

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

Presenze napoletane a Palazzo Buonaccorsi di Macerata: dentro e fuori la Galleria dell'Eneide

Roberto Carmine Leardi*

Abstract

All'interno del programma multiculturale della Galleria dell'Eneide di Macerata, promosso dal conte Raimondo Buonaccorsi a partire dal 1710, la *scola* napoletana trovava spazio con tre autorevoli interpreti della scena artistica dei primi del Settecento, come Francesco Solimena, Paolo De Matteis e Giacomo Del Po. Attraverso nuove ricerche archivistiche da affiancare a quelle già edite, il contributo intende interrogarsi sulle ragioni del reclutamento di questi pittori e di un certo «Matteuccio» da Napoli, focalizzando l'attenzione sull'eventuale ruolo giocato da alcuni personaggi, come l'abate Filippo Buonaccorsi, monsignor Antonio Widmann e gli agenti Sebastiano e Carlo Antonio Ferri.

Inside the multicultural decorative plan of the Eneide Gallery in Macerata, promoted by the Earl Raimondo Buonaccorsi as from 1710, the Neapolitan *scola* found its place thanks to three renowned names from the artistic scene of the early eighteenth century such

* Roberto Carmine Leardi, Dottore di ricerca e cultore della materia, Università degli Studi di Salerno, Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale, via Giovanni Paolo II, 32, 84084, Fisciano (Salerno), e-mail: robertoleardi@libero.it.

Ringrazio Giuseppe Capriotti, Simona Carotenuto, Francesca Coltrinari, Ugo Di Furia, Valentina Lotoro e Massimiliano Rossi per aver agevolato la realizzazione di questo contributo. Una menzione particolareggiata a Elena Fumagalli.

as Francesco Solimena, Paolo De Matteis and Giacomo Del Po. Thanks to new research of archive records, complementing those already published, the intent of this work is to question the reasons for the recruitment of these painters as well of a certain “Matteuccio” from Naples, focusing the attention on the possible role played by certain individuals, such as abbot Filippo Buonaccorsi, monsignor Antonio Widmann and the agents Sebastiano and Carlo Antonio Ferri.

Nel corredo pittorico della galleria di Palazzo Buonaccorsi a Macerata, la *scola* napoletana ricopre una posizione preminente, grazie al coinvolgimento degli interpreti più rinomati della scena artistica dei primi decenni del Settecento, come Francesco Solimena, Paolo De Matteis e Giacomo Del Po, giunti a una piena affermazione anche oltre i confini del Vicereame austriaco. Dopo l'uscita di scena di Luca Giordano, morto nel 1705, si assistette alla progressiva monopolizzazione della piazza da parte di Solimena. Ispirandosi all'esperienza di Luca *fa presto*, l'artista metteva in piedi, virando però in direzione di austere formulazioni accademiche, una scuola prolifica capace di assecondare le richieste più variegata della domanda pubblica e privata. Parallelamente all'allestimento della Galleria dell'Eneide, gli indirizzi pittorici nella capitale vicereale risultavano alquanto variegati. De Matteis giungeva a esiti di calibrato purismo rivedendo su esempi classicisti – romani e francesi – la *lectio* di Giordano, trovando larga fortuna presso la committenza sia laica che ecclesiastica. Al contrario, Del Po divenne il più apprezzato frescante della nobiltà partenopea¹, senza rinunciare a commesse religiose, prediligendo una maniera «pittorica e bizzarra», come la recensì Bernardo De Dominici, fatta di «bel colorito con forza di lumi e d'ombre, e con accidenti bellissimi di lumi, di riverberi e di sbattimento di luce»².

Dalla documentazione sinora emersa, il primo dipinto napoletano pervenuto a Macerata fu la *Venere che offre le armi a Enea* di De Matteis (fig. 1, tav. 71). Tra la fine del 1712 e l'inizio dell'anno successivo troverà sistemazione sulla parete orientale della galleria voluta da Raimondo Buonaccorsi. L'acquisto è attestato da una cedola apodissaria di 150 ducati, riportata alla luce da Umberto Fiore e pubblicata nel 1994 da Mario Alberto Pavone³, riscossa dal cilentano il

¹ Fumagalli 2017, pp. 3-25.

² De Dominici 1742-1745, ed. 2008, III, 2, p. 959.

³ Napoli, Archivio Storico Banco di Napoli (d'ora in poi ASBNA), Banco del Santissimo Salvatore, giornale copiapolizza di cassa, 10 dicembre 1712, m. 570, p. n. n.: «A Domenico Perrelli d(ucati) 150, et p(er) esso a Carl(o) Ant(oni)o Ferri et ess(er)no p(er) tanti in esso da Roma trattili Fer(dinan)do Alesio Menicucci co(n) sua di camb(i)o de 21 ottobre p(resente) p(assato) pervenuta (...) dall'Abb(at)e Faresi che d(iss)e farglieli pag(a)re d(i) ordine a conto dell'Abb(at)e Filippo Bonaccorsi et p(er) esso a Paolo de Matteis et ess(er)no p(er) un picciolo riconoscim(ent)o al suo gran merito d'un quadro di palmi dodici inc(irc)a dove sta rappresenta Enea a cui da Venere li viene aditate l'Armi che presentem(ent)e stà dipingendo è che terminato d(ett)o virtuoso dovrà consignarlo et p(er) esso al d(ett)o Romeo p(er) altrit(anti)». Pubblicato da U. Fiore, in Pavone 1994, p. 135.

10 dicembre 1712 presso il Banco napoletano del Santissimo Salvatore. Questa riveste una grande importanza, giacché attesta il coinvolgimento di alcuni noti personaggi dell'impresa maceratese, a cominciare dal fratello maggiore di Raimondo, l'abate Filippo Buonaccorsi. Costui, com'è noto, sarebbe intervenuto nell'abbellimento della dimora di famiglia, sovvenzionando la spesa di «tre statue del cortile e quadri della galleria»⁴. Il suo contributo, ancora da mettere a fuoco, dovette interessare non soltanto la sfera economica, ma, plausibilmente, anche gli aspetti progettuali e quelli legati al reclutamento delle maestranze. Come si evince dalla succitata polizza, egli autorizzava un tal abate Faresi di elargire a De Matteis «un picciolo riconoscim(ent)o al suo gran merito». Si trattava di una maggiorazione del compenso, scaturita verosimilmente dalla visione di un disegno o modelletto dell'opera che a quella data era in lavorazione. Un altro personaggio coinvolto in questa transazione è Carlo Antonio Ferri. Menzionato da De Dominicis nella *Vita* di Solimena come «computista» della Camera Apostolica di Napoli⁵, egli poteva vantare una posizione di tutto rispetto nei rapporti con Roma, favorita dalla presenza in città del fratello Sebastiano. Quest'ultimo, a parte svolgere la mansione di agente di Raimondo, si trovava pienamente inserito nel dinamico mercato artistico dell'*Urbe*, figurando nel 1708 tra i promotori della mostra di quadri per la festa della traslazione della Santa Casa di Loreto, progettata dal pittore e collezionista ascolano Giuseppe Ghezzi (1634-1721)⁶. E, dunque, non soltanto a Carlo Antonio, ma anche al congiunto potrebbe ricondursi l'ingaggio di De Matteis, com'è stato già avanzato da Cecilia Prete⁷. Dal prezioso carteggio Buonaccorsi, conservato all'Archivio di Stato di Macerata, emerge che Sebastiano si sarebbe impegnato a far arrivare un quadro di «Paolucci», quasi sicuramente quello in esame, senza il pagamento dei dazi doganali, ottenendo la gratitudine di Raimondo, come si legge in un'epistola del 16 dicembre 1712⁸. In questa rete è arduo isolare l'attore responsabile del reclutamento di una maestranza, essendo frutto talvolta d'interventi collettivi raramente determinabili con certezza, soprattutto in assenza di notizie riguardanti alcuni nomi, come il citato Faresi o Ferdinando Alessio Menicucci, similmente menzionato nella cedola. Una mansione prettamente economica fu ricoperta da Domenico Perrelli, il primo a figurare nel documento, impegnato a Napoli come procuratore e in attività di cambio. Si trattava di un personaggio non estraneo a De Matteis, forse incaricato dallo stesso a gestire i suoi affari. Dapprima, infatti, comparirà in testa a una polizza del 1715 riguardante gli affreschi del cappellone di San Cataldo della cattedrale di Taranto⁹, mentre tre

⁴ Barbieri, Prete 1997, p. 91, nota 45.

