

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



Direttore / Editor

Massimo Montella

Co-Direttori / Co-Editors

Tommy D. Andersson, University of Gothenburg, Svezia
Elio Borgonovi, Università Bocconi di Milano
Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli
Stefano Della Torre, Politecnico di Milano
Michela Di Macco, Università di Roma 'La Sapienza'
Daniele Manacorda, Università degli Studi di Roma Tre
Serge Noiret, European University Institute
Tonino Pencarelli, Università di Urbino "Carlo Bo"
Angelo R. Pupino, Università degli Studi di Napoli L'Orientale
Girolamo Sciuillo, Università di Bologna

Comitato editoriale / Editorial Office

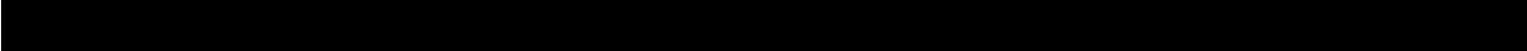
Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari,
Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Valeria Merola, Enrico
Nicosia, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Simone Sisani,
Emanuela Stortoni

Comitato scientifico / Scientific Committee

Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo
Sezione di beni culturali "Giovanni Urbani" – Università di Macerata
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
Division of Cultural Heritage "Giovanni Urbani" – University of Macerata

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

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 Prosperi,
Angelo R. Pupino, Bernardino
Quattrociochi, 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

Indice

5	Indice
9	Massimiliano Rossi Introduzione
	Parte I Palazzo Buonaccorsi: artisti e committenti
15	Francesca Coltrinari I Buonaccorsi committenti d'arte fra Macerata e l'Italia: geografia, dinamiche e relazioni
57	Cecilia Prete Il Palazzo, la Galleria e le collezioni della famiglia Buonaccorsi: rapporti tra committenti e artisti
79	Arianna Petraccia L'impresa di Palazzo Buonaccorsi nel percorso di Giovambattista Contini: relazioni tra centro e periferie
107	Roberto Carmine Leardi Presenze napoletane a Palazzo Buonaccorsi di Macerata: dentro e fuori la Galleria dell'Eneide

- 135 Paolo Delorenzi
I Buonaccorsi e i veneti
- 157 Désirée Monsees
Painting(s) from Venezia. Traces of Gregorio Lazzarini's
activity as a famous painter in Macerata
- Parte II
Tipi ambientali e spazi del collezionismo
- 175 Gianpaolo Angelini
Dal Museo alla galleria. Spazi e forme del collezionismo in
Lombardia tra letteratura artistica, iconografia e
celebrazione dinastica
- 213 Valentina Fiore, Sara Rulli
Lo spazio della galleria a Genova tra Seicento e Settecento:
un dialogo tra architettura e decorazione
- 237 Sergio Marinelli
Le gallerie veronesi nella tarda età barocca
- 253 Giulia Iseppi
Modelli e risonanze per la scuola bolognese nella Galleria
Buonaccorsi
- 283 Rosanna Cioffi
Allegoria, natura e ragione nella decorazione pittorica della
sala delle Quattro stagioni nel palazzo Sansevero di Napoli
- 301 Valter Curzi
Allestimenti di dimore romane tra Seicento e Settecento: un
itinerario nella tradizione classicista dell'Urbe
- 317 Christina Strunck
Modelli francesi per Macerata? Cicli di pitture epiche nelle
gallerie d'oltralpe
- Parte III
Parole e immagini: letture iconografiche

- 335 Giuseppe Capriotti
Prima dell'Eneide. Bacco ed Ercole nella decorazione delle stanze di Palazzo Buonaccorsi
- 369 Angelo Maria Monaco
Il ciclo dei mesi di Palazzo Buonaccorsi a Macerata. Aspetti di iconografia astrologica, georgica e numismatica nella galleria di Enea
- 397 Alberto Pavan
Dall'Eneide un'antologia per il successo. Scelte e dettagli narrativi nelle dodici tele virgiliane della Galleria di Palazzo Buonaccorsi
- 429 Andrea Torre
Parole e immagini per l'Eneide nel XVI secolo
- 449 Laura Stagno
Dalla celebrazione del casato al mito di Enea e all'interpretazione etica della storia universale: un percorso iconografico tra le gallerie genovesi
- 471 Rodolfo Maffeis
The Painter at the Crossroads: Sebastiano Ricci in Florence and the Interplay between the Arts
- Parte IV
Pubblico, ricezione, fortuna critica
- 491 Susanne Adina Meyer
«Quadri abbastanza belli». La fortuna, la critica e il pubblico
- 507 Chiara Piva
«Pittore pronto, spedito e universale». La fortuna critica di Nicolò Bambini nel Settecento
- 533 Paolo Pastres
Le scuole pittoriche nella letteratura artistica e nel collezionismo del Seicento, inizio Settecento
- 561 Atlante di Palazzo Buonaccorsi

Introduzione

Massimiliano Rossi*

È valse veramente la pena riunire, nel giugno del 2017, a Macerata, un valoroso manipolo di studiosi e di studiose capaci di affrontare da prospettive diverse ma fortemente collegate quell'esempio straordinario di decorazione a tema mitologico e letterario costituito dalla settecentesca galleria di Palazzo Buonaccorsi. Gli atti, che con inusuale celerità possono trovare ora spazio in questo numero monografico del «Capitale culturale», testimoniano a sufficienza l'impegno di ricerca e la riflessione attenta che, in qualità di responsabili dell'impresa, naturalmente auspicavamo ma che non pensavano offrirono una messe di risultati tanto copiosa. A leggerli tutti d'un fiato, così come ho deciso di procedere per stilare la presente introduzione, i ventitré saggi mi hanno fatto pensare a quegli esercizi di stile, letterari o cinematografici, tanto cari al Novecento, che rileggono una medesima vicenda con gli occhi o le parole di tutti coloro che ne furono protagonisti, proponendone una caleidoscopica ricostruzione narrativa sempre diversa. Era forse fatale che si giungesse a una

* Massimiliano Rossi, professore ordinario di Museologia e critica artistica e del restauro, Università del Salento, Dipartimento di Beni Culturali, via Dalmazio Birago 64 73100, Lecce, Presidente SISCA (Società Italiana di Storia della critica d'Arte), e-mail: massimiliano.rossi@unisalento.it.

tale restituzione prismatica, considerato che la Galleria Buonaccorsi offre la più spettacolare e compiuta fusione di due filoni – insieme, entrambi, decorativi, collezionistici, iconografici – che innervano la cultura artistica italiana d’antico regime: il repertorio mitologico dispiegato di preferenza nella volta affrescata e la scomposizione e ricomposizione di una “favola” epica nell’intreccio restituito da una serie di quadri da stanza o da sala. Ma la saturazione concettuale che dona a un tale spazio quella vertiginosa complessità che tanto ci affascina è data dalla peculiare scelta della committenza di affidare ad eccelsi rappresentanti di quattro differenti scuole pittoriche italiane l’illustrazione dell’*Eneide*. Non è dunque solo nostra la colpa di rileggere in una chiave metafigurativa l’intero assetto (Eco sosteneva a ragione che il primo secolo postmoderno fosse proprio il Seicento), poiché la nostra attuale ricezione fu *ab origine* prevista e consustanziale alla “invenzione” concepita per l’ambiente che, nel palazzo, si voleva maggiormente rappresentativo. All’altezza del secondo decennio del XVIII secolo, i cicli pittorici contemporanei, nei quali le favole poetiche antiche o moderne erano illustrate nei cosiddetti “quadri riportati”, favorivano ormai una ricezione fortemente visiva della poesia, soprattutto epica. Il responsabile di una invenzione figurativa aveva il compito di proiettare sulle pareti di un cortile, negli scomparti di un arco trionfale, nel salone di un casino signorile, l’intera vicenda o solo alcune sequenze di episodi tratti da un poema; manipolava e segmentava cioè la favola, ne alterava la *dispositio* in base a criteri diversi come l’insistenza sui temi encomiastici, la immediata comprensione da parte dell’osservatore, lo spazio da utilizzare: insomma aggiungeva *entrelacement* a ciò che già era *entrelacé*. E da tempo le parti di un poema erano risultate assimilabili ai dipinti di una collezione, come nel famoso paragone di Galileo, «entrato nel Furioso», tra il poema e «una guardaroba, una galleria, una tribuna regia». Ispirata dagli esiti recenti e superlativi della museografia granducale, la metafora acquistava una concretezza circostanziata proprio perché una quadreria (si pensi a quella ancora una volta fiorentina del cardinal Carlo de’ Medici, studiata da Elena Fumagalli) e/o un ciclo di quadri riportati potevano concretamente ricombinare il racconto d’invenzione o una vicenda storica. A sovrapporre infine gli spazi del testo (illustrato o meno) a quelli fisici concorrevano il congegno testuale della *narratio obliqua*, espediente di contrazione narrativa, affidato di preferenza all’ecfrasi, fin dall’uso che se ne fa nell’*Eneide* per (non) raccontare l’antefatto della presa di Troia. Anche nel caso della Galleria Buonaccorsi il poema virgiliano servì egregiamente a irrobustire il già alto posizionamento, in seno allo Stato pontificio, della casata. Se infatti volessimo riassumere l’intera vicenda del millenario rapporto con l’antico dell’arte apparsa in *Ausoniae finibus* potremmo prendere a modello, come una *mise en abyme*, proprio la potentissima carica mitopoietica scaturita dalle vicende di Enea. Molto aldilà delle già immense ambizioni di Augusto di farsi inventore di una storia universale che avrebbe avuto la sua detonazione iniziale nella notte in cui Troia era caduta, l’*Eneide* e il suo poeta si ritroveranno, com’è

noto, intrepreatati cristianamente né più né meno dell'Antico Testamento. Se già nella concezione della tomba di Luca Savelli, nella chiesa dell'Ara Coeli, il reimpiego del sarcofago romano prefigura quello della mitologia nella *Commedia*, dal Cortile del Belvedere al palazzo Della Valle Capranica, da Villa Medici a Villa Borghese, il meccanismo "obliquo" dell'*Eneide* funzionò sempre perfettamente per rilanciare la missione provvidenziale della Chiesa apostolica romana (e il prestigio dei suoi cardinali collezionisti), e non è un caso che in uno dei contributi si citi, assai a proposito, il *Discours sur l'histoire universelle* di Bossuet. Se l'iconografia della Galleria è dunque agevolmente inscrivibile in una tradizione di lunghissimo periodo, è la scelta di paradigmatica esemplificazione delle scuole pittoriche a costituire la specifica modernità dell'assetto. È risaputo che la nozione di scuola, formulata nei primi decenni del Seicento, abbia fatto molta fatica ad affermarsi quale criterio di ripartizione collezionistica, con la significativa eccezione di alcuni prestigiosi spazi ecclesiali, come le recenti ricerche di Stefano Pierguidi ben dimostrano. Varcato il secolo, a Macerata il coinvolgimento di pittori veneti, emiliani, romani e napoletani più che caratterizzare sorprendentemente la «scena provinciale», come voleva Francis Haskell, al quale l'eccezionalità dell'ambiente non poteva sfuggire, costituisce una proiezione sovraregionale nella direzione di un ribadito primato già tutto "italiano". Luigi Lanzi, nato non lontano dalla città, non concesse alla Galleria che pochi cenni della sua mirabile prosa: tuttavia, come a Galileo il *Furioso* faceva pensare alla Tribuna degli Uffizi, a me, *si parva licet*, ogni volta che rileggo la celebre prefazione alla *Storia pittorica* del 1809, in cui l'Abate preannuncia di aver voluto offrire un proprio «sistema», «esponendo», per ciascuna scuola considerata, «que' quadri, per così dire, ove a colpo d'occhio si vede tutto il seguito delle cose: gli attori principali dell'arte collocati nel maggior lume; gli altri secondo il merito degradati più o meno e adombrati o lasciati nello sbattimento», si spalanca palazzo Buonaccorsi e mi cattura nel suo fascio magnetico.

