

SUPPLEMENTI

La Galleria dell'Eneide di palazzo Buonaccorsi a Macerata.

Nuove letture e prospettive
di ricerca per il Settecento
europeo



IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

eum



IL CAPITALE CULTURALE
Studies on the Value of Cultural Heritage
Supplementi 08 / 2018

eum

Il Capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage
Supplementi 08, 2018

ISSN 2039-2362 (online)
ISBN 978-88-6056-586-0

Direttore / Editor
Massimo Montella

Co-Direttori / Co-Editors

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi,
Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela
di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret,
Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo
Sciullo

Coordinatore editoriale / Editorial Coordinator
Francesca Coltrinari

Coordinatore tecnico / Managing Coordinator
Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial Office

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,
Valeria Merola, Enrico Nicosia, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Simone Sisani, Emanuela
Stortoni

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage and Tourism

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti,
Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni,
Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi,
Susanne Adina Meyer, Massimo Montella,
Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni,
Federico Valacchi, Carmen Vitale

Comitato scientifico / Scientific Committee

Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto
Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile,
Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella
Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna
Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine
Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani,
Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Stefano
Della Torre, Maria del Mar Gonzalez Chacon,
Maurizio De Vita, Michela di Macco, Fabio

Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani,
Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto
Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon,
Emanuele Invernizzi, Lutz Klinkhammer,
Federico Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M.
Morace, Raffaella Morselli, Olena Motuzenko,
Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard
Pommier, Carlo Pongetti, Adriano Prospero,
Angelo R. Pupino, Bernardino
Quattrociocchi, Margherita Rasulo, Mauro
Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto
Sani, Girolamo Sciullo, Mislav Simunic,
Simonetta Stopponi, Michele Tamma, Frank
Vermeulen, Stefano Vitali

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

e-mail

icc@unimc.it

Editore / Publisher

eum edizioni università di macerata, Centro
direzionale, via Carducci 63/a - 62100
Macerata

tel (39) 733 258 6081

fax (39) 733 258 6086

<http://eum.unimc.it>

info.ceum@unimc.it

Layout editor

Marzia Pelati

Progetto grafico / Graphics

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SISMED
Rivista indicizzata WOS

La Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi a Macerata. Nuove letture e prospettive di ricerca per il Settecento europeo

* Gli interventi presentati in questo volume sono stati selezionati fra quelli pervenuti in risposta a una *call for paper* dal comitato scientifico del convegno “La Galleria di palazzo Buonaccorsi a Macerata: nuove letture e prospettive di ricerca per il Settecento europeo” (Macerata, Università di Macerata e Musei Civici di palazzo Buonaccorsi, 21-23 giugno 2017), promosso dall'Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della Formazione dei Beni culturali e del Turismo, con il patrocinio di SISCA (Società Italiana per lo Studio della Critica d'arte).

Comitato scientifico

Gabriele Barucca (già Soprintendenza ABAP delle Marche-Ancona), Silvia Blasio (Università di Perugia), Enzo Borsellino (Università di Roma Tre), Giuseppe Capriotti (Università di Macerata) Vittorio Casale (Università di Roma Tre), Claudia Cieri Via (Università La Sapienza di Roma), Rosanna Cioffi (Università degli studi della Campania “Luigi Vanvitelli”), Francesca Coltrinari (Università di Macerata), Valter Curzi (Università La Sapienza di Roma), Patrizia Dragoni (Università di Macerata), Daniela Del Pesco (Università di Roma Tre), Michela di Macco (Università La Sapienza di Roma), Elena Fumagalli (Università di Modena e Reggio Emilia), Andrew J. Hopkins (Università degli Studi dell'Aquila), Riccardo Lattuada (Università degli studi della Campania “Luigi Vanvitelli”), Lauro Magnani (Università di Genova), Sergio Marinelli (Università di Venezia), Susanne Adina Meyer (Università di Macerata), Raffaella Morselli (Università di Teramo), Mario Alberto Pavone (Università di Salerno), Cecilia Prete (Università di Urbino), Massimiliano Rossi (Università del Salento, Presidente SISCA), Orietta Rossi Pinelli (Università La Sapienza di Roma), Gianni Carlo Sciolla † (già Presidente SISCA), Alessandra Sfrappini (Istituzione Macerata Cultura Biblioteca e Musei), Cinzia Maria Sicca (Università di Pisa).

La Galleria dell'Eneide di Palazzo
Buonaccorsi a Macerata.
Nuove letture e prospettive di
ricerca per il Settecento europeo

a cura di Giuseppe Capriotti, Francesca Coltrinari,
Patrizia Dragoni, Susanne Adina Meyer, Massimiliano Rossi

Parte I

Palazzo Buonaccorsi: artisti e committenti

Il Palazzo, la Galleria e le collezioni della famiglia Buonaccorsi: rapporti tra committenti e artisti

Cecilia Prete*

Abstract

L'intervento ripercorre in sintesi le vicende e gli studi che hanno portato alla luce le fasi della realizzazione della Galleria di Palazzo Buonaccorsi e prende in considerazione i rapporti tra la famiglia committente e gli artisti. Viene evidenziato l'articolato intreccio di relazioni attraverso cui si costruisce l'intelaiatura delle committenze affidate ad artisti provenienti da aree diverse. Questo si verifica in parte tramite rapporti diretti, ma per lo più grazie all'intermediazione di agenti, conoscenti, congiunti che orientano i Buonaccorsi verso i centri di produzione artistica da cui le opere e gli arredi provengono.

The paper summarizes the events and studies that have brought to light the phases of construction of the Galleria of Palazzo Buonaccorsi and takes into consideration the relationships between the patronage of the family and the artists. The articulated interweaving of contacts takes place partially directly but mainly thanks to the intermediation of agents, acquaintances and relatives who orient the Buonaccorsi towards the centers of artistic production from which the works and furnishings originate.

* Cecilia Prete, Ricercatrice di Storia dell'arte moderna, Università di Urbino "Carlo Bo", Dipartimento di Scienze della comunicazione e Discipline Umanistiche, via Saffi 15, 61029 Urbino, e-mail: cecilia.prete@uniurb.it.

In uno degli inventari dei beni ereditati da Raimondo Buonaccorsi, conservato nel Fondo notarile dell'Archivio di Stato di Macerata e già reso noto, che enumera «tutti gli effetti ereditati della buona memoria del Signor Conte Simone Buonaccorsi [...] che cadono sotto nome di stabili, o come stabili secondo lo stato presente», dopo aver passato in rassegna i vari edifici collocati all'interno dei tanti possedimenti della famiglia, c'è un punto in cui si arriva a descrivere le «Case dentro Macerata»¹. Qui Raimondo riporta con puntigliosa precisione le spese della fabbrica del Palazzo e annota che la somma lasciata dal padre di scudi 12933:46, per il proseguimento dei lavori dell'abitazione di Macerata, non solo è stata interamente «assorbita [...] ma anche di più, non compresavi la spesa fatta nelle tre statue del Cortile e quadri della Galleria improntata dal Signor Abate Filippo mio fratello». Pertanto, scrive ancora Raimondo, «torno a dichiarare che tutto ciò, che eccederà di spesa il mio obbligo, corra per mio conto, e credito in estinzione delle quote a venire»². Proseguendo la lettura del documento troviamo le spese dettagliate «della fabbrica del Palazzo di Macerata [...] come apparisce nel libro particolare di detta fabbrica, che si conserva con altri recapiti e giustificazioni»³. Dunque, uno o più libri di spese, dove, sempre secondo le indicazioni del suddetto inventario, Raimondo registra i pagamenti fatti anno per anno a partire dal mese di gennaio del 1708.