⁵ De Dominicis 1742-1745, ed. 2008, III, 2, p. 1209.

⁶ De Marchi 1999, p. 63.

⁷ C. Prete, cat. 11, in Barucca, Sfrappini 2001, pp. 79-80.

⁸ Ivi, p. 79.

⁹ Napoli, ASBNa, Banco del Santissimo Salvatore, giornale copiapolizza di cassa, 27 maggio 1715, m. 604: «A Domenico Perrelli d. cinquanta e per esso a D. Filippo d'Angelis e sono per

anni più tardi nel saldo per le pitture del palazzo partenopeo di Giovanna Battista d'Aragona Pignatelli, duchessa di Terranova e Monteleone¹⁰. Se nell'eventuale sponsorizzazione di De Matteis l'azione dei fratelli Ferri parrebbe la strada più percorribile, essendo stanziati strategicamente tra Napoli e Roma, non bisogna sottovalutare la crescente fama dell'artista sul piano "nazionale". In questo frangente la sua notorietà oltrepassava i confini del Vicereame, attecchendo in area marchigiana. A Osimo, non molto lontano da Macerata, giungeva nel 1710 una grande pala d'altare con *San Francesco di Paola che attraversa lo stretto di Messina* (fig. 2), destinata alla cappella Simonetti della chiesa oratoriana di San Filippo Neri¹¹. Alla base del coinvolgimento del cilentano ci sarebbe potuto essere un contatto di Raimondo con un esponente dei Simonetti, illustre famiglia originaria di Jesi, ma residente prima a Cingoli e poi a Osimo¹². Prima ancora del rinvenimento del pagamento, la *Venere che offre le armi a Enea* fu ricondotta su basi stilistiche a De Matteis da Dwight Miller nel 1963¹³, persuaso dalla matrice giordanesca, riscuotendo i pareri favorevoli di Piero Torriti, Oreste Ferrari e Nicola Spinosa¹⁴. Il secondo lo etichetterà come «stupendo esempio neogiordanesco», mentre più avanti Spinosa vi riconobbe l'innegabile debito nei confronti della giordanesca *Venere che offre le armi a Enea* del Fine Arts Museum di Boston (fig. 3), databile al 1680-82¹⁵. La creazione dematteissiana appare una reinterpretazione accademica del testo di Giordano: in entrambe la composizione, impaginata diagonalmente, trova il suo centro nella figura di Venere, adagiata flessuosamente su una nuvola,

tanti tratti da Taranto Giorgio Locratani con sua di cambio de 2 corrente al ordine di Paolo de Matteis contasi dalli deputati della Cappella del loro Protettore S. Cataldo che deve esserno a saldo e compimento de d. 4350 per la pittura della detta Cappella di esso S. Cataldo e da detto Mattei ceduti a detto d'Angelis, e per esso ad Aniello de Matteis per altri tanti». Pubblicato da U. Fiore, in Pavone 1997, p. 534, documento 38.

¹⁰ Napoli, ASBNa, Banco del Santissimo Salvatore, giornale copiapolizza di cassa, 5 luglio 1718, m. 655: «A D. Giovanna Pignatelli duchessa di Monteleone d. cento e sono delli d. 200 pervenuti da Domenico Perrelli [...] e per esso a Paolo de Mattei a compimento di d. mille atteso l'altri d. 900 l'ave ricevuti in diverse partite de conti e tutti detti d. 1000 sono per causa delle pitture dal medesimo fatte nel loro Palazzo sito al largo del Giesù e per esso ad Aniello de Matteis per altri tanti». Pubblicato da U. Fiore, in Pavone 1994, p. 139.

¹¹ A lungo attribuita a Francesco Solimena sulla scorta della documentazione diocesana locale, il riferimento a De Matteis si deve a chi scrive e, contestualmente, a Giorgio Leone, dopo aver riconosciuto il pagamento in quello inoltrato al pittore nel 1710 dall'abate Raniero Felice Simonetti, già edito da U. Fiore, in Pavone 1997, p. 529, doc. XXVIII/28. Cfr. Leardi 2013, pp. 322-323; G. Leone, in Sgarbi, Papetti 2013, pp. 176-177, cat. 54. Nei primi decenni del Settecento altri luoghi delle Marche registreranno l'arrivo di opere di De Matteis, come la chiesa di San Vito a Recanati che accoglierà nel 1724 la *Sacra Famiglia tra i Santi Luigi Gonzaga e Stanislao Kostka*. Cfr. Mafessanti, Mazza 1982, p. 97; Pestilli 2013, p. 340.

¹² Cecconi 1876-1877, IV, pp. 35-53.

¹³ Miller 1963, p. 155.

¹⁴ Torriti 1973, p. 525; Ferrari 1979, p. 26; Spinosa 1986, p. 136.

¹⁵ Spinosa 1986, p. 136, cat. 138. Per il dipinto si rimanda anche a Ferrari, Scavizzi 1992, II, p. 299, cat. A288.

colta nell'atto di donare a Enea un'intera armatura antropomorfa forgiata da Vulcano. L'impronta giordanesca è incalzata da suggestioni puriste d'oltralpe, già proto *roccailles*, nella *silhouette* della dea e nello schiarimento coloristico, assimilate durante il soggiorno parigino del 1702-05. Un ulteriore retaggio di Giordano affiora nella personificazione del Tevere che si apparenta al vegliardo Arno ai piedi dell'*Allegoria della pacificazione della Toscana sotto il governo mediceo* di Palazzo Pitti, del 1688 (fig. 4)¹⁶. È, tuttavia, l'afflato giordanesco a predominare, rispetto a quello francese sul quale invece s'insiste¹⁷, in particolare la produzione di Luca del Nono decennio, momento in cui l'artista trovò consacrazione nell'Italia centrale con le imprese granducali, senz'altro più familiari ai Buonaccorsi rispetto a quelle partenopee o spagnole. Alla luce di questa riflessione è probabile che tra le ragioni del reclutamento di De Matteis ci fosse la vicinanza stilistica all'illustre conterraneo, scomparso appena un triennio prima dell'inizio del cantiere maceratese. Uno studio preliminare è possibile riconoscerlo nell'esemplare grafico del Musée Bonnat di Bayonne, attribuito con riserva al cilentano (fig. 5)¹⁸. Il foglio, a penna e inchiostro bruno, espone lo stesso episodio virgiliano in modo più prolisso, prevedendo l'introduzione di un numero maggiore di personaggi e variazioni nella grammatica compositiva.