Parte I

Palazzo Buonaccorsi: artisti e committenti

I Buonaccorsi committenti d'arte fra Macerata e l'Italia: geografia, dinamiche e relazioni

Francesca Coltrinari*

Abstract

Questo saggio si basa in gran parte su una ricerca d'archivio che ha permesso di conoscere meglio le personalità dei committenti della decorazione di palazzo Buonaccorsi, specialmente di Raimondo Buonaccorsi, e i loro rapporti con l'ambiente culturale e artistico locale, nazionale e perfino sovranazionale. Fra le maggiori novità emerse spiccano i rapporti

* Francesca Coltrinari, Professore associato di Storia dell'arte moderna, Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della Formazione, dei beni culturali e del turismo, piazzale L. Bertelli, 1, 62100 Macerata, e-mail: francesca.coltrinari@unimc.it.

Desidero esprimere la mia riconoscenza alle numerose persone che hanno agevolato e arricchito l'esperienza della mia ricerca individuale e della preparazione del convegno di studi che sta all'origine di questo lavoro, a partire dal prof. Massimo Montella, Direttore della Sezione di beni culturali del Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo dell'Università di Macerata, che ha sostenuto dal suo inizio il progetto, a Massimiliano Rossi, Presidente SISCA, che per primo aveva lanciato l'idea del convegno e ai colleghi co-curatori di questo volume. Massima disponibilità ho avuto da parte delle istituzioni culturali depositarie delle memorie dei Buonaccorsi, e quindi ringrazio la direzione e il personale dell'Archivio di Stato di Macerata, della Biblioteca Statale e della Biblioteca comunale "Mozzi-Borgetti" di Macerata e dei Musei civici di palazzo Buonaccorsi, l'Accademia dei Catenati e l'Associazione culturale "Amici di Palazzo Buonaccorsi". Per suggerimenti e aiuti di diversa natura, sono grata a Paola Ballesi, Roberto Dell'Orso, Nazzareno Gaspari, Luciano Magnalbò, Cristiano Marchegiani, Antonella Melatini, Angela Montironi, Elisa Mori, Angiola Maria Napolioni, Simone Settembri.

con la famiglia romana dei Muti Bussi, intermediaria nelle forniture di argenterie, tappezzerie e di modelli aggiornati provenienti dalla Capitale e quella con la famiglia Albicini di Forlì, in seguito al matrimonio fra Lucrezia, primogenita di Raimondo Buonaccorsi, e il marchese Andrea, nel febbraio 1717. Agli Albicini si deve presumibilmente il contatto con Francesco Mancini, che lavora precocemente per la famiglia forlivese e che nel 1722 risulta in contatto epistolare diretto con Raimondo, accogliendo fra l'altro come allievo il figlio di un cocchiere di casa Buonaccorsi, Alessandro Ortolani. Altra inedita presenza nella raccolta Buonaccorsi è quella di Corrado Giaquinto, che nel giugno 1735 fornisce a Raimondo e al figlio Simone, all'epoca Vicelegato di Ferrara, due ritratti. Infine, il contributo analizza un caso di scambi artistici fra centro e periferia, relativo ai disegni per alcune cappelle nelle chiese maceratesi affidate alla bottega dei Giosafatti di Cingoli, in alcuni casi con il coinvolgimento di Raimondo Buonaccorsi.

This paper is based on an archival research that allowed to better understand the personalities of the patrons of the Palazzo Buonaccorsi decoration, especially of Raimondo Buonaccorsi, and their relationship with the local, national and even supranational cultural and artistic environment. Among the major news are relations with the Roman family of Muti Bussi, intermediary in the supply of silverware, tapestry and updated models from Rome and with the Albicini family of Forlì, following the marriage between Lucrezia, Raimondo's eldest daughter, and the Marquis Andrea, in February 1717. Presumably it was thanks to the Albicini that Buonaccorsi hired Francesco Mancini, who in 1722 was in direct correspondence with Raimondo, and who welcomed as a pupil the son of a coachman of the Buonaccorsi family, Alessandro Ortolani. Another unpublished presence in the Buonaccorsi collection is that of Corrado Giaquinto, who in June 1735 painted two portraits for Raimondo and his son Simone, then Vicelegato of Ferrara. Finally, the paper analyzes a case of artistic exchanges between center and periphery, concerning the drawings for some chapels in the churches of Macerata entrusted to the workshop of the Giosafatti from Cingoli, in some cases with the involvement of Raimondo Buonaccorsi.

1. *Le fonti*

La fonte principale per lo studio dei Buonaccorsi è costituita dall'archivio privato della famiglia, acquistato nel 1978 dallo Stato italiano insieme alla biblioteca. Il patrimonio archivistico è conservato in gran parte nell'Archivio di Stato di Macerata, mentre una piccola porzione del materiale documentario e l'intera biblioteca, comprensiva degli scaffali lignei tardo settecenteschi, costituiscono il primo nucleo della Biblioteca Statale di Macerata, dove ancora oggi si trova¹.

¹ Per la storia dell'acquisizione del patrimonio archivistico e librario dei Buonaccorsi cfr. Napolioni 1996, pp. 27-30; Monti 2012. La consistenza dell'archivio Buonaccorsi presso l'Archivio di Stato di Macerata è di 969 buste datate fra il 1580 e il 1938 e di 22 pergamene (fra il 1588 e il XIX secolo), accessibili attraverso un inventario nel quale si precisa che il fondo è stato versato all'archivio solo nella primavera del 1989 «in condizioni estremamente lacunose», come il medesimo documento permette di verificare (Archivio di Stato di Macerata, d'ora in poi ASMC, Archivio

Alcune indagini sistematiche sono state già compiute soprattutto sui due fondi più antichi e utili alle ricerche storico-artistiche come quello dei registri di copialettere e degli atti di amministrazione. Mi riferisco in particolare agli studi di Costanza Barbieri e Cecilia Prete² che hanno esaminato l'arco cronologico compreso fra il 1711, data del primo copialettere dell'archivio Buonaccorsi conservatosi, e i primi anni '20 del '700, quelli nei quali viene appunto realizzata la decorazione del piano nobile e della galleria dell'Eneide, mentre va dal 1585 fino a tutto l'800 la densa ricerca di Lolita Ciuffoni e Floriana Menichelli sulla villa Buonaccorsi di Potenza Picena, confluita in un contributo con una ricca appendice documentaria³.

Nonostante la sua importanza, va subito detto come quanto oggi rimasto dell'archivio Buonaccorsi ha un carattere specifico, che va spiegato se si vuole adeguatamente comprendere il tipo di informazioni che se ne possono ricavare. I materiali conservatisi, con numerose e non trascurabili lacune cronologiche, sono a prevalente carattere amministrativo. I registri di copialettere, la serie forse più continua dell'intero archivio e senz'altro la più fruttuosa per le indagini storico-artistiche, parte dal 1711 con i copialettere di Raimondo Buonaccorsi e contiene quasi esclusivamente corrispondenza connessa agli affari, rappresentata nella stragrande maggioranza da lettere inviate dallo stesso personaggio⁴. Essi sono pertanto una fonte di estremo interesse per la vita economica, ma lo sono meno o in maniera più indiretta quando si cercano elementi sulla personalità, le relazioni familiari e affettive, la dimensione intellettuale, compreso l'interesse per l'arte. È inoltre molto difficile studiare gli altri membri della famiglia, che invece sappiamo bene avere avuto interessi artistici: basti pensare al ruolo già messo in evidenza e ribadito dagli studi dei fratelli di Raimondo, specie dell'abate Filippo, nella progettazione della galleria⁵, mentre anche gli altri fratelli dovettero collezionare dipinti. Ne possedeva diversi, ad esempio il conte Flavio: dopo la sua morte, alla fine di febbraio del 1743, Raimondo si

Privato Buonaccorsi-Montegallo di Osimo, d'ora in poi AB, Inventario; autrici dell'inventario, come risulta a p. 99, sono le dott.sse Valeria Cavalcoli e Velia Bellagamba). Non sono chiari invece i criteri della ripartizione del materiale archivistico conservato nella Biblioteca statale di Macerata, un piccolo di 40 fra buste e registri e di alcuni ricettari manoscritti databili nella seconda metà del XVII secolo, molti dei quali riferibili all'attività del cardinale Buonaccorso Buonaccorsi (1616-1678). Sui ricettari cfr. Napolioni 1996, Bellesi *et al.* 2009. Alessandro Del Bufalo, nel suo lavoro su Giovanni Battista Contini del 1982, pubblica il contratto per il monumento funebre del cardinale Buonaccorsi a Loreto traendolo dall'Archivio Buonaccorsi a villa Montegallo di Osimo, abitazione di alcuni discendenti della famiglia (Del Bufalo 1982, p. 346). Purtroppo ricerche da noi condotte per rintracciare questo eventuale troncone dell'archivio non hanno dato esito.

² Barbieri, Prete 1996 e 1997.

³ Ciuffoni, Menichelli 1994.

⁴ Sulle lacune del fondo Buonaccorsi si veda quanto detto alla nota 1. Oltre alle lettere spedite di Raimondo ce ne sono alcune, rare, del suo computista, scritte in momenti di assenza del conte, oppure, specie negli ultimi anni di vita, del figlio Buonaccorso.

⁵ Per esempio Barbieri, Prete 1997, p. 85; Barucca 2001, p. 42, che propone di riconoscere proprio nell'abate Filippo l'ideatore del programma iconografico della galleria.

fa mandare da Monte Santo ben 17 quadri conservati nella camera di Flavio per arredare il nuovo palazzo costruito di fronte a quello ornato dalla galleria dell'Eneide, dove il conte aveva intenzione di trasferirsi per lasciare al figlio Buonaccorso e alla sua famiglia la dimora principale⁶.