Come si siano svolte le diverse fasi dei lavori in buona parte è oggi cosa nota, grazie agli studi condotti negli ultimi decenni sulla Galleria Buonaccorsi che partono dalle preziose sollecitazioni degli scritti coevi di Francis Haskell⁴ e di Dwight Miller⁵, alle ricerche documentarie dopo il deposito del Fondo della Famiglia nell'Archivio di Stato di Macerata⁶, alle mostre e alla pubblicazione dedicate alla Galleria dell'Eneide nel 2001⁷, ai lavori di restauro che hanno interessato l'intero Palazzo oggi sede della Pinacoteca civica⁸, sino al convegno del 2017 che apre a nuove letture proiettate in un contesto nazionale ed europeo.

In particolare, a metà degli anni '90, lo spoglio dei Libri mastri, condotto da Costanza Barbieri, e dei Copialettere, condotto dalla sottoscritta, relativo agli anni in cui si concentrano soprattutto i lavori e l'allestimento stesso della galleria, oltre ad aver confermato le felici intuizioni e attribuzioni di Haskell e Miller, ha documentato, ad esempio, a chi spettasse l'esecuzione della volta (fig. 1)⁹, chi fosse l'autore, ancora anonimo, di uno dei dipinti destinati alla Galleria –

¹ Macerata, Archivio di Stato (d'ora in poi ASM), *Notarile di Macerata*, vol. 3786, c. 14.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*. Il documento citato si conclude con la seguente annotazione: «Sicché detratti li scudi 12933:46 lasciati in effetti dalla buona memoria di mio padre io ho speso di più sino a detto tempo nel proseguimento della fabbrica e galleria scudi 6597:23:4». Ivi, c. 15.

⁴ Haskell 1966, pp. 223-225.

⁵ Miller 1966, pp. 153-158.

⁶ Barbieri, Prete 1996; Barbieri, Prete 1997, pp. 81-93.

⁷ Barucca, Sfrappini 2001.

⁸ Zampilli 2004.

⁹ L'attribuzione a Michelangelo Ricciolini era già stata avanzata grazie al confronto con altre

quello cioè di Giovanni Giorgi (detto Torellino) con *Enea che fugge da Troia* (fig. 2, tav. 77)¹⁰ –, ha comprovato la commissione della tela con *Enea e Didone che si inoltrano nella grotta* a Francesco Solimena, ha ricondotto le sovralfinestre a Nicolò Ricciolini (fig. 3, tav. 83) e «gli stipiti e ornati delle finestre»¹¹ con buona probabilità al giovane pittore Enrico Scipione Cordieri (fig. 4, tavv. 92-103) che fino al mese di dicembre del 1720 viene pagato per «diversi ornati» fatti per la Galleria insieme all'indoratore Capochini¹². I Libri mastri e le lettere inviate da Raimondo hanno rivelato inoltre l'autore della pala d'altare della cappella del piano nobile del palazzo, il pittore bolognese Carlo Antonio Rambaldi, a cui la tela era stata commissionata nel 1716¹³ (fig. 5, tav. 43).

Parallelamente lo spoglio dei Copialettere ha permesso di definire con sufficiente chiarezza i tempi di esecuzione e le vicende riguardanti la realizzazione della Galleria – arredi inclusi – restituendoci, attraverso ciò che troviamo scritto o dato per sottinteso, ma anche tenendo conto di quanto non viene annotato perché evidentemente non è mai stato contemplato nelle intenzioni dei committenti, un quadro che stabilisce dei punti fondanti. Ad esempio che il 1713 è un anno cruciale per i lavori che si intensificano su più fronti, visto che Raimondo, oltre a mostrarsi sempre più ansioso di ricevere i dipinti che ne rivestiranno le pareti, si interessa ai marmi, alle «copertine delle sedie [...] già poste in opera»¹⁴, ai tappeti... E soprattutto è sempre nel 1713 che nel rifiutare l'offerta di acquistare dei «quadri d'Uva»¹⁵ proposti dal suo agente e mercante romano Sebastiano Ferri, scrive testualmente:

per la mia Galleria sono già determinati li Quadri di altezza, e larghezza proporzionata, secondo le misure date à Virtuosi; sicche in questa non posso in alcun modo servirmene; lo stesso succede nelle stanze dell'Appartamento, le quali vanno apparate, à con altro disegno, secondo quello si è stabilito, e concertato con questi miei fratelli¹⁶;

a voler ulteriormente giustificare le motivazioni della forzata rinuncia, con rammarico aggiunge ancora: «anzi in questo proposito hoggi si riconosce

imprese decorative dello stesso autore. Cfr. Guerrieri Borsoi 1992, pp. 136, 139; Barbieri, Prete (1997). I primi accenti a Michelangelo Ricciolini per i «Lavori di Pittura per la Galleria del Palazzo di Macerata» risalgono all'agosto del 1710 e proseguono fino al primo gennaio 1715, quando viene pagato Nicolò Ricciolini «per resto, saldo e final pagamento della pittura della Galleria, cappella et altro». ASM, *Fondo Buonaccorsi*, Libro mastro 96, c. 101r (26 agosto 1710), Libro mastro 108, c. 207a (1 gennaio 1715).

¹⁰ Prete 2001, pp. 48-50.

¹¹ ASM, *Fondo Buonaccorsi*, Copialettere 104, c. 55r (13 febbraio 1713), c. 69v (15 maggio 1713); C. Prete in Barucca, Sfrappini 2001, pp. 88-91, cat. 15.

¹² ASM, *Fondo Buonaccorsi*, Libro mastro 88, c. 96a (31 dicembre 1720).

¹³ Ivi, Libro mastro 88, c. 153a (31 marzo 1716); ivi, Copialettere 126, c. 86r (31 marzo 1716).

¹⁴ Ivi, Copialettere 104, c. 87v (27 settembre 1713).

¹⁵ Si tratta con ogni probabilità di alcune tele raffiguranti delle Nature morte, forse di ambito napoletano visti i rapporti tra Sebastiano Ferri, a cui è indirizzata la missiva, e il fratello Carlo che da Napoli media per Raimondo l'acquisto dei dipinti del Solimena e di Paolo De Matteis. Ivi, Copialettere 104, c. 71r-v (26 maggio 1713).