Circa un biennio dopo la tela di De Matteis approdava l'attesissimo «quadro grande» di Solimena, anticipato, come vedremo, da sofferte lettere di sollecitazioni da parte di Raimondo, ansioso di ottenerlo per ultimare l'arredo della galleria. Il carteggio Buonaccorsi permette di ripercorrere in modo quasi capillare l'estenuante trattativa. L'artista di Serino ricevette, forse nel 1712 contestualmente a De Matteis, l'incarico di dipingere l'*Enea e Didone che s'inoltrano verso la grotta* (fig. 6, tav. 83). Per tale conferimento un termine *ante quem* è offerto da una lettera del 14 ottobre 1712 indirizzata a Sebastiano Ferri, dove il conte formalizzava il primo ponderato sollecito: «la prego di riverirLe senza fine il Signor Solimena e raccomandarle caldamente la terminazione del quadro»¹⁹. Allo scadere dell'anno il suo tono registrerà un'evidente insofferenza, quando con piglio fermo scrisse a Sebastiano: «coll'occasione, che Vostra Signoria ha veduto in Napoli il Quadro grande, che il Signor Solimena deve per me fare, così ancora desidero sapere da lei, se già fatto il pensiero e quale sia, e se vi abbia posto mano, e per qual tempo possa sperare di goderlo»²⁰. Per tutto il 1713 e il primo semestre dell'anno successivo Raimondo appare logorato dall'estenuante attesa, esternandola chiaramente in un'epistola del 6 marzo 1714, dove riferisce la quasi conclusione dei lavori degli altri pittori²¹. Tra nuovi solleciti e momenti di silenzio l'*Enea e Didone* giungeva

¹⁶ Fumagalli 2007, pp. 115-119.

¹⁷ Si veda in questa sede il contributo di Christina Strunck.

¹⁸ A. Brejon de Lavergnée, cat. 68, in Loisel 2006, pp. 154-155.

¹⁹ S. Blasio, cat. 5, in Barucca, Sfrappini 2001, p. 57.

²⁰ *Ibidem.*

²¹ *Ibidem.*

a destinazione all'inizio dell'estate del 1714, come dimostra una lettera del 29 giugno inviata dal conte al suo agente capitolino Antonio Salamandra. L'esemplare, «ben confezionato» e «riuscito di somma lode, conforme universalmente veniva decantato»²², sarebbe andato a chiudere la sequenza degli episodi maggiori della galleria, essendo l'ultimo «quadro grande» insieme all'*Incontro di Enea e Ascanio con Andromaca ed Eleno a Butroto* (303x195 cm) del bolognese Giovan Gioseffo Dal Sole (1654-1719), posizionato al centro della parete meridionale, la cui datazione costituisce argomento di dibattito²³. Dopo il 1714 mancavano all'appello soltanto due dipinti dal formato minore, come l'*Enea che fugge da Troia con Anchise, Ascanio e Creusa* (246x123 cm) del veronese Giovanni Giorgi (1687-1717), saldato il 31 dicembre 1717 e, verosimilmente, l'*Enea che stacca il ramo d'oro* (258x133 cm), attribuito al bolognese Giuseppe Gambarini (1680-1725)²⁴. La qualità dell'invenzione solimenesca risolleò il morale dell'aristocratico, incrinato dalla snervante negoziazione, ma ciò nonostante domanderà a Salamandra dell'accoglienza ricevuta a Roma, ottenendo dieci giorni più tardi una risposta più che positiva²⁵. Una *trance* del pagamento potrebbe corrispondere all'inedita polizza di 200 ducati, sprovvista purtroppo di causale²⁶, inoltrata da Carlo Antonio Ferri, tramite il Banco partenopeo del Santissimo Salvatore, e riscossa il 16 maggio 1713 da Tommaso Solimena, abitualmente impegnato a smistare gli affari dell'indaffarato consanguineo²⁷. La tela (303x321 cm), con la fuga di Enea e Didone in una grotta sorpresi da un temporale ordito da Giunone durante una battuta di caccia (Eneide, IV, 230-260), troverà posto sul lato occidentale della galleria (fig. 7, tav. 83), dove sarà immortalata da uno scatto degli anni Venti del Novecento di Alfonso Balelli (1862-1937, tav. 79)²⁸, immediatamente dopo la *Morte di Didone* del veneziano Gregorio Lazzarini (1655-1730). Già prima del 1963, parallelamente alla migrazione di molti arredi, prese avvio la sua peregrinazione in diverse collezioni internazionali, conclusasi nel 1999 con l'acquisto da parte del Fine Arts Museum di Houston. Al suo posto verrà disposta la *Battaglia di Enea e Mesenzio* di Lazzarini, anche per ragioni legate al formato (304x326 cm, tav. 78), anziché l'*Enea che racconta a Didone della caduta di Troia* del veneziano Niccolò Bambini (1642-1736, tav. 73), come

²² *Ibidem*.

²³ Pierguidi 2005, p. 156.

²⁴ C. Prete, cat. 2 in Barucca, Sfrappini 2001, pp. 48-50; A. Vastano, cat. 8, in Barucca, Sfrappini 2001, pp. 66-68.

²⁵ Miller 1963, p. 158, nota 6.

²⁶ L'impossibilità di consultare la bancale originale, che solitamente riserva maggiori dettagli rispetto alla scrittura in copiapolizza, limita notevolmente l'approfondimento della transazione.

²⁷ Napoli, ASBNA, Banco del Santissimo Salvatore, giornale copiapolizze di cassa, 16 maggio 1713, m. 580, p. 439: «A Carl'Anto(n)io Ferri d(ucati) 200 et p(er) esso à Fran(ces)co Solimena p(er) altri(tan)ti, e p(er) esso à Tomase Solimena p(er) altri(tan)ti».

²⁸ Barucca 2001, p. 37.

spesso si legge²⁹. Quest'ultimo manufatto subentrò alla *Battaglia* di Lazzarini, distinguibile non senza difficoltà nello scatto Balelli sul lato orientale della galleria, dopo la *Venere nella fucina di Vulcano* di Luigi Garzi (1638-1721). L'eccezionale risonanza della creazione solimenesca è testimoniata da diverse traduzioni a stampa, a partire dall'esemplare inciso in controparte nel 1764 dal fiorentino Giuseppe Zocchi (1711-1767)³⁰, ricavato da un disegno originale di Solimena non meglio identificato, e quello del 1792 contenuto nella *Raccolta di cinquanta disegni originali incisi in rame del cavaliere Francesco La Marra*. A riprova di questo successo concorrono anche un paio di disegni. Se il foglio di collezione privata, edito da Arnauld Brejon de Lavergnée, è una riproduzione fedele dell'*Enea e Didone* di Macerata³¹, benché la conduzione scolastica dell'ombreggiatura faccia escludere l'autografia, quello transitato sul mercato antiquario londinese è una declinazione dalla stampa di Zocchi³². Al di là delle repliche grafiche sono note diverse prove pittoriche³³, a cominciare da quella del castello Colloredo-Mansfeld di Opočno, di cui ignoriamo le reali dimensioni, recensita come bozzetto preparatorio del quadro maceratese³⁴. Al contrario, la piccola tela di Palazzo Buonaccorsi (73,7x76,8 cm), già nella raccolta Scholz-Forni di Amburgo, non è altro che un sottoprodotto di bottega (fig. 8)³⁵, le cui somatiche rinviano al solimenesco Paolo Di Falco (1674-post 1760)³⁶. Quest'ultimo, infatti, dovette ricoprire in questi anni una certa posizione all'interno della *scola* solimenesca, forse collaborando con il maestro a fronteggiare le numerose committenze, come lascerebbero intendere alcune

²⁹ V. Curzi, cat. 4 in Barucca, Sfrappini 2001, p. 55; S. Blasio, cat. 5, in Barucca, Sfrappini 2001, p. 58; Pierguidi 2005, p. 156.