L'assenza più vistosa dall'archivio Buonaccorsi è ai nostri occhi quella delle fonti inventariali, certamente le più importanti per la ricostruzione della collezione artistica della famiglia. Fa eccezione l'inventario del palazzo maceratese del 1699, che descrive l'edificio prima del rinnovamento della decorazione promosso a partire dal 1707 da Simone Buonaccorsi⁷. Una serie di inventari delle proprietà del fidecommissario Buonaccorsi a partire da quello redatto proprio da Raimondo nel 1710 per arrivare al 1775 si trova in un volume attualmente inserito nel fondo notarile di Macerata⁸. Malgrado non si scenda nel dettaglio della descrizione degli oggetti mobili, si tratta di una fonte preziosissima perché fornisce innumerevoli riferimenti ad atti notarili, testamenti e ai libri di contabilità dell'archivio familiare, oltre a fornire elenchi di membri della famiglia Buonaccorsi con le relative date di nascita. I fondi notarili, specialmente quelli di Monte Santo, Macerata e Roma, sono infine l'altro grande bacino di informazioni per la storia della famiglia, anch'esso ancora da sondare appieno. È ad esempio dal notarile di Macerata che sono riemersi i testamenti di Simone, del 1698, e Raimondo Buonaccorsi, del 1732, oltre a compravendite, atti dotali, procure, censi e altri rogiti di interesse economico, importanti per la ricostruzione delle relazioni della famiglia⁹.

⁶ Di Flavio sappiamo che nel 1720 era stato a Verona e Venezia (cfr. Ciuffoni, Menichelli 1994, p. 349, docc. 44-45). ASMC, AB, Registri di copialettere (d'ora in poi copialettere), vol. 98 (1739-1746), c. 395, 1 marzo 1743: Raimondo dà all'agente di Castel San Pietro la notizia dell'improvvisa morte di Flavio avvenuta a Monte Santo. Il 29 luglio chiede a don Ubaldo Rossi, amministratore della proprietà di Monte Santo, di mandargli «quelli quadri che sono nella camera della buona memoria del signor conte Flavio, fra li quali mi pare vi sia una Madonna che vi sarà molto a proposito per la nova cappella» del palazzo, di cui si stava completando l'arredo in quei mesi (ivi, c. 435). I quadri, in numero di diciassette, arrivano il 2 agosto successivo «in buona condizione» (*ibidem*). Per la costruzione di questo palazzo, ancora esistente e noto come “palazzo dei cadetti Buonaccorsi”, si trovano varie notizie proprio nei copialettere a partire dal 1738 (vedi avanti nel testo).

⁷ ASMC, AB, Amministrazione, vol. 540, *Inventario degli effetti (mobili, argenti, biancheria ecc.) del palazzo Buonaccorsi a Macerata* (1699).

⁸ ASMC, Fondo notarile di Macerata, vol. 3786, *Bonaccorsi nobil famiglia inventarii* (così sulla copertina, mentre nell'inventario del fondo il volume è censito sotto il nome di Raimondo Buonaccorsi); è segnalato da Barbieri, Prete 1997, pp. 90-91, nota 7 che riportano i passaggi con la descrizione del palazzo maceratese. Il volume contiene inventari del fidecommissario Buonaccorsi a partire da quello redatto da Raimondo del 1710 fino al 1775. La presenza nel volume nell'archivio notarile potrebbe spiegarsi con il fatto che il fidecommissario obbligava gli eredi del patrimonio a redigere un inventario in ogni anno santo e a depositarne copia presso gli archivi di Macerata, Monte Santo e Roma (ivi, fascicolo di cc. nn. Inventario di mano di Raimondo del 26 gennaio 1726).

⁹ Il testamento di Simone è in ASMC, Fondo notarile di Recanati, notaio Anton Francesco Presuttini, vol. 2231 (1708), cc. 5r-18r. Quello di Raimondo in ASMC, Fondo notarile di Macerata, notaio Vitantonio Dionisi, vol. 3678 (1743), cc. 237r-245v. L'esame del notarile comprova i

Accluso al testamento di Raimondo si trova un inventario di gioielli e oggetti della moglie Francesca Bussi, in cui figurano anche alcune opere d'arte¹⁰. In conclusione di questo *excursus*, vanno annoverati i documenti contabili del Banco di S. Spirito, la principale banca romana alla quale i Buonaccorsi si appoggiano nelle operazioni finanziarie fuori delle Marche e soprattutto a Roma, e per la quale passano numerosi pagamenti agli artisti¹¹.

rapporti con i Rezzonico di Venezia e con monsignor Vidman, Legato di Macerata. Se ne ricava fra l'altro come l'agente romano Antonio Salamandra, noto come protagonista nella gestione dei pagamenti agli artisti della galleria dell'Eneide, fosse originario di Montecassiano e venisse costituito procuratore almeno dal marzo 1706 (ASMC, Fondo notarile di Macerata, notaio Domenico Basili, vol. 3294, 1706, c. 199rv, 8 marzo 1706). Resta in carica fino al gennaio del 1729, quando muore e viene sostituito da Carlo Chiappini (ASMC, AB, Copialettere 103, 1725-1731), cc. 255-256.

¹⁰ ASMC, Fondo notarile di Macerata, notaio Vitantonio Dionisi, vol. 3678 (1743), cc. 213rv, 13 novembre 1738: «Macerata. Dichiarazione di ciò che appartiene alla signora contessa Francesca Bussi Buonaccorsi di sua proprietà et uso. Un finimento di smeraldi e diamanti, cioè boccole con gocce, croce con filetto, alamaro da petto e anello. Due boccole di diamanti grossi. Li diamanti della gioia del cardinal Pamfili stimati scudi quattrocento = serviti per la sposa. Anello di diamanti grosso. Anello d'un diamante un poco aggiacciato con tre diamantini per parte. Anello d'un diamante a schiena d'asino con giro di diamantini. Anello d'un rubino detto in breccia con un diamante per parte. Anello alla marriage d'un rubino et un diamante. Anello d'un cameo in crogniola con un diamante per parte. Un cerchietto di diamanti uno più grossetto e due piccoli. Due bottoncini di diamanti per camiscia. Una farfalla con ale bianche et un zaffiro nel corpo. Due buccollette di smeraldi con giro di diamanti et un bottone per il collo simile. Un bottoncino di diamanti per il collo. Due boccole et un bottone da collo d'ametiste. Un moretto d'oro con diverse pietre da portare in petto per tenere fuscii o esclavasce. Due cateninete d'oro per smaniglie da braccia con un diamantino nella fibbia. Una corona di filograna doro con medaglia d'oro. Una corona d'agata con bottoncini d'oro e medaglia d'oro. Una corona di coralli con bottoncini d'oro e medaglia con diamantini coll'Imagine dell'Annunziata di Firenze. La lucerna grande d'argento. Schifetto con calamaro, polverino, campanello e bugia d'argento. Acquasanta d'argento grande. Reliquiario tondo con Agnus Dei di Pio 5° papa con cornice d'argento, crocefisso di argento, con croce d'acero e pero nero da tenere nell'inginocchiatore [213v] Scaldino d'argento. Reliquiario d'argento d'espore le reliquie in cappella. Specchio e cassetine di fico d'India in cifra d'argento. Due scatole d'argento dell'istessa toletta e due bugie scannellate et un campanello grande d'argento. Tavolinetto a toletta di radica d'acero e pero nero con dentro due scatole d'argento da polvere di Cipro, un schifetto, due scattolette piccole da manteca et una navecelletta d'argento. Inginocchiatore simile. Un tavolinetto simile all'inglese. Due scanzie di libri di noce con tutti li libri vi sono. Un'urna con una statua della Madonna e Bambino venuto da Lucca. Un quadro rappresentante la Madonna delle Vergini di Macerata con cornice d'oro intagliata et una corona d'oro al Bambino e Madonna. Altro quadro d'ebano la cornice con spezzature d'argento, legato di monsignor Benedetto Bussi. Altro quadro tutto d'ambra rappresentante l'Adorazione de Magi; legato della signora contessa Bussi. Gl'abiti buoni, cattivi, scuffie, manichetti, palatine, biancherie et altre cose simili che ha presentemente et havrà tutto fatto con suoi proprii danari dell'assegnamento. Questo di 13 novembre 1738, Macerata, Raimondo Buonaccorsi».

¹¹ Lo studio principale che ha utilizzato l'archivio del Banco di Santo Spirito a Roma presso l'Archivio storico della Banca d'Italia è il lavoro di Jacopo Curzietti (2016) a proposito del monumento funebre del cardinale Buonaccorsi di Loreto. Nell'Archivio Buonaccorsi di Macerata esiste un interessante volume contabile di rapporti con il banco: ASMC, AB, Serie amministrazione, vol. 542 (1715-1797), *Riscontro del Banco di S. Spirito di Roma con l'ill.mo sign. conte Raimondo Buonaccorsi*.

2. I Buonaccorsi committenti d'arte e le loro relazioni

2.1 Mecenati da riscoprire: Simone (1624-1708) e il cardinale Buonaccorso Buonaccorsi (1620-1678)

Questa ricerca si è concentrata sui committenti della decorazione pittorica del palazzo: Simone Buonaccorsi (1624-1708) e i suoi figli Raimondo (1667-1743), abate Filippo (1658-1734), monsignor Alessandro (1663-1737), e i conti Flavio (1666-1743) e Nicola (1670-1734)¹². Come termini cronologici dell'indagine si sono assunti il 1697, anno in cui Simone Buonaccorsi acquista la casa dei Centini, primo nucleo del nuovo palazzo maceratese, e il 23 novembre del 1743, quando, proprio in quel palazzo, Raimondo muore a 76 anni di età¹³. Ci è parso tuttavia importante provare a individuare anche il ruolo di Buonaccorso Buonaccorsi (1620-1678), primo cardinale della famiglia, creato nel 1699 da Clemente IX, dal 1673 alla morte nel 1678 Legato pontificio a Bologna¹⁴. La porpora conferita a Buonaccorso diede infatti un impulso notevole alla strategia intrapresa almeno a partire dall'istituzione del fidecommesso da parte di Filippo Buonaccorsi, nel 1650, volta a perseguire la crescita sociale del casato. Se infatti Buonaccorso, che aveva rifiutato la primogenitura a cui era designato per età e per scelta del padre per intraprendere la carriera ecclesiastica, costituiva il tramite di contatti con la corte pontificia e, negli anni della Legazione, con Bologna¹⁵, Simone attua una politica di acquisti diretta a consolidare la forza economica della famiglia e a rafforzarne la posizione. Dopo aver valutato

¹² Le date di nascita e di morte dei Buonaccorsi sono derivate da Melatini 1993, *Albero genealogico della famiglia Bonaccorsi* ad eccezione di quella di morte dell'abate Filippo, spentosi a Monte Santo il 12 dicembre 1734, che si ricava da AB, Copialettere 90 (1731-1735), c. 337.

¹³ Gli atti di compravendita per la costruzione di palazzo Buonaccorsi sono tutti richiamati nel citato volume in ASMC, Fondo notarile di Macerata, vol. 3786, *Bonaccorsi nobil famiglia inventarii*. Il primo acquisto del 9 novembre 1697 è relativo alla casa di Felice Centini, venduta per 300 scudi a Simone Buonaccorsi da Benedetto Ricci, patrizio fermano e procuratore di Centini stesso (ASMC, Fondo notarile di Potenza Picena, notaio Antonio Francesco Presuttini, vol. 2220, 1697, cc. 150r-163r). La data di morte di Raimondo si ricava da vari passaggi dei copialettere oltre che da Melatini 1993, *Albero genealogico della famiglia Bonaccorsi*.