¹⁶ *Ibidem*.

superflua una spesa fatta in Francia d'Arazzi, che à momenti l'attendo per non haver luogo da servirmene»¹⁷. Se ne può dedurre dunque che, a quelle date, l'intero progetto decorativo era già stato stabilito in accordo con i familiari più stretti, e le parole di Raimondo non sembrano lasciare dubbi: modifiche o ripensamenti avvenuti in tempi diversi erano improponibili, proprio per le disposizioni date dai "virtuosi" sulle misure e i materiali da utilizzare¹⁸. Si tratta insomma di un programma unitario e le possibili varianti in corso d'opera sono giustificate da eventuali disguidi e possibili imprevisti, come nel caso del dipinto realizzato dal giovane pittore napoletano Matteo Fera che, giunto a Macerata, non fu giudicato all'altezza degli altri già arrivati a destinazione per la Galleria¹⁹.

Unitario e coerente, del resto, è anche il complessivo schema iconografico che sottende tutta la Galleria, su cui si tornerà in seguito, dove in particolare gli affreschi della volta con le *Nozze di Bacco e Arianna* (tav. 63) vanno letti in relazione all'esigenza di nobilitare ed esaltare le origini della casata, grazie ad un seppur debole nesso araldico, ma anche di rendere omaggio all'unione tanto prolifica, e certamente propizia, tra Raimondo e Francesca Bussi.

Dalla lettura dei copialettere è stato poi possibile ricucire, almeno in parte, l'articolato intreccio di rapporti attraverso cui si costruisce l'intelaiatura delle committenze affidate ad artisti ed artigiani provenienti da aree diverse, grazie per lo più all'intermediazione di agenti quali, ad esempio, Angelo Giamaglia, che viene incaricato di gestire oggetti e materiali in arrivo al porto di Ancona, o il romano Antonio Salamandra, che continua a lavorare per i Buonaccorsi ancora per diversi anni dopo la realizzazione della Galleria. Con quest'ultimo Raimondo corrisponde quasi quotidianamente aggiornandolo di ogni commissione o pagamento da effettuarsi, per gli scalpellini e per le «pietre con cui rivestire il pavimento della Galleria»²⁰, per la fattura delle cornici, fino a coinvolgerlo come intermediario tra lui e Michelangelo Ricciolini quando cominciano i primi problematici ritardi. Non sarà superfluo ricordare che gli screzi tra Raimondo e Ricciolini sono documentati già nel maggio del 1713 (benché i pagamenti siano attestati a partire dal 1710) dopo che il pittore ha lasciato la città sospendendo i

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Una lettera del 1714, nella quale Raimondo Buonaccorsi si rivolge allo scalpellino anconetano Antonio Pierucci, ci informa di piccoli cambiamenti avvenuti in corso d'opera in Galleria, che motivano la richiesta in gran fretta di alcune lastre di travertino d'Istria «per la porta che dalla Galleria va alla ringhiera, quale s'è ora determinato di fare in travertino, atteso che sia esposta alla tramontana». Ivi, Copialettere 126, c. 2v (16 gennaio 1714).

¹⁹ I fatti si possono ricostruire dalle lettere intercorse tra Raimondo e Sebastiano Ferri dalle quali si evince che il dipinto, di cui non è noto il soggetto ma che era destinato alle pareti della Galleria, non piacque ai Buonaccorsi e venne restituito al giovane pittore disposto a rimetterci mano, ma poi impossibilitato a mantenere l'impegno preso con i committenti in seguito ai fatti che lo videro protagonista menzionati dal De Dominicis. Ivi, Copialettere 104, c. 50v (16 gennaio 1713); ivi, c. 53v (3 febbraio 1713); ivi, c. 56v (3 marzo 1713); ivi, cc. 56v-57r (6 marzo 1713). Cfr. inoltre De Dominicis 1743, vol. III, p. 672.

²⁰ ASM, *Fondo Buonaccorsi*, Copialettere 126, c. 15r (5 giugno 1714).

lavori in Galleria con la promessa di riprenderli presto. Tuttavia, considerando «la resistenza e sotterfugi, che prende il Ricciolini per non esser obbligato al ritorno in Macerata»²¹, Raimondo si rivolge a Salamandra affinché «sproni di continuo» l'artista «perché è verissimo che facilmente si muta di parere»²² e a conclusione dei lavori, terminati dal figlio Nicolò e da Enrico Cordieri nel febbraio del 1715, Raimondo confida sempre a Salamandra: «domani parte il Signor Nicolò Ricciolini del quale sono rimasto malissimo soddisfatto ma vi vuol pazienza»²³.

Con Salamandra Raimondo ha dunque un rapporto di estrema fiducia: è a lui infatti che si rivolge incaricandolo di parlare con

il Signor De Carolis Banderaro, perché mi dica il suo parere di ciò che dovrò mettere in Galleria, se sedie o sgabelli, e sgabelloni e l'uno, e l'altro di questi di che robba debbano farsi, e per determinare in ciò, sarebbe bene ch'ancor ella osservasse in più d'una di coteste Gallerie (romane) ciò che più si costuma²⁴.

E ancora, in merito alla scelta dei sedili più appropriati, lo esorta di «portarsi a vedere la Galleria del Contestabile (Filippo II Colonna) e qualche altra primaria, ed osservare come sieno fatti detti sgabelloni, e darmene qualche lume per mia regola»²⁵. Testimonianza, quest'ultima, della costante attenzione prestata dai committenti maceratesi alle tendenze del gusto espresse dalle altolocate famiglie che risiedono nella capitale.

Diversamente, i fratelli Sebastiano e Carlo Antonio Ferri, mercanti d'arte l'uno a Roma l'altro a Napoli, fungono invece da intermediari per la committenza e il pagamento del tanto atteso e desiderato «quadro grande»²⁶ del Solimena, di quello, meno felice, commissionato a Matteo Fera («Matteuccio» come viene chiamato nelle lettere di Raimondo), giovane allievo del Solimena le cui sfortunate vicende vengono ricordate anche dal De Dominicis²⁷, e del saldo per la tela con *Venere che offre le armi ad Enea* di Paolo de Matteis²⁸ (fig. 6, tav. 71).

Ma l'intermediazione passa anche attraverso conoscenti e amici come nel caso dell'allora Governatore di Macerata Antonio Widmann, membro di una

²¹ Ivi, Copialettere 104, c. 69v (15 maggio 1713).

²² Ivi, Copialettere 104, c. 68v (12 maggio 1713).

²³ Ivi, Copialettere 126, c. 44v (11 febbraio 1715).

²⁴ Ivi, Copialettere 126, c. 58v (24 maggio 1715).

²⁵ Ivi, Copialettere 126, c. 61r (14 giugno 1715). Il pagamento degli «scabelloni venuti da Roma per servizio della Galleria» è testimoniato dalle annotazioni riportate nei Libri Mastri, da cui si deduce che erano stati dorati e realizzati in «velluto di Genova». Ivi, Libro mastro 88, c. 102a (31 dicembre 1721); c. 105a (31 dicembre 1722).

²⁶ Ivi, Copialettere 104, c. 44r (16 dicembre 1712).

²⁷ De Dominicis 1743, vol. III, p. 672; si rimanda inoltre alla nota 18 di questo testo.

²⁸ Cfr. C. Prete in Barucca, Sfrappini 2001, pp. 79-81, cat. 11 con bibliografia precedente. Lo spoglio dei Copialettere tra gli anni 1712-1714 è illuminante in merito alle aspettative dei Buonaccorsi e alle notizie sul procedere dei dipinti commissionati al Solimena tra cui, in particolare, quello raffigurante *Enea e Didone che si inoltrano verso la grotta*, oggi al Museum of Fine Arts di Houston. Cfr. S. Blasio in Barucca, Sfrappini 2001, pp. 57-60, cat. 5 con bibliografia precedente.

famiglia del patriziato veneziano, che già in passato avevo individuato come interlocutore privilegiato di Raimondo in merito alle scelte collezionistiche effettuate da entrambi e quasi in parallelo²⁹. Le testimonianze recuperate sui rapporti tra Raimondo Buonaccorsi e Widmann confermano sicuramente un nesso tra i dipinti del Solimena appartenenti all'uno e quelli presenti nella collezione dell'altro (in particolare *l'Estasi di S. Francesco e la Madonna col Bambino, l'angelo custode e S. Francesco di Paola*³⁰), che andava a sua volta formando una raccolta dove forse non a caso compaiono opere di autori ricordati anche in quella dei Buonaccorsi, con quadri di Gian Gioseffo del Sole e del conterraneo Gregorio Lazzarini.

Se tenessimo poi conto di quanto riportato nel manoscritto di Antonio Natali, ripreso da alcuni testi successivi, tra coloro che consigliarono il conte Buonaccorsi per la decorazione della Galleria un posto non irrilevante potrebbe spettare a Pierfrancesco Palmucci Pellicani anch'egli, come Raimondo, membro dell'Accademia dei Catenati, la più antica e prestigiosa istituzione culturale della città³¹. Palmucci si era laureato a Roma in giurisprudenza e parallelamente aveva seguito Nicolò Ricciolini da cui, come si evince dalle fonti, apprese i principali e primi insegnamenti sul disegno. Tornato a Macerata, dopo aver assunto l'incarico di professore di jus canonico e civile aveva abbandonato questa carriera per dedicarsi alle belle arti, come scrive anche Amico Ricci³², tanto da essere ricordato quale fine ed esperto conoscitore, fatto che gli valse l'incarico di sovrintendere, nel Settecento, gli interventi per il rinnovamento della decorazione della chiesa della Misericordia di Macerata, voluta e sovvenzionata da Guarniero Marefoschi³³. Considerando tuttavia che i lavori della Galleria Buonaccorsi vengono avviati nei primissimi anni del secondo decennio del Settecento e, come puntualizzato in precedenza, a quella data il progetto decorativo era stato già stabilito, è improbabile che il Pellicani – nato agli inizi del secolo – abbia potuto interferire sul programma dei Buonaccorsi, perché ancora troppo giovane³⁴; eventualmente poté aver voce in capitolo per acquisti successivi, non necessariamente destinati al Palazzo di Macerata.

E per gli stessi motivi cade anche il presupposto ruolo di consulente e di mercante svolto per la Galleria e per il Palazzo maceratese dal pittore Francesco Foschi, che nasce in Ancona nel 1710, su cui avrò modo di tornare più avanti³⁵.

²⁹ Prete 2001, pp. 26-29.

³⁰ Sul dipinto oggi presso la Gemälde Galeirie di Dresda si vedano O. Ferrari in *Restauro nelle Marche* 1973, pp. 504-506 e Bologna 1979, p. 65. Per notizie più aggiornate si rimanda al saggio di Paolo De Lorenzi, presente in questa stessa pubblicazione.

³¹ A. Natali, *Dizionario Istorico, ovvero cenni biografici di tutti i Cittadini Maceratesi che si sono resi celebri per pietà, per dottrina e per belle arti dalla fondazione della città fino à nostri giorni*, Macerata: Biblioteca Mozzi Borgetti, manoscritto 563, *ad vocem*.

³² Ricci 1834, vol. II, p. 398, nota 7.

³³ *Sub tuum praesidium* 2008.

³⁴ Come sostiene anche Blasio 2008, pp. 124-125, nota 53.

³⁵ M. Vinci-Corsini in *Antonio Francesco Peruzzini* 1997, pp. 180-181 e Vinci-Corsini 2003, p. 11.

Sono dunque i suoi congiunti più diretti, fra cui in primo luogo il fratello abate Filippo – che come abbiamo visto paga le tre statue collocate nel cortile³⁶ nonché i dipinti della Galleria ed è continuamente aggiornato sul procedere dei lavori – gli interlocutori privilegiati di Raimondo. Tra questi compaiono anche alcuni componenti della famiglia dei conti Bussi di Viterbo con cui stringe rapporti di parentela grazie al matrimonio con la contessa Francesca Bussi, nata a Roma. È il commendator Innocenzo Bussi, che risiede nella capitale, l'intermediario tra Raimondo e Ricciolini; infatti, oltre al suo agente Salamandra, Buonaccorsi contatta Bussi una volta constatata l'inaffidabilità dell'artista e gli espedienti a cui ricorre per non riprendere i lavori a Macerata. Raimondo si spinge perfino a supplicare il suo famigliare di insistere col pittore per farlo rientrare e concludere la volta, considerando che lo stesso Bussi lo aveva già «favorito con tutta compitezza»³⁷: si tratta di una affermazione vaga che potrebbe tuttavia fornirci un indizio dal quale desumere che fu proprio Bussi a contattare per primo Ricciolini per conto dei fratelli Buonaccorsi.

Ancora, dal Libro dei conti del pittore Marcantonio Franceschini sappiamo che spettò a un altro membro della stessa famiglia – il Bali Bussi, castellano di Forte Urbano presso Castelfranco Emilia – il compito di fare da tramite per il pagamento, nel 1713, del dipinto raffigurante *Mercurio che sveglia Enea* eseguito per la Galleria³⁸ (fig. 7, tav. 80). Sempre al Bali Bussi Raimondo fa riferimento in una lettera indirizzata al pittore Carlo Antonio Rambaldi nel 1716, in merito alla spesa fatta per la pala dell'altare della cappella del Palazzo, sollecitandone la consegna³⁹.

In particolare, poi, ai propri familiari altolocati e influenti Raimondo rende omaggio quando fa realizzare i ritratti dei Cardinali Bussi, Galli e Buonaccorsi, «di grandezza come suol farsi da busto», uniformi e delle stesse misure. Precise indicazioni si evincono infatti dalle lettere inviate a Roma all'abate Orazio Tanzi al quale inoltre specifica:

e se in tali ritratti camina che possi tenersi un memoriale in mano, vorrei che in ciascuno non solo facesse porre il suo nome, ma in quello del cardinal Bussi facesse esprimere in latino zio della contessa Bussi Buonaccorsi, come in quello del cardinal Galli Zio della Signora Lucrezia Galli Buonaccorsi, in quello poi del cardinal Buonaccorsi basterà il nome⁴⁰.

³⁶ In merito agli autori delle tre statue, una delle quali firmata dallo scultore veneto Giovanni Bonazza, si veda Guerriero 2009, pp. 208-209.

³⁷ ASM, *Fondo Buonaccorsi*, Copialettere 104, c. 69v (15 maggio 1713).

³⁸ C. Prete in Barucca, Sfrappini 2001, pp. 61-63, cat. 6.

³⁹ Nella missiva indirizzata direttamente al pittore si accenna anche alla realizzazione di un «altro quadro di Santa Maria Maddalena». ASM, *Fondo Buonaccorsi*, Copialettere, 126, c. 86r (31 marzo 1716).

⁴⁰ ASM, *Fondo Buonaccorsi*, Copialettere 104, c. 33r-v (30 settembre 1712). La contessa Bussi Buonaccorsi era la moglie di Raimondo; Antonio Maria Galli (Osimo 1553-Roma 1620), eletto cardinale nel 1587 e dal 1591 vescovo di Osimo, era lo zio di Lucrezia Galli Buonaccorsi moglie di Filippo V Buonaccorsi, nonno di Raimondo; il cardinale Buonaccorsi era lo zio di Raimondo. Sulla storia della famiglia Buonaccorsi si veda Melatini 1993.

Si tratta di una prassi consolidata all'epoca, volta in questo caso a sottolineare l'importanza attribuita a coloro che, in virtù delle cariche ecclesiastiche ricoperte nel tempo presente o nel passato, rappresentano esplicitamente i contatti con la curia pontificia, veicolo privilegiato per il riconoscimento della famiglia tra le più alte rappresentanze del patriziato romano. Così come consolidata è la tipologia del ritratto celebrativo, eseguito da rinomati pittori sei – settecenteschi che funge da modello per copie autografe e non, dove i soggetti sono colti, come chiede Raimondo, nell'atto di reggere in mano lettere o cartigli su cui compare una scritta con il nome dell'effigiato. È anche questo un elemento significativo per interpretare un confronto tanto frequente quanto necessario che si instaura tra molti luoghi periferici e la capitale.

Le dinamiche su cui si saldano ruoli e convenzioni sembrano per altro cristallizzare il tempo nel riscontro di episodi di collezionismo che rapportano i centri minori con Roma, tra Sei e Settecento, pur adottando modalità diverse. Il fasto delle decorazioni dei tanti palazzi di provincia delle famiglie più altolocate, descritto negli inventari, dimostra un comune interesse tanto per gli apparati eleganti e sontuosi quanto nel gusto collezionistico. Tale propensione si esprime pienamente quando tra i locali che vengono citati (sale, saloni, camere, camerini ecc.) si trova una Galleria, spazio utilizzato prevalentemente a fini espositivi, e come tale celebrativo del signore che abita il Palazzo e dello status sociale acquisito, che diverrà, come sappiamo, una componente architettonica fondamentale delle abitazioni patrizie, tanto nei capoluoghi quanto nei territori periferici.

A questo proposito vorrei citare a titolo esemplificativo il caso di un palazzo di Fano, di proprietà dei nobili Corbelli. Nell'inventario datato 1680 dei beni di casa Corbelli, enumerati secondo la loro collocazione, accanto al salone è presente una Galleria dove gli elementi d'arredo distinguono lo stile ricercato dell'ambiente, caratterizzato da una serie di ritratti tutti al femminile (fra cui quello della consorte del proprietario, Giovanna Gabrielli, ma non quello di Camillo Corbelli) e di paesaggi, alcuni come sovrapposte, esposti insieme a «busti e teste di marmo» collocati sopra piedistalli di legno intagliato⁴¹. Sulla base di queste indicazioni mi sembra chiara la volontà di esprimere una scelta ragionata e non casuale, e che la Galleria (di cui purtroppo non ci restano altre testimonianze) tendesse a riproporre i modelli di quelle realizzate all'interno dei palazzi delle maggiori città italiane, nella commistione e alternanza di dipinti e sculture⁴². La scelta poi di ospitare esclusivamente ritratti femminili potrebbe corrispondere ad un genere che conobbe grande fortuna in tutta Europa tra Sei e Settecento, quello cioè legato alla "serie delle belle", ritratti di dame ispirati all'antica tradizione dei ritratti celebrativi di eroine e donne illustri della storia, che arricchivano le grandi collezioni romane, ma non solo, come quelle

⁴¹ Fano, Archivio di Stato, *Adizioni di eredità*, busta 6, 1525-1786. Cfr. Prete 2012, p. 82.

⁴² Ivi, p. 74.

dei Chigi, degli Altieri, dei Massimo, degli Odescalchi, dei Del Carpio ecc.⁴³. Sempre a Fano, nel Palazzo della famiglia Marcolini, Marcello Oretti e Pietro Zanotti ricordano alla fine del secolo XVIII una Galleria che ospitava dipinti dello stesso Zanotti, in particolare «sei quadri de' paralleli di Plutarco»⁴⁴ e una ricca quadreria che ancora agli inizi dell'Ottocento poteva vantare una *Lucrezia romana* di Guido Reni e un *Presepe* di Federico Barocci, oggi entrambi dispersi.

Altri casi ancora più o meno noti si diffondono nel corso del Settecento in tutto il territorio marchigiano con gallerie concepite allo scopo di mostrare in modi gradevoli e per quanto possibile sfarzosi le collezioni, le ricchezze e il gusto dei proprietari, anche per esaltarne le prestigiose origini, presunte o reali che siano. Fra questi è necessario citare almeno la Galleria fatta realizzare intorno alla metà del secolo dal marchese Alessandro Bandini nel Castello di Lanciano (nei pressi di Camerino), quella di Palazzo Pianetti a Jesi, di cui resta una interessantissima documentazione di disegni o la Galleria collocata al piano nobile del Palazzo dei marchesi Odoardi ad Ascoli Piceno, oggi non più esistente ma ricordata nella guida di Baldassarre Orsini, che la descrive: «tutta dipinta con figure, ed ornamenti sul gusto bolognese da Tommaso Nardini. Ella fa vaga mostra, ed i soggetti sono storici, ed emblematici»⁴⁵.

Resta però unico nelle Marche, perché rispondente ad un progetto omogeneo, complesso e originale ancora riconoscibile, benché privo dell'arredo e di uno dei dipinti più importanti, l'episodio della Galleria dell'Eneide di Macerata, realizzato dalla famiglia Buonaccorsi in evidente relazione con il prestigio sociale acquisito a quelle date. Se – come già detto – la volta affrescata con le *Nozze di Bacco e Arianna* va letta tenendo conto dell'esigenza di omaggiare le origini della famiglia con un fausto episodio mitologico e forse allusivo al fertile matrimonio tra Raimondo e Francesca Bussi, le tele alle pareti con le Storie dell'eroe virgiliano tendono a sottolineare i legami con Roma, compresi i sovralfinestre. In particolare poi, il dipinto di Francesco Mancini, collocato in posizione privilegiata perché è il primo che ci troviamo di fronte appena si accede alla Galleria, raffigurante senza ombra di dubbio la *Chiesa che annienta gli dei pagani*, e uno dei sei sovralfinestre di Nicolò Ricciolini, dove un vessillo con la croce allude chiaramente «alla fede cristiana e alla preghiera» (fig. 8, tav. 75), sembrano invece controbilanciare i temi profani di Roma antica e affermare, come ha scritto Silvia Blasio, una «tradizione familiare permeata di religiosità e di ambizioni a conseguire ruoli di prestigio nelle gerarchie ecclesiastiche»⁴⁶ (fig. 9, tav. 85a).

Tuttavia il rapporto tra centro e periferia non è unilaterale e in alcuni casi quasi si rovescia, rivelando quanto sia forzato definire a priori i confini di un fenomeno che è contraddistinto piuttosto da scambi vicendevoli.

⁴³ Benocci, Di Carpegna Falconieri 2004.

⁴⁴ Prete 2012, pp. 75, 80, nota 27.

⁴⁵ Orsini 1790, p. 205.

⁴⁶ Blasio 2001, p. 85. G. Barucca in Barucca, Sfrappini 2001, pp. 86-87, cat. 14.

A questo proposito valga l'esempio, restando sempre in territorio marchigiano, di quanto accade a Carpegna, qualche decennio prima della realizzazione della Galleria maceratese. Qui il cardinale Gaspare di Carpegna – uomo di spicco nel panorama romano della curia pontificia, creato cardinale nel 1670 da Clemente X Altieri e vicario generale per la durata di ben cinque pontificati – vi erige un palazzo segno di grande e sincero attaccamento alla contea di Carpegna da cui proviene la sua casata che ha governato questo territorio fino agli inizi dell'Ottocento. Dei nessi che legano questo luogo collocato nel Montefeltro con la capitale è riprova la scelta stessa dell'architetto romano Giovanni Antonio de Rossi, che emerge nel contesto dell'Urbe di quegli anni dove fu attivo anche grazie alla protezione degli Altieri, in particolare del cardinale Paluzzo, nipote di Clemente X, e del pontefice stesso⁴⁷. Sempre a Roma, per Gaspare di Carpegna de Rossi lavora alla sistemazione del palazzo cittadino alla Sapienza (palazzo Baldinotti Carpegna) che il cardinale sceglie come propria dimora e dove sistema la sua biblioteca, il suo museo, la sua ricchissima quadreria⁴⁸. Dunque a cominciare dall'architetto, il cardinale Gaspare esporta i modelli romani e divulga le tendenze artistiche già consolidate nella capitale, volendo dimostrare in un territorio per lui significativo benché periferico l'autorevole ruolo della propria famiglia.

L'edificio di Carpegna, destinato sin dai progetti ad essere arricchito da una quadreria, deve riflettere gli esempi romani ai quali il cardinale si ispira, il suo gusto raffinato, i suoi interessi per l'antico, per gli artisti e i generi pittorici prediletti⁴⁹. Un inventario del palazzo degli ultimi decenni del Settecento ci aiuta a ripercorrere gli ambienti e a ricostruire l'arredo originario a cominciare dal «baldacchino cardinalizio di panno con impressa l'arma dell'Eccellentissima casa Carpegna ed Altieri»⁵⁰ nel salone principale. Nelle stanze che seguono sono poi annoverati i ritratti di famiglia, quelli del conte Francesco Maria, nipote del cardinale, della moglie e delle figlie, queste ultime ritratte nella stessa posa, riprendendo il prototipo alla moda della già citata «serie delle belle»⁵¹.

Alternando soggetti sacri ad altri profani, le pareti dei vari ambienti ospitano numerosi quadri che sono deliberatamente copie di dipinti che palesano l'intenzione di far conoscere vari esempi di quanto si poteva ammirare nella capitale, come a voler mettere in atto un aggiornamento della provincia sui valori tradizionali della pittura ma anche sulle più recenti novità. Così troviamo, oltre a «quadri rappresentanti parte pontefici, parte cardinali e ritratti d'uomini»⁵², il *Ritratto del cardinale Gaspare*, copia di quello realizzato da Ferdinand Vouet, i *ritratti di Clemente X Altieri* e del nipote *Paluzzo*, copie di originali a firma

⁴⁷ Tafuri 1967, pp. 133-140.

⁴⁸ Benocci 2003, pp. 115-145.

⁴⁹ Prete 2014, pp. 159-170.

⁵⁰ Carpegna, Archivio Carpegna, *Inventarii*, busta 69, 1786.

⁵¹ Benocci, Di Carpegna Falconieri 2004.

⁵² Carpegna, Archivio Carpegna, *Inventarii*, busta 69, 1786.

del Baciccio, come pure quadri di devozione fra cui un *San Giovanni Battista nel deserto*, anch'esso una copia tratta da un analogo dipinto di Giovanni Battista Gaulli per la chiesa romana di San Nicola da Tolentino. Nella sala dell'udienza figurava una copia del *San Michele Arcangelo* di Guido Reni – collocato nella chiesa romana dei Cappuccini di Santa Maria della Concezione – e una *Crocifissione di San Pietro*, tratta sempre da un originale del maestro bolognese, – oggi in Pinacoteca Vaticana ma già nella chiesa di San Paolo alle tre Fontane e commissionata dal cardinale Pietro Aldobrandini – appositamente fatta eseguire per l'altare della cappella del palazzo. Copie tratte da opere dello stesso autore sono anche un *Volto di San Pietro in lacrime* e una copia parziale della nota *Madonna che appare a San Filippo Neri* per la chiesa di Santa Maria della Vallicella, a conferma di una preferenza espressa per l'artista bolognese, più volte attivo a Roma.

Sarà dunque opportuno ribadire che, uniformandosi a una tendenza usuale a quei tempi, tramite la scelta deliberata delle copie – presenti sia nel palazzo di Carpegna sia nella chiesa cittadina, dove la pala d'altare riproduce la *Visione di San Romualdo* di Andrea Sacchi⁵³ –, si attua l'intento di divulgare anche in provincia le diverse tendenze artistiche della capitale, nuove o già affermate.

Mentre, tornando alla Galleria di Macerata, a partire dalla realizzazione della decorazione della volta affidata ai Ricciolini padre e figlio si palesa l'intenzione di istituire un confronto alla pari con i palazzi delle più ricche famiglie dell'Urbe, in virtù di una rete di relazioni intessuta da committenti sagaci, ambiziosi e scrupolosi sino al cavillo come è stato Raimondo Buonaccorsi nel gestire ogni fase dei lavori, dalla messa in opera della pavimentazione, alla scelta del drappo per gli sgabelloni, dall'arrivo dei marmi e degli specchi alla realizzazione delle cornici e ovviamente dei dipinti⁵⁴.

I Lavori in Galleria sono pressoché conclusi nel 1715 e gli interessi della famiglia si orientano ben presto verso la villa di Potenza Picena a cui va riferito il pagamento effettuato dopo la morte di Raimondo, avvenuta nel 1743, per la commissione di 10 quadri al pittore anconetano Francesco Foschi. I dipinti, attualmente non rintracciabili, rappresentavano le *Metamorfosi di Ovidio* e vennero pagati 112 scudi, come riporta l'annotazione registrata nel libro mastro del 1747, dove si legge chiaramente che furono «fatti per la fabbrica della Marina di Monte Santo», cioè la villa di Potenza Picena⁵⁵. E anche più tardi,

⁵³ L'originale di Andrea Sacchi è oggi conservato nella Pinacoteca Vaticana.

⁵⁴ Si ricordano a questo proposito le lettere intercorse tra Raimondo Buonaccorsi e l'agente anconetano Angelo Giamaglia dove il conte chiede ripetutamente informazioni in merito all'«ordinazione di cristalli in Inghilterra» e «una luce di specchio di molto valore» portata da «un tal Sebastiano Poggio Barcarolo Veneziano». ASM, *Fondo Buonaccorsi*, Copialettere, 126, c. 42v (18 gennaio 1715); c. 43r (26 gennaio 1715); c. 44v (12 febbraio 1715); c. 67r (3 agosto 1715).

⁵⁵ Ivi, Cassa, vol. 128, c. 315. La serie delle *Metamorfosi di Ovidio* di Francesco Foschi, noto soprattutto come paesaggista, dovrebbe appartenere alla fase giovanile dell'artista. Cfr. Vinci-Corsini 2003, p. 11. Le lettere citate dalla Vinci-Corsini tra Foschi e il conte Buonaccorsi non possono riferirsi a Raimondo, considerando che sono datate 1746, quindi tre anni dopo la sua morte.

dopo che i Buonaccorsi vengono ascritti alla nobiltà romana da Benedetto XIV nel 1746, e le attenzioni si proiettano verso la capitale dove l'erede di Raimondo, Bonaccorso, fa costruire il Palazzo in via del Corso, si continuano ad effettuare altre spese per arredare il Casino della Marina, con l'acquisto di specchi, quadri, mascheroni e altro⁵⁶.

Proseguendo nel tempo, un inventario datato 1823 ci restituisce una situazione più dimessa del palazzo maceratese dove i proprietari abitano il piano nobile e il piano superiore viene affittato. Della Galleria si fa cenno indicando la presenza di sgabelli, vasi di marmo con i rispettivi piedistalli, tavolini con i piedi dorati e 12 quadri «sei dei quali più grandi con cornice dorata a oro buono, sei più piccoli»⁵⁷, sicuramente quelli con le *Storie di Enea*⁵⁸ (fig. 10). Tra la sequenza di stanze si menziona anche la cappella con il quadro raffigurante *San Domenico e San Francesco* «con diversi angeli»⁵⁹, che oggi sappiamo essere opera di Rambaldi (tav. 43), e una libreria. Qui si trovano dei credenzoni dentro i quali sono raccolti – stando a una «descrizione numerica dei volumi esistenti nella Biblioteca del Palazzo Buonaccorsi di Macerata»⁶⁰ trascritta in un foglio sciolto – numerosi manoscritti e per esattezza 2209 volumi di varie discipline, dalla teologia alla matematica, dalla filosofia alla poesia, testimonianze dirette del contesto di erudizione e di cultura di cui i Buonaccorsi hanno fatto attivamente parte e promosso.

Riferimenti bibliografici / References

- Antonio Francesco Peruzzini, catalogo della mostra (Ancona, Mole Vanvitelliana, 28 luglio – 9 settembre 1997), Milano: Electa.
- Barbieri C., Prete C. (1996), *La Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi a Macerata. Documenti inediti*, Macerata: Accademia di Belle Arti.
- Barbieri C., Prete C. (1997), *La Galleria di Palazzo Bonaccorsi a Macerata: note documentarie sulla committenza e su Michelangelo e Nicolò Ricciolini*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 62, pp. 81-93.
- Barucca G., Sfrappini A., a cura di (2001), «*Tutta per ordine dipinta*». *La Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi a Macerata*, Urbino: Quattroventi (Quaderni della Soprintendenza di Urbino, nuova serie n. 6).
- Blasio S. (2008), *La decorazione settecentesca: Francesco Mancini e Sebastiano Conca*, in *Sub tuum praesidium* 2008, pp. 117-163.

⁵⁶ Ivi, Libro mastro 1749, c. 324.

⁵⁷ Ivi, Busta 670, inventario generale, 1823, nota 39.

⁵⁸ Lo stato della Galleria doveva essere allora come appare in una fotografia riferibile agli anni '20 del secolo scorso, dove si intravede il dipinto di Francesco Solimena con *Enea e Didone che si inoltrano verso la grotta*, prima della sua alienazione e della vendita del resto degli arredi.

⁵⁹ Ivi, n. 36.

⁶⁰ Ivi, c. non numerata.

- Benocci C. (2003), *L'inventario dei quadri (1714) del cardinale Gaspare di Carpegna*, «Studi Montefeltrani», 24, pp. 115-145.
- Benocci C., Di Carpegna Falconieri T. (2004), *Le belle. Ritratti di dame del Seicento e del Settecento nelle residenze feudali del Lazio*, Roma: Piersaldo Editore.
- Bologna F. (1979), *Solimena al Palazzo Reale di Napoli per le nozze di Carlo di Borbone*, «Prospettiva», 16, pp. 53-67.
- De Dominici B. (1743), *Vite*, Napoli: Stamperia Ricciardi, vol. III.
- Guerrieri Borsoi M.B. (1992), *Michelangelo Ricciolini a Frascati e a Roma*, «Bollettino d'Arte», 74-75, pp. 123-140.
- Guerriero S. (2009), *Per un repertorio della scultura veneta del Sei e Settecento*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 33, pp. 205-292.
- Haskell F. (1966), *Patrons and painters: a study in the relations between Italian art and society in the age of the baroque*, London: Chatto & Windus.
- Melatini A. (1993), *I Bonaccorsi tra Medioevo e Novecento. Ascesa e declino di un grande casato*, Civitanova Marche: CM Arti Grafiche.
- Miller D. (1966), *The Gallery of Aeneid in the Palazzo Bonaccorsi at Macerata*, «Arte antica e moderna», 22, pp. 153-158.
- Orsini B. (1790), *Descrizione delle pitture, sculture, architetture ed altre cose rare della insigne città di Ascoli nella Marca*, Perugia: Stamperia Baduelliana.
- Prete C. (2001), *Note sulla Galleria e sulla collezione Buonaccorsi*, in Barucca, Sfrappini 2001, pp. 21-35.
- Prete C. (2012), *Cantarini e non solo: nuove acquisizioni per la storia del collezionismo artistico a Fano*, in *1612-2012 Fano per Simone Cantarini. Genio ribelle*, catalogo della mostra, (Fano, Pinacoteca San Domenico, 30 giugno – 30 settembre 2012), a cura di A.M. Ambrosini Massari, Fano: Grapho 5, pp. 71-92.
- Prete C. (2014), *Tra città e provincia: il Palazzo Carpegna di Carpegna e le collezioni del cardinale Gaspare*, in *Riflessi del collezionismo, tra bilanci critici e nuovi contributi*, Atti del convegno (Urbino, 3-5 ottobre 2013) a cura di G. Perini Folesani, A.M. Ambrosini Massari, Firenze: Olschki editore, pp. 159-170.
- Restauro nelle Marche. Testimonianze acquisti recuperi*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo ducale, 29 giugno – 30 settembre 1973), Urbino: AGE.
- Ricci A. (1834), *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca d'Ancona*, 2 voll., Macerata: Mancini.
- Sub tuum praesidium. Il Santuario della Madonna della Misericordia a Macerata* (2008), Azzano San Paolo: Bolis edizioni.
- Tafuri M. (1967), *Un inedito di Giovanni Antonio De Rossi. Il palazzo Carpegna a Carpegna*, «Palatino», XI, 2, pp. 133-140.
- Vinci-Corsini M. (2003), *Francesco Foschi*, Milano: Skira.
- Zampilli M., a cura di (2004), *Il restauro di Palazzo Buonaccorsi: riflessioni a confronto dopo un anno dall'inizio dei lavori*, Atti del seminario di studio (Macerata, 13 giugno 2013), Macerata: Biemmegraf.

Appendice

Fig. 1. Michelangelo Ricciolini, *Nozze di Bacco e Arianna*, particolare, Macerata, Galleria di Palazzo Buonaccorsi, volta



Fig. 2. Giovanni Giorgi, detto Torellino, *Enea fugge da Troia con Anchise, Ascanio e Creusa*, Macerata, Galleria di Palazzo Buonaccorsi



Fig. 3. Nicolò Ricciolini, *Putti alati che incoronano la statua di Minerva*, Macerata, Galleria di Palazzo Buonaccorsi, sovralfinestra



Fig. 4. Enrico Scipione Cordieri (attr.), *Segni zodiacali e putti, paesaggi, medaglioni con ritratti di imperatori romani*, Macerata, Galleria di Palazzo Buonaccorsi, portellone



Fig. 5. Carlo Antonio Rambaldi, *I Santi Domenico e Francesco e angeli*, Macerata, Cappella di Palazzo Buonaccorsi

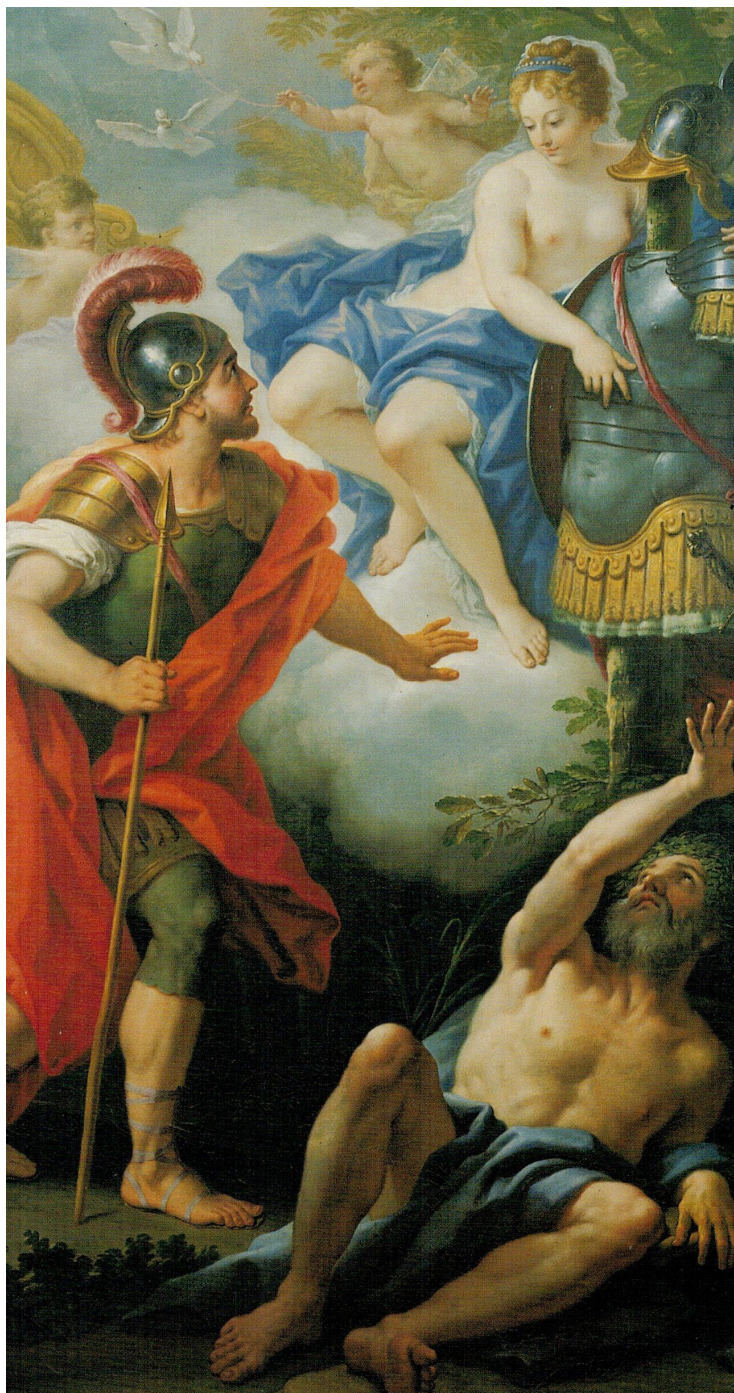


Fig. 6. Paolo de Matteis, *Venere offre le armi ad Enea*, Macerata, Galleria di Palazzo Buonaccorsi



Fig. 7. Marcantonio Franceschini, *Mercurio che sveglia Enea*, Macerata, Galleria di Palazzo Buonaccorsi



Fig. 8. Francesco Mancini, *La Chiesa annienta gli dei pagani*, Macerata, Galleria di Palazzo Buonaccorsi



Fig. 9. Nicolò Ricciolini, *Putti alati in preghiera e vessillo con la croce*, Macerata, Galleria di Palazzo Buonaccorsi, sovrainfesta



Fig. 10. Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi di Macerata, 1920 ca.

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor
Massimo Montella

Texts by

Gianpaolo Angelini, Giuseppe Capriotti, Rosanna Cioffi, Francesca Coltrinari, Valter Curzi, Paolo Delorenzi, Valentina Fiore, Giulia Iseppi, Roberto Carmine Leardi, Rodolfo Maffeis, Sergio Marinelli, Susanne Adina Meyer, Angelo Maria Monaco, Désirée Monsees, Paolo Pastres, Alberto Pavan, Arianna Petracchia, Chiara Piva, Cecilia Prete, Massimiliano Rossi, Sara Rulli, Laura Stagno, Christina Strunck, Andrea Torre

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

eum edizioni università di macerata



ISSN 2039-2362
ISBN 978-88-6056-586-0

Euro 25,00