³⁰ Un esemplare è conservato al British Museum di Londra (252x239 mm), inv. 1866,1114.717, e reca la seguente iscrizione «Eneas going into the Cave from an Original Drawing of Solimene. T. Brandford Fleet Street, excudit, 14 March, 1764», oltre alla precisa divisione delle responsabilità tra inventore e incisore. Dalla qualità non molto elevata, la stampa esibisce numerose differenze con la redazione maceratese, concernenti soprattutto dettagli dell'abbigliamento dei personaggi, forse riconducibili a omissioni dell'artista in sede progettuale. Completamente dissimile è la capigliatura di Enea; la terminazione della lancia; l'assenza della corona sulla testa di Didone; il corno da caccia retto dal personaggio in basso che viene sostituito da un cervo.

³¹ Pubblicato come «d'après Solimène» in Brejon de Lavergnée 1997, p. 55, fig. 13.

³² Christie's, Londra, 4.7.1995, lotto 113.

³³ Un'altra replica, apparsa sul mercato antiquario di Lecce (75x101 cm), è presentata in questa sede da Angelo Monaco, al quale si rinvia per ulteriori dettagli.

³⁴ Ferrari 1979, p. 17, fig. 7; Spinosa 1986, p. 111, cat. 36, fig. 41; S. Blasio, cat. 5, in Barucca, Sfrappini 2001, p. 60. Questo mal noto dipinto, contraddistinto da composizione più prolissa rispetto alla tela Buonaccorsi, esibisce una qualità altalenante, ma l'impossibilità di reperire una discreta riproduzione induce a congelare il discorso sulla paternità solimenesca.

³⁵ Pur avendo tutt'altra iconografia, l'opera sarà ricondotta erroneamente da Bologna al quadro di Solimena posseduto dal principe di Tarsia citato nelle *Vite* di De Dominici, riconosciuto successivamente dallo studioso nell'*Enea e Didone* del Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Cfr. Bologna 1958, p. 118, fig. 209; Bologna 1979, p. 57. A seguire, la suddetta teletta, contrassegnata in basso a destra dal numero 168, sarà ascritta a Solimena in Brejon de Lavergnée 1997, p. 55, fig. 12.

³⁶ Sul pittore si veda Creta 2011, pp. 67-70.

menzioni in pagamenti di banco³⁷. La straordinaria risonanza dell'*Enea e Didone* cammina in parallelo alla popolarità del suo autore, testimoniata dal viaggio a Macerata di Dal Sole, ricordato dal collega Giampietro Zanotti (1674-1765). Il bolognese giunse in città non soltanto per consegnare la propria opera a Raimondo, ma «sapendo, che quei signori alcuni quadri avevano di Cicio Solimena, di cui molto egli teme, tanta è la fama di sì egregio maestro»³⁸. A colpire è innanzitutto l'originalità dell'interpretazione, rimarcata anche da Francis Haskell³⁹, risultando il brano più innovativo dell'intero corredo. L'impeto barocco retrocede al cospetto di una colta revisione d'impronta arcadica dell'allestimento scenico, sapientemente elaborato per concentrare l'attenzione dello spettatore sull'enfatico gesto di Enea e Didone, senza rinunciare alla *verve* teatrale, accresciuta da una regia cromatico-chiaroscurale di suggestione *post* naturalistica, *in primis* Mattia Preti. La figura regale di Giunone, seduta su un trono di nuvole, sarà rimpiegata dall'oramai anziano maestro nel perduto affresco dell'alcova di Palazzo Reale di Napoli, eseguito nel 1737 per le nozze di Carlo III di Borbone e Maria Amalia di Sassonia, attestato da un disegno della Graphische Sammlung Albertina di Vienna⁴⁰. Prima dell'incarico Buonaccorsi è da notare come la produzione di Solimena, «pittore universale ed eccellentissimo in ogni genere», fosse particolarmente copiosa di soggetti epici. Una propensione che non dovette scaturire solamente dagli orientamenti della committenza impegnata a ricercare nell'eroe troiano le proprie radici dinastiche, ma finanche dagli interessi personali dell'autore, ricordato da De Dominicis come talentuoso nell'apprendere «qualsivoglia scienza o studio speculativo»⁴¹. Anche il clima culturale di fine secolo dovette suggerirgli queste letture, *in primis* la frequentazione del salotto partenopeo della «virtuosa dama» Aurora Sanseverino (1669-1726), poetessa arcade nota come Lucinda Politesia⁴². Oltre a ciò, nella capitale vicereale debuttava nel 1696 la *Didone delirante* musicata da Alessandro Scarlatti (1660-1725), amico sodale di Solimena⁴³, e tre anni dopo l'*Eneide* in due tomi del noto tipografo Domenico Antonio Parrino (1642-1730) «trasportata in ottava rima napoletana» da Nicola Stigliola e «abbellita con nobilissime figure intagliate in rame»⁴⁴, ristampata nel 1700 in forma ridotta da Carlo Troyse. In contemporanea l'artista licenziava diverse tele incentrate sui poemi di Omero e Virgilio, destinate credibilmente a uno stesso ciclo, oggi perduto, le cui labili tracce potrebbero

³⁷ Cfr. i documenti del 21 ottobre 1709 pubblicati in Carotenuto 2014, p. 67 e 2015, p. 311.

³⁸ Zanotti 1739, I, p. 306.

³⁹ Haskell 1963, pp. 348-349. Sul carattere innovativo dell'opera pone l'accento anche Gelao 2000, pp. 49-50.

⁴⁰ Cfr. R. Muzii, cat. 117, in Prohaska, Spinosa 1994, p. 342.

⁴¹ De Dominicis 1742-1745, ed. 2008, III, 2, p. 1099.

⁴² Marrocco 1953, pp. 144-157.

⁴³ F. Sricchia Santoro, in De Dominicis 1742-1745, ed. 2008, III, 2, p. 1185, nota 169.

⁴⁴ Sulla fortuna degli scritti virgiliani nella pittura napoletana del Settecento: Gelao 2000, pp. 43-56.

sopravvivere in due bozzetti del Peeter Moores Foundation di Compton Verney con *Venere che assiste Enea ferito* e *Priamo che chiede ad Achille il corpo di Ettore* (48,9x100,3 cm)⁴⁵. A riprova della predilezione di Francesco per i racconti virgiliani concorre altresì la *Venere che offre le armi a Enea* del 1704, già in collezione Canale di Venezia e oggi al Paul Getty Museum di Malibu⁴⁶, e *Didone che accoglie Enea e Cupido-Ascanio* della National Gallery di Londra⁴⁷, realizzata nel 1708 per il cardinale Vincenzo Grimani e comprata dopo la sua morte da Pellegrino Ferri per il palazzo di Borgo de' Vignali a Padova⁴⁸. Alla luce di questi dati non possiamo escludere un apporto di Solimena al cambiamento iconografico della galleria di Macerata. È assai ragionevole supporre che un artista letterato e dall'esperienza variegata come lui potesse rappresentare un autorevole interlocutore di Raimondo negli anni dell'allestimento del corredo mobile. All'interno di qualche lettera non pervenutaci, o tramite monsignor Antonio Windmann, egli avrebbe potuto consigliare l'Eneide, senz'altro più ricercata e alla moda delle *Storie di Baccho* sviluppate sulla volta da Michelangelo e Nicolò Ricciolini a partire dal 1710⁴⁹. Come ispiratore di questa trasformazione sarà candidato anche De Matteis, forte degli esempi osservati in Francia tra il 1702 e il 1705⁵⁰. Le probabilità che sia stato il cilentano si accrescono sfogliando le *Vite* di De Dominicis, anche se la sua produzione non è altrettanto ricca di temi virgiliani come quella di Solimena. Il biografo lo immortalerà come «molto erudito nelle favole, e nell'istorie, e con una memoria felicissima recitava l'Eneide di Vergilio, le Metamorfosi di Ovidio, e la Gerusalemme del Tasso, oltre alle molte sentenze e detti de' filosofi»⁵¹. Un caso alquanto indicativo è il perduto ciclo di Palazzo Pignatelli al Gesù Nuovo, saldato nel 1718⁵². Qui, per iniziativa della duchessa di Terranova e Monteleone, effigiò nella volta «i fatti più illustri rapportati nell'Eneide da Virgilio: e nelle mura, in più specchi grandi, che occupavano tutto il vano da un balcone all'altro, stan dipinte ad oglio le Azioni di Armida descritte nella Gerusalemme del Tasso»⁵³, celebrati in rime dall'amico poeta Domenico Andrea De Milo⁵⁴.

⁴⁵ Carotenuto 2015, pp. 217-218, cat. B3.1-B3.2.

⁴⁶ V. Lotoro, S. Carotenuto, in Pavone 2010, pp. 138-141 (con bibliografia precedente).

⁴⁷ Favilla, Rugolo 2015, pp. 542-545.

⁴⁸ Rossetti 1765, p. 329; V. Lotoro, S. Carotenuto, in Pavone 2010, p. 144.

⁴⁹ Barbieri, Prete 1997, pp. 82-84.

⁵⁰ Cfr. Christina Strunck in questi atti.

⁵¹ De Dominicis 1742-1745, ed. 2008, III, 2, p. 1021.

⁵² U. Fiore, in Pavone 1994, p. 139.

⁵³ Celano 1724, III, pp. 33-34; Sigismondo 1788-1789, I, p. 249. Diversi quadri di De Matteis a soggetto tassesco sono attestati nelle raccolte del cardinale Vincenzo Grimani di Venezia (p. 247, n. 19), Giovanni Montoya de Cardona (p. 31, n. 13; 303, n. 80; 305, n. 131; 306, n. 147), Giovanna Battista d'Aragona Pignatelli (pp. 137-138, n. 167-168) e in quella personale dell'artista (p. 352, n. 13). Per tutte si veda Labrot 1992 alle rispettive pagine. Per una disamina sulla Gerusalemme Liberata nella pittura napoletana del Sei e Settecento: Lotoro 2008.

⁵⁴ De Dominicis 1742-1745, ed. 2008, III, 2, p. 1036. Sul rapporto del cilentano con De Milo si veda Lotoro 2005, pp. 253-260.

Ritornando all'abate Ciccio, per il suo coinvolgimento in Palazzo Buonaccorsi dovette incidere più di tutti il giudizio di Windmann, governatore della Marca dal 1710 al 1717 e personaggio vicinissimo a Raimondo. Membro di un'influente famiglia della Carinzia approdata nella Venezia del XVII secolo, costui vantava all'interno della sua collezione diversi manufatti del pittore di Serino, la cui notorietà nel territorio lagunare registrò una notevole impennata all'inizio del Settecento, comprovata dagli acquisti dei Baglioni e Girolamo Canal (1704-1712)⁵⁵. Da due missive del 17 marzo e 12 maggio 1713, trasmesse da Raimondo a Sebastiano Ferri, si apprende che nella primavera di quell'anno, quando ancora l'*Enea e Didone* si trovava in esecuzione, Windmann ricevette a Macerata un quadro di Solimena destando la meraviglia dei presenti⁵⁶. Quasi sicuramente si trattava di una tela con *Noli me tangere*, conosciuta attraverso la stampa del bellunese Pietro Monaco (1707-1772)⁵⁷. Oltre a Raimondo, anche Filippo e Flavio Buonaccorsi avevano stretti rapporti con il notevole veneziano, al punto da chiedere la sua intercessione nella vicenda della spedizione da Parigi di «6 pezzi d'arazzi» per decorare l'appartamento nobile del palazzo⁵⁸. Un contributo non secondario alla promozione del nome di Solimena poté pervenire da Sebastiano Ferri. Stabilitosi nell'*Urbe*, l'agente ebbe modo di testare la crescente affermazione di Francesco, non soltanto interfacciandosi con Napoli, dove abitava il fratello Carlo Antonio, ma osservando *de visu* le scelte collezionistiche di alcuni personaggi del tempo. L'episodio che più di tutti poté influenzarlo fu l'acquisto nel 1699 del *Ratto di Orizia* da parte del cardinale Fabrizio Spada per la galleria del suo palazzo capitolino⁵⁹.

A detta di De Dominicis e Marcello Oretti all'interno di Palazzo Buonaccorsi si custodivano altre tre opere dell'abate Ciccio: un Bagno di Diana, un «San Francesco rapito in estasi al dolce suono del musicale strumento suonato dall'angelo, e la Beata Vergine con l'angelo custode che gli addita un fanciullo, e con san Francesco da Paola genuflesso in atto di adorarla»⁶⁰. Il primo potrebbe ricalcare la *Diana e Callisto*, già in collezione Baglioni di Venezia, conosciuta attraverso una stampa del ticinese Davide Antonio Fossati (1708-1795) e da una versione dei depositi degli Uffizi (164,5x138 cm), replica di Sebastiano Conca (1680 circa-1764)⁶¹. Esiste, in realtà, un'altra interpretazione apparsa sul mercato antiquario come copia di Solimena (127x151 cm), attribuita da Spinosa

⁵⁵ V. Lotoro, S. Carotenuto, in Pavone 2010, pp. 136-139; Carotenuto 2015, pp. 263-286.

⁵⁶ Prete 2001, pp. 26, 33, note 39-40.

⁵⁷ L'incisione riporta la seguente iscrizione: «Pittura di Francesco Solimene posseduta da Monsig. Abate Francesco Vidiman P.V.A. S. Canziano». Cfr. Alpago Novello 1940, p. 69; Apolloni 2000, p. 218, n. 51. Si veda, inoltre, F. Sricchia Santoro, in De Dominicis 1742-1745, ed. 2008, III, 2, pp. 1304-1305, nota 63.

⁵⁸ Sulla vicenda si veda il contributo in questi atti di Paolo Delorenzi.

⁵⁹ Cfr. Carotenuto 2015, pp. 247-248 (con bibliografia precedente).

⁶⁰ De Dominicis 1742-1745, ed. 2008, III, 2, pp. 1133-1134.

⁶¹ Carotenuto 2015, pp. 267-268, 283-284, nota 36.

a Nicola Maria Rossi (1690 circa-1758)⁶², ma non abbiamo dati esaustivi per collegare né l'una e né l'altra all'esemplare Buonaccorsi. L'iconografia degli altri due manufatti, come notava bene Ferdinando Bologna, coincide con quelli attestati in casa Windmann e acquistati nel 1745 da Augusto III di Sassonia tramite Ventura Rossi, oggi al Staatlichen Kunstsammlungen di Dresda (figg. 9-10)⁶³. Per quanto concerne l'*Estasi di San Francesco d'Assisi*, l'archetipo Buonaccorsi venne riconosciuto da Ferrari nel corrispettivo della chiesa di San Giacomo a Cingoli (Macerata)⁶⁴. Tale ipotesi fu scartata da Bologna e dagli studi successivi, concordi nel ritenerlo una replica, incontrando a mio avviso più che un sostegno nella conduzione pedissequa del chiaroscuro e nella resa eccessivamente plastificata dei volumi (fig. 11). Quest'invenzione riscosse una notevole fortuna⁶⁵, veicolata plausibilmente dalla circolazione di una stampa, come provano le diverse redazioni di area meridionale e un disegno non autografo apparso sul mercato antiquario⁶⁶. Per l'individuazione dell'anonimo maestro di Cingoli un'ipotesi stimolante potrebbe giungere dalle *Vite* dedominiciane. A detta del biografo un certo Scipione Cappella, allievo e apprezzato copista di Solimena, avrebbe realizzato alcune repliche del maestro per l'abitazione di Carlo Antonio Ferri e per «incombenza» di un certo cavaliere di Macerata⁶⁷. L'ultimo dipinto annoverato in casa Buonaccorsi è riconosciuto da Bologna nella *Madonna con il Bambino, San Francesco di Paola e l'Angelo Custode* del Fitzwilliam Museum di Cambridge (fig. 12), ma la qualità non eccelsa, rispetto all'omologo di Dresda, farebbe pensare a un intervento predominante della bottega e, di conseguenza, a una cronologia più avanzata del cantiere maceratese. A dispetto della stretta coincidenza dei soggetti, non è possibile

⁶² Sotheby's, Londra, 3.12.1969, lotto 59.

⁶³ Bologna 1958, pp. 251, 257; Spinosa 1986, p. 106, cat. 19.

⁶⁴ O. Ferrari, in *Restauri* 1973, pp. 504-506.

⁶⁵ In realtà, anche l'*Estasi di San Francesco d'Assisi* di Solimena della fine del Seicento, già in Santa Maria Egiziaca a Forcella di Napoli, è compatibile con la descrizione di De Dominicis. Cfr. Carotenuto 2015, p. 215, fig. B6.1.

⁶⁶ Tra le versioni pittoriche più o meno fedeli, riconducibili alla bottega o a emulati settecenteschi di Solimena, menzioniamo la tela centinata (150x90 cm) dell'ex cattedrale di Santa Maria Capua Vetere (Caserta) e quella del convento (150x126 cm) di San Francesco a Folloni (Avellino). Quest'ultima, attribuibile verosimilmente a Paolo Di Falco, è pubblicata come «Francesco Solimena (Accademia di)» da M. A. Pavone, in A. Cucciniello 2012, pp. 230-231, cat. 75. Sono note altre due redazioni, già segnalate da Pavone nella stessa sede, apparse sul mercato antiquario come originali. La prima, dal formato 98,4x97 cm, risulta firmata in alto a destra (cfr. Sotheby's, New York, 22.05.1992, lotto 269, fig. a p. 246), la seconda presenta un formato minore di 94x78 cm (cfr. Sotheby's, Londra, 11.04.1990, lotto 70, fig. a p. 116). Una terza (116x90 cm), ancor più di scarsa qualità, è stata presentata come cerchia di Solimena da Dorotheum a Vienna (Dorotheum, Vienna, 11.06.2013, lotto 98). Il disegno, invece, si custodisce presso l'antiquario Enrico Frascione (195x220 mm). Ugualmente alla stessa invenzione potrebbe ricondursi quel «San Francesco svenito copia di Solimena», di palmi 2x3, menzionato nell'inventario del 1725 di Alvaro Della Quadra, duca di Limatola. Cfr. voce *Solimena, Francesco* in The Getty Provenance Index® databases.

⁶⁷ De Dominicis 1742-1745, ed. 2008, III, 2, p. 1304.

accertare una correlazione tra le scelte collezionistiche di Raimondo e quelle di Widmann. Una postilla significativa, trascurata oltremodo dagli studi, è stata rintracciata da Paolo Delorenzi nella *Recueil d'Estampes d'après les plus célèbres Tableaux de la Galerie Royale de Dresde* di Christian Heinrich, del 1757⁶⁸. Qui la *Madonna con il Bambino* è integrata da un breve profilo di Solimena, dove viene precisata la provenienza dell'originale dalla raccolta veneziana dei Widmann, i quali l'avevano ottenuto dai Buonaccorsi di Macerata, benché nel 1777 Oretti continuasse a citarlo *in loco* assieme agli altri tre quadri⁶⁹. A questo punto è ragionevole immaginare un *excursus* simile anche per l'altra creazione di Dresda di sicura provenienza Widmann, vale a dire l'*Estasi di San Francesco d'Assisi*.

La presenza dei partenopei nella galleria sarebbe stata ancora più marcata se Raimondo non avesse respinto un quadro di un certo «signor Matteuccio», identificato da Prete e dalla critica successiva con Matteo Fera, allievo dell'abate Ciccio⁷⁰. Fratello minore del più noto pittore Bernardino, De Dominicis lo ricorderà come disegnatore stupefacente, capace di imitare assai bene la maniera del maestro⁷¹. In una lettera, datata 3 febbraio 1713, Raimondo chiarisce le ragioni di questo rifiuto, lamentando il basso livello del manufatto, dove «li vien data eccezione sì nel disegno, che nella poca espressione e nell'esser di maniera secca»⁷². A distanza di un mese apprendiamo la sua volontà di retribuire ugualmente Matteuccio e di rispedire la tela a Napoli, giacché il pittore sarebbe stato disposto a rifarla cambiando anche il formato, essendoci errori perfino nelle dimensioni. A questo punto l'incartamento s'interrompe senza aggiungere ulteriori dettagli alle trattative. Il mancato adempimento a questa nuova richiesta di Raimondo potrebbe essere dipeso, come già avanzava Prete, dalle tumultuose vicende sentimentali di Fera che, a detta del biografo, avrebbero determinato l'allontanamento dalla pittura e l'ingresso nella comunità certosina di San Lorenzo a Padula (Salerno)⁷³. Autore di «poche cose dipinte», allo stato attuale non possediamo nessuna opera riconducibile alla sua mano, il cui stile dovette risentire del fratello Bernardino, ugualmente discepolo di Solimena, al quale dopo anni di oblio riusciamo a restituire il ciclo del succorpo di Santa Maria della Sanità a Napoli, improntato sulla lezione di Giordano e Solimena 'giovane'⁷⁴.

⁶⁸ Heinrich 1757, II, n. 41; cfr. Delorenzi in questi atti.

⁶⁹ Cfr. Prete 2001, p. 32, nota 16.

⁷⁰ Barbieri, Prete 1997, pp. 88-89; Prete 2001, p. 31, nota 6; Pierguidi 2005, p. 156. Tale identificazione non è poi così automatica, poiché sulla piazza partenopea di quegli anni lavorava anche Matteo Pacelli, allievo di Giordano, del quale conosciamo esclusivamente la morte avvenuta nel 1731, benché il reclutamento di Fera appaia conciliabile con una sponsorizzazione dell'illustre maestro.

⁷¹ De Dominicis 1742-1745, ed. 2008, III, 2, pp. 1284-1285.

⁷² Prete 2001, p. 31, nota 6.

⁷³ De Dominicis 1742-1745, ed. 2008, III, 2, p. 1285.

⁷⁴ Leardi 2017, pp. 30-46.

Diversamente dai casi precedenti, sulla *Personificazione del Tevere* di Giacomo Del Po (fig. 13), impiegata come sovrapporta del lato meridionale della galleria, la documentazione è inesistente. L'attribuzione si deve nel 1963 a Miller, dopo aver constatato stringenti assonanze con il *Compianto sul Cristo deposto*, realizzato da Giacomo intorno al 1705 circa per la cappella dei duchi Carafa di Maddaloni in Santa Maria Ognibene e dei Sette Dolori a Napoli⁷⁵. L'assidua frequentazione degli ambienti accademici capitolini assieme al padre Pietro e alla sorella Teresa affiora nella studiata anatomia del vegliardo Tevere. Esso, infatti, rammenta il Dio tiberino di Annibale Carracci, noto attraverso un'acquaforte (fig. 14)⁷⁶, contenente *in nuce* uno degli ignudi della Galleria Farnese nel disegno degli arti inferiori. A parte l'evocazione di Annibale, l'ideazione di Giacomo risente anche di tendenze contemporanee, apparentandosi al Tevere, disegnato da Carlo Maratti e inciso nel 1674 circa da Pietro Aquila per omaggiare l'illustre bolognese⁷⁷. Se il dio fluviale rimanda a contesti di matrice accademica, al contrario la sciolta tessitura cromatica e alcuni effetti atmosferici, quasi metallici, denunciano la meditazione su prodotti genovesi reperibili nell'*Urbe*, come il *Beato Giovanni Chigi* di Giovan Battista Gaulli, del 1671-72, oggi a Palazzo Chigi di Ariccia (Roma). Per il coinvolgimento di Giacomo nell'impresa maceratese dovette giocare un ruolo determinate la notorietà conseguita nei territori marchigiani, come già osservava Silvia Blasio⁷⁸. Qualche anno prima dell'inizio dei lavori, l'artista partecipava alla decorazione della cappella Pianetti in San Bernardo a Jesi (Ancona), annotata da una visita pastorale del 1727 di monsignor Fonseca⁷⁹. Il ciclo si componeva di 13 tele, oggi in gran parte disperse, fatta eccezione per una coppia custodita nella Pinacoteca Civica jesina, la cui assegnazione è da spostare alla bottega o a qualche emulatore locale⁸⁰. Tale commissione, com'è stato già notato da Claudia Barsanti⁸¹, va rapportata ai viaggi nella capitale vicereale di due ecclesiastici marchigiani, monsignor Giuseppe e Carlo Pianetti, membri dell'Uditorato della Nunziatura Papale di Napoli.

Ripensando al cantiere di Macerata appare sostanziale il ruolo giocato nel reclutamento delle maestranze non soltanto dal suo mentore Raimondo Buonaccorsi, ma anche da figure apparentemente defilate, come il fratello maggiore Filippo o Antonio Widmann. A questi vanno aggiunti personaggi di secondo piano, spesso itineranti, come ecclesiastici, mercanti e intermediari, il

⁷⁵ Miller 1963, p. 154, fig. 59a.

⁷⁶ Cfr. l'esemplare della Certosa e Museo Nazionale di San Martino di Napoli, Archivio Disegni e Stampe, collezione Ferrara Dentice, stipo 6, f. 72, inv. 17772.

⁷⁷ Meno persuasivo è il collegamento proposto da Adele Leccia con l'*Allegoria del Sebeto* di Del Po acclusa all'*Historia genealogica della famiglia Carafa* di Biagio Adimari del 1691. Cfr. Leccia 2009, p. 89.

⁷⁸ S. Blasio, cat. 9, in Barucca, Sfrappini 2001, p. 70.

⁷⁹ Barsanti 1983, pp. 114-115.

⁸⁰ Sono attribuiti a Del Po in Ivi, pp. 112-113, figg. 5-6.

⁸¹ *Ibidem*.

cui contributo è spesso ricostruibile soltanto in maniera indiziaria, ristagnando in fondo a lettere e notule di pagamento senza una precisa funzione. La complessità delle relazioni alla base di un'operazione multiculturale come la Galleria dell'Eneide dovrebbe sensibilizzare gli studi che, soprattutto quelli di area meridionale, risultano carenti su queste problematiche.

Riferimenti bibliografici / References

- Alpago Novello L. (1940), *Incisori bellunesi: saggio storico-bibliografico*, Venezia: Officine Grafiche Carlo Ferrari.
- Apolloni D. (2000), *Pietro Monaco e la Raccolta di cento dodici stampe di pitture della storia sacra*, Monfalcone: Edizioni della Laguna.
- 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.
- Barsanti C. (1983), *Ritrovamenti a Jesi*, «Bollettino d'Arte», 68, n. 18, pp. 109-116.
- G. Barucca, *Qualche osservazione sulla Galleria dell'Eneide*, in Barucca, Srappini 2001, pp. 36-44.
- Barucca G., Sfrappini A., a cura di (2001), *“Tutta per ordine dipinta”. La Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi a Macerata*, Urbino: Quattroventi.
- Bologna F. (1958), *Francesco Solimena*, Napoli: L'Arte tipografica.
- Bologna F. (1979), *Solimena al Palazzo Reale di Napoli per le nozze di Carlo di Borbone*, «Prospettiva», 16, pp. 53-67.
- Brejon de Lavergnée A. (1997), *Les Solimène du Bailli de Breteuil*, «Revue de l'art», 115, pp. 52-58.
- Carotenuto S. (2014), *Nuovi documenti sui rapporti di Francesco Solimena con la committenza veneta e una proposta per l'Apollo e Dafne*, «Arte veneta», 69, pp. 55-69.
- Carotenuto S. (2015), *Francesco Solimena. Dall'attività giovanile agli anni della maturità (1674-1710)*, Roma: Edizioni Nuova Cultura.
- Cecconi G. (1876), *Cenni storico-genealogici della famiglia Simonetti di Osimo*, Pisa: Direzione del Giornale araldico.
- Celano C. (1724), *Delle notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori forastieri date dal canonico Carlo Celano Napoletano divise in dieci giornate in ogni una delle quali s'assegnano le strade per dove assi a camminare in questa seconda edizione corrette, ed accresciute*, 10 voll., Napoli: Paci.
- Creta F. (2011), *Paolo De Falco «degnissimo sacerdote» ed eccellente artista a Cerreto*, in V. de Martini, *Sannio e Barocco*, catalogo della mostra (Benevento, Museo del Sannio, 7 aprile – 15 giugno 2011), Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 67-70.

- Cucciniello A., a cura di (2012), *Capolavori della terra di mezzo. Opere d'arte dal medioevo al barocco*, catalogo della mostra (Avellino, Ex Carcere Borbonico, 28 aprile – 30 novembre 2012), Napoli: Arte'm.
- De Dominicis B. (1742-1745), *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, edizione commentata a cura di F. Sricchia Santoro, A. Zezza, 4 voll., Napoli: Paparo Edizioni.
- De Marchi G. (1999), *Sebastiano e Giuseppe Ghezzi protagonisti del barocco*, catalogo della mostra (Comunanza, Palazzo Pascali, 8 maggio – 22 agosto 1999), Venezia: Marsilio.
- Favilla M., Rugolo R. (2015), *A letter from Solimena: a patron and a date for his 'Dido receiving Aeneas and Cupid disguised as Ascanius' in the National Gallery*, «The Burlington Magazine», 157, pp. 542-545.
- Ferrari O. (1979), *Considerazioni sulle vicende artistiche a Napoli durante il vicereame austriaco (1707-1734)*, «Storia dell'arte», 35, pp. 11-27.
- Ferrari O., Scavizzi G. (1992), *Luca Giordano. L'opera completa*, 2 voll., Napoli: Electa Napoli.
- Fumagalli E., a cura di (2007), «*Filosofico umore*» e «*maravigliosa speditezza*». *Pittura napoletana del Seicento dalle collezioni medicee*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 19 giugno 2007 – 6 gennaio 2008), Firenze: Giunti.
- Fumagalli E. (2017), *Per la decorazione privata a Napoli fra Sei e Settecento*, «Paragone», 68, n. 135-136, pp. 3-25.
- Gelao C. (2000), *Didone abbandonata, Enea ed altri topoi virgiliani nel melodramma e nella pittura del Settecento napoletano*, in *Il tempo di Niccolò Piccinni. Percorsi di un musicista del Settecento*, catalogo della mostra a cura di C. Gelao, M. Sajaus D'Oria, (Bari, Castello Svevo, 30 settembre – 6 dicembre 2000), Bari: Mario Adda, pp. 43-56.
- Heineken C. H. von (1757), *Recueil d'estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde*, 2 voll., Dresde: Christian Heinrich Hagenmüller.
- Haskell F. (1963), *Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, London: Chatto & Windus.
- Labrot G. (1992), *Collections of paintings in Naples (1600-1780)*, Monaco di Baviera: Saur.
- Leardi R. C. (2013), *Tre disegni in cerca di autore: proposte per Francesco Cozza e Paolo De Matteis*, in *Cinquantacinque racconti per i dieci anni. Scritti di storia dell'arte*, a cura del Centro Studi sulla civiltà artistica dell'Italia meridionale "Giovanni Previtali", Soveria Mannelli: Rubbettino Editore, pp. 319-327.
- Leardi R. C. (2017), *Il ciclo ritrovato di Bernardino Fera nella 'sacra grotta' di Santa Maria della Sanità*, in *La chiesa e le catacombe di San Gaudioso. Storia di un restauro*, Napoli: Arte'm, pp. 30-46.
- Leccia A. (2009), *Jacobus del Po invenit. Illustrazione libraria a Napoli*, «Napoli nobilissima», 10, n. 3-4, pp. 81-94.

- Loisel C. (2006), *Splendeurs baroques de Naples. Dessins des XVII et XVIII siècles*, catalogo della mostra (Poitiers, Musée Sainte-Croix, 25 ottobre 2006 – 4 febbraio 2007), Montreuil: Gourcuff Gradenigo.
- Lotoro V. (2005), *Le “Rime” di Domenico Andrea De Milo in lode del De Matteis*, in *Interventi sulla “questione meridionale”*, a cura di F. Abbate, Roma: Donzelli, pp. 253-260.
- Lotoro V. (2008), *La fortuna della Gerusalemme Liberata nella pittura napoletana tra Sei e Settecento*, Roma: Aracne.
- Marrocco D. (1953), *L’Arcadia nel Sannio: Aurora Sanseverino*, «Samnium», 26, pp. 144-157.
- Mafessanti M., Mazza A. (1982), *I dipinti della chiesa di S. Vito a Recanati e la committenza dei gesuiti*, «Notizie da Palazzo Albani», 11, pp. 84-98.
- Miller D.C. (1963), *The Gallery of Aeneid in the Palazzo Bonaccorsi at Macerata*, «Arte Antica e Moderna», 22, pp. 153-158.
- Pavone M.A. (1994), *Pittori napoletani del ‘700. Nuovi documenti*, Napoli: Liguori.
- Pavone M.A. (1997), *Pittori napoletani del primo Settecento. Fonti e documenti*, Napoli: Liguori.
- Pavone M.A., a cura di (2010), *La fortuna del Barocco napoletano nel Veneto. Dipinti napoletani del Sei e Settecento dal Veneto*, catalogo della mostra (Salerno, Pinacoteca Provinciale, 23 dicembre 2010 – 30 gennaio 2011), Foggia: Claudio Grenzi Editore, pp. 93-150.
- Pestilli L. (2013), *Paolo de Matteis. Neapolitan Painting and Cultural History in Baroque Europe*, Farnham: Ashgate.
- Pierguidi S. (2004), *Il programma sacrificato ai pittori: le gallerie La Vrillière (Parigi, 1635-1660), Spada (Roma, 1698-1705) e Bonaccorsi (Macerata, 1710-1717)*, «Saggi e Memorie di storia dell’arte», 28, pp. 129-168.
- C. Prete, *Note sulla Galleria e sulla Collezione Buonaccorsi*, in Barucca, Sfrappini 2001, pp. 21-35.
- Prohaska W., Spinosa N., a cura di (1994), *Settecento napoletano. Sulle ali dell’aquila imperiale 1707-1734*, catalogo della mostra (Vienna, Kunstforum, 10 dicembre 1993 – 20 febbraio 1994 / Napoli, Castel Sant’Elmo, 19 marzo – 24 luglio 1994), Napoli: Electa Napoli.
- Restauro nelle Marche. Testimonianze acquisti recuperi*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, 29 giugno – 30 settembre 1973), Urbino: Arti grafiche editoriali.
- Rossetti G. (1765), *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture di Padova*, Padova: Stamperia del Seminario.
- Sigismondo G. (1788-1789), *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, 3 voll., Napoli: Fratelli Terres.
- Sgarbi V., Papetti S., a cura di (2013), *Da Rubens a Maratta. Le meraviglie del barocco nelle Marche. Osimo e la Marca di Ancona*, catalogo della mostra (Osimo, Palazzo Campana, 29 giugno – 15 dicembre 2013, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

- Spinosa N. (1986), *Pittura napoletana del Settecento dal Barocco al Rococò*, Napoli: Electa Napoli.
- Zanotti G. (1739), *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto delle Scienze e delle Arti*, 2 voll., Bologna: tipografia Lelio Dalla Volpe.

Appendice

Fig. 1. Paolo De Matteis, *Venere che offre le armi a Enea*, Macerata, Palazzo Buonaccorsi, Galleria dell'Eneide



Fig. 2. Paolo De Matteis, *San Francesco di Paola che attraversa lo stretto di Messina*, Osimo (AN), chiesa di San Filippo Neri, cappella Simonetti



Fig. 3. Luca Giordano, *Venere che offre le armi a Enea*, Boston, Fine Arts Museum



Fig. 4. Luca Giordano, *Allegoria della pacificazione della Toscana sotto il governo mediceo*, Firenze, Palazzo Pitti



Fig. 5. Paolo De Matteis ?, *Venere che offre le armi a Enea*, Bayonne, Musée Bonnat



Fig. 6. Francesco Solimena, *Enea e Didone che s'inoltrano verso la grotta*, Houston, Fine Arts Museum, già Macerata, Palazzo Buonaccorsi, Galleria dell'Eneide



Fig. 7. Alfonso Balelli, *Galleria dell'Eneide*, Macerata, Palazzo Buonaccorsi



Fig. 8. Da Francesco Solimena (Paolo Di Falco ?), *Enea e Didone che s'inoltrano verso la grotta*, Macerata, Palazzo Buonaccorsi



Fig. 9. Francesco Solimena, *Madonna con il Bambino, San Francesco di Paola e l'Angelo Custode*, Dresda, Staatlichen Kunstsammlungen



Fig. 10. Francesco Solimena, *Estasi di San Francesco d'Assisi*, Dresda, Staatlichen Kunstsammlungen



Fig. 11. Da Francesco Solimena (Scipione Cappella ?), *Estasi di San Francesco d'Assisi*, Cingoli (MC), chiesa di San Giacomo, in deposito a San Severino Marche (MC), santuario di San Pacifico Maria Divini



Fig. 12. Francesco Solimena e bottega, *Madonna con il Bambino, San Francesco di Paola e l'Angelo Custode*, Cambridge, Fitzwilliam Museum



Fig. 13. Giacomo Del Po, *Personificazione del Tevere*, Macerata, Palazzo Buonaccorsi, Galleria dell'Eneide



Fig. 14. Da Annibale Carracci, *Personificazione del Tevere*

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