¹⁴ Sul cardinale Buonaccorsi cfr. Cardella 1793, pp. 201-203; Curzietti 2016, pp. 178-179. Sulla sua legazione bolognese si veda anche il contributo di Giulia Iseppi in questo volume.

¹⁵ Sul fidecommesso Buonaccorsi cfr. Melatini 1993, p. 17. Il testamento di Filippo Buonaccorsi con l'istituzione del fidecommisso si legge in un opuscolo a stampa che riporta gli atti della causa fidecommissaria fra Filippo e Flavio Buonaccorsi del 1861 (ASMC, AB, Serie Testamenti, eredità, atti successori, genealogie, fasc. A22, pp. 1-12). Vi si esplicita come Buonaccorso fosse stato nominato erede e «nel caso non avesse preso moglie entro 7 anni dalla morte del testatore, erede fosse il suo secondogenito Simone» (ivi, p. 12). Le relazioni del cardinale Buonaccorsi emergono da alcuni manoscritti a lui relativi presenti in Biblioteca Statale di Macerata, Fondo Buonaccorsi (d'ora in poi BSMC), AB, specie busta 16, *Registro di lettere del sig. Eraclito Gentilucci segretario delli signori cardinali Bonaccorsi e Pignatelli poi di Innocenzo XII*.

nel 1675-1676 l'acquisto del feudo di Montemarciano, a nord di Ancona¹⁶, Simone, con il consenso dei fratelli, compra la contea di Castel San Pietro, nel reatino, forse preferita anche perché collocata su una variante dell'itinerario fra Macerata e Roma, che consente alla famiglia di acquisire il titolo di conti¹⁷. Nello stesso periodo, cioè dai primi anni '70 del '600, prese corpo l'iniziativa di trasferirsi da Potenza Picena a Macerata, nella capitale della Marca pontificia, e di ingrandire la dimora maceratese con acquisti di case e spazi pubblici. Grazie a un manoscritto dell'archivio Buonaccorsi intitolato *Libro di informazioni*, dove Simone raccolse notizie circa potenziali acquisti di beni mobili, apprendiamo che i Buonaccorsi almeno dal 1668 avevano affittato una casa a Macerata, collocata nella zona del convento di Santa Caterina, nella parte opposta alla piazza maggiore rispetto all'attuale palazzo Buonaccorsi, e che intorno al 1672 stavano pensando di ampliarla. A questo punto era intervenuto il cardinale Buonaccorso a suggerire un progetto ben più ambizioso e adatto al rango della casata:

Il signor cardinal Buonaccorsi è di sentimento, vedendo la strettezza con la quale si habita in casa et vedendo questi fratelli disposti a fabricare sopra le stanze del cortile et cucina, che sia bene di comprar la casa della pieve et d'Ansovino et lì fabricare con mandar la pianta del sito a Roma per far venir il disegno et così se si fabricarà sarà qualche cosa di buono, dove che quello che vogliono far questi fratelli la stima una porcheria»¹⁸.

¹⁶ La circostanza è documentata da un registro, probabilmente autografo di Simone Buonaccorsi, conservato nell'archivio della famiglia: ASMC, AB, Varie, vol. 442 (1668-1675), *Libro di informazioni*, cc. 116v-119r; il volume è citato come mastro e con diversa cronologia da Barbieri, Prete 1997, p. 90, nota 6, ma in realtà non si tratta di un libro di amministrazione, bensì di una raccolta appunto di informazioni su terre, case o altri beni mobili da acquistare. Non tutte le annotazioni appaiono datate, ma gli anni riportati vanno dal 1668 al 1676. Il volume è interessante perché apre uno spaccato sugli acquisti dei Buonaccorsi nel periodo di espansione della famiglia e mostra l'atteggiamento di Simone verso gli affari e le sue competenze nella gestione del denaro e nella valutazione degli acquisti.

¹⁷ Su Castel San Pietro, oggi Castel San Pietro Sabino cfr. Melatini 1993, p. 21. Un elenco dei possedimenti di Castel San Pietro è in ASMC, Archivio notarile di Macerata, vol. 3786, *Bonaccorsi nobil famiglia inventarii*, cc. 21r-23r, inventario del 1710 redatto da Raimondo Buonaccorsi. I copialettere Buonaccorsi sono inoltre ricchissimi di notizie per ricostruire la storia dei rapporti con questo feudo, che viene gestito tramite amministratori e in cui la famiglia edifica un palazzo ancora esistente, sebbene oggi adibito a struttura alberghiera di lusso, decorata con affreschi di soggetto paesaggistico (<<http://www.castellobonaccorsi.it/>>, 15.03.2018). L'intenzione di acquistare un feudo per la famiglia viene riferita da Simone a suo padre Filippo: «Stante che nostro Patre stimasse bene di spendere 20 mila scudi per comprare una contea et il signor cardinal Bonaccorsi, signor Prospero e tutti noi stimiamo bene per l'honorevolenza della casa comprar qualche titolo che renda frutto, penso che non sia mal di venir pigliando informazione di Monte Marciano [...]» (ASMC, AB, Varie, vol. 442 (1668-1675), *Libro di informazioni*, c. 116v). La data esatta dell'acquisizione non è stata ancora individuata, tuttavia essa è anteriore almeno al 1684 come si ricava in ASMC, Archivio notarile di Macerata, vol. 3786, *Bonaccorsi nobil famiglia inventarii*, c. 22v.

¹⁸ ASMC, AB, Varie, vol. 442 (1668-1675), *Libro di informazioni*, c. 103, parzialmente riportato in Barbieri, Prete 1997, p. 81. La nota è datata 1672.

Il consiglio del prelato fu accolto da Simone, che vediamo informarsi su un immobile da comprare per adeguarlo alle direttive impartite dal fratello:

Parendo che un giorno possi stimarsi bene di comprar una casa in Macerata, si stima dal signor Pier Stefano Censi che non vi possi essere la più a proposito che quella de sudetti Ferri, nella quale dice il sudetto signor Censi che ci sono 8 bone stanze a pianterreno oltre una cucina che con 300 migliara pietra si potrebbe alzare et far nel pian nobile una sala con 6 bone stanze, oltre li mezanini di sopra et che si potrebe far 7 altre stanze giù nel vicolo di Santa Caterina e nella strada grande una facciata di mostra con boteghe et mezanini per dar a pigione et una galleria sopra, che unirebbe la rimessa e stalla che hora noi teniamo a pigione¹⁹.

Vediamo pertanto qui prendere corpo ed essere a grandi linee già tratteggiato il progetto di palazzo Buonaccorsi: al cardinale Buonaccorso va il merito di aver proposto – e quasi imposto – la necessità di una dimora consona, realizzata sulla base di un disegno eseguito a Roma, mentre nella seconda annotazione fa la sua comparsa la galleria superiore, pensata come ambiente di collegamento fra diverse parti della residenza. Non sono emersi al momento documenti in grado di colmare i passaggi successivi che portarono alla decisione di realizzare una costruzione del tutto nuova e di mutare la sede prevista, scegliendo l'area prossima al duomo²⁰. Alla sua morte, nel gennaio del 1708, si erano quasi conclusi i lavori architettonici: sappiamo infatti che un primo libro di fabbrica, perduto, datava dal 9 dicembre 1697 al 30 dicembre 1705, mentre il secondo libro, ancora esistente nell'archivio Buonaccorsi, va dal gennaio del 1706 al settembre 1711, mostrando l'avanzare dell'edificio e della decorazione, specie nelle stanze precedenti la galleria, dipinte a partire dall'estate del 1707²¹. Nel 1699, del resto, il palazzo era già abitato e possedeva una decorazione, forse provvisoria, costituita da fregi di tessuto nella parte alta delle pareti e dalla presenza di una collezione artistica di circa sessanta dipinti dislocati nelle varie stanze²². La cronologia, stabilibile con certezza grazie al libro di fabbrica

¹⁹ ASMC, AB, Varie, vol. 442 (1668-1675), *Libro di informationi*, c. 106r, senza data; anche questo brano è stato in parte riportato da Barbieri, Prete 1997, p. 82.

²⁰ Per gli acquisti di case «e siti» per la costruzione di palazzo Buonaccorsi cfr. ASMC, Archivio notarile di Macerata, vol. 3786, *Bonaccorsi nobil famiglia inventarii*, cc. 23v-24r. La stessa area verrà scelta anche dalla famiglia Marefoschi, l'altro grande casato originario di Montesanto in forte ascesa a Macerata, unita alla famiglia Compagnoni, per l'erezione di un grandioso palazzo fra il 1775 e il 1771 (Piergallini, Santori Compagnoni Marefoschi 2011, pp. 29-35).

²¹ ASMC, AB, Serie amministrazione, vol. 473 (1706-1711), *Libro delle spese che si faranno per la fabbrica del Palazzo posto entro la città di Macerata [...]*, cc.n.n., annotazione del 30 dicembre 1706: «E scudi nove mila docento trentasette e baiocchi 47 1/2 tante sono le spese fatte dalli 9 dicembre 1697 a tutti li 30 dicembre 1705, come apare al libro antecedente segnato A».

²² ASMC, AB, Serie amministrazione, vol. 540, *Inventario degli effetti, argenti esistenti nel Palazzo delle della [sic] Casa Buonaccorsi in Macerata, 1699, passim* (per i fregi di tela dipinta nelle varie stanze). I dipinti sono soprattutto ritratti, come «Un quadro con cornice dorata, con cordone e nappe coll'effigie dell'eminentissimo signor cardinale Buonaccosi» nel «camerino d'udienza» (ivi, c. 6r); «due ritratti del signore e signora con cornice di legno» e «due ritratti piccioli con cornici d'argento» nella «prima camera della signora» (ivi, c. 8v), altri due quadri non specificati «con

superstite, consente di individuare in Simone anche il probabile committente della decorazione pittorica delle sale dell'appartamento nobile precedenti la galleria, affidate ai bolognesi Carlo Antonio Rambaldi e Antonio Dardani, con l'apporto per le parti prettamente decorative di pittori locali come Antonio Filippini e Giovan Tommaso Buonaccorsi, quest'ultimo attivo in altri cantieri cittadini come quello di palazzo De Vico dove è fra gli aiuti di Giovanni Anastasi²³. Insieme ai fratelli, Simone fece erigere un monumento funebre allo zio cardinale nella basilica di Loreto (fig. 1). Il contratto per l'esecuzione delle statue del cardinale e delle Virtù, pubblicato nel 1982 da Alessandro Del Bufalo, venne stipulato a Roma il 13 febbraio 1683 dall'abate Luigi Buonaccorsi e da Antonio Raggi, principale allievo di Bernini, con precisi riferimenti a modelli del maestro, quali il busto del cardinale Bellarmino al Gesù, o a proprie opere, quali i monumenti del cardinale Girolamo Gastaldi e del fratello marchese Benedetto nella chiesa della Madonna dei Miracoli. Un recente contributo di Jacopo Curziotti ha documentato le diverse fasi dell'esecuzione del monumento, avvenuta a Roma fra il 1683 e il 1686, con l'ausilio dello scultore Pietro Antonio Ripoli²⁴. La collocazione a Loreto era significativa non solo per l'importanza del santuario e per il valore di luogo insieme identitario per i marchigiani e internazionale, ma perché i Buonaccorsi potevano considerarlo un tempio "famigliare", che portava i segni del mecenatismo del cardinale Antonio Maria Gallo, protettore di Loreto fra il 1587 e il 1624, nonché zio di Simone²⁵. A

cornice dorata», «nella camera contigua all'anticamera» (ivi, c. 9v) ben «dodici pezzi di quadri tra grandi e piccoli», nel «salotto al secondo piano a mano manca» (ivi, c. 11r), altri «due quadri grandi con cornice dorata e un quadretto piccolo con filetto d'oro» al secondo piano «a capo la loggia» (ivi, c. 12r), altri undici quadri nella «retrocamera» (ivi, c. 12v), 15 quadri fra grandi e piccoli e «tre carte di paesi» (ivi, c. 24r), 14 quadretti piccoli divisi fra altre due stanze e ancora tre carte «di paesi» (ivi, c. 24v), per un totale di almeno 57 dipinti.

²³ Si veda il contributo di Giuseppe Capriotti in questo volume. Su Giovan Tommaso Buonaccorsi e la sua collaborazione con Giovanni Anastasi da Senigallia a palazzo De Vico cfr. Coltrinari 2017, pp. 179-180. Capriotti segnala nel saggio in questo volume l'inventario *post mortem* di Buonaccorsi del 3 giugno 1720, dove il pittore viene detto di origine anconetana.

²⁴ La polizza privata con l'accordo fra Antonio Raggi e l'abate Luigi Buonaccorsi, è pubblicata in Del Bufalo 1982, pp. 346-347 (per la provenienza dell'importante documento vedi *supra*, nota 1). Sul monumento si vedano Santarelli 2001, p. 79 e soprattutto ora Curziotti 2016. L'eccezionalità del privilegio concesso al cardinale si rileva anche considerando l'esiguità di monumenti funebri presenti nel prestigioso santuario; oltre a questo, vi si trova infatti soltanto quello del cardinale Niccolò Caetani, di Giovanni Battista della Porta e Antonio Calcagni, messo in opera nel 1580 (cfr. Ioele 2016, p. 205), mentre altre memorie funebri sono la targa bronzea per il mercante Agostino Filago (1592), e i ritratti funebri dei membri della famiglia Massilla nella omonima cappella (1585 ca), sempre di Antonio Calcagni (Coltrinari 2016, pp. 43, 365-366).

²⁵ La madre di Simone e del cardinale Buonaccorso era infatti Lucrezia Gallo, sorella del cardinale Antonio Maria, sposatasi nel 1610 con Filippo Buonaccorsi (cfr. Melatini 1993, p. 17). Numerose lettere inedite del cardinal Gallo sono conservate nella porzione di archivio Buonaccorsi depositata presso la Biblioteca Statale di Macerata (BSMC, Busta 22, Miscellanea, *Lettere scritte a Filippo Buonaccorsi*), mentre una parte dell'archivio Gallo è inserita come fondo aggregato nel Fondo Buonaccorsi dell'Archivio di Stato di Macerata (ASMC, AB, Inventario, pp. 88-99). Sul cardinale e il suo mecenatismo artistico a Loreto, che comprende opere come la Sacrestia del Tesoro

Loreto i Buonaccorsi avevano una casa, mentre viaggi a Loreto di Raimondo, della moglie e di altri membri della famiglia sono attestati diverse volte nei copialettere²⁶. L'occasione del pellegrinaggio alla Santa Casa era anche buona per intercettare visitatori illustri da andare ad omaggiare o da accogliere nel palazzo a Macerata, tappa obbligata lungo la via lauretana²⁷. Non sorprende quindi che si avesse cura del monumento, come prova il fatto che Raimondo, nel dicembre 1742, sollecitasse il suo agente di Monte Santo a trovare qualcuno «per far ben spolverare e ripulire il deposito del cardinal Bonaccorso»²⁸.

Volendo fare dunque un bilancio di quanto a nostra conoscenza sul mecenatismo di Simone, risalta la sua tendenza a servirsi di artefici dei grandi centri artistici: da un lato la chiamata di Dardani e Rambaldi per la decorazione in affresco del piano nobile del palazzo denota una predilezione per la cultura carracesca bolognese, città legata alla famiglia in virtù della legazione del cardinale Buonaccorso²⁹. Dall'altro è però Roma la maggiore referente, con

e la perdita cupola della basilica decorate da Pomarancio e la fusione delle porte bronzee della chiesa a opere delle botteghe dei Lombardi e Calcagni cfr. in sintesi Santarelli 2013, pp. 264-268).

²⁶ Mi limito qui ovviamente solo a qualche riferimento. La casa a Loreto era stata comprata da Filippo, nonno di Raimondo, e si trovava nella piazza dei Galli, accanto alla fontana voluta dal cardinal Gallo e realizzata fra il 1614 e il 1616 da Pietro Paolo e Tarquinio Jacometti (ASMC, Archivio notarile di Macerata, vol. 3786, *Bonaccorsi nobil famiglia inventarii*, cc. 16v-17r; sulla fontana cfr. Santarelli 2001, pp. 101-102). Nel maggio 1741 l'abitazione risultava aver subito dei danni a seguito del terremoto (AB, Copialettere 98, 1739-1746, c. 234). Il primo riferimento a un viaggio a Loreto di Raimondo è in una missiva del 20 febbraio 1713, dove Buonaccorsi dice di esservi stato da poco tornando dall'opera ad Ancona (AB, Copialettere 104, 1711-1713, c. 55), ma poi lui e la moglie vi si recano spesso per la festività dell'8 dicembre (AB, Copialettere 126, 1714-1716, c. 78) o per Pasqua.

²⁷ A esempio il 14 maggio 1725 Raimondo scrive alla «granprincipessa di Toscana» che intendeva andare a Loreto per la Pentecoste, invitandola a visitare il suo palazzo nel passaggio obbligato per Macerata (ASMC, AB, Copialettere 127, 1722-1725, c. 238). L'8 marzo 1726 manda a Loreto olio e vino per il cardinale Bussi, zio della moglie, che vi si trovava (ivi, c. 103), mentre il 22 aprile dice di attendere il cardinale Ottoboni diretto a Loreto (ASMC, AB, Copialettere 103, 1725-1731, c. 47). Grande è la fibrillazione di Raimondo, attestata da varie lettere fra maggio e luglio del 1738, per il passaggio a Loreto della regina di Napoli, che lui sperava di riuscire a far fermare a casa Buonaccorsi (ASMC, AB, Copialettere 98, 120, 1735-1738, cc. 397 ss). Segnalo qui come nell'ottobre 1713 Niccolò Ricciolini ed Enrico Scipione Cordieri, appena arrivati da Roma, si fossero recati per un giorno a visitare il santuario prima di iniziare a lavorare al completamento della galleria (ASMC, AB, Copialettere 104, 1711-1713, c. 90).

²⁸ ASMC, AB, Copialettere 98 (1739-1746), c. 370, 1° dicembre 1742 «Monte Santo, don Ubaldo Rossi [...] La prima volta ch'ella va a Loreto vorrei che discorresse come gli si puol fare per far ben spolverare e ripulire il Deposito del Cardinal Bonaccorso et intanto potrebbe fare staccare il Cappello con li fiocchi il quale è tutto strappato e lo manderà qua perché sarà da me considerato se sia in grado di rimediarsi o se ne farà venire uno nuovo. Questo però tutto potrà farlo con suo comodo». Il riferimento al cappello cardinalizio strappato e da sostituire farebbe pensare che al monumento potesse essere applicato anche un copricapo di stoffa, forse in origine proprio quello del defunto cardinale, come una sorta di ex voto.

²⁹ Sui rapporti dei Buonaccorsi con la cultura bolognese, specie in relazione alla successiva impresa della galleria dell'Eneide, si rimanda ancora al contributo di Giulia Iseppi in questo volume. Fu con ogni verosimiglianza il cardinale a favorire la nomina del fratello Prospero a castellano del Forte Urbano presso Castelfranco Emilia, che risulta da alcune lettere databili nei primi anni della

la scelta di Giovan Battista Contini e Ludovico Gregorini quali architetti del palazzo³⁰ e poi di Raggi e Ripoli per il monumento di Loreto. Come ha rilevato Curziotti, inoltre, il modello per l'effigie del cardinale era costituito dal ritratto del porporato di Ferdinand Clouet, perduto ma noto per l'incisione realizzata da Albert Clouwet (fig. 2)³¹, forse identificabile nel «quadro con cornice dorata, con cordone e nappe coll'effigie dell'eminentissimo signor cardinale Buonaccorsi», che figurava in palazzo Buonaccorsi nel 1699³². Come si vedrà anche dopo, infatti, i ritratti dei membri della famiglia vengono quasi esclusivamente commissionati a pittori attivi nella capitale.

Un terzo elemento che si può per ora soltanto delineare è la dimensione internazionale degli scambi anche artistici attivati dai Buonaccorsi, soprattutto dal cardinale Simone, emersi da un primo studio del fondo Buonaccorsi presso la biblioteca statale di Macerata. Da un volume di copialettere redatto da Eraclito Gentilucci, segretario del cardinale Buonaccorsi fra il 1669 e il 1673 circa, emergono frequenti contatti del prelado con Parigi, città nella quale era stato nel 1664 in qualità di legato a latere del cardinale Flavio Chigi³³. Buonaccorso si avvale infatti di un referente nella capitale francese, Romolo Valenti, da cui si fa inviare «vacchette» e altre parti per carrozze, stoffe, archibugi, stivali, pettini, cappelli «di castoro de i migliori che si trovino, fati all'usanza e come portano monsignor Arcivescovo et altri prelati di cotesta città» e altri oggetti artistici, fra cui un orologio fatto fabbricare appositamente dal maestro «Giovanni Viel» e personalizzare con le sue proprie iniziali e la C di cardinale³⁴.

Con occasione poi che invierà le dette robbe mi sarà caro che mi mandi una cinquantina di carte stampate di stampa di rame come sogliono farsi costì, perché io vorrei servirmene per ornamento di un Casino di Campagna, ma desidero che siano delle più belle che si trovino e la maggior parte grandi assai e se le pare anco qualcuna delle mezzane, avvertendo che non rappresentino historie Sacre non parendomi convenienti al luogo dove devono esser collocate, ma più tosto Paesi e cose morali»³⁵.

legazione bolognese (BSMC, AB, busta 16, *Registro di lettere del sig. Eraclito Gentilucci segretario delli signori cardinali Bonaccorsi e Pignatelli poi di Innocenzo XII*, cc. 117v-120r, 148v).

³⁰ Sull'architettura del palazzo oltre a Del Bufalo 1982, pp. 139-141; Marconi 2004, pp. 25-26 e il contributo di Arianna Petraccia in questo volume.

³¹ Cfr. Curziotti 2016, p. 189. Sul ritratto e l'incisione cfr. Petrucci 2005, p. 149, cat. 139.

³² Vedi *supra*, nota 22.

³³ Per la legazione in Francia del cardinal Chigi e il ruolo di Buonaccorso cfr. Cardella 1793, p. 202. Ad attestazione di questi contatti si segnala almeno un volume in BSMC, AB, busta 11, *Registro di lettere di casa Chigi*.

³⁴ BSMC, AB, busta 16, *Registro di lettere del sig. Eraclito Gentilucci segretario delli signori cardinali Bonaccorsi e Pignatelli poi di Innocenzo XII*; il registro è di 296 carte e le lettere sono divise per argomento («Buonefeste, Risposte di buonefeste; congratulationi, risposte di congratulationi, ringraziamento, condoglianze, avviso di dignità ottenute, raccomandazioni, negozi, diverse»), e purtroppo solo raramente hanno la data. Per le lettere a Romolo Valenti, che si deduce risalgano ai primi mesi del cardinalato, cioè al 1669, *ivi*, cc. 110r-112v.

³⁵ *Ivi*, cc. 110rv.

È molto probabile, ma non del tutto certo, che qui il cardinale si riferisse alla residenza di Monte Santo³⁶, in seguito trasformata nell'attuale villa Buonaccorsi, ma è sicuro l'interesse per noi di questa richiesta di stampe francesi per l'ornamento dell'abitazione, dell'insistenza sulla loro qualità e della consapevolezza del soggetto più consono alla tipologia architettonica a cui le immagini erano destinate: paesaggi e soggetti morali, dunque, piuttosto che storie sacre, secondo una distinzione che rimanda alle codificazioni di Giulio Mancini. La circolazione di stampe provenienti d'oltralpe è quindi precoce nell'ambito della famiglia Buonaccorsi e può giustificare la scelta di far realizzare, intorno al 1725, il gruppo dei *Nani* nel giardino della villa di Potenza Picena su modello della omonima serie di Jacques Callot³⁷. L'influsso dei modelli artistici francesi troverà d'altronde la sua manifestazione forse più significativa proprio nella galleria del palazzo per la committenza dei nipoti del cardinale³⁸.

2.2 *Il tempo dell'Eneide: Raimondo Buonaccorsi e i fratelli*

Il 4 settembre 1698 Simone Buonaccorsi dettava nel palazzo di famiglia di Potenza Picena il suo testamento, che verrà aperto il 13 gennaio 1708, dieci giorni dopo la sua morte, avvenuta invece a Macerata: il documento, inedito, rivela un dettaglio interessante sulla designazione di Raimondo alla primogenitura. Nessuno dei suoi quattro fratelli, tutti più anziani di lui, aveva accettato quel ruolo:

Havendo facoltà di nominare uno de miei figlioli al fidecomisso fatto dalla bona memoria del signor Filippo mio Padre [...] et non havendo volsuto il signor Abbate Filippo, mio figliolo, più volte da me richiesto e conforme dessideravo, accettare tal nomina per ritrovarsi già chierico e non havere inclinatione di prender moglie al che sarebbe stato obligato, [...]

³⁶ L'ipotesi è avvalorata dall'esistenza di un'altra lettera riportata poche pagine dopo quella appena citata, sfortunatamente senza data, scritta dal cardinale e dai fratelli al papa con la richiesta di fortificare la villa di campagna a Monte Santo contro possibili attacchi dei turchi: «Beatissimo Padre. Il Cardinal Buonaccorsi e fratelli divotissimi oratori di Vostra Santità humilmente le rappresentano di possedere nel Territorio di Monte Santo nella Marca una Casa di Campagna o Palazzo detta Monte Coriolano poco distante dal mare dove per ordinario sogliono villeggiare e perché è molto sottoposta a qualche incursione de Turchi che infestano quelle spiagge, come successe l'anno passato, che fecero molti schiavi circa un quarto di miglio lontano da detta abitazione, per renderla in qualche modo più sicura da simili infortunii supplicano riverentemente la Santità Vostra a degnarsi di concedere agl'oratori loro eredi e successori facoltà di poter circondare di fossa detto palazzo o abitazione e di potervi anco tenere quattro piccoli pezzi di artiglieria, che non eccedano la portata di tre libbre in circa di palla, in conformità della grazia che ne fece anco Sua Santità al Marchese Sacchetti. Che tutto etc» (ivi, c. 121r).

³⁷ Per lo studio dei gruppi scultorei della villa Buonaccorsi e per i relativi riferimenti bibliografici si rimanda al contributo di Paolo Delorenzi in questo volume.

³⁸ Il merito di aver richiamato l'attenzione sui modelli francesi della galleria dell'Eneide è di Pierguidi 2004; l'argomento è ripreso ora da Strunck in questo volume.

et havendo riconosciuta poca inclinazione ancora negl'altri miei figlioli maggiori a prender moglie, quindi è che servendomi della sudetta facoltà [...] nomino e voglio che al sudetto fidecomisso succeda il signor Raimondo Buonaccorsi altro mio figlio³⁹.

L'obbligo di sposarsi, continuare la prole e soprattutto amministrare un patrimonio vasto, che univa ai possedimenti nelle Marche distribuiti fra Potenza Picena, Civitanova, Monte Cosaro, Macerata, Moltolmo, Ascoli il feudo di Castel San Pietro in Sabina, doveva essere considerato un compito gravoso⁴⁰. Raimondo lo assunse con serietà. Nel giugno del 1699 sposa Francesca Bussi, appartenente a una nobile famiglia viterbese con interessi a Roma e con lei ha, come noto, molti figli, di fatto sopperendo al celibato degli altri fratelli⁴¹. La numerosa prole non fu solo un peso, se è vero che nel 1715 Raimondo ottenne il "privilegio dei 12 figli" che lo esentava dal pagamento del dazio per le merci in tutto lo Stato pontificio, contribuendo al decollo della fortuna familiare, basata soprattutto sull'exportazione di grano e olio tramite i porti di Potenza Picena, Fermo e Ancona, oppure lungo la via appenninica che passava per Muccia e Foligno⁴². Furono proprio quelle ricchezze a fornire i mezzi anche per il mecenatismo artistico intrapreso dalla famiglia.

Quando Raimondo successe al padre, nel gennaio del 1708, alla decorazione pittorica del palazzo mancava sostanzialmente solo la galleria⁴³. È proprio Raimondo a fornirci la cronologia esatta dei lavori nell'aggiornamento all'inventario dei beni spettanti al fidecomisso Buonaccorsi del 1726: riassumendo scrupolosamente le spese da lui sostenute per il palazzo a partire dal gennaio del 1708, precisa che i lavori della galleria erano durati dal 1711 al 1722, per un costo eccedente quanto lasciatogli nell'eredità paterna di oltre seimila scudi, considerato anche che «la spesa fatta nelli tre statue del cortile e quadri della Galleria» era stata «improntata dal signor abate Filippo mio fratello»⁴⁴. L'allestimento della galleria va dunque pensato come frutto

³⁹ ASMC, Fondo notarile di Recanati, notaio Anton Francesco Presuttini, vol. 2231 (1708), cc. 5r-18r. Il fidecomisso Buonaccorsi era stato istituito nel 1650 da Filippo, padre di Simone e del cardinale Buonaccorso, e prevedeva la trasmissione dell'intera eredità al solo figlio maschio designato come "primogenito", a prescindere dall'effettiva primogenitura anagrafica. Sul fidecomisso Buonaccorsi cfr. Melatini 1993, p. 17.

⁴⁰ I possedimenti ascolani erano stati acquisiti con la dote e poi l'eredità della madre di Raimondo, Caterina Parisani (si veda ASMC, Fondo notarile di Macerata, vol. 3786, *Bonaccorsi Nobil famiglia inventarii*).

⁴¹ Per i dati biografici su Raimondo cfr. Melatini 1993, p. 21 e ss. I figli di Raimondo (in numero di 17) sono diligentemente elencati con le loro date di nascita in ASMC, Fondo notarile di Macerata, vol. 3786, *Inventari Nobil famiglia Buonaccorsi*, c. 34r.

⁴² Raimondo lo richiese nell'aprile del 1715 quando aveva soltanto undici figli e la moglie incinta (AB, Copialettere 126, 1714-1716, c. 52).

⁴³ Oltre a quanto detto nel precedente paragrafo, per la cronologia della decorazione delle stanze rimando al saggio di Giuseppe Capriotti in questo volume.

⁴⁴ ASMC, Fondo notarile di Macerata, vol. 3786, *Inventari Nobil famiglia Buonaccorsi*, cc. 14-15. Il passo era noto; viene citato da Del Bufalo, p. 348 e Barbieri, Prete 1997, p. 85. La cronologia viene fissata da Gabriele Barucca sulla base dei copialettere pubblicati da Barbieri e Prete fra la fine del 1710 e il 1721 (Barucca 2001, pp. 36-37).

dell'iniziativa della più giovane generazione di Raimondo e dei fratelli, a cui spettò poi anche l'incremento della collezione artistica. Agli albori della fortuna critica moderna della galleria dell'Eneide, Francis Haskell aveva individuato proprio nella collezione la parte più innovativa del mecenatismo di Raimondo, considerando invece la galleria come più conservatrice⁴⁵, mentre Dwight Miller aveva osservato l'originalità della scelta di selezionare artisti di differenti scuole pittoriche chiamati a raffigurare dipinti tratti dal poema virgiliano, chiedendosi quale potesse essere la cultura sottesa a un simile progetto e quali gli obiettivi che Raimondo e i fratelli si prefiggevano⁴⁶. Nonostante gli importanti studi prodotti in seguito⁴⁷, fino a quelli raccolti in questo volume, la risposta a queste domande è ancora insoddisfacente, perché purtroppo siamo privi della corrispondenza più privata di Raimondo e di quella dei fratelli: tuttavia un approccio rivolto a indagare meglio il contesto ricavabile dai documenti d'archivio ci sembra abbia potuto dare frutti non trascurabili per una migliore conoscenza delle relazioni e dei referenti artistici dei Buonaccorsi all'epoca della galleria e oltre.

Purtroppo non abbiamo alcun elemento per stabilire quando e come maturò la decisione di affidare a un pittore romano come Michelangelo Ricciolini la volta della galleria, laddove i fregi delle stanze erano stati eseguiti dai bolognesi Rambaldi e Dardani. Quel che è certo è che, a partire dal primo decennio del '700, i Buonaccorsi consolidarono notevolmente i rapporti con Roma. In questo senso rivestì grande importanza il legame con la famiglia Bussi, o meglio Muti-Bussi di Roma, alla quale apparteneva Francesca, moglie di Raimondo⁴⁸. Dall'epistolario emergono la frequenza e l'intensità dei rapporti di Raimondo con questa famiglia, specie con i cognati Raniero, Innocenzo e con lo zio della contessa, Giovanni Battista, vescovo di Ancona dal 1710, divenuto cardinale nel 1712, morto nel 1726, mentre un fratello di Francesca, Benedetto, è per breve tempo vescovo di Loreto e Recanati, fra il giugno del 1727 e l'ottobre 1728⁴⁹. La presenza sul territorio dei Bussi nei due importanti vescovati dovette favorire gli interessi dei Buonaccorsi, che avevano in Ancona e nel suo porto un snodo di primo piano per il commercio delle granaglie. Alla morte di Benedetto Bussi, Raimondo si occuperà della realizzazione di un monumento funebre per la

⁴⁵ Haskell 1966, pp. 347-350.

⁴⁶ Miller 1963.

⁴⁷ Gli studi principali sulla galleria dell'Eneide e i dipinti di palazzo Buonaccorsi sono: Paci 1973, pp. 104-106; Torriti 1973; Paci 1981; Guerrieri Borsoi 1988; Barbieri, Prete 1996 e 1997; Curzi 2000, pp. 284-296, Barucca 2001; Barucca, Sfrappini 2001; Prete 2001; Pierguidi 2004; Capriotti 2012, pp. 54-61.

⁴⁸ Per la storia della famiglia Bussi e la sua unione con i Muti, sancita nel 1723, cfr. Pucci Muti Bussi 2006. Il contributo presenta anche un albero genealogico che tuttavia non menziona Francesca Bussi.

⁴⁹ Su Giovanni Battista Bussi cfr. De Caro 1972; il 29 novembre 1713 Bussi battezzò a Macerata l'undicesimo figlio di Raimondo e Francesca, chiamato in suo onore Giovanni Battista (cfr. ASMC, Fondo notarile di Macerata, vol. 3786, *Inventari Nobil famiglia Buonaccorsi*, c. 34r; ASMC, AB, Copialettere 104, 1711-1713, c. 94r).

cattedrale di Recanati, andato perduto⁵⁰. Proprio i Muti-Bussi sono il terminale costante dei rapporti dei Buonaccorsi con Roma, ma anche con Viterbo. Da loro, ad esempio, sono messi in contatto con i Moidalchini, il potente casato che aveva espresso papa Innocenzo X, a cui apparteneva la madre di Francesca Bussi⁵¹.

I Bussi sono inoltre coinvolti attivamente negli scambi artistici: la famiglia aveva una collezione soprattutto di antichità e arte, sia a Roma che a Viterbo, che annoverava artisti come Baglione, Cades, Baciccio e Benefial. Il palazzo romano all'Aracoeli era stato decorato alla metà del '600 da Gaspard Dughet con fregi dipinti con temi paesaggistici⁵². Il padre di Francesca, Giulio Bussi (1647-1714) era un cultore di letteratura, autore di poesie e testi teatrali, membro dell'Accademia degli umoristi e dal 1691 dell'Arcadia con il nome di Tirinto Trofeo⁵³. Un altro zio della contessa, Antonio Domenico Bussi, bali dell'Aquila e castellano di Fort'Urbano, mostra di avere molti rapporti con artisti poiché fa da intermediario fra Raimondo e Michelangelo Ricciolini e anticipa i pagamenti della tela di Marcantonio Franceschini con *Mercurio che sveglia Enea* e della pala della cappella del palazzo di Rambaldi⁵⁴. Sono i Bussi

⁵⁰ Su Benedetto Bussi e il suo monumento funebre si rimanda al paragrafo 3 di questo lavoro.

⁵¹ Sui genitori di Francesca Bussi, Giulio e Cecilia Moidalchini cfr. Pucci Muti Bussi 2006, p. 196. Dai copialettere di Raimondo emergono soprattutto scambi epistolari con il marchese Andrea Moidalchini di Viterbo, a cui Raimondo in diverse occasioni fa arrivare cuoi di Caldarola per carrozze (ASMC, AB, Copialettere 104, 1711-1713, c. 87, 25 settembre 1713; ivi, Copialettere 126, 1714-1716, c. 30, 30 settembre 1714 e c. 62, 28 giugno 1715; ivi, Copialettere 127, 1722-1725, c. 63, 9 ottobre 1722; ivi, Copialettere 103, 1725-1731, c. 45, 14 aprile e c. 47, 22 aprile). Nel maggio del 1714 i Moidalchini aveva visitato il palazzo di Macerata trattando con Raimondo un imprecisato investimento in Francia, di cui il conte parla in una lettera a Giustino Gentiloni, auditore della nunziatura apostolica di Spagna ad Avignone (ivi, Copialettere 126, 1714-1716, c. 57, s.d., ma fra 11 e 17 maggio 1714).

⁵² Sull'intervento di Dughet in palazzo Muti Bussi e la collezione archeologica cfr. Miarelli Mariani, Viggiani 2006 e Sestieri 2006. Sulla collezione artistica dei Muti cfr. Pucci Muti Bussi 2006, pp. 196-201.

⁵³ Su Giulio Bussi cfr. Crescimbeni 1720-1721, tomo. I, 3, pp. 111-112; Mazzuchelli 1763, pp. 2642-2643; Pucci Muti Bussi 2006, p. 189.

⁵⁴ Guerrieri Borsoi 1988, pp. 133 e 139, note 44-45, che segnala la caricatura del personaggio opera di Pier Leone Ghezzi, dove se ne ricorda la morte nel 1719. Su di lui anche Barbieri, Prete 1997, pp. 86 e 92, nota 51 (per l'intervento presso Ricciolini) e Barbieri, Prete 1996, p. 13 per la pala di Rambaldi; in sintesi cfr. Prete 2001, p. 29. Nessuna delle studioshe citate aveva identificato con esattezza il personaggio, il cui nome si ricava da Mazzuchelli 1763, p. 2642, che lo dice cavaliere gerosolimitano e ne conferma la carica di bali dell'Aquila. Che si tratti di lui è comprovato da ASMC, AB, Copialettere 126, 1714-1716, c. 21, 17 luglio 1714, lettera di Raimondo Buonaccorsi a Giamagli di Ancona: «[...] Il signor bali dell'Aquila castellano di Fort'Urbano mi scrive non solo di non haver ricevuto l'olio, ma né pur d'haver ricevuto verun rincontro d'esserle stato spedito; onde favorisca usare qualche diligenza acciò gli venga recapitato». Gli scambi con i Buonaccorsi non si riferivano solo a oggetti d'arte: nel 1715, infatti, approfittando della fiera di Senigaglia, Bussi fa arrivare a Raimondo mortadelle di Modena (ivi, c. 64, 9 luglio 1715). La morte del bali nel 1719 è confermata in ASMC, AB, Copialettere 113 (1719-1721), c. 16, 13 giugno 1719. Si può osservare come forse non sia casuale che un membro della famiglia Bussi ricoprisse una carica, cioè quella di castellano di Fort'Urbano, rivestita anni prima da uno dei fratelli di Simone Buonaccorsi, Prospero (vedi *supra*, nota 29).

di norma a seguire la realizzazione di argenterie, un genere di manufatti a cui i Buonaccorsi tengono molto per il decoro della famiglia e che vogliono siano fatti alle «moda» nella Capitale da orafi francesi o romani, come Angelo Maria Spinazzi⁵⁵.

I parenti di Francesca seguono inoltre l'educazione di alcuni dei figli maschi di Raimondo, mandati a studiare a Roma con i gesuiti nel Collegio romano. Le informazioni sull'educazione dei figli sono per noi di estremo interesse, poiché è probabile che anche Raimondo e i fratelli avessero ricevuto un'educazione simile e quindi quello che possiamo sapere sulla cultura e la formazione dei figli può aiutarci a capire qualcosa in più anche del padre. I primi ad essere mandati a Roma sono alla fine del 1719 Buonaccorso e Luigi, nati rispettivamente nel 1705 e 1707, mentre Simone, che è del 1708, vi arriva nel 1722. I giovani seguono gli studi prescritti dai gesuiti, a cui si aggiunge lo studio del francese, della matematica e della scherma, pagati a parte dal padre⁵⁶. Sappiamo inoltre che partecipavano a «commedie» e recite teatrali⁵⁷, per le quali Raimondo fa fare degli abiti appositi e nel 1722 delle «gioie falze per il teatro» di cristallo e

⁵⁵ I riferimenti nei copialettere sono talmente abbondanti da non poter essere sintetizzati in questa sede. Fra il 1723 e il 1726 Raimondo ordina tramite i Bussi una serie di argenterie per il palazzo maceratese all'orafa Angelo Maria Spinazzi; si vedano ad esempio ASMC, AB, Copialettere 127, 1722-1725, c. 141, 27 agosto 1723; ivi, c. 365, 3 agosto 1725; ivi, Copialettere 103, 1725-1731, c. 44, 8 aprile 1726. Angelo Spinazzi è l'orefice di fiducia dei Buonaccorsi; fra il 1732 e il 1735, ad esempio, riceve oltre 1700 scudi per la realizzazione di «novi argenti», fra cui un servizio da tavola per Simone, Vicelegato a Ferrara (ASMC, AB, Serie contabilità- mastri, vol. 110, giornale del libro mastro, 1722-1736, cc. 345, 346, 378, 401). Altri pagamenti a suo favore si registrano fra il 1739 e il 1741, in particolare in occasione del matrimonio fra Buonaccorso Buonaccorsi e Drusilla Strozzi nel 1739 (ASMC, AB, Serie contabilità-mastri, vol. 111, giornale del libro mastro, 1737-1769, cc. 18, 35, 89, 109). Su Spinazzi si rimanda a G. Barucca, in Barucca 2017, pp. 86-87, cat. 23). Per la famiglia lavorano però numerosi altri orafi, fra cui il tedesco trapiantato a Macerata Dionisio Boëmer, che si occupa anche dell'ordinaria manutenzione delle argenterie di casa (cfr. ASMC, AB, serie contabilità-mastri, vol. 106, 1717-1724, c. 136, 31 dicembre 1719, 1721 e 1722). Su Boëmer cfr. Paci 1973, pp. 118-119.

⁵⁶ Per le date di nascita dei figli di Raimondo Buonaccorsi ASMC, Fondo notarile di Macerata, vol. 3786, *Inventari Nobil famiglia Buonaccorsi*, c. 34r. La cronologia della residenza dei tre ragazzi nel Collegio romano e le spese sostenute da Raimondo per il loro vitto e gli extra, come vestiti, carta da lettere, lezioni di scherma e lingue... sono puntualmente registrate in ASMC, AB, serie contabilità-mastri, vol. 110 (1722-1726), cc. 10 (31 dicembre 1722, indicazione dell'ingresso due mesi e mezzo prima di Simone con i fratelli e spese); cc. 58, 67, 123, 146, 174, dal 31 dicembre 1723 al 31 dicembre 1727. Buonaccorso esce dal seminario nel 1725, mentre i fratelli lo lasciano nel 1727, quando Antonio Salamandra vende «letti, scanzie, lucerne, sedie et altro [...] al padre Carlo Spinola rettore di esso seminario [Romano] in occasione dell'uscita del seminario delli ss cav. Luigi e Simone» (ivi, c. 175). Ovviamente moltissimi riferimenti all'educazione dei ragazzi si trovano anche nei copialettere di questo arco cronologico.

⁵⁷ ASMC, AB, Copialettere 113 (1719-1721), cc. 43-46, gennaio-febbraio 1720, vari riferimenti alle recite dei figli, che sembra non fossero limitate solo a quelle nell'ambito della scuola; e c. 95, 20 gennaio 1721: «Li figliuoli mi scrivono che recitaranno in una burletta che si farà nel prossimo Carnevale, che per essere privato, non porterà spesa, né perdimento di studio»; c. 100, 3 marzo 1721.

ottone ordinate a Venezia⁵⁸. Già a Macerata erano stati iniziati alla danza da un maestro francese, Giacomo Cherier. Raimondo lo paga per un biennio fra il 1711 e il 1712, ma mantiene a lungo i rapporti con lui: ancora nel novembre 1721 gli scriveva a Napoli, dove Cherier si era trasferito, invitandolo a tornare a Macerata per aprire una scuola di ballo, per la quale si offriva di mettere a disposizione il suo palazzo e di aiutarlo a trovare altri allievi oltre ai propri figli⁵⁹. Il fascino della Francia continua dunque a essere ben presente nella cultura dei Buonaccorsi e questo rafforza l'idea dell'influsso di modelli d'Oltralpe anche per la galleria⁶⁰.

Il teatro, soprattutto quello d'opera, è un'altra passione dei Buonaccorsi. Raimondo acquista infatti nel 1712 un palco nel nuovo teatro la Fenice di Ancona, dove si reca più volte all'opera durante il Carnevale, come nel 1720, quando fa un giro che tocca anche Recanati, dove ugualmente va all'opera, e Loreto⁶¹. L'interesse per la musica è comprovato anche da altre circostanze: Raimondo nel 1726 compra a Roma una spinetta per il figlio Buonaccorso⁶² e nel 1733 è intermediario dell'acquisto, sempre a Roma, della partitura di una cantata, che una sua figlia, camerlenga del convento di Santa Chiara, doveva procurarsi per il Natale⁶³. Molte informazioni ci vengono a proposito

⁵⁸ I gioielli di cristallo sono ordinati a Venezia all'artigiano Giuseppe Berardi e arrivano per la via di Ancona (ASMC, AB, Copialettere 127, 1722-1725, c. 79 ss.).

⁵⁹ Giacomo Cherier è pagato da Raimondo fra gennaio 1717 e settembre 1718 (ASMC, AB, serie contabilità-mastri, vol. 106, 1717-1724, c. 84). La lettera a Cherier con l'invito a tornare a insegnare a Macerata è in ASMC, AB, Copialettere 113 (171-1721), c. 132: «A 7 detto [dicembre 1721]. Napoli, monsieur Giacomo Cherier maestro di ballo. Quando voi habbate animo di ritornar qua ad esercitare il vostro talento di maestro di ballo, sarebbe ora la congiuntura opportuna, che oltre che non ve n'è presentemente altro stimarei potessero haver concorso de scolari. Per me vi offro l'habitazione e le spese, in conformità di prima e vi agiutarò per promuovere il concorso de scolari, cui farò qualch'altra cortesia per le lettioni che mostrarete a miei figliuoli del resto toccherà a voi a pensarvi e sarà bene mi diate pronta risposta per mia regola e vostro vantaggio e resto salutandovi cordialmente».

⁶⁰ Proprio per il fatto che l'attrazione e la conoscenza della Francia appaiono elementi non sporadici nella cultura dei Buonaccorsi, non mi sembra pienamente convincente la tesi sostenuta da Christina Strunck nel saggio raccolto in questo volume che attribuisce l'idea di dedicare all'Eneide il ciclo della galleria a un suggerimento di Paolo de Matteis, sostenuta soprattutto sulla base dell'esperienza dell'artista in Francia.

⁶¹ Per l'acquisto del palco da parte di Raimondo, nel 1717, cfr. Salvarani 1999, p. 91; cfr. ASMC, AB, Copialettere 120 (1735-1738), c. 381, 11 marzo 1738, chiede ad Angelo Giamagli di Ancona di informarsi sul numero del palchetto acquistato «dalla casa» al momento della costruzione del teatro. Per l'andata all'opera di Ancona e Recanati ivi, Copialettere 113, 1719-1721, c. 45, 6 febbraio 1720.

⁶² ASMC, AB, Copialettere 103 (1735-1731), c. 34, lettera ad Antonio Salamandra del 1° marzo 1726.

⁶³ ASMC, AB, Copialettere 90 (1731-1735), c. 122, 30 gennaio 1733: «Roma signor don Carlo Chiappini. Una delle mie figliole in S. Catarina essendo Camerlenga per l'anno futuro, deve per ragione del suo offitio per il venturo Natale provvedere una cantata e per avere qualche cosa di buono con poca spesa si vuole prendere quella che costì a Palazzo si fa alla cena de Cardinali, avendole altre volte avute in originale con tutte le note per scudi 5 o sei al più, e si è posta mira a quella fatta il natale del 1731, il frontespizio della quale le trasmetto incluso perché possa con suo

dell'educazione e degli inizi della carriera curiale di Simone, il figlio destinato a diventare il secondo cardinale della famiglia⁶⁴. Dopo gli studi nel seminario romano, Simone si laurea in legge a Padova e torna a Macerata per un breve periodo nel 1729: il padre chiede allora per lui una dispensa speciale per poter leggere libri proibiti, con le motivazioni che fosse membro dell'Arcadia sia a Roma che a Padova, ma poi, di fronte alle difficoltà addotte dai corrispondenti romani si limita a chiederla per i soli libri «di belle lettere latini et italiani»⁶⁵. Tornato a Roma nel 1730 per approfondire gli studi giuridici e conseguire la prelatura, il padre gli fa allestire un appartamento con damaschi, mobili di pregio e argenterie alla moda⁶⁶. Nel 1735 Simone ottiene il primo incarico amministrativo importante della sua carriera, diventando Vicelegato a Ferrara, dove resta fino al 1740⁶⁷. È probabile che questo ufficio, in cui egli sembrava ricalcare come in un presagio favorevole di un'importante carriera le orme del predecessore cardinale Buonaccorso Buonaccorsi, già legato di Bologna, avesse contribuito a rinsaldare i legami con il mondo emiliano-romagnolo, al punto che nel 1736 Raimondo decide di far studiare i tre figli maschi più piccoli, cioè Giovanni Battista, Prospero e Domenico Deodato, nel collegio dei nobili di San Carlo a Modena anziché a Roma⁶⁸.

comodo procurare d'averla, essendovi dieci mesi di tempo [...]». Per la prosecuzione delle trattative fino all'arrivo con soddisfazione delle committenti della cantata vedi *ivi*, c. 155, 11 maggio 1733; c. 161, 22 maggio 1733.

⁶⁴ Su Simone Buonaccorsi (1708-1776, cardinale dal 1763) cfr. Pignatelli 1969, dove sostanzialmente ne viene ignorata la vita anteriormente al 1746.

⁶⁵ La permanenza di Simone a Padova è attestata dai copialettere almeno da dicembre 1727 fino all'agosto del 1729, quando torna per alcuni mesi a Macerata (ASMC, AB, Copialettere 103, 1725-1731, cc. 173, 183, 188, 278, 296). Raimondo invia diverse volte soldi al figlio tramite Angelo Venanzo Giamagli e referenti veneti, quali monsignor Vidman (*ivi*, cc. 198, 24 aprile 1728), Giovanni Battista Vendramin (*ivi*, c. 210, 25 giugno 1728) e Giovanni Battista Rezzonico (*ivi*, c. 272, 5 marzo 1728). Il 22 agosto 1729 Raimondo chiede all'agente romano Carlo Chiappini di procurare una licenza per la lettura di libri proibiti per Simone che è tornato a Macerata (*ivi*, c. 298, 22 agosto 1729), ma Chiappini risponde di non riuscire a ottenerla (*ivi*, c. 33, 23 dicembre 1729).

⁶⁶ Raimondo comincia a corrispondere con Chiappini per organizzare la nuova residenza del figlio dal febbraio del 1730 (*ivi*, cc. 332, 334, lettere del 27 febbraio e 13 marzo 1730). Simone torna a Roma in aprile (*ivi*, cc. 345-346, 348). Nel marzo del 1731 il giovane recita un'orazione davanti al papa (*ivi*, c. 400, 11 marzo 1731). Le estati del 1731 e 1732 Simone torna a Macerata (*ivi*, c. 414, 9 luglio 1731 e ASMC, AB, Copialettere 90, 1731-1735, c. 60, 18 luglio 1732). Nel settembre dello stesso anno, Simone cambia nuovamente appartamento e come sempre il padre sostiene diverse spese per il suo arredo con damaschi e altri mobili, preoccupandosi «che siano alla moda e proporzionati per il servizio civile d'un prelado e di buon gusto» (*ivi*, c. 95, 10 novembre 1732, Raimondo a Chiappini).

⁶⁷ La notizia della Vicelegazione arriva a Raimondo il 15 aprile 1735 (ASMC, AB, Copialettere 90, 1731-1735, c. 12). In questo copialettere e nel successivo si trovano moltissimi riferimenti in proposito.

⁶⁸ I ragazzi partono il 27 ottobre 1736 accompagnati dal fratello maggiore Buonaccorso (ASMC, AB, Copialettere 120, 1735-1738, c. 141, 26 ottobre 1736). L'ultimo pagamento della retta al collegio si riferisce al 1737-1738 e si trova in ASMC, AB, Serie contabilità-mastri, vol. 111 (1737-1769), c. 35.

Proprio a proposito dei contatti con l'area geografica bolognese e delle loro ricadute sulla committenza dei Buonaccorsi, va dato rilievo a un altro rapporto familiare costruito da Raimondo. Il 4 febbraio del 1717 Lucrezia, primogenita del conte, sposava il marchese Andrea Albicini di Forlì⁶⁹. Il matrimonio si celebrò a Macerata e dovette trattarsi di una delle prime occasioni in cui la galleria poté essere presentata al pubblico: come «celebratissima Galleria Bonacorsi, dove continuano a segnalarsi a gara i più accreditati pennelli del nostro Secolo» viene infatti esaltata nell'opuscolo epitalamico pubblicato per l'occasione dal letterato Giovanni Orselli, dove viene colto subito il carattere di gara pittorica dell'impresa maceratese⁷⁰.

Dall'epistolario di Raimondo emerge come egli si avvallesse diverse volte della mediazione del padre gesuita Luigi Albicini, che risiedeva a Bologna, per provvedersi nella città emiliana di argenterie, fra cui otto candelieri eseguiti nel 1722 dall'orafo Zanobio Troni per i quattro tavolini della galleria, uno «scifetto da toeletta» per la moglie e un servizio da scrittoio per sé realizzato nel 1723⁷¹. In quanto poi a viaggi a Forlì, è probabile che vi si fosse recato per le trattative matrimoniali, nel 1716, ma è certo che vi andò nel febbraio del 1724 per assistere a un parto della figlia⁷².

Gli Albicini sono noti come committenti d'arte specialmente orientati verso la pittura di Carlo Cignani: nel salone del piano nobