopra: ASR, Notai del tribunale del A.C., Istromenti, notaio Dominicus Fonthia, vol. 3175, c. 1009r.).

Successivamente, nell'Ottobre del 1634, i documenti ricordano un'ulteriore apertura sopra ai ponti: "per aver tagliato il muro in detta stanza [delle medaglie] e fattovi

una apertura perché i pittori potessero andare sotto la volta del salone” (ASR, Congregazioni Religiose, Teatini S. Andrea della Valle, registro 229, fol.35v (misura e stima) in L. Mochi Onori 1998, p. 40 – il relativo pagamento recita “Libreria de’ manuscritti o stanza della medaglie. [...] per aver fatto una porticella nel muro acciò li pittori potessero andare sopra li ponti per dipingere la volta del salone, scudi 3.20” (ASR, Congregazioni Religiose, Teatini S. Andrea della Valle, 2200, 230, fol.58v (misura e stima), in O. Verdi 1983, p.95) – padre Valerio Poggi, soprintendente ai lavori di costruzione del Palazzo alle Quattro Fontane, apparteneva alla Congregazione dei Teatini). Le recenti analisi hanno smentito la precedente idea di collocare quest’apertura lungo il lato sud della volta, nata perché si era correttamente identificata la sala delle medaglie con la stanza in cima alla scala ovale, proprio adiacente a questo punto del soffitto. Questa pareva l’ipotesi più ragionevole data l’immediata vicinanza del cantiere e la facilità nel raggiungere i pachi da parte dei pittori (J.B. Scott 1993, p. 332). Il varco, misurante 70 centimetri, è invece stato individuato grazie all’analisi termovisiva accanto all’angolo nord-est dell’affresco, in corrispondenza simbolica con un masso facente parte la raffigurazione della caduta dei Giganti. Una serie di incisioni dirette sull’intonaco, che si presenta dipinto appunto con la roccia posta al di sopra del gigante con la mano alzata, non furono poi non seguite ma coperte dal sasso stesso: queste sono le tracce dell’architettura della mensola curva, ignorate nella fase di realizzazione per la scelta del diverso oggetto, invenzione ultima del Cortona a chiudere il foro (L. Mochi Onori 1998, p. 40). La sequenza delle giornate in questo lato conferma questo dato: infatti si articolano partendo dall’alto dalla figura di Minerva per concludersi nell’angolo, dove era collocata la porta. Infine l’analisi degli spazi

dei sottotetti può fornire la conferma definitiva perché, nonostante la comodità data dalla vicinanza alla scala elicoidale, l’apertura nella sala delle medaglie avrebbe immerso nel “sottoguardaroba”, la stanza formata da quella metà del voltone collocato sotto la guardaroba del Cardinal Francesco, costruita nell’altana centrale, in uno spazio poco agibile. L’estradosso della volta è infatti coperto nel lato ovest e per metà circa dei lati nord e sud da sottotetti poco praticabili per la loro ridotta altezza, mentre nell’altro settore esiste una stanza con finestre a feritoia, dalla quale è possibile penetrare attraverso la perforazione dell’estradosso della volta nel punto sottolineato dalla termovisione (ivi, p.41). Per ovviare quindi il problema dello scomodo accesso ai ponteggi tramite la ripida scala che portava ai tetti dalla sala ovale e poi alla finestra fu creato un varco che collegava i ponti con la sala delle medaglie, tramite il sottoguardaroba, e quindi con la più agevole scala del Borromini. Il fattore sarebbe confermato anche dalla stesura delle giornate di intonaco, che inizia nella parte centrale e piana della volta e va da est ad ovest, per scendere sugli angoli e successivamente sui fianchi, iniziando dalla parete ovest, per passare poi ai lati lunghi ed infine al muro di est, terminando col masso da cui è partita l’analisi (*ibidem*). Un’ulteriore via per i ponteggi è inoltre indicata dai documenti, sempre nello spazio del sottoguardaroba, che “traversava la lumaca”, la piccola scala chiocciola che corre nello stesso angolo della facciata (ivi, p. 40 e 42).

Il termine di questi lavori preliminari si data all’incirca al mese di Giugno 1632 o poco prima, visto il documento di pagamento finale dei lavori di carpenteria si data al 9 Giugno, a favore del falegname Costanzo Bartolomeo e del valore di 223,87 scudi (BAV, Arch. Barb., Armadio 15, Ind IV, 13 [mandati 1629-‘34] e BAV, Arch. Barb., Comp. 192, fol. 154r [mandati 1630-‘33] in J. B. Scott 1993, p. 332; G. Briganti

1962, p. 139: indica al 21 Luglio 1632 il saldo dei falegnami; sempre Briganti 1962, p.198: indica all'Ottobre del 1631 un pagamento preliminare ai carpentieri "per li ponti per li pittori che hanno da dipingere nella sala di detto palazzo"; O. Verdi 1983, p. 95: indica un mandato di pagamento a "Francesco Bartolomei e Alessandro Nave falegnami" datato 13 Agosto 1631 di 162.37 scudi per i lavori portati avanti nel corso dell'anno passato ma secondo chi scrive non sarebbe da prendere in considerazione perché probabilmente riferito ad altri lavori, dato che a questa data la volta era ancora in fase di ultimazione).

A fianco di Pietro da Cortona furono operativi i suoi allievi Giovanni Francesco Romanelli (1610-1662), Pietro Paolo Baldini (metà XVII sec.) e Giovanni Maria Bottalla (1613-1644), già attivi nella stessa residenza all'interno della bottega del mastro operante presso la cappella e la piccola galleria: appaiono infatti nei libri dei conti dei Barberini, pagati 10 scudi al mese cadauno (A. Lo Bianco 1992, p. 22). Di loro mano è sicuramente la realizzazione delle partiture architettoniche che secondo la critica paiono di minor presa rispetto alle parti che sono di autografia cortonesca; inoltre la scena di *Minerva che caccia i Giganti* sarebbe invece di mano del Bottalla sulla base dei cartoni del Berrettini. Si veda nel prossimo paragrafo per una più puntuale definizione dei loro ruoli all'interno del cantiere.

Dal progetto alla realizzazione.

Dare una datazione precisa alle varie fasi di elaborazione e di lavorazione del volume di Palazzo Barberini è cosa ardua se non impraticabile con certezza allo stato attuale della ricerca. Se numerosi studi dopo la prima monografia di Giuliano Briganti

hanno tentato di dipanare le molte incertezze sottolineate con lucidità dello studioso, nessuna di queste ha trovato la definitiva via che portasse alla definizione ultima della questione. Anche lo spoglio sistematico dei documenti dell'archivio Barberini, unito alla lettura delle fonti e dei dati emersi nel corso degli ultimi restauri non ha illuminato le ombre che impediscono ancora tuttora di definire l'iter temporale dello svolgimento dell'affresco. Si è quindi ben consapevoli che per giungere a nuove conclusioni sarebbe necessario riprendere in mano l'intera documentazione di archivio e tentarne una nuova rilettura, combinata all'osservazione del dato materiale del soffitto, ora finalmente possibile grazie ai recenti restauri che hanno reso possibile l'osservazione ravvicinata della pittura: si cercherà di portare avanti in questa sede un percorso tra gli ultimi contributi critici, snocciolandone i punti forti e sottolineando anche cosa di questi è meno convincente, in uno scambio continuo, al fine di verificare la bontà delle tesi espresse, con i documenti del recente cantiere di studio e di ripristino del soffitto.

L'estendersi per un così lungo periodo dei lavori di carpenteria, visto che si colloca al 25 Settembre 1631 l'acquisto del legname necessario ed il saldo finale dei falegnami è al Giugno 1632 mentre è solamente del 18 Novembre del 1632 il primo documento preciso attestante l'inizio dei lavori di decorazione della volta da parte di Pietro Cortona, necessita di una spiegazione al fine di chiarire le ragioni di questo ritardo di svariati mesi nell'inizio dell'opera pittorica. La motivazione potrebbe rintracciarsi percorrendo il sentiero dello svolgersi stesso dei fatti che hanno portato ad ottenere la commissione al Berrettini e nella successiva lenta elaborazione del complesso ed articolato programma iconografico. In un primo momento il principe, nonché prefetto di Roma e nipote del papa, Taddeo Barberini (1603-1647) ingaggiò Andrea Camassei

(1602-1649), pittore di origini umbre suo protetto, formatosi nell'orbita di Domenichino, per la decorazione. Egli era già stato attivo per la famiglia nella stessa residenza, dove in una delle due anticamere di Anna Colonna, ottenute tramezzando l'ex galleria del piano nobile dell'inglobato palazzo Sforza (l'altra è quella affrescata dal Sacchi con la *Divina Sapienza*, J.B. Scott 1991, pp. 38-67), aveva dipinto la *Caduta degli angeli ribelli* mentre al piano terra, nell'appartamento di Taddeo, aveva illustrato il *Parnaso* (perduto) con Apollo e le Muse (ivi, pp. 95-101; L. Mochi Onori 1997, pp. 78-79). La critica riferisce a questa fase un disegno che illustra le intenzioni preliminari dell'artista per un angolo del voltone (Devonshire Collection, Chatswoeth, J.B. Scott, 1991, fig. 79; vedi sotto nella sezione *I disegni preparatori*). Una spia che potrebbe illuminarci a riguardo della successiva svolta nell'affido della commissione potrebbe essere l'analisi dei seguenti documenti: leggendo la lista dei pittori dell'Accademia di San Luca che devono pagare le elemosine del 1635, il Camassei è specificatamente ricordato come pittore di Taddeo, mentre un'altra fonte, il letterato vicino al circolo culturale dei Barberini Giovan Battista Ferrari, ricorda che il Sacchi era il pittore del Cardinal Antonio ed il Cortona il pittore del Cardinal Francesco (L. Mochi Onori 1997, p. 78). Come spiega Lorenza Mochi Onori nel suo studio già citato, nel 1632 il Palazzo alle Quattro Fontane era abitato principalmente da Taddeo, proprietario del complesso dopo che nel 1626 il Cardinal Francesco gliene fece dono, ma anche lo stesso Francesco ed il cardinal Antonio Barberini (1607-1671) alloggiavano nella residenza. La sua interpretazione dei fatti storici fa quindi attribuire una supremazia alle posizioni del cardinal nepote rispetto a quelle dei fratelli per quanto riguarda le scelte più importanti della decorazione della casa: bisogna ricordare che la dimora era vivo

centro dei suoi interessi culturali dato che qui andava disponendovi le sue collezioni e vi faceva costruire la propria biblioteca. “È quindi abbastanza agevole ipotizzare che Francesco abbia avuto l'ultima parola nella scelta del pittore del salone” (ivi, p. 79). Secondo Anna Lo Bianco e John Beldon Scott invece potrebbe essere stato lo stesso pontefice ad aver un peso ragguardevole in questa vicenda, data l'importanza e la grandiosità previste, nonché le sue aspettative a riguardo. La circostanza sarebbe infatti ricordata in un brano del biografo Passeri, dalla vita del Camassei: “Don Taddeo e tutti i signori Barberini, gli assegnarono il voltone della sala grande, nella quale aveva da dipingere Andrea alcuni concetti poetici con allusione alle imprese et heroiche azione del Pontefice Urbano, espressi per la penna del Signor Francesco Bracciolini dell'Api. Questa volta poi, per mutazione di parere e di fortuna, fu dal medesimo Pontefice collocata al sig. Pietro da Cortona: et egli nello spazio di quattordici anni la ridusse a quella bellezza che hoggi si vede, con le medesime invenzioni. Mostrò Andrea gran virtù di tolleranza nel vedersi tolta un'occasione così da desiderarsi, nel maggior avanzamento della sua fortuna, e della sua gloria; e niente alteratosi col signori Pietro, gli continuò sempre l'affetto di buona amicizia, e fu compatito se in qualche parte si dolse di questo ricevuto dispiacere, sentendo offese le parti più delicate, che sono l'utile e l'onore” (Passeri 1934, pp. 169-170 in A. Lo Bianco 2004, p. 6; J.B. Scott, *Strumento di potere:...*, in A. Lo Bianco 1997, pp.89-91; già G. Briganti 1962, p. 197). Lo stesso parere di dare un ruolo primario ad Urbano VIII emerge secondo Sebastian Schütze se ci accostiamo alle stesse fonti della letteratura artistica: è già stato citato Passeri, di cui si può ancora aggiungere uno stralcio tratto questa volta dalla vita del Cortona, che narra che “[...] havendo in quel tempo Papa Urbano comprato per la

sua famiglia da Sig.ri Sforza il Palazzo alle quattro Fontane a Capo le Case [...] Essendosi stabilita la sala principale, e per l'occasione di questo voltone fu pensato in diversi, niente di meno che con l'aiuto di un Padre della Compagnia di Gesù molto favorito dal Card. Francesco e credo stimolato dal Card. Sacchetti fu conchiuso che Pietro dovesse dipingerla il quale immediatamente con la poetica fantasia di Francesco Bracciolini da Pistoia celebre poeta di quel tempo in ogni genere di poesia assai caro al Pontefice incominciò a terminare la distribuzione et il partito” (Passeri, 1934, pp. 378-379, in S. Schütze, *Urbano VIII e il concetto di Palazzo Barberini...*, in C.L. Frommel e S. Schütze 1998, p. 87 e n. 13 – sul citato padre gesuita partecipe ai fatti sono stati proposti svariati nomi dagli ultimi studi ma non si è ancora riuscito a risolvere a pieno il mistero). Prima già Sandrant nella biografia dedicata al pittore ricordava che il papa si recasse addirittura quotidianamente a visitare il cantiere per osservarne gli sviluppi (J. von Sandrant 1675 [a cura di A.R. Peltzer 1925, p. 287] in ivi, p. 87 e n. 12) e nel *Trattato della Pittura e Scultura, uso et abuso loro* abbiamo un'altra testimonianza, in questo caso diretta data la stessa paternità, di tale interesse attivo per le vicende della residenza di famiglia: “Un famoso Pittore del nostro tempo doveva condurre un'opera grande nella sala d'un nobilissimo palazzo, per gloria d'un Pontefice regnante, e per honore del suo governo, e casato: s'offerì a dipingere nel luogo principale, e capo della sala un maestoso Giove, per accennar in quell'immagine la maestà, e la felicità del Pontefice Regnatore, il quale tosto si oppose, dicendo Giove è Capo della Gentilità, noi non approviamo, che l'immagine sua, in tal luogo sia dipinta, sia veduta. Il detto fu stimato prudentissimo e l'accorto Pittore cangiò pensiero” (G.D. Ottonelli e P. Berrettini, 1653 [a cura di V. Casale 1973, p. 84] in ivi, p. 87 e n. 14). Tale proposta

metterebbe decisamente in primo piano Maffeo Barberini, già attivo committente quando era ancora cardinale, appassionato delle arti ed acuto poeta: ora però le dimensioni e le aspirazioni espresse nelle opere si erano fatte di ordine pontificale ed universale, da inserirsi in un più ampio progetto di “rinascita del potere papale, spirituale e temporale, basata sulla riaffermazione di un primato culturale di rinascimentale memoria, come nei tempi più aulici, nella Roma di Giulio II, di Raffaello e di Michelangelo” (ivi, p. 93), in cui per aspirazione comune potrebbe quindi ricollegarsi l'operato del cardinal nepote sponsorizzante Pietro, avvicinando le due tesi qui esposte. Questa occasione segnò il culmine dell'attività artistica del Berrettini per i Barberini: a questa data egli aveva 36 anni e tale opera segna definitivamente la sua consacrazione nell'olimpio delle arti, una svolta nel suo percorso artistico: era nata la “grande decorazione barocca” (J.B. Scott 1997, pp. 87-98; A. Lo Bianco 1992).

L'anello di congiunzione tra i potenti Barberini ed il giovane Berrettini è rappresentato dai Sacchetti, casato di mercanti e banchieri fiorentini, all'epoca in rapida ascesa sociale ed aspiranti alla nobiltà, conseguita poi col titolo di marchesi di Castel Rigatti nel 1633, strettamente legati da vincoli di protezione e clientela all'antico casato toscano dei Barberini (A. Cerutti Fusco e M. Villani 2000, p. 26). Fra i Sacchetti spiccavano come mecenati ed amanti delle arti e delle lettere soprattutto Marcello (1586-1629), Depositario Generale della Camera Apostolica e Tesoriere segreto di Urbano VIII, e dopo la sua morte ebbero un ruolo degno di nota anche il secondo genito Giulio Cesare, divenuto cardinale nel 1626, Alessandro ed il minore Giovanni Francesco. Il loro rapporto con Pietro da Cortona è oggi datato dalla critica a partire dal 1623, nello stesso giro di anni in cui il pittore iniziò a rendersi indipendente dal

maestro Baccio Ciarpi (1574-1654), con commissioni che da questa data pervengono sino agli cinquanta, raggiungendo la cifra record di ventotto opere (forse anche più) tra dipinti e disegni, senza contare il restauro e la decorazione della propria villa a Castelfusano e la progettazione del Casino del Pigneto. Il Maestro deve però molto di più ai Sacchetti: le relazioni con la famiglia sono da sottolineare anche per la loro importanza nella sua carriera artistica, dato che grazie al loro *patronage* – anche se non ebbe mai un rapporto di esclusività – egli, allora sì un promettente giovane già avviato ed attivo per i Colonna ed i Mattei ma ancora poco conosciuto, riuscì ad entrare con maggiore facilità in contatto con le principali case nobiliari romane, come i Barberini, i Falconieri, i Crescenzi e con i maggiori intellettuali del tempo, dal poeta Giovanbattista Marino (1569-1625) all'erudito Cassiano dal Pozzo (1588-1657), con fondamentali ricadute innanzitutto sulla sua formazione culturale, sul suo gusto ed infine sul suo successo, fattori riconosciuti dal Cortona stesso anche in età matura (ivi, pp. 25-34; S. Guarino, “*Con Grandissima leggiadria et diletto dei riguardanti*”..., in A. Lo Bianco 1997, pp. 67-72; J.M. Merz, *Cortona Giovane*, in A. Lo Bianco 1997, pp. 62-64; G. Briganti 1962, pp. 155-159). Ulteriormente, oltre ad amici molto potenti nelle sfere del potere, Pietro da Cortona aveva come ulteriore punto a favore nel suo curriculum artistico le sue buone prove date nella decorazione ad affresco degli anni precedenti, dalla galleria presso palazzo Mattei di Giove (J.M. Merz 1997, pp. 61-62; scheda n. 5, G. Briganti 1962, pp. 160-163), alla già citata villa di Castelfusano (J.M. Merz 1997, pp. 62-64; scheda n. 23, G. Briganti 1962, pp. 177-180), dalla chiesa di Santa Bibiana (J.M. Merz 1997, p. 64; scheda n. 12, G. Briganti 1962, pp. 167-170) alla cappella di palazzo (scheda n. 44, G. Briganti 1962, pp. 195-196) per gli stessi Barberini.

I rapporti tra Pietro da Cortona ed il casato Barberini iniziarono ad una data relativamente precoce, poco dopo l'elezione di Maffeo Barberini a papa (1623-'44) coi progetti per i monumenti funebri presso San Lorenzo fuori le Mura commissionati dal cardinal Francesco per John Barclay, suo consigliere letterario, e per Bernardo Guiglielmi, suo maestro, la cui realizzazione è del 1627 (L. Mochi Onori 1997, p. 74), per poi intensificarsi a partire dalla seconda metà degli anni Venti. Si possono poi ricordare i cartoni per arazzi realizzati a partire dal 1627, prima per la serie i *Castelli* e poi per quella di *Costantino*, genere particolarmente caro al cardinal Francesco (P.F. Bertrand, *Pietro da Cortona e l'arazzo*, in C.L. Frommel e S. Schütze, 1998; schede nn. 52-55, G. Briganti 1962, p.206;). Con gli anni quindi venne a saldarsi questo rapporto, sino alla prima commissione di prestigio per la famiglia papale, su probabile intercessione dei Sacchetti, gli affreschi della parete sinistra della chiesa di Santa Bibiana, i cui lavori sono portati avanti tra il 1624-'26, che permisero il suo consacrarsi definitivamente sulla scena artistica romana. In seguito il Berrettini, grazie alla mediazione del cardinal Francesco sulla Congregazione della Reverenda Fabbrica di San Pietro presieduta all'epoca dal cardinal Ginnasi, ottenne anche la prestigiosa commissione per una pala d'altare per la Basilica. In prima battuta gli era stata affidata quella per l'altare dei Santi Processo e Martiniano, poi commutata in quella di Sant'Erasmo ed infine nel 1628, dopo il rifiuto di Guido Reni, la tela della cappella del Santissimo Sacramento (scheda n. 35, G. Briganti 1962, p. 187-190), lasciando al Poussin il suo precedente incarico. Un filo rosso quindi lega il casato all'artista in modo sempre più stretto, richiedendo i suoi servigi sia per eventi pubblici come lo stendardo che il pittore realizzò per la processione per ringraziare la fine della peste del 1632 o il progetto per il

copricapo prefettizio di Taddeo Barberini, sia per la progettazione di apparati effimeri religiosi, come quello per le Quarantore in San Lorenzo in Damaso del 1643, sia per gli spettacoli teatrali di palazzo, tra cui si annoverano le scene per il dramma di *Sant'Alessio*, sempre del 1632 (M. Fagiolo dell'Arco, *Strutture effimere di Pietro da Cortona*, in Christoph Luitpold Frommel e Sebastian Schütze 1998). Anche Antonio Barberini ebbe legami con l'artista: per Santa Maria della Concezione in via Veneto nel 1631 il pittore realizzò la pala di altare con *Anania che guarisce san Paolo dalla cecità* (scheda n. 42, G. Briganti 1962, pp. 193-194). Anche come architetto il Berrettini fu attivo per la famiglia, fornendo in vari momenti una serie di progetti per la residenza in fase di costruzione, non concretizzatisi poi in cantiere nonostante gli apprezzamenti del papa stesso, ed occupandosi della costruzione dell'interessante teatro di palazzo, oggi perduto per lasciar posto al tracciato di via Barberini (A. Cerutti Fusco e M. Villani 2000, pp. 159-170).

Proseguendo col discorso ma tornando alla residenza, secondo parte della critica non sarebbe da ritenersi relativo al salone la registrazione di un mandato di pagamento all'ordine di Pietro da Cortona di scudi 100 del 13 Novembre 1631 “[...] per spese da farsi di ordine nostro”, riferibile invece alla decorazione della cappella di palazzo collocata al primo piano, portata avanti con l'aiuto di Baldini, Bottalla e Romanelli, antecedente a questo intervento all'interno della nuova residenza dei Barberini, oppure a quella della piccola galleria con le armi di famiglia (*ibidem* – scheda n. 44 relativa alla cappella, pp. 195-196 – per galleria: L. Mochi Onori, 1998, pp. 36-39). L'altra parte invece inserisce lo stesso documento tra quelli relativi all'ambiente, vedendolo come un primo anticipo (O. Verdi 1983, p. 95; A. Lo Bianco 2004, p. 11).

Una data efficace cui ricollegare l'inizio dei lavori di decorazione del salone si presenta, quindi, successiva agli affreschi nella piccola galleria e nella cappella palatina, pronta sicuramente per l'8 Settembre 1932, data in cui venne battezzata la figlia di Taddeo Barberini, stabilitosi nella residenza, ed il 18 Novembre dello stesso anno, quando si registra un mandato di pagamento a “mastro Lorenzo Ferrari muratore “ di scudi 29 “per giornate date dal muratore in far le colle [intonaci] a Pietro cortonese che dipinge la volta grande del palazzo alle 4 fontane; e per far levare l'iscrizione et altro dal deposito del Barelai il tutto sino alli 15 del corrente mese”. Scott cerca di essere ulteriormente preciso e usando il dato colto da un altro documento, ossia che un muratore era pagato 4 giuli al giorno corrispondenti a 0.4 scudi (BAV, Arch. Barb, Giustificazioni, n. 1772, c. 263r., in O. Verdi 1983, p. 95) giunge a dire, dividendo la cifra di 28 scudi (escludendone uno dal calcolo, ipotizzando che questo coprisse le altre spese indicate sopra) per il compenso di 0.4 scudi giornalieri, che il muratore avesse già lavorato 70 giorni applicando l'intonaco per il Cortona e per i suoi assistenti di cantiere, Romanelli, Bottalla e Baldini, già attivi con lui nella residenza (J. B. Scott 1991, p. 129 e n. 26). L'ipotesi pare concordare con una registrazione di un mandato di pagamento di scudi 45.22 e mezzo “[...] per un conto di diverse spese fatte et maestranze di muratori e manovali, che hanno lavorato da luglio in qua et per tutto agosto prossimo passato alla sala grande del palazzo nuovo alle 4 Fontane [...]”, datato al 17 Settembre 1932 (BAV, Arch. Barb, Comp. 80, n. 2815. C. 71r., in O. Verdi, 1983, p. 95), attestante l'inizio dei lavori di rifinitura delle murature del voltone. Poi, a metà Agosto iniziò la stesura dell'arriccio: Scott ricollega una “misura e stima” datata Settembre 1636 di diversi lavori di muratura e per i ponteggi eseguiti da Tommaso Da-

miano [Damino] e compagni “Per la spianatura della volta del salone grande e per aver dato calce e pozzolana che si è adoprata per ricciare, e incollare, dal princ[ipi]o che si cominciò a dipingere per t[ut]to il p[rese]nte mese di settembre 1636 [...]” (ASR, Notai del Tribunale dell’A.C., Istromenti, notaio Dominicus Fonthia, vol. 3175, c. 1059v., in J. B. Scott 1993, p. 332 e n.15 p. 330 – non bisogna farsi ingannare dalla data perché spesso le “misure e stime” venivano presentate e registrate dal notaio molto tempo dopo lo svolgersi dei lavori). Da questo calcolo Scott elabora una tabella nella quale in modo rigoroso e matematico, dividendo le cifre riportate nei pagamenti ai muratori per 0.4 giuli a giornata per ricavarne il numero totale, definisce mese per mese il numero di dì in cui gli operai erano stati attivi nel salone: secondo chi scrive questo metodo potrebbe sì ad un primo momento apparire la risoluzione di ogni dubbio ma contemporaneamente essere rischioso dato che nulla può garantire che tutte le maestranze fossero pagate ugualmente e che alcuni documenti, dato il gran numero e la loro variegata natura, non si sovrappongano nel ricordare le varie operazioni. La sicurezza matematica potrebbe rivelarsi più nociva della meno sicura approssimazione.

I recenti studi, a seguito degli ultimi restauri a cui è stata sottoposta la decorazione pittorica del voltone, sono stati risolutivi riguardo a molti dubbi che le fonti ed i documenti d’archivio, anche questi ulteriormente scandagliati e riletti per l’occasione, non riuscivano a chiarire maniera univoca. Dalla fine del 1632 i lavori proseguirono per ben sette anni, interrotti per alcuni mesi, come si vedrà in seguito, nel 1637, per terminare alla fine del 1639. Oggi è finalmente più chiaro quale fosse stato l’andamento del cantiere, che come emerge dalla sovrapposizione delle giornate di intonaco ebbe inizio dallo specchio centrale e piano del soffitto, avviandosi dalla figura principale del-

la Divina Provvidenza, per avanzare da est verso ovest, dove è collocato lo stemma dei Barberini, e dal lato opposto verso la scena di Minerva e la caduta dei Giganti. Dopo il riquadro centrale la decorazione fu portata avanti negli angoli, definendo la scansione della modanatura del cornicione in finto stucco e lo spazio occupato dalle statue e dalle figure che lo popolano, per poi passare ai lati lunghi ed infine all’ultima parete ad est.

I documenti che in apparenza potrebbero apparire i meno interessanti, i pagamenti ai muratori, sono come ricorda Scott quelli che sarebbero da tenere in maggior considerazione: essendo l’affresco una tecnica fonda sulla stesura del pigmento sulla superficie dell’intonaco fresco per permettere la carbonatazione del colore, l’indicazione delle giornate di lavoro delle maestranze è testimonianza anche del numero delle giornate di lavoro di Pietro da Cortona e della sua bottega. Ecco quindi il conteggio di queste portate avanti dallo studioso, dedotto tramite l’indicazione di 0,4 giuli come paga giornaliera di ogni maestranza, giungendo al totale di 1.541: a queste si devono sottrarre le iniziali giornate impiegate dai muratori per stendere l’arriccio alla volta, mansione cui i decoratori non presero naturalmente parte, giungendo alla totale di 1.428 giornate di impiego (J.B. Scott 1991, p. 130 e Appendice D, pp. 207-211: il numero di giornate impiegate per la stesura dell’arriccio è sempre dedotto col calcolo sopraccitato, senza però avere una certezza a riguardo della paga giornaliera degli operatori, per la mancanza di riscontri coi documenti). Sono elencati da Orietta Verdi otto muratori e quattro stuccatori che lavorarono a riprese diverse alla volta (O. Verdi 1983, p. 94), di cui uno di questi, cadendo dai ponteggi, passò a miglior vita (i Barberini presero a carico il pagamento del costo del funerale: pagamento del 6 Novembre 1636 in BAV, Arch. Barb., Comp. 224, fol.38v (giornali, 1636-44) in J. Beldon Scott

1991, p.129 n. 24). Le cose si complicano quando si vanno a contare le giornate di intonaco sulla volta: il restauro complessivo ha dato finalmente la possibilità agli addetti ai lavori di potersi confrontare direttamente col dato materiale e di scorgerne un totale di 891, di cui 62 sono di piccole dimensioni e sono attribuibili a rifacimenti a causa di un problema di coesione della malta ed a correzioni minime nella concezione del disegno (L. Mochi Onori, 1998, p. 46 – per l’analisi del dato tecnico si veda oltre *Le tecniche artistiche ed i restauri*). A cosa si deve questa discrepanza tra il dato materiale e quanto narrato dalle fonti? La critica che si è dedicata all’analisi del *Trionfo della Divina Provvidenza* se da una parte è riuscita a dare una profonda lettura iconografica ed iconologica dell’affresco, inserendolo nel suo contesto storico e sociale, non è ancora riuscita a dare una risposta univoca a questo quesito, non trovando aiuto né nel confronto con gli studi preparatori, in gran parte purtroppo dispersi, né con altre fonti dirette o indirette, spesso in contraddizione tra loro. Questo problema persisterebbe sin dalle prime testimonianze, i cui pareri si presentano discordi a riguardo dei tempi in cui furono portati avanti i lavori: “F. S. Baldinucci ritiene erroneamente che la commissione fosse passata a Pietro da Cortona dal Cardinal Antonio Barberini nel 1646. Il Passeri, esagerando notevolmente la durata del lavoro, sostiene che il Berrettini lo portò a termine in 12 o 14 anni, il Fabbrini, senza citare la fonte, dà come data di inizio il 1636” (G. Briganti 1962, p. 200).

I mesi che vanno da Giugno a Novembre del 1632, come affermano i documenti, furono impiegati per la preparazione della superficie dell’affresco e progettando i disegni preparatori per la campagna decorativa. Appoggiandosi alla *Breve istruzione per dipingere a fresco* di padre Pozzo, Scott definisce le varie fasi che hanno anticipato il

momento pittorico vero e proprio. La prima tappa fu quella consueta della stesura dell’arriccio sulla volta e, seguendo le parole del trattato in cui si affermava che non era consigliabile ai pittori iniziare a dipingere prima che questo fosse completamente asciutto a causa dell’umidità e dell’odore persistente e insalubre, indica il periodo invernale sino al Marzo del 1633 il tempo in cui si apprestarono i disegni preparatori e furono tracciate le quadrature della finta struttura architettonica che inquadra la scena (J. Beldon Scott 1991, p. 130). Non si ritrovano infatti pagamenti ai muratori per le giornate di lavoro sino al Marzo di quest’anno, ragione da addurre inoltre secondo lo Scott anche all’impiego del Berrettini presso la sagrestia della Chiesa Nuova, lavoro pagato a Pietro dall’Oratorio il 12 Gennaio del 1634 e datato dalla critica a fine 1633, mentre qui è anticipato ai primi mesi dell’anno (alla base dell’anticipazione di quest’opera vi è il ritrovamento del saldo dei ponteggi datato al 12 Settembre: J. Beldon Scott 1991, p. 131 n. 32). Il critico pare inoltre scordarsi del primo documento attestante il pagamento di 29 scudi al muratore Lorenzo Ferrari, che dimostrerebbe l’inizio dei lavori a servizio del Cortona, lavori che a seguito di queste premesse paiono difficilmente collocabili nel contesto. Quindi nel 1933, mentre il collega e “rivale” Andrea Sacchi terminò l’affresco con l’*Allegoria della Divina Sapienza*, Pietro da Cortona proseguì i lavori al voltone. Il 1934, come fa notare Giuliano Briganti, è l’anno di opera più intenso, stando ai documenti ed ai riscontri con altre commissioni coeve, dove il lavoro procede non interrotto da altri incarichi importanti, se non i primissimi progetti per la cripta di Santa Martina (G. Briganti 1962, p. 199). Nel 1633 si erano fermati infatti i pennelli presso Palazzo Barberini per il cantiere dell’affresco con gli *Angeli che portano gli strumenti della Passione* della volta della sagrestia della Chiesa

Nuova, commesso al Berrettini dai padri dell'Oratorio (scheda n. 50, G. Briganti 1962, p. 205 – per gli stessi nel 1636 interromperà nuovamente la decorazione per affrescare l'*Estasi di san Filippo Neri* sulla volta dell'anticamera della cappellina di San Filippo Neri nelle stanze del Santo alla Chiesa Nuova) a cui si aggiungono i disegni per i cartoni relativi agli arazzi della serie di Costantino per i Barberini, compiuti dal 1632 al 1636 (schede nn. 52-55, G. Briganti 1962, p.206; P.F. Bertrand, *Pietro da Cortona e l'arazzo*, in C.L. Frommel e S. Schütze, 1998). Invece nel 1635 a distrarlo saranno principalmente le pitture per la cappella di Urbano VIII nell'appartamento vecchio in Vaticano, ulteriore tassello dei rapporti col casato (scheda n. 56, G. Briganti 1962, p. 208) e l'impresa, seppur di minore impegno, della *Battaglia di Alessandro* per i Sacchetti (scheda n. 64, G. Briganti 1962, p. 212): non appaiono infatti pagamenti ai muratori per il mese di Aprile e sarebbero ridotti quelli di Luglio, secondo Scott, proprio per questa ragione, a cui vanno aggiunti i lavori presso la Villa del Pigneto dei Sacchetti (J. Beldon Scott 1991, p. 131). Intanto il ritrovamento delle spoglie di Santa Martina e dei santi Concordio ed Epifanio il 25 Ottobre 1634 (D.L. Sparti, in AA.VV. 1998) diede avvio a quel fermento legato all'opera architettonica nella quale Pietro da Cortona investì le sue maggiori energie, ossia il restauro-rifacimento della chiesa dei SS. Luca e Martina in Campo Vaccino, i cui lavori iniziano a partire dal 1635 e proseguiranno con pause e riprese sino alla morte dell'artista (J. Merz, in AA.VV. 1998; A. Cerutti Fusco e M. Villani 2000).

Il successivo 1637 si presenta come un anno di svolta per la vicenda pittorica, che subisce una battuta di arresto per ben sei mesi: infatti non sono state ritrovate tracce di alcuna transazione finanziaria relativa al salone dal Luglio al Dicembre dell'anno. Pri-

ma, sino a questa data, proseguono abbastanza speditamente i lavori, stando alle tracce dei pagamenti. Una lettera di Giulio Rospigliosi, del 5 Giugno 1637, ci può dare delle preziose informazioni: “Nel salone poco più ci resta da fare, anzi sperava [Pietro da Cortona] di haverlo a finire per tutto Giugno” (BAV, Vat. Lat. 13362, 286r. in J. Beldon Scott 1991, pp. 132-133 n. 47). Questa previsione non fu però rispettata perché a seguito dell'elezione del cardinal Giulio Sacchetti (1586-1663) a legato pontificio presso la città di Bologna Pietro da Cortona lasciò Roma per accompagnarlo durante il viaggio: in passato, nel 1635, ebbe declinato l'invito di Sandrant per il viaggio a Venezia a causa dei gravosi impegni, occasione che questa volta non si fece scappare. Arrivati a Firenze il 28 Giugno si trattenne in città su richiesta del granduca Ferdinando II de' Medici (1610-1670) che, su consiglio di Michelangelo Buonarroti il Giovane (1568-1646), gli commissionò la decorazione della Sala della Stufa a Palazzo Pitti in quattro affreschi. Lo stesso Buonarroti ospiterà il Berrettini e gli fornirà i soggetti per le pitture: *Le quattro età del mondo* (schede nn. 69-70, G. Briganti 1962, pp. 215-217). Il 20 Luglio Cortona scrisse appunto al cardinal Francesco Barberini: “Credevo di poter dare avviso a Sua Eminenza di tutto il viaggio del Sig. Cardinal Sacchetti, ma mi è bisognato di trattenermi qui in Firenze, per fare due quadri in fresco a S.A., che uno è l'età de l'oro e l'altro de l'argento, e a la fine di agosto li avrò finiti sicuro, e poi, se è con gusto di Sua Eminenza, seguirò il viaggio” (*ibidem*). Il 13 Settembre scrive nuovamente al prelado a Roma: “Io qua mi trovo alla fine delle due storie per il fresco, che una è quella de l'oro, l'altra de l'argento. In questa stanza ci mancherebbe quella del rame e quella del ferro. Sua Altezza mi domandò se io avessi pensiero di fare il viaggio di Lombardia finite le due [storie] e al ritorno ripassare per Firenze e fare le

altre due. Io gli risposi che avevo il pensiero di ritornare per la strada di Loreto; e così non mi disse altro, ma S.A. è informato benissimo degli obblighi ce ho con V.E. [...] tuttavia io non mi sono impegnato di parola veruna. Ma questi signori sempre mi dicono che S.A. desidera e vorria che io le finissi questa stanza la quale a finirla ci vorrebbe due altri mesi” (*ibidem*). Giuliano Briganti colloca grazie al raffronto con queste due missive l’inizio dell’opera nel Luglio dell’anno e se questi non furono terminati come nelle migliori aspettative del Berrettini entro l’Agosto, la conclusione entro la fine del Settembre successivo. A fine autunno il maestro partì per Venezia dove giunse sicuramente nel Novembre, visto che dalla Serenissima scrisse a Michelangelo Buonarroti il Giovane: in una prima lettera datata a questo mese lo aggiorna a riguardo del suo breve soggiorno e poi il 19 Dicembre lo informa del suo rientro nell’Urbe. Il soggiorno veneziano infatti è stato brevissimo ed il 15 Dicembre egli era già di ritorno a Roma, dove giunse come annunciato per la via di Loreto, al fine di ridare avvio ai lavori presso Palazzo Barberini (ivi, p. 141). Il 12 Dicembre è registrata una visita illustre alla residenza delle Quattro Fontane: sono dati in dono di 5 scudi agli assistenti di Pietro da Cortona che “scoprirono la volta della sala al signor principe da Este”, identificato con Francesco I. Fu quindi smontato per l’occasione parte dell’impalcatura lasciando libero il voltone, cosa che era possibile spostando il tavolato sopra le travi. Gli studi attuali non hanno ancora ben definito e forse capito a che stadio di elaborazione Pietro da Cortona avesse abbandonato il lavoro della volta: questo nodo potrebbe essere foriero di nuovi spunti e riflessioni per dipanare la matassa ancora alquanto ingarbugliata. Su questo problema si proverà a riflettere ancora a seguito.

Riprendono quindi nel 1638 le opere presso il salone della residenza romana alle Quattro Fontane così come i relativi pagamenti. Parallelamente a questa impresa si aggiungerebbe la commissione di Anna Colonna, moglie di Taddeo Barberini, per un *Sant’Alessio morente*, inviato a poi Napoli nello stesso anno alla chiesa dei Gerolamini (scheda n. 73, G. Briganti 1962, p. 218), altro tassello dei ricchi rapporti Berrettini-Barberini. Continuano i contatti epistolari con Michelangelo Buonarroti il Giovane: il 9 ed il 16 Gennaio gli scrisse per rassicurarlo di non essersi dimenticato degli impegni fiorentini e lo ringraziava per aver ricevuto copia delle *Rime* di Michelangelo, purtroppo però senza darci informazione a riguardo dei suoi impegni romani (D. Ferrara, in A. Lo Bianco 1997, p. 482). Il 24 Settembre 1639 scrisse nuovamente all’amico fiorentino: “adesso sto per terminare l’opera della sala del signor Cardinal Barberino, quale sto al finire, e di già ho cominciato a levare parte de ponti il che mi ha portato più tempo che non credevo, si per essere l’opera grande si anchora per essere in Roma, dove è necessario le cose ridurle bene per essere opere che di questa grandezza non se ne fanno ogni giorno, e io non ho voluto mancare di farci quella diligenza che potevo, però spero che per un mese e mezzo ci sarà da fare, che anche adesso si dorerà il cornicione, che gira intorno, si per essere la stagione innanti fo pensiero che a marzo di essere costì [...]” (G. Briganti 1962, p. 199). Nel 1939 non si riscontrano pagamenti a carico dei muratori e Scott ha quindi ipotizzato che questo periodo fosse stato dedicato allo smontaggio dei ponteggi ed alla rifinitura dell’opera tramite una struttura a forma di torre che permetteva ai pittori di salire alla volta per ultimare i lavori, tesi confermata da un documento che attesta il trasporto dalla basilica di San Pietro di tale ponteggio (BAV, Arch. Barb., Computisteria 51, c. 330v., in J. Beldon Scott 1991, p.

134 n. 57). Finalmente, si potrebbe infine affermare, il 5 Dicembre Urbano VIII visita gli affreschi terminati e liberati dai palchi, dando un banchetto al duca di Parma ed il 10 dello stesso mese si tenne nuovamente l'inaugurazione dell'affresco alla presenza del papa, entusiasta dell'esito finale, paragonandolo alle Stanze di Raffaello in Vaticano (ivi, p. 200; D. Ferrara 1997, p. 482; S. Schütze 1998, p. 95).

Si data poi al 28 Febbraio 1640 il saldo di 2000 scudi a Pietro per il completamento della volta e per ogni cosa fatta sino ad allora (Ferrara 1997, p. 482). Il maestro, a differenza della sua bottega, non fu pagato mensilmente ma con un unico saldo finale – i primi 100 scudi sarebbero da intendersi come somma per la galleria, la cappella o per la progettazione dei ponteggi e non come anticipo (J. Beldon Scott 1989, pp. 416-417). Come ulteriore rimborso sono inoltre da ricordare due titoli coi quali il Berrettini fu insignito da parte del Cardinal Francesco, grazie al suo potere nella Cancelleria pontificia. Il primo sarebbe il “Cavalierato Pio”, carica non ecclesiastica acquistata nell'Ottobre 1632 da parte dei Barberini al costo di 400 scudi d'oro mentre il secondo sarebbe “Giannizzerato”, comprato sempre dal casato a favore del pittore per 1810 scudi d'oro. Scott ricorda che nel Novembre del 1632, ad inizio lavori, il Cortona godeva di un rendita di 28 scudi d'oro per anno, a cui nel 1635 a partire dal mese di Ottobre, grazie al nuovo titolo, se ne aggiungono ulteriori 130,2 per anno, giungendo ad un totale di 719,2 scudi d'oro maturati nel periodo dei lavori – le rendite ottenute con le due cariche continuarono comunque a maturare anche dopo i lavori al voltone (*ibidem*). Il compenso per il Berrettini andò quindi ben oltre il saldo finale.

Riassumendo, i lavori si compirono nell'arco di poco più di sette anni, dal Novembre 1632 al Dicembre 1639, con la pausa di sette mesi tra il Giugno del 1637 ed il

Dicembre stesso, dovuta ai lavori nella Stanza della Stufa a Pitti ed al successivo “viaggio di Lombardia”. Questa pausa deve poi essere sommata alle varie interruzioni imposte dalla elaborazione delle altre commissioni, più o meno importanti, che si sono susseguite in quest'arco di tempo. Sette anni sono comunque un periodo troppo lungo rispetto al tempo richiesto dalla decorazione del voltone, che seppur di dimensioni ciclopiche, all'epoca secondo solo alla volta affrescata della Cappella Sistina di Michelangelo, non avrebbe richiesto una così lenta elaborazione: basti il paragone con l'impegno di soli pochi mesi per le pitture di Palazzo Pitti.

È necessario dunque provare a chiedersi il motivo di tali lungaggini dell'artista e porre sotto la lente alcuni nodi ancora irrisolti: interrogarsi ad esempio sul perché il cardinal Barberini avesse accettato una pausa così lunga nelle opere; provare a capire a che stadio di elaborazione fossero gli affreschi prima della partenza e cosa sia stato eventualmente ripreso, corretto o demolito al ritorno; infine chiedersi quale ragione spinse il Berrettini a scendere dai ponteggi e seguire il Cardinal Giulio Sacchetti nel bel mezzo del suo impegno e gli effetti che questo periodo a Venezia e nel Nord Italia abbia avuto sulla sua pittura. Le risposte, come già accennato in precedenza, non riescono ad essere chiarificatore rispetto ai problemi che sono emersi via via che si sono letti i documenti d'archivio ed ogni testo critico, non molti in realtà, che inerpicandosi dopo il Briganti per questo sentiero ha cercato di risolvere questa generale incertezza, non è riuscito a giungere completamente alla meta. Comparando le giornate contate sulle carte (1.428) con il numero di quelle riscontrate sulla volta (891 di cui 62, contate nei tre quarti di soffitto restaurato nel 1993, riferite a una seconda fase di ripristino e di correzione) appare che vi è una discrepanza di quasi il 500 unità: secondo

quanto affermato dai documenti il lavoro poteva realizzarsi due volte se confrontato col dato materiale.

Parte della critica, come i già citati Scott e Merz, ha spiegato questa discrepanza attingendo ad una frase del pittore e trattatista Marco Boschini da *La Carta del navigar pitoresco*, del 1660, per cui il Berrettini, a seguito del viaggio a Venezia, folgorato dalla pittura dei grandi maestri del Cinquecento, “rassè zo” ossia demolì l’opera già portata a termine per rielaborarla con un’altra concezione (L. Mochi Onori 1998, p. 44). Il critico veneziano conobbe personalmente Pietro durante il suo secondo viaggio nella Serenissima del 1643-’44 ma questo fatto non basterebbe a garantirci una sua accuratezza nel riportare i fatti, dato che nel 1637 non conosceva ancora l’artista e soprattutto data l’architettura sciovinistica della sua opera tutta puntata alla celebrazione della pittura veneziana (J. Beldon Scott 1991, p.132). Rievocando la lettera di Giulio Rospigliosi si deve ipotizzare che la pittura alla partenza del maestro era già impostata nella struttura ed eseguita in gran parte, come pensa Mochi Onori nel suo studio, motivo che spiegherebbe anche la visita di Francesco I d’Este che non sarebbe logica se i lavori fossero stati ancora troppo indietro. Inoltre la studiosa afferma che “calcolando il numero di giornate eseguite dopo il viaggio al nord e le parti che risultano rifatte con la tecnica ad affresco nella volta, sia le riprese dovute, come più probabile ipotesi, ad incidenti tecnici, sia le modifiche di piccole parti e le variazioni più ampie, considerando inoltre che il lato verso est doveva ancora essere completato perché era aperto l’accesso ai ponti, non dovremmo andare lontano dal numero di giornate pagate nel 1638; la grande quantità delle riprese a secco, le dorature e il cornicione, con le splendide maschere, così vicine al gusto del Bernini, giustificano il lavoro del 1639”

(L. Mochi Onori 1998, p. 44). Questo ragionamento sembra filare alla perfezione ma è d’obbligo far notare che la sopracitata epistola ora non è presa in considerazione: Scott rimarca invece la discrepanza tra quanto affermato in questa carta ed il successivo protrarsi dei lavori d’affresco per oltre un anno, facendo di questa uno dei punti della sua teoria sulla demolizione di parte del lavoro e sulla sua rielaborazione, alla luce dello studio del Correggio prospettico oltre che dei veneti (J. Beldon Scott 1991, p.132). Si delineano quindi due strade, si è dinnanzi ad un bivio.

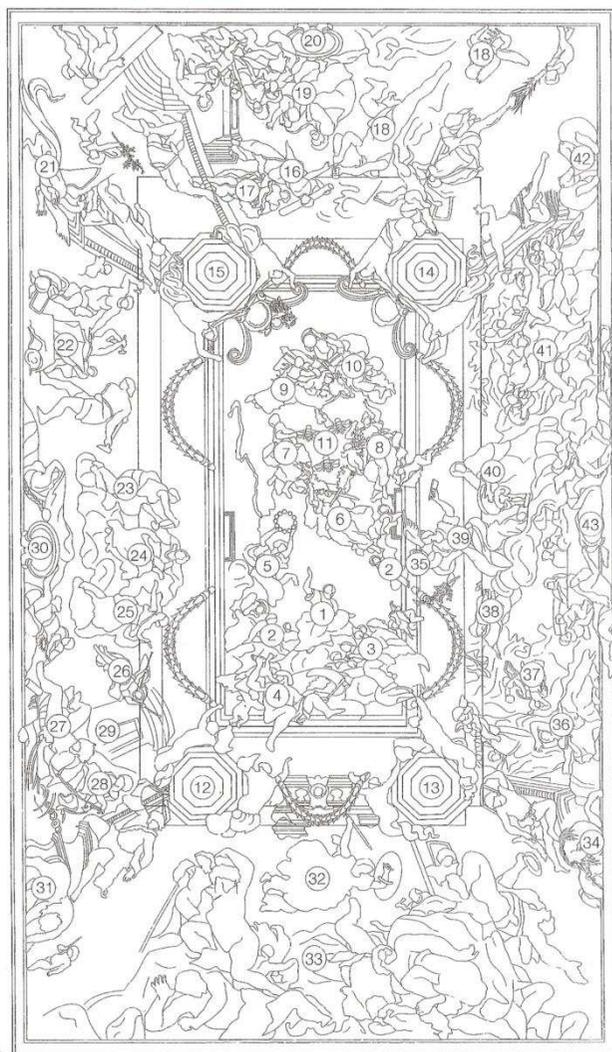
Il restauro ha inoltre permesso finalmente di portare lo storico dell’arte a faccia a faccia con la pittura, concedendogli la possibilità di analizzarla da vicino. Tra i molti dati che ora arricchiscono il corollario di informazioni a riguardo (vedi la sezione *Le tecniche artistiche ed i restauri*) in questa sede è utile ricordare che si è scoperta la compresenza di due tipologie di malte nel soffitto: la prima povera di calce e quindi di aspetto molto granuloso e ruvido mentre la seconda, usata per quelle giornate inserite a sostituire parte dell’intonaco, ricca di carica oltre che di polvere di marmo come inerte e con un aspetto decisamente liscio. Se quindi rifacimenti vi furono, secondo Mochi Onori questi solamente in pochi casi ebbero alla base la necessità di correggere la concezione del disegno mentre nella maggioranza sostituivano porzioni di intonaco che presentava problemi di coesione col parato murario, proprio per la sua composizione interna. “L’impostazione generale dell’affresco appare per gran parte frutto di una concezione originale più che di fasi di ripensamento successive” (L. Mochi Onori 1998, p. 45). Apparirebbe inoltre improbabile la completa demolizione della decorazione portata a termine: in un solo anno sarebbe stato materialmente impossibile affrescare nuovamente l’intero spazio con una diversa concezione ed un nuovo progetto.

Una lettura stilistica attenta come quella di Giuliano Briganti continua ancora ad illuminarci a riguardo dello scontro tra l'idea della avvenuta o meno demolizione di parte della volta: il critico definisce l'idea del Boschini come "Notizia certamente tendenziosa poiché gli affreschi corrispondono a quello stile che il Cortona aveva elaborato sin dal "Ratto delle Sabine" e dalla sua aderenza allo spirito neo-veneziano ha la sua più chiara conferma negli affreschi dell'"Età dell' Oro e dell'Argento di Palazzo Pitti eseguiti prima del viaggio a Venezia che, oltretutto, fu straordinariamente breve" (G. Briganti 1962, p. 199). I nuovi studi hanno inoltre aggiunto nuovi tasselli a questo mosaico delineato, come ad esempio le teste di ninfa e satiro nella piccola galleria di Palazzo Barberini, brani di straordinaria felicità e freschezza pittorica, che dimostrano in Pietro una sensibilità precoce, precedente quindi al 1637. Non si scordi che secondo parte della critica il Berrettini, molto giovane, probabilmente aveva compiuto coi suoi maestri, Andrea Comodi (1560-1648) e Baccio Ciarpi, un viaggio nel Nord Italia con tappa a Venezia, attorno al 1613-1614, circostanza ipotizzata per via stilistica ma non ancora dimostrata dalle fonti documentarie (G. Papi, *Andrea Comodi, Baccio Ciarpi e Pietro da Cortona*, in Roberto Contini 1997, pp. 19-28).

Nemmeno il rapporto con gli allievi ed un'ipotetica congiura del Romanelli e del Bottalla a danno del maestro dà le sperate risposte (A. Lo Bianco 1992, pp. 22-23). Filippo Baldinucci nelle sue *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, opera edita dal 1681-1728, ricorda che durante il soggiorno fiorentino del Cortona, i due artisti tentarono di sostituirsi a lui per completare la decorazione con loro disegni, magari supportati dallo stesso Taddeo Barberini che voleva che l'affresco fosse terminato secondo i suoi desideri (J. Beldon Scott 1991, p. 131). Questo fatto potrebbe in

parte smentire la lettera del Rospigliosi, dimostrando invece che parte dell'affresco, una parte importante dato il gesto, fosse ancora da compire. Le fonti d'archivio però non supportano quest'idea e testimoniano il mancato esito di questa cospirazione, perché nei mesi che vanno da Luglio a Dicembre 1637 non vi sono pagamenti relativi agli stuccatori, necessari ai pittori per approntare le malte. Allo stato attuale dell'analisi rimane comunque il fatto inspiegato, se si seguisse questa via negando la testimonianza del Baldinucci, che molto probabilmente qualche screzio sul ponteggio vi fu, testimoniato dall'allontanamento del Romanelli dal cantiere al ritorno del Berrettini a Roma, mentre Bottalla figura in modo continuativo presso Palazzo Barberini sino alla fine della campagna, così come Baldini. Un'altra via potrebbe ancora essere quella di un licenziamento volontario del Romanelli dagli impegni, dato che nell'estate del 1637 ottenne la commissione per la decorazione della Sala della Contessa Matilda presso il Palazzo Vaticano (ivi, p. 132).

Si potrebbe infine ipotizzare la possibilità di riprendere in mano gli studi focalizzando l'attenzione a partire dai primi anni di elaborazione del progetto, quando si andavano via via a preparare i disegni preparatori ed definire la concezione spaziale alla base della decorazione. Come sarà visto in seguito purtroppo la grafica relativa al salone del Palazzo non dà una mano a risolvere i nostri dubbi, data la sopravvivenza di uno scarsissimo numero di fogli. Questa però potrebbe presentarsi comunque, parallelamente alla rilettura delle fonti documentarie e di quelle storiche ed il continuo riscontro con l'affresco stesso, ora accessibile grazie alle relazioni di restauro, nonché con le commissioni a questo coeve, una possibile strada per dare nuova chiarezza alla lettura dell'opera, grazie all'afflusso di nuove energie.



Salone, volta

Fig. 4: Schema iconografico del *Trionfo della Divina Provvidenza* (Steffi Roettgen 2007, p. 148).

1. Divina Provvidenza;
2. Virtù femminili;
3. Parche;
4. Crono;
5. Immortalità;
6. Carità;
7. Speranza;
8. Fede;
9. Religione;
10. Roma;
11. Stemma di Urbano VIII;
12. Eroismo di Muscio Scevola (Forza);
13. Continenza di Scipione (Temperanza);
14. Prudenza di Fabio Massimo (Sagacia);
15. Giustizia del console Manlio (Perspicacia);
16. Giustizia con littorio;
17. Abbondanza;
18. Ercole (Virtù) uccide le arpie (Avarizia);
19. Il popolo in attesa dei benefici della Libertà;
20. Clava fiorentina (impresa dei Barberini);
21. Ippogrifo (Perspicacia);
22. Ciclopi come fabbri;
23. Prudenza;
24. Dignità/Pace (caduceo, chiave);
25. Podestà;
26. Fama e Pace;
27. Furore e Furie;
28. Mansuetudine;
29. Tempio di Giano;
30. Sole con corona di raggi (impresa Barberini);
31. Leone (Fortezza);
32. Minerva;
33. Giganti;
34. Unicorno (Avvedutezza);
35. Divino aiuto;
36. Lascivia;
37. Lotta tra Amor Divino e Amor Profano;
38. Purezza;
39. Sapienza e Aiuto divino;
40. Religione;
41. Sileno (Ebbrezza);
42. Orse (Sagacia);
43. Due api tirano l'aratro, una terza ape tiene la frusta (impresa Barberini).

***L'elezione di Urbano Papa VIII* di Francesco Bracciolini: dal poema al racconto epico per immagini**

Il programma iconografico della volta è stato delineato, come ci ricordano le fonti, dal poeta Francesco Bracciolini dell'Api (1566-1645), erudito e letterato di origini pistoiesi molto vicino alla cerchia di Urbano VIII: alla base vi sarebbe il suo poema allegorico *L'elezione di Urbano Papa VIII*, scritto rapidamente a partire dal periodo appena successivo all'elezione del pontefice, circolante poi in un primo periodo manoscritto ed edito infine con modifiche suggerite dallo stesso papa poeta nel 1628, in un'unica edizione a cura della Stamperia Camerale (G. Briganti 1962, p.200; L. Salvarani 2006, p. XXIII). La recente riedizione critica del poema e lo studio che l'accompagna ha permesso di inquadrare meglio il testo all'interno della cultura dei Seicento Romano: "Il poema di Francesco Bracciolini *L'elezione di Urbano Papa VIII*, accanto alle liriche del pontefice, è per molti aspetti il testo letterario più importante di tutta l'epoca barberiniana: per ampiezza, varietà di argomenti, complessità dell'intreccio, qualità dei versi, ricchezza dell'invenzione. Ma è la capacità di mettere in scena la storia contemporanea – dall'interno dei corridoi del potere – a caratterizzare *L'elezione* come un punto d'accesso fondamentale alla cultura del papato (1623-1644) di Urbano VIII Barberini, finora percepita e studiata soprattutto dall'angolazione delle arti visive, della musica, dell'architettura" (Luana Salvarani 2006, p. VII). La studiosa delinea sin dalle prime righe della sua analisi la novità che questo testo apportò sul panorama letterario seicentesco: questo infatti mette in scena fatti dell'allora attualità nello spazio epico del poema in ottava, che tendenzialmente portava ad allontanare il racconto nel passato remoto o mitologico, rifiutando sia la

laudatio di stampo umanistico sia il capovolgimento della storia presente nella letteratura eroicomico. Bracciolini prese una terza strada, ossia proiettò la storia sul presente, vista come realizzazione in atto di un disegno provvidenziale: "il passato, il mito, gli episodi biblici o storico leggendari, con tutto l'armamentario morale degli *exempla*, sono 'figura' e profezia del presente. Dal punto di vista del poema, con il pontificato di Urbano ha luogo il sogno della *renovatio* universale: non più quella umanistica, rivolta al passato, vagheggiata e talora oscuratamente allusa dal Petrarca [...] ma una *renovatio* concepita nel segno di una radicale modernizzazione [...]". Basti pensare al motto satirico *Quod non fecerunt Barbari, fecerunt Barberini* (ivi, p. VIII). Il poeta quindi riuscì molto tempestivamente a cogliere questo disegno ed i desideri del pontefice, studiando un nuovo modo di rappresentazione del potere e delle sue aspirazioni, rivolte al presente più che alla celebrazione di un passato degno di nota, dato che il casato di origini fiorentine non brillava certo per imprese eroiche o trascorsi gloriosi viste le sue origini radicate nel commercio della lana, fonte della sua fortuna assieme ad un'oculatissima politica familiare.

Il nuovo genere-poema che Bracciolini concepisce si caratterizza secondo Salvarani come "contenitore del tutto. Il poema-mondo, il poema-macchina ha sostituito il poema-racconto" (L. Salvarani 2006, p. XXIII). Un grande peso nel componimento ha la battaglia che si svolge tra i Vizi e le Virtù, in una Roma sconvolta dai disordini dopo che il soglio è rimasto vacante per la morte di papa Gregorio XV, per il controllo della capitale e dell'elezione del nuovo pontefice: "la guerra si svolge nello spazio chiuso di Roma [...]; le battaglie mettono in scena, come nei tornei, non tanto dei guerrieri [...] quanto delle insegne, degli stendardi [...]. Il combattimento tra Vizi e

Virtù messo in scena nell'*Electione* è propriamente un gioco, sia perché il risultato è già predeterminato dalla Provvidenza, sia perché, come ribadito molte volte nel poema, si tratta di una guerra eterna: i Vizi allegorici rimangono a terra, ma solo per rinascere puntualmente più forti, tanto è vero che non ne vediamo mai le esequie, pur menzionate spesso” (ivi, p. XXIV). Come detto poco sopra però il testo non è solamente da ritenersi come la narrazione monotematica di una perpetua lotta tra bene e male ma come “contenitore del tutto” in cui la storia si fonde con la mitologia in un disegno provvidenziale che vede l’arrivo di Maffeo Barberini e la sua elezione sul soglio di San Pietro: basti scorgere la sinossi (ivi, pp. XXVI-XXVII) per scorgere la compresenza ed il fitto intreccio di piani diversi che vanno dalla storia contemporanea alla biografia romanizzata, dalla narrazione epico-allegorica al mito ed alla favola pastorale, in una unità di tempo spalmata in più giorni, dalla morte di Gregorio XV all’elezione di Urbano VIII. “[...] i più vari episodi della mitologia, della bibbia e della storia greca e romana sono chiamati ad illustrare gli astrusi pensieri e il poema, contraddicendo ai principi, rigurgita di favole antiche e di mitici eroi. Non diversamente il Bracciolini si comportò nel suggerire i temi della volta. La quale, da un punto di vista “letterario” non si può negare sia immaginata con una notevole abilità di connessioni e di sviluppo. Circola e si muovono in relazione una con l’altra, entro e traverso i limiti della aerea costruzione architettonica finta dal Cortona, un insieme di figurazioni allegoriche che, con buona logica, trovano la loro conclusione nella gloria del cielo aperto dello spazio centrale. Le azioni allegorizzate e le virtù del pontefice sono come la base di un’apoteosi finale (G. Briganti 1962, p. 201). Dovrebbe quindi suonare un campanello al lettore riprendendo quanto scriveva Giulio Rospigliosi nella prefazione dell’edizione a stampa, il

quale affermava che il poema doveva intitolarsi “la Divina Provvidenza” e sottolineava come sua caratteristica più innovativa l’introduzione come attori delle virtù e dei vizi che, essendo concetti avevano prima parlato solamente tramite gli eroi e le loro azioni.

Prima di dedicarsi alla descrizione delle scene che compongono l’affresco è doveroso capire come il maestro abbia suddiviso lo spazio del voltone al fine di creare una macchina illusionistica convincente. Alla base si potrebbe scorgere come tradizione il modello della quadratura, ossia la divisione dello spazio tramite finte architetture popolate da ignudi e statue dipinte con una resa volta ad imitare il marmo o lo stucco, sfociante nel capolavoro della volta della Galleria Farnese (1598-1600). Sarebbe però troppo riduttivo questo accostamento se non si notasse la fondamentale differenza che rende la volta di Palazzo Barberini un qualcosa di diverso rispetto questo illustre modello: un cielo ed un paesaggio popolato da personaggi, personificazioni di allegorie, popolano il soffitto ed invadono letteralmente le partiture architettoniche, con una scelta che molto si va a distanziare da quella del quadro riportato o anche dalla realtà che scorre al di là delle modanature, come nello scompartimento centrale dell’opera del Carracci. Qui la realtà non scorre oltre il filtro delle finte architetture ma si apre un cielo, “contenitore del tutto” come si diceva sopra a riguardo de *L’electione*, cui il miglior collegamento appare quindi con l’illusionismo della cupola romana di Sant’Andrea della Valle del Lanfranco (1625-1628), che ricollega idealmente l’impresa dal Cortona alla volontà di aprire la muratura per far scorgere l’infinito della volta celeste e quindi all’illusionismo del Correggio prospettico e di Giulio Romano.

Il Cortona elabora quindi un sistema illusionistico fondato su quattro piedritti riccamente decorati in finto marmo, reso tramite la pittura e poggianti idealmente sul ve-

ro cornicione della stanza, che reggono un architrave modanato e decorato con ricchi festoni floreali, medaglioni, delfini, putti, conchiglie, bucrani, tritoni, anch'esso reso come se fosse copiosamente scolpito. Vengono quindi a crearsi quattro spazi laterali in corrispondenza dell'intradosso del voltone ed uno specchio centrale, racchiusi da questa idea architettonica che definisce la struttura dell'affresco, trasformandolo in un'apertura verso un mondo altro, portatore di un messaggio. Le figure non si limitano a popolare pacatamente gli spazi: questi sono legati in un tutt'uno compositivo dagli stessi personaggi che scavalcano il cornicione, come se gli fossero dinnanzi per quanto riguarda i lati lunghi con i gruppi della Dignità e della Sapienza (fig. 5) oppure dal fumo dell'officina di Vulcano oppure con richiami e giochi di sguardi.



Fig. 5: Pietro da Cortona, *Trionfo della Divina Provvidenza*, particolare.

Questo messaggio, come già accennato sopra, mira alla celebrazione del pontefice e del suo casato, tramite l'idea de *Il Trionfo della Divina Provvidenza e il compiersi dei suoi fini sotto il pontificato di Urbano VIII Barberini* (per la lettura iconografica si seguirà A. Lo Bianco 1992). I piedritti della struttura architettonica dipinta presentano ognuno quattro figure ignude, di cui le due superiori sono tritoni, dipinti come a sorreggere la ricca decorazione angolare, che si conclude con un clipeo ottagonale in finto bronzo dorato, rappresentante un famoso episodio di storia romana allusivo a virtù civiche e morali, che dal mondo antico rivivono nel casato del Barberini. Al di sotto di questi, presso ogni spigolo, vi è dipinto un animale o una coppia, che raffigura allegoricamente la virtù corrispondente alla storia narrata nello scudo sovrastante. Partendo dall'angolo prossimo alla porta d'ingresso del salone, sul lato della sua anticamera che lo collega al percorso cerimoniale passante per lo scalone berniniano, troviamo il clipeo con la *Giustizia del Console Manlio*, con sotto l'ippogrifo, simbolo di perspicacia; proseguendo in senso antiorario, sullo stesso lato vi sono due orse, simbolo di sagacia, ricollegate allo scudo con la *Prudenza di Fabio Massimo*; seguono poi il leone, allegoria della forza, abbinato al clipeo con l'*Eroismo di Muzio Scevola* ed infine il liocorno con la raffigurazione della *Continenza di Scipione*, a illustrare l'ultima virtù, la temperanza. L'ornato della trabeazione è poi completato, come si accennava sopra, da vasi, festoni cartigli con le armi dei Barberini e corone di rami intrecciato di ulivo, palma, rovere ed alloro, a richiamare la pace e la concordia regnati all'epoca del pontificato.

La scena centrale (fig. 5), dipinta sullo specchio piano della volta, coincide col tema stesso dell'affresco, materializzando *Il Trionfo della Divina Provvidenza e il compiersi dei suoi fini sotto il pontificato di Urbano VIII Barberini*. Troviamo la figura

femminile della Divina Provvidenza avvolta in un manto dorato e seduta su spesse nuvole, come fossero un soffice materasso, con un bagliore dietro le sue spalle a sottolinearne la natura divina. Reca la mano destra alzata in segno di comando mentre nella sinistra regge il suo scettro. Nello stesso alone di luce eterea si trovano le Virtù femminili, strette attorno alla figura principale come una corte, tra cui si scorge la Purezza, la Giustizia, la Misericordia, la Verità e la Bellezza. Sotto questo primo gruppo vi è Cronos, il Tempo, nei panni di un uomo nudo dal fisico statuino e con grandi ali piumate, raffigurato nell'atto di divorare i suoi figli, mentre a destra vi sono le tre Parche, intente a filare le fila dell'esistenza umana: entrambe le figure simboleggiano la caducità del tempo ed il suo inesorabile scorrere e consumarsi. Appena al di sopra della Divina Provvidenza e leggermente scartata rispetto questa vi è l'Immortalità, figura femminile avvolta in veli fluttuanti e recante in mano una corona di stelle luminose, che seguendo i suoi ordini incorona di gloria eterna il blasone di casa Barberini e quindi l'intero casato committente. Merita sicuramente più di una parola la straordinaria e geniale invenzione di Pietro da Cortona riguardante la composizione dello stemma: questo si presenta composta da tre grosse api, di una straordinaria monumentalità, che la critica nel corso del Novecento si è sbizzarrita nel definire ad esempio "grosse come piccioni" o "rombanti come aerei in formazione", secondo Briganti. Gli animali di casa sarebbero poi racchiusi da una corona di alloro, che configura il campo centrale dello scudo, simbolo come il sole, collocato al centro di uno dei lati lunghi, dei Barberini. Questi elementi araldici legano strettamente tra loro la decorazione allo scopo della celebrazione familiare (la compresenza dell'araldica con uguale fine encomiastico la si trova anche nel baldacchino in San Pietro –F. Haskell 2000, p. 52). L'alloro potrebbe

inoltre avere un'ulteriore significato, ossia evocare le grandezze poetiche dello stesso pontefice, elevandolo al rango di poeta laureato. La critica, partendo dal profondo saggio interpretativo di Vitzthum, ha preferito demandare questo significato, che appare secondario rispetto alla primaria celebrazione del casato, alla figura del genietto alato con una corona di alloro, nell'angolo superiore sinistro del pannello centrale (W. Vitzthum, 1961). L'eccentrico stemma è sorretto dalle tre virtù teologali: la Fede, di bianco vestita, la Carità, in rosso ed infine la Speranza, in verde. Terminano infine questo specchio centrale le figure della Religione, sulla sinistra con le due mastodontiche chiavi, l'una per l'autorità divina e l'altra per quella temporale, e sulla destra la figura di Roma, che porta al pontefice la corona del triregno.

Proseguendo lungo il lato breve di ovest (*fig. 6*), quello che dà sulla facciata principale del palazzo, le scene qui rappresentate illustrano il governo temporale ed il trionfo della pace e della giustizia sotto il regno di Barberini. Questa appare la scena che presenta una minore commistione delle figure con le modanature architettoniche dipinte, maggiormente avvicinata quindi alla scelta del quadro riportato: sarebbe interessante interrogarsi se il fatto che questo sia il primo lato dipinto dopo lo specchio centrale e la definizione degli angoli e dell'architrave dipinto possa essere la causa di questa scelta meno coraggiosa, se comparata alla maggiore libertà riscontrabile nei lati lunghi ed all'idea dirompente del cornicione ruinante dell'affresco ad est, lungo la sala ovale. Tornando alla scena, in alto a destra compare la figura della Giustizia romana con il littorio, il fascio di verghe legate. Ad accompagnarla c'è l'Abbondanza, anch'essa librante nell'aria, con nelle mani i ricchi frutti della terra, che crescono rigogliosi grazie alla supervisione della Giustizia stessa, la cui imparzialità e la derivata

prosperità sono rivolte a tutti gli uomini, come testimonia la folla composta di donne, vecchi e fanciulli nell'angolo destro. Sullo sfondo c'è un edificio di matrice classicheggiante con colonne corinzie. Sulla sinistra vi è invece la scena mitologica di Ercole che sconfigge le Arpie, episodio raffigurante la vittoria della virtù sul vizio: questo è immerso nella verde natura e si notino le arpie che paiono uscire fuori dallo spazio dipinto, l'una per investire il piedritto angolare e l'altra cadere rovinosamente. In basso al centro troviamo l'impresa dei Barberini con la clava che germoglia, resa a monocromo.

Proseguendo in senso orario lungo la parete frontale all'entrata, continua la rappresentazione del buon governo del casato Barberini tramite il trionfo della religione e della scienza, lungo il lato lungo frontale all'ingresso (*fig. 5*). Partendo dall'alto, si

Fig. 6: Pietro da Cortona, *Trionfo della Divina Provvidenza*, particolare.



scorge una figura femminile, la Scienza, vestita di rosso e d'oro, seduta su di una morbida nuvola grigia, a braccia aperte e recante nella mano sinistra un libro ed in quella destra il fuoco ardente. Ha non a caso lo sguardo rivolto verso il cielo: questo vuole farci comprendere che solamente dall'alto giunge la verità e dipende ogni perfezione, collegandosi col suo sguardo alla Divina Provvidenza. Dietro di lei vi è l' Aiuto Divino, personificato in un giovane alato con la testa cinta di alloro, e la Purezza, una giovane in leggeri veli con in mano un Giglio, mentre sull'altro lato sempre poggiata sulla nube si trova la Religione, con il tripode. Sulla sinistra vi è poi Lascivia, figura femminile discinta e coperta da veli bianchi, sdraiata su di un drappo rosso, la cui estremità è retta da due putti, come a ripararla creando una sorte di quinta che serra la composizione nell'angolo, con una delle due figure alate che fa capolino con malizia, a spiare la donna. A fianco a questo gruppo troviamo coppie di amorini in lotta, simboleggianti lo scontro tra l'Amore Sacro e L'amor Profano, immersi in un rigoglioso giardino con sullo sfondo una fontana, dove delle fanciulle sono intente a specchiarsi ed a pettinarsi, figurando la vanità delle cose mondane. Sulla destra invece la scena si articola attorno la figura di sileno, grasso, calvo e nudo, sguaiatamente seduto ed ebbro. La figura è circondata da satiri, fauni e baccanti discinte che con lui festeggiano, versandogli il vino nella coppa e sorreggendolo. Le donne, vestite con veli bianchi e pelli di leopardo, recano inoltre tra le braccia il piccolo Bacco. In basso al centro di questo riquadro troviamo un cartiglio dipinto a monocromo con un'altra impresa dei Barberini: si tratta dell'aratro tirato da due api, con un terzo insetto che le guida con la frusta.

Frontalmente, nell'altro lato lungo del voltone, troviamo sviluppato il tema degli effetti benefici del governo e della politica del pontificato di Urbano VIII, che regna sì

con autorevolezza ma in primo luogo pacificando i popoli (*fig. 7*). Al centro dello scomparto, in posizione privilegiata, si trova la figura femminile personificazione della Dignità, talvolta identificata anche con la Pace, vestita d'oro ed ammantata d'azzurro, con nella mano destra il caduceo, simbolo di Mercurio e della pace stessa, ed in quella sinistra una chiave. Le sono accanto, sulla stessa nuvola scura dall'intensità di un morbido cuscino, la Prudenza, vestita in bianco con un drappo rosso, e di spalle in blu la Podestà, con una chiave ed un foglio in mano, pronta a ricevere i suoi ordini. Sulla destra del gruppo compaiono le figure di Fama, alata e con la tuba a diffondere la gloria dei Barberini, e la Pace, con un ramoscello di ulivo tra le mani, che corre a chiudere le porte del tempio di Giano, a testimoniare il nuovo corso contraddistinto da pace e prosperità. A completare questo concetto vi sono Furore nudo e legato da Mansuetudine, vestita di veli bianchi e col capo cinto di edera, che si dimena al di sopra di una catasta di armi a pezzi. Giace a terra, ormai inerme una furia, che tenta inutilmente di liberar-

Fig. 7: Pietro da Cortona, *Trionfo della Divina Provvidenza*, particolare.



Fig. 8: Pietro da Cortona, *Trionfo della Divina Provvidenza*, particolare.

lo, senza riuscirvi. Sul lato opposto, a sinistra, vi è invece la fucina di Vulcano, nella quale il dio con l'aiuto dei ciclopi fabbrica le armi. A completare il riquadro vi è un cartiglio, recante il sole, simbolo dei Barberini.

Infine, nell'ultimo lato corto ad est, troviamo la raffigurazione dell'intelligenza sulla forza bruta. Protagonista della scena è infatti la dea della sapienza e della scienza Minerva, librante nel cielo ed armata di lancia e scudo: è qui raffigurata nell'atto di cacciare i giganti, i colossi che cercarono di detronizzare gli dei. La scena è resa con un accentuato scorcio, proprio a rendere la sensazione di caduta che lo spettatore prova alzando lo sguardo alla scena. La brutalità dei giganti è inoltre marcata dalla resa caricaturale dei loro tratti fisiognomici, con espressioni selvagge nei volti e torsioni dei corpi muscolosi, oltre che da cornicioni ruinate. In questo lato, manca il cartiglio.

Merita ancora una parola la definizione del punto di vista privilegiato cui il pittore ha immaginato l'osservazione, per cogliere al meglio la composizione e gli effetti illusionistici alla sua base. L'affresco è studiato per un primo colpo d'occhio dalla porta d'entrata dall'anticamera successiva allo scalone d'onore, dalla quale il riguardante deve proseguire verso il centro del lato corto: da qui la decorazione si anima e lo specchio centrale si apre verso l'infinito tramite il suo gioco prospettico, lasciando che le figure volino nel cielo infinito (*fig. 9*). Simile discorso si potrebbe fare per i lati lunghi, dove da questo punto i gruppi della Dignità e della Scienza, come visto sopra (*fig. 5*), si animano in profondità, lievitando oltre il cornicione sulle loro soffici coltri di nubi. Dopo questo primo impatto lo spettatore è poi invitato a precorrere l'intero perimetro del salone per osservare ogni scena nel dettaglio e scorgere ogni personaggio, al fine di attribuirgli il suo significato allegorico.

Pittura come strumento politico e fortuna critica dell'opera

Questa commissione segnò il culmine dell'attività artistica del Berrettini per i Barberini: a questa data il Cortona aveva 36 anni e tale opera determinò definitivamente la sua consacrazione nell'olimpico delle arti, una svolta nel suo percorso artistico: era nata la "grande decorazione barocca" (J.B. Scott 1997, pp. 87-98; A. Lo Bianco 1992). Allargando lo sguardo si può inoltre affermare che questo affresco e quello per la galleria Pamphili (1651-1654) rappresentano le più importanti imprese laiche della sua carriera artistica ottenute a Roma e che, giunte a quelli di Palazzo Pitti a Firenze, sono le sue vette in questa tecnica – anche se questa catalogazione è riduttiva data la contaminazione con lo stucco e la plastica, volta a dare un'ulteriore spinta all'illusionismo

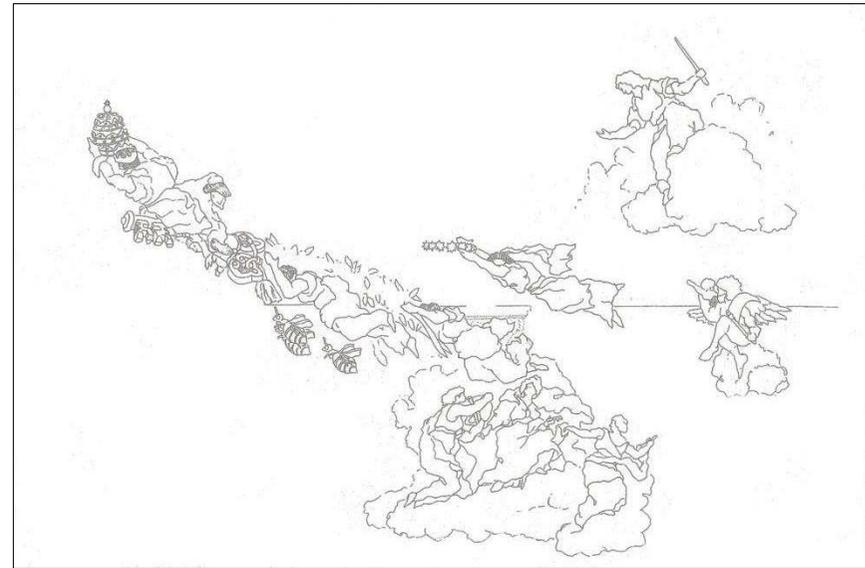


Fig. 9: ricostruzione in alzato dell'effetto prospettico della scena centrale del *Trionfo della Divina Provvidenza* dal suo punto di vista privilegiato.

creando un tutt'uno, specialmente per quanto riguarda la sua esperienza toscana presso le Sale Planetarie – nel suo catalogo artistico.

L'affresco elaborato da Pietro da Cortona per i Barberini, si è visto, presenta quindi fortissime implicazioni celebrative del casato committente ed un forte messaggio politico narrato per immagini ai suoi spettatori. Alle figurazioni di contenuto mitologico e religioso furono associati concetti fatti vivere nelle spoglie di personaggi simbolici, che necessitavano quindi di essere decifrati al fine di risolvere l'enigma e giungere al significato, andando oltre la narrazione per lasciar spazio all'allegoria (Steffi Roettgen 2007, p. 146). È innanzitutto bene ricordare in questa sezione che il salone della

residenza alle Quattro Fontane era aperto al pubblico, da intendersi come tutti coloro che si presentassero in un aspetto presentabile ed a un orario consono presso i cancelli del palazzo (J. Beldon Scott 1991, p.194). Questa notizia ce la ricorda Rosichino, l'autore della prima guida alle pitture, potremmo dire una sorta di scheda di sala, dal titolo *Dichiarazione delle pitture della Sala de' signori Barberini*, edita già nel 1640 (AA.VV. 1983, pp. 109-110): la guida passa in rassegna personaggio per personaggio, definendoli via via, allo scopo di far veicolare il complesso significato allegorico svolto nella decorazione. Si scorge quindi una grande attenzione verso le immagini presso il casato, tramite il supporto al racconto testuale fornito parallelamente agli ospiti, che allora come oggi si rivela fondamentale per dare il giusto nome ad ogni figura e a capirne il ruolo nella macchina encomiastica.

Un'altra fonte che può dare importanti appigli per una corretta e profonda lettura iconografica è *Il Pellegrino, o vero la Dichiarazione delle Pitture della Sala Barberina*, testo conservato nel Codice manoscritto Barberini Latino 3550, attribuito al letterato Federico Ubaldini da parte della critica: le sue pagine però presentano discrepanze con quanto dipinto sulla volta ed idee alternative che il poeta propone come alternative alle scelte del Bracciolini (A. Lo Bianco 1983, p. 109). Altri studi vedono invece il Bracciolini stesso come autore dell'opera, indicando le discrepanze come modifiche in corso d'opera apportate dal Berrettini stesso rispetto al programma prefissato: a supporto di questa tesi sono richiamati i disegni preparatori, di cui alcuni presentano incongruenze rispetto alla pittura del voltone in assonanza con quanto è espresso in questo testo (L. Faedo e T. Frangenberg, pp.121-130: i due studiosi vedono questo come l'originale programma iconografico elaborato dal poeta e relativo alla prima versio-

ne del voltone ante 1637 ma appaiono però contraddizioni con i riscontri dovuti ai restauri che affermano che materialmente non vi sono tracce di grossi rifacimenti rispetto ad una concezione iniziale – vedi oltre *Le tecniche artistiche e i restauri*).

Il 17 Agosto del 1941 Pietro da Cortona scrisse Cassiano per ringraziarlo della sua lettera ricevuta. Qui si parla di una prima incisione grafica a stampa della volta Barberini, da inserirsi nell'opera di Girolamo Tezi (Daniele Ferrara 1997, 482): si tratta del volume encomiastico *Aedes Barberinae ad Quirinalem*, edito nel 1642. La compresenza di immagine e testo in latino, a testimonianza che questa lussuosa edizione era destinata ad una circolazione ampiamente europea, fa quindi ben emergere la consapevolezza del casato a riguardo del potere e della retorica delle immagini e della loro capacità di veicolare un messaggio encomiastico, tramite la volontà di divulgare con un testo a stampa illustrato, uno dei primi libri d'arte (F. Haskell 1989, p. 53; L. Faedo e T. Frangenberg 2005, 119-158), i propri fasti e il proprio mecenatismo.

Come ci ricorda Scott le immagini utilizzate per la volta provengono solo in parte dal Pantheon classico perché gran parte delle allegorie presenti sono di nuova invenzione: questa scelta obbligò quindi il pittore ad inventarsi nuove soluzioni, dato che i compendari iconografici, come quello famosissimo del Ripa, non potevano dare una mano nell'ideazione delle scene. Alcuni episodi poi, come la fucina dei Ciclopi con le api o la scena di Minerva che caccia i Giganti, alludono sì a testi antichi, in particolare Virgilio e Claudiano, ma sono da vedersi come una possibilità non perseguita come prassi all'interno della decorazione, in cui un momento narrativo si rifà ad una scena letteraria. "L'affresco Barberini appare come un poema, strutturato in forma antica e derivato da temi classici, ma senza essere l'esatta ricreazione del prototipo" (Scott

1997, p. 89). Il Bracciolini ed il Cortona non si sono quindi limitati a evocare con le parole e le immagini l'epopea del casato, ma come visto sopra, data l'origine commerciale delle sue fortune, crearono ex novo questa macchina celebrativa, sottolineando gli esiti del buon governo di Urbano VIII e dei nipoti, nonché le virtù del pontefice. Tutto questo legato dallo sforzo intellettuale come veicolo di autopromozione, inserito in un'attenta politica patrocinante le arti e che produsse grandi occasioni per artisti, compositori e poeti (*ibidem*).

La critica, partendo dalla monografia di Briganti, ha via via puntualizzato meglio il ruolo politico di questo affresco, parallelo a quello estetico, andando oltre le iniziali critiche a questa pittura vista come asservita al potere (G. Briganti 1962). Gli ultimi studi di Schütze possono puntualizzare meglio il progetto complessivo di Urbano VIII, che accostando il progetto berniniano del baldacchino di San Pietro a quello cortoniano del voltone di Palazzo Barberini “dichiara la volontà di rinnovare con uomini nuovi le grandi tradizioni artistiche del rinascimento” (S. Schütze 1998, p. 95). Non a caso si rimarca che i due artisti prescelti dal pontefice per tramandare la propria immagine erano come lui stesso di origini toscane. Le fonti ci ricordano inoltre che allo scoprimento dell'affresco, nel Dicembre del 1639, il papa in visita presso la residenza alle Quattro Fontane paragonò il soffitto alle stanze Vaticane del Raffaello: “Facendo il nome del grande Urbinate il papa voleva piuttosto indicare il livello artistico e culturale nuovamente raggiunto. L'affresco del Gran Salone rispondeva infatti perfettamente alle esigenze del grande progetto politico e culturale di Urbano, del quale il Palazzo Barberini e la basilica di San Pietro formavano i due pilastri portanti: la rinascita del potere papale, spirituale e temporale, basata sulla riaffermazione di un primato cultu-

rale di rinascimentale memoria, come nei tempi più aulici, nella Roma di Giulio II, di Raffaello e di Michelangelo” (*ibidem*).

I disegni preparatori

“Tutti coloro che finora si sono occupati di ricostruire il catalogo dei disegni preparatori per gli affreschi di palazzo Barberini – a cominciare da Briganti (1962, p. 203), alla Lo Bianco (1983, pp. 53-90), a Scott (1991, pp. 145-150) sino a Merz (1991, pp. 250-274) – hanno lamentato la scarsità del materiale esistente [...], caratterizzato inoltre da una totale eterogeneità, nonché disperso nelle più varie collezioni pubbliche e private italiane e straniere, dalle provenienze più disparate”, come ricorda Simonetta Prosperi Valenti Rondinò nel suo studio, l'ultimo in ordine cronologico a scandagliare in modo monografico la grafica del Cortona, dedicando una corposa parte agli elaborati preparatori della decorazione del salone della residenza alle Quattro Fontane (S. Prosperi Valenti Rondinò 1997, pp. 100-131). Diversa si presenta infatti la storia del nucleo grafico relativo alla decorazione del *Trionfo della Divina Provvidenza* rispetto a quella di Palazzo Pitti: se per i fogli romani non nacque un precoce collezionismo, stando ai dati oggettivi che oggi si conoscono, da parte degli stessi Barberini o di amatori determinando la dispersione del corpus e la perdita di numerose carte, la raccolta precoce del cardinal Leopoldo de' Medici e di Filippo Baldinucci garantì la conservazione dell'intero iter progettuale della Stanza della Stufa e di delle Stanze dei Pianeti, oggi conservato nella quasi totalità presso Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi. Risulta quindi, proprio per questa importante lacuna, molto meno agevole e sicuramente parziale la ricostruzione dell'iter progettuale del voltone di Pa-

lazzo Barberini, mancanza che con difficoltà nel corso della seconda metà del Novecento gli studi citati in apertura ed articoli puntuali hanno contribuito a sanare tramite lo scandaglio delle principali raccolte grafiche dei musei europei e la discussione e la correzione delle attribuzioni via via proposte (per la bibliografia aggiornata si rimanda a S. Valenti Prosperi Rondinò 1997).

Lo Bianco afferma con convinzione che la presenza di disegni preparatori è da ritenersi cosa ovvia e innegabile, specialmente se si confronta il ricco corpus di studi per gli affreschi di Palazzo Pitti a Firenze, in parte coevi, e quelli per la decorazione della Chiesa Nuova a Roma e collocherebbe questa fase progettuale nel lungo intervallo che separò il pagamento dei falegnami nell'estate 1632 per l'erezione dei ponteggi ed il primo documento attestante l'inizio dei lavori del Cortona nell'inverno dello stesso anno, giustificando quindi questa pausa nell'inizio dell'affresco. A supportare questa sua tesi sarebbero inoltre le fonti stesse, che ricordano l'uso di piccoli disegni preparatori che fungevano da modelli da riportare poi sulle pareti (A. Lo Bianco 1983, p. 83). Dello stesso parere sarebbe anche Valenti Prosperi Rondinò, ricordando l'educazione al "matitatio" di Pietro, tipica della sua formazione toscana. Le due studiose propongono quindi due plausibili ipotesi per giustificare questa perdita: la prima nasce dallo stesso impiego strumentale di queste carte, portate sui ponti ed utilizzate insieme ai materiali di cantiere necessari per la decorazione, magari macchiate dal colore e rovinate nell'impiego protratto dagli artisti, determinandone il loro deterioramento sino al punto di rendere inutile la conservazione; la seconda ipotesi, più rosea, lascia uno spiraglio alla speranza di trovare un domani un fondo o un taccuino in cui questi disegni siano stati raccolti e conservati: l'inventario della casa del Berrettini alla sua morte ri-

corderebbe che tra il materiale presente vi erano molti disegni, ereditati dalla Chiesa dei SS. Luca e Martina mentre il pittore francese Laurent Pecheux (1729-1821), attivo nella decorazione di Palazzo Barberini, affermava che una serie di progetti grafici definitivi (*esquisses fini*) erano conservati presso la residenza stessa (S. Prosperi Valenti Rondinò 1997, p. 104). Oggi si sono completamente perse le tracce di questa raccolta e Scott ipotizza che i disegni noti alla critica non erano stati inclusi in questo nucleo, per qualche sconosciuto motivo o errore, e proprio questa ragione ne spiegherebbe la scarsità (J. Beldon Scott 1991, p. 145 n. 76): questa ricostruzione presupporrebbe quindi la presenza di un volume o di una cartella di disegni interamente dedicata agli studi per il voltone, in analogia con quanto era avvenuto a Palazzo Pitti, e quindi la relativa presenza di un mecenate illuminato di famiglia, che secondo Prosperi Valenti Rondinò si potrebbe identificare col Cardinal Francesco, il quale nella sua collezione a palazzo della Cancelleria conservava svariati esempi di grafica (S. Prosperi Valenti Rondinò 1997, p. 104). Secondo quanto affermato dal Pecheux, la studiosa ipotizza inoltre che molto probabilmente i Barberini dovevano essere in possesso di un modello definitivo dell'affresco, magari anche con diverse varianti ed ipotesi alternative, come per il caso analogo della navata della Chiesa Nuova o per l'*Età del Bronzo* (*ibidem*).

Ricostruire il nucleo grafico del Berrettini per soffitto di Palazzo Barberini sarebbe di fondamentale importanza per chiarire le vicende relative all'attribuzione della commissione e l'eventuale svolta portata avanti dopo il viaggio nel Nord Italia: la lettura di questi fogli avrebbe potuto chiarire la sequenza della fase progettuale iniziale e le varianti in corso dell'iter esecutivo, magari illuminandoci a riguardo di quelli che Giulia-

no Briganti ha definito come “lunghi periodi di stasi dovuti a momenti di incertezza, a pentimenti e relativi ripensamenti, forse periodi di stanchezza e di scoraggiamento”, anteriori alla pausa dei lavori per seguire il Cardinal Sacchetti (G. Briganti 1962, p. 200). Vista però l’inutilità del piangere su quelle che Valenti Prosperi Rondinò definisce “carte perdute”, seguendo il suo studio cui si rimanda per le schede analitiche delle singole opere grafiche, si vuole qui proporre una ricostruzione, seppur sommaria, del percorso di elaborazione grafica del voltone da parte di Pietro da Cortona, dato che nonostante la scarsità dei documenti figurativi riscontrati, questi indubbiamente possono dare una mano alla ricerca storico-artistica.

Innanzitutto è stato ritrovato a Chatsworth da Sutherland Harris il disegno n. 653 di Andrea Camassei ricollegabile ad una prima idea per questa impresa, che propone una soluzione molto tradizionale cui alla base si scorge forte il modello della scelta compositiva del quadro riportato della Galleria Farnese, senza alcun accenno di spazio illusionistico. Il disegno rappresenta un angolo ed è costruito attorno al blasone di casa Barberini-Colonna incoronato da un putto, dimostrando un ulteriore richiamo alla gallerietta della stessa residenza con lo “stemma in arrivo” cortonesco; è poi affiancato da una Virtù Armata e dalla personificazione del Tevere con la lupa ed i gemelli, alludendo così al titolo di principe di Palestrina del suo patrono Taddeo, oltre che a quello di generale della Chiesa e prefetto di Roma. Sulla destra vi è infine la Prudenza, suggerendo quindi che la serie delle virtù cardinali, di dimensioni minori però rispetto ai personaggi analizzati prima, avrebbe dovuto completare la decorazione (ivi, p. 103; J. Beldon Scott 1991, fig. 79 e p. 127). Sarebbe perso, secondo Prosperi Valenti Rondinò, l’elaborato che Pietro da Cortona propose ai Barberini, proprio quello che tramite

l’intervento del cardinal Francesco e di Giulio Sacchetti gli avrebbe fatto guadagnare la commissione. Questo avrebbe dovuto presentare caratteri innovativi e marcatamente illusionistici, fattori che gli ebbero permesso di sbaragliare la concorrenza: purtroppo questa ipotesi, allo stato attuale della ricerca, non è stata possibile verificarla perché non è stata ancora ritrovata questa presupposta carta. Non sarebbe invece da identificarsi, proprio perché mancante di quei caratteri innovativi che avrebbero dovuto connotare l’opera cui sopra si è accennato, il progetto per la decorazione di soffitto della Staatliche Graphische Sammlung di Monaco 12741, derivato dal modello della volta della Galleria Farnese, che incardina come idea compositiva la scelta del quadro riportato in una ricca architettura popolata da ignudi e telamoni in finto marmo. Parte della critica, a partire da Posse nel 1919, lo aveva interpretato come prima idea del Berrettini mentre oggi, dopo la rimozione del foglio dal catalogo del maestro da parte di Fisher Pace, è ricondotto per via tecnica e stilistica ed in modo condiviso al corpus di Romanelli (S. Prosperi Valenti Rondino 1997, pp. 100 e 105).

Ottenuta la commissione, sarebbe poi logicamente seguita l’elaborazione dei progetti grafici della scansione degli spazi, delle finte architetture, delle singole scene da affrescare ed infine dei personaggi: quindi Pietro da Cortona sviluppò le sue ipotesi da discutere coi committenti e con l’elaboratore del programma iconografico, il Bracciolini. Oggi sono inseriti nel corpus relativo all’elaborazione del *Trionfo della Divina Provvidenza* ventotto disegni, che possono dividersi in tre macro gruppi (ivi, p. 107.). Il primo è composto dai piccoli schizzi soprattutto a penna ed inchiostro, data la velocità della tecnica, ma anche a matita nera coi quali il Berrettini appuntava le sue prime idee con uno stile veloce ed incisivo, si potrebbe quasi definire corsivo, senza indugia-

re in nessun effetto di ricerca estetica. Alcuni esempi potrebbero essere lo studio per la Minerva, quello per la Lascivia e quello per la Danae-Scienza, gli schizzi per le Ninfe alla fontana e per le Parche. Questi disegni, realizzati con questo tratto rapido e concentrico che spesso si sovrappone, mirano a definire posizione delle figure, sia singolarmente che nel rapporto tra loro: erano quindi destinati solo all'artista che non mirava a perseguire un'ideale di bellezza con questi fogli ma a cavare dalla testa idee e poi a verificarne la tenuta sulla carta. Il secondo nucleo è quello composto dagli elaborati di maggior respiro, che definiscono intere porzioni dell'affresco, in una stesura non sempre però vicina a quella definitiva, testimoniando quindi un'elaborazione in divenire: questi sono realizzati a matita nera o più raramente rossa. Si possono ricordare ad esempio gli unici due fogli di certa autografia del Cortona, i fogli *pendants* di Haarlem del Teylers Museum e quello di Ottawa della National Gallery of Canada, con lo studio dei lati lunghi della decorazione del soffitto. Infine, rappresenti l'ultimo passaggio grafico, vi sono gli studi complessivi o parziali che mettono a fuoco precisamente le figure singole, con attenzione particolare a dettagli come volti, mani e panneggi: si possono qui ricordare la testa della baccante, quella della Dignità e quello della Divina Provvidenza, i mezzi busti come quello dell'Autorità, dell'Abbondanza, della Religione e di Roma e le figure intere della Divina Provvidenza, acefala poiché il volto è demandato ad uno studio specifico, e del gigante ruinante "L'accentuato grafismo degli schizzi veloci lascia il posto ad una tecnica più articolata, ad un segno morbido e discontinuo che costruisce volumi saldamente plastici. La matita nera dal tracciato largo si unisce al carboncino rosso e la biacca evidenzia la proiezione pittorica del disegno già ideata dall'artista" (A. Lo Bianco 1983, p. 54).

Allo stato attuale della ricerca i disegni non chiariscono se la parte decorativa fosse stata demandata dal Cortona ai suoi allievi solo nella realizzazione, sicuramente di loro mano data la minore incisività, o anche nella progettazione: un foglio oggi in collezione privata a Parigi attesterebbe uno studio del maestro per i nudi maschili di spalle nella cornice architettonica, coi quali non si può trovare un preciso riferimento ma vi si scorgono numerose analogie (S. Prospero Valenti Rondinò 1997, p. 131).

Le tecniche artistiche ed i restauri

Il problema conservativo maggiore dell'affresco di Pietro da Cortona si presenterebbe insito nella materia stessa cui il colore è intimamente legato, l'intonaco medesimo. Infatti, alla base dei restauri che si sono susseguiti nel corso del Novecento vi è stata la ragione principale di intervenire a risarcirne le cadute: l'intera superficie pittorica è stata soggetta al fenomeno dei cosiddetti bottaccioli, lacune di forma tondeggiante generate da un difetto intrinseco della malta, causato da un granello di calce non spento e quindi non ben reidratato in fase di preparazione che, incluso nell'impasto e idratandosi nel tempo per svariate ragioni (infiltrazioni, condensazione...), si rigonfia facendo poi "scoppiare" (da qui il nome) l'intonaco. Questo ne produrrebbe il distacco di una scheggia, con la caduta del relativo pigmento. Si data al 9 Ottobre 1936 la relazione di Alfredo Stano che per prima ci informa di questo grave problema: "sbottature di granelli di calce non spenti bene" (L. Mochi Onori 1998, p. 43). Il problema si presenterebbe ricorrente nella produzione del Berrettini, con casi di danni e problemi analoghi presso la Chiesa Nuova e Palazzo Pitti.

Il primo restauro completo registrato del soffitto è del 1971, eseguito dal restauratore Arnolfo Crucianelli con la direzione del prof. Italo Faldi, ed è stato richiesto allo scopo di ripulire la superficie da strati di sporco e ridipinture precedenti, accumulate nel corso dei secoli, ma soprattutto per intervenire contro il problema sopra indicato. La presenza puntiforme di cadute di intonaco è riscontrabile dalle fotografie antecedenti ai lavori: le lacune riscontrate furono quindi reintegrate a tono con colori ad acquarello, compiendo una scelta in linea con i precedenti interventi (senza documentazione) riscontrabili dalle stuccature, cui si ipotizza verosimilmente siano state realizzate a risarcire un uguale problema di fondo (Bruno Zanardi, *Il restauro e le tecniche di esecuzioni originali*, in AA.VV. 1983, pp. 27-29).

Nel Dicembre del 1981 si è nuovamente alzato il ponteggio sotto la volta, per reintegrare la caduta di un grosso bottacciolo al centro del lato corto di est ed al fine di capirne le cause, cogliendo l'occasione per analizzare accuratamente tutto quanto era riscontrabile in quella parte dell'affresco. L'intervento, sotto la direzione di Dante Bernini, allora soprintendente, ed a cura del C.B.C. guidato da Bruno Zanardi, ha interessato all'incirca un quarto del voltone, nel settore che va dalla fascia a monocromo con gli ignudi ed i due clipei sotto alle tre Parche, sino alla scena di *Minerva che precipita i Giganti*, comprendendo anche lateralmente *Lascivia tra gli amori lascivi e pudichi* ed il gruppo con *Furore incatenato* (ivi, pp. 11-26). Quest'occasione ha inoltre comportato un'osservazione ravvicinata del dato materiale che ha permesso di chiarire meglio come Pietro da Cortona abbia portato avanti l'affresco dal punto di vista della tecnica. In questa sezione restaurata si sono contate un totale di 204 giornate di intonaco: l'intera decorazione è stata portata avanti ad affresco tramite il quale il colore,

compreso anche il puntinato con cui è stata portata avanti gran parte dell'impianto chiaroscurale della volta, subisce un processo di carbonatazione. Zanardi ci fa notare che però "L'impasto corposo e coprente, il tono omogeneamente opaco, e la notevole presenza di carbonato di calcio nella pellicola pittorica, autorizza a credere che Pietro da Cortona abbia eseguito la decorazione della volta miscelando i pigmenti con calce idrata". Non apparirebbe però distinguibile, anche a seguito di indagini chimico-fisiche, la calce idrata aggiunta e carbonatasi in sito dalla calce già trasformata in carbonato di calcio e usata per pigmento, come il bianco sangiovanni. Nel primo caso la componente addizionata fungerebbe, oltre da pigmento bianco, anche da legante rispetto alla calce già presente nell'intonaco, garantendo una notevole corposità di impasto ed un colore maggiormente coprente; nel secondo, il bianco sangiovanni sarebbe invece esso stesso carbonato di calcio, che andrebbe a stemperarsi in acqua solo o con altri pigmenti ed infine a stendersi sull'intonaco fresco, cui si legherebbe tramite la carbonatazione della calce idrata contenuta nella malta sottostante (ivi, pp. 15-18). Questo dubbio non ci permette purtroppo di chiarire univocamente un nodo che si presenta fondamentale riguardo alla definizione del dato tecnico, ossia se ci si trova davanti ad un "mezzo fresco", con l'uso di colori sciolti nella calce su intonaco fresco, oppure ad un tipico "buon fresco".

Sarebbero invece molto limitate le rifiniture o i ripensamenti portati avanti a secco: Zanardi le definisce variazioni di scarso interesse dato che sono relativamente circoscritte, come nella giuntura tra le giornate (nemmeno troppo rifinite data l'altezza della volta) e per dettagli secondari: queste sono state portate a termine a tempera con legante proteico (ivi, p. 19). Come si è già visto sopra, le correzioni che per svariati

motivi Pietro da Cortona realizzò furono invece portate a termine demolendo la parte di intonaco interessata e sostituendola con una nuova piccola giornata. Infine si è ancora riscontrata la presenza di dorature, realizzate con la tecnica a missione per realizzare i fondi sui quali campeggiano alcune figure nella zona monocroma della decorazione e con quella a gomma per realizzare le lumeggiature, come all'interno dei clipei, le chiavi e le api.

Quanto definito in questa campagna di analisi è stato confermato e puntualizzato nel corso dell'ultimo restauro, che ha interessato la rimanente parte della volta non toccata dal precedente intervento ed è terminato nel 1993, con la direzione dei lavori in mano a Lorenza Mochi Onori e lo svolgimento affidato ai tecnici del laboratorio della Soprintendenza di Roma (L. Mochi. Onori 1998, pp. 36-50). Qui si sono contate un totale di 687 giornate di intonaco, delle quali 62 sono di piccole dimensioni ed interpretabili come rifacimenti: queste sommate alle 204 rilevate nel corso dei precedenti lavori ne darebbero quindi un totale di 891. Oltre ad occuparsi dei ricorrenti bottaccioli e del risarcimento delle relative lacune, questo è stato una nuova occasione di studio sulla tecnica pittorica dell'artista. Si è quindi potuto chiarire come siano proceduti i lavori poiché è stata scandagliata l'intera superficie, analizzando la sovrapposizione delle giornate di intonaco: la decorazione iniziò, come visto sopra, dalla parte centrale e piana del voltone, in particolare dalla figura principale della Divina Provvidenza, per poi proseguire verso il lato ovest, dando prima avvio alla scansione della partitura architettonica e della figurazione negli angoli, che risultano realizzate prima delle scene laterali, eseguite partendo da quella della controfacciata per giungere poi ai due lati lunghi ed infine a quello di est, dove vi era l'accesso ai ponti. La parte più

sofferente, come era ipotizzabile, si è dimostrata quella più vicina alla facciata del palazzo, quella porzione di volta coperta solo dal tetto, presentante danni non visibili da terra con distacchi minaccianti la caduta del colore. Già in passato, come dimostrerebbe la presenza di fissativi ingialliti, questa porzione era stata soggetta ad interventi a causa di umidità o di infiltrazioni, la cui pulitura, combinata con la sistemazione della copertura, ha determinato il ripristino dell'originale luminosità e cromia. La scoperta più interessante si è però rivelata la compresenza nello spazio del voltone di due differenti malte, presentanti una diversa composizione e relativa resa (ivi, p.44-45). Mochi Onori spiega che l'intonaco usato da Pietro da Cortona si presenta poco resistente a causa di una insufficiente quantità di calce rispetto alla sabbia: questa scelta tecnica è determinata anche da una ragione stilistica perché in tale maniera si è riuscito ad ottenere una superficie più granulosa, fattore che combinato ad un sapiente uso del pennello ed al puntinato aiutò a dare minore omogeneità alle campiture e movimento alle figure. Se da una parte quindi la preferenza di questo effetto è funzionale al risultato estetico finale, dal punto di vista materiale si sono presentati problemi di coesione col supporto, causanti distacchi ed infine cadute. La seconda tipologia di malta presenterebbe invece una maggiore quantità di calcina e l'aggiunta ulteriore come inerte di polvere di marmo, aumentandone le prestazioni tecniche ma conferendole un aspetto diverso, liscio: come visto sopra, le giornate realizzate per correggere problemi di conservazione della superficie pittorica ed eventuali ripensamenti nella concezione del disegno sono state eseguite con questo composto di diversa natura.

Merita ancora una parola la scelta da parte del maestro di usare il puntinato, anch'esso realizzato ad affresco e non in un secondo momento come parte della critica

affermava, magari a seguito del viaggio in Nord Italia, nella costruzione dell'impianto chiaroscurale. Questa scelta sarebbe ricorrente nell'opera di Pietro da Cortona e la si riscontrerebbe anche presso l'affresco della calotta absidale della Chiesa Nuova con l'*Assunzione e Gloria della Vergine* (Montorsi 1990, pp. 93-116). Mochi Onori, nel suo saggio più volte citato, ben ci spiega che questo stratagemma aveva lo scopo "di rendere la trasparenza della vibrazione luminosa e di sottolineare il moto della figure evitando stesure di colore uniformi" e ci fa notare che si scorge in Palazzo Barberini che "questa tecnica in alcuni casi utilizza l'accostamento di toni diversi, per rendere maggiore l'effetto di trasparenza luminosa nello sfumare le figure del sfondo (L. Mochi Onori 1998, p. 49).

Nei due ultimi restauri è stata inoltre portata avanti una dettagliata campagna di analisi delle tecniche di riporto, usate nelle fasi preparatorie alla pittura: "L'affresco ha poche incisioni da riporto di cartoni preparatori, e incisioni dirette che riguardano solo le scansioni architettoniche. Ci sono incisioni eseguite e poi non realizzate nella pittura e spesso le incisioni da cartone sono approssimative, non vengono seguite in maniera puntuale, ma servono solo come indicazione dell'importazione delle figure nello spazio" (L. Mochi Onori 1998, pp. 47-48; B. Zanardi 1983, pp. 13-15 e 31, 33, 35). Si è scorto che le modanature della parte architettonica monocroma sono state delineate incidendo direttamente l'intonaco fresco con uno strumento appuntito, come testimoniano le slabbrature presenti nelle tracce sulla malta. Le figure che popolano questa parte e riempiono i clipei sono invece tracciate con uno stilo sull'intonaco tramite il filtro del cartone, come è testimoniato invece dai solchi arrotondati. Si presenta invece poco diffuso l'utilizzo del cartone per le scene, ad esclusione del lato

ovest, il primo realizzato, dove è invece impiegato massicciamente: negli altri lo si ritrova ad esempio nella Minerva, nel brano di Cronos ed in quello del Sileno. Secondo Zanardi "Da ciò è possibile ipotizzare che la decorazione della volta sia stata dipinta, al di là della ovvia presenza di un modello generale, sulla base di piccoli disegni di cui di volta in volta si ingrandivano, per farne cartoni, solo le parti più complesse; ovvero quelle da affidarsi ad allievi [...]" (B. Zanardi 1983, p.14). Della stessa opinione è anche Mochi Onori, affermando però che a suo parere l'utilizzo del cartone non è da ritenersi come discriminante assoluto che indichi la mano di un allievo rispetto a quella del Cortona: "si rilevano infatti zone di altissima qualità stilistica eseguite con il riporto da cartone [...] e come, della stessa qualità, il gruppo delle tre Parche, che è eseguito senza cartone, e zone date ad allievi, come i Giganti ruinanti, anche questi in gran parte eseguiti direttamente senza cartone. Inoltre il metodo di lavoro di Cortona rilevato nei suoi lavori precedenti (ad esempio negli affreschi di Santa Bibiana e nella parte centrale della gallerietta di Palazzo Barberini) mostrano un uso abbastanza costante del cartone, anche se spesso non precisamente seguito. L'altra ipotesi è quella di vedere nelle parti realizzate senza l'aiuto del cartone le parti eseguite con maggiore libertà rispetto ad un modello pensato in un primo momento" (L. Mochi Onori 1998, p. 47). Solamente le figure in basso ai lati degli emblemi negli angoli, che sono realizzate con l'ausilio del cartone, possono con molta probabilità affidarsi al pennello di collaboratori, essendo anche di una qualità inferiore rispetto al resto, forse perché collocate in un'area periferica e meno visibile. È bene ricordare ancora che nella volta non si sono riscontrati interventi di spolvero tra le tecniche di riporto.

Entrambi gli studiosi sono poi d'accordo nel definire come il Berrettini operasse sull'intonaco, ove non procedeva con incisioni preliminari. Gran parte dell'affresco sarebbe stato realizzato di getto, procedendo con disegni realizzati con un grande virtuosismo direttamente a pennello, via via elaborati ed infine completati col colore, con un'ottima capacità nel rapportare proporzionalmente il singolo soggetto in fase di dipintura col totale che gli stava attorno ed eventualmente corretto una volta concluso se non convincente, a seguito di una verifica da sotto i ponteggi, demolendo liberamente limitate porzioni di intonaco. Questo non significa però che l'idea del Cortona non fosse prima passata attraverso il filtro dei disegni preparatori, che certamente aveva sotto le mani assieme ad una precisa concezione degli spazi, definiti come prima tappa, precedentemente agli interventi sui lati.

Questa tecnica, irruente ed impulsiva, si scorge proprio grazie a quelle cadute della malta dovuta ai fenomeni dei bottaccioli e si riscontra in particolare nelle figure dello sfondo, "come se fossero liberamente aggiunte e disposte dal pittore senza riferimento ad un disegno troppo vincolante" (L. Mochi Onori 1998, p. 48). Potrebbe essere interessante un parallelo con la produzione pittorica da cavalletto del maestro: infatti grazie alle recenti campagne di indagini diagnostiche scientifiche portate avanti in occasione dei restauri delle sue tele presso i Musei Capitolini ed il Musée du Louvre si è scorto un modo di procedere vicino a quello qui analizzato. Sarebbe una caratteristica della poetica pittorica del Berrettini, che lo accompagnò ricorrentemente dalla giovinezza sino alla maturità, quella di lasciare in disparte il disegno preparatorio sul supporto una volta che dal momento dello studio del soggetto si passava a quello della realizzazione, lasciando subito il posto all'intervento con colori e pennello, che co-

struisce direttamente le figure sulla tela, anche con ripensamenti e più tentavi, poi coperti dalla composizione definitiva ma comunque riscontrabili grazie alle radiografie (P. Masini e S. Guarino 1997, pp.). In Palazzo Barberini, quindi, più che un disegno preparatorio complessivo calato nel dettaglio il pittore aveva molto probabilmente preferito portare avanti una impostazione dello spazio nel voltone, scelta che si ripete ribadita anche dalla stessa scansione delle giornate di affresco che negli angoli che si presentano al di sotto delle scene nei lati e quindi realizzate per prime. Questo modo di agire, secondo Mochi Onori, avrebbe dato a Pietro da Cortona la possibilità di articolare le scene con una grande libertà e di variarle, allo scopo di rendere un continuo effetto di moto, sensazione restituita anche grazie ad un intonaco particolarmente granuloso ed all'uso del puntinato, realizzato anche questo ad affresco e non in un secondo momento a secco, tradizionalmente usato solamente per le ombre riportate mentre qui sfruttato ampiamente per creare una vibrazione nelle campiture e la trasparenza della luminosità. Questa modalità di azione è stata riscontrata anche in altri lavori del maestro, come l'*Assunzione e Gloria della Vergine* della calotta absidale della Chiesa Nuova: in Palazzo Barberini però la tecnica si arricchirebbe dell'accostamento di toni diversi, per rendere maggiore l'effetto di trasparenza e di vibrazione cromatica. (L. Mochi Onori 1998, p. 49).

Gli interventi di restauro si sono quindi rivelati un prezioso strumento di studio della tecnica di Pietro da Cortona ed hanno dato finalmente la possibilità di chiarire meglio alcuni nodi che si presentavano ancora oscuri ed illuminare gli studi su quanto questa abbia influito sul dato estetico finale e possa correggere le prime ipotesi storiche avanzate sulla base della sola lettura delle fonti o dei documenti.

*sigle:

B.A.V.: Biblioteca Apostolica Vaticana.

A.S.R.: Archivio di Stato di Roma.

A.C.: Auditor Camerae.

Arch. Barb.: Archivio Barberini.

C.B.C.: Conservazione Beni Culturali (Roma).

1 palmo romano = 22.34 cm.

Bibliografia della scheda

Walter Vitzthum, *A Comment on the Iconography of Pietro da Cortona's Barberini Ceiling*, in "The Burlington Magazine", vol. 103, n. 703, Ottobre 1961, pp. 426-431.

Giuliano Briganti, *Pietro da Cortona o della Pittura Barocca*, Sansoni Editore, Firenze, 1962 (II ed. con aggiunte ed aggiornamenti di L. Laureati e L. Trezzani, Sansoni Editore, Firenze, 1982).

Rudolf Wittkower, *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, Einaudi, Torino, 1972.

AA. VV. (diretti da Dante Bernini), *Quaderni di Palazzo Venezia. 2. Il voltone di Pietro da Cortona in Palazzo Barberini (con un notiziario)*, De Luca Editore, Roma, 1983.

Giuseppina Magnanini, *Palazzo Barberini*, Editalia Roma, 1983.

Francis Haskell, *Le metamorfosi del gusto, Studi su arte e pubblico nel XVIII e XIX secolo*, Bollati Boringhieri, Torino, 1989.

John Beldon Scott, *Pietro da Cortona's Payments for the Barberini Salone*, "The Burlington Magazine", vol. 131, n. 1035, Giugno 1989, pp. 416-418.

Paolo Montorsi, *Barocco Romano, Il restauro dell'Assunzione e gloria della Vergine di Pietro da Cortona alla Chiesa Nuova*, in "Bollettino d'Arte", n. 64, 1990, pp. 93-116.

John Beldon Scott, *Images of Nepotism. The Painted Ceilings of Palazzo Barberini*, Princeton University Press, Princeton, 1991.

Jörg Martin Merz, *Pietro da Cortona: der Aufstieg zum führenden Maler im barocken Rom*, Wasmuth, Tübingen, 1991.

Anna Lo Bianco, *Pietro da Cortona e la grande decorazione barocca*, Giunti Editore, Milano, 1992.

John Beldon Scott, *The Art of the Painter's Scaffold, Pietro da Cortona in the Barberini Salone*, "The Burlington Magazine", vol. 135, n. 1082, Maggio 1993, pp. 327-337.

Roberto Contini (a cura di), *Pietro da Cortona per la sua terra* (Catalogo della mostra tenutasi a Cortona, Palazzo Casali, 1 Febbraio 1997 – 1 Maggio 1997), Electa, Milano, 1997.

Patrizia Masini e Sergio Guarino (a cura di), *Pietro da Cortona, il meccanismo della forma: ricerche sulla tecnica pittorica* (Catalogo della mostra tenutasi a Roma, Pinacoteca Capitolina, 14 Novembre 1997 – 8 Febbraio 1998), Electa, Milano, 1997.

Simonetta Valenti Prosperi Rondinò (a cura di), *Pietro da Cortona e il disegno* (Catalogo della mostra tenutasi a Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 30 Ottobre 1997 – 10 Febbraio 1998), Electa, Milano, 1997.

Anna Lo Bianco (a cura di), *Pietro da Cortona 1597-1669* (Catalogo della mostra tenutasi a Roma, Palazzo Venezia, 31 Ottobre 1997 – 10 Febbraio 1998), Electa, Milano, 1997.

Christoph Luitpold Frommel e Sebastian Schütze (a cura di), *Pietro da Cortona. Atti del convegno internazionale Roma-Firenze 12-15 novembre 1997*, Electa, Milano, 1998.

Francis Haskell, *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiane nell'età barocca*, Umberto Allemandi & C., Roma, 2000.

Annarosa Cerutti Fusco e Marcello Villani, *Pietro da Cortona architetto*, Gangemi Editore, Roma, 2002.

Anna Lo Bianco, *La volta di Pietro da Cortona*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Roma, Roma, 2004.

Lucia Faedo e Thomas Frangenberg (a cura di), Hieronymus Tetius, *Aedes Barberinae ad Quirinalem descriptae*, Scuola Normale Superiore, Pisa, 2005.

Luana Salvarani (a cura di), *Francesco Bracciolini, L'electione di Urbano Papa VIII. Maffeo Barberini, Poesie toscane. Hieronymus Kapsberger, Poematia et carmina*, La Finestra, Trento, 2006.

Steffi Roettgen, *La grande decorazione barocca in Italia. 1600-1800*, Jaka Book, Milano, 2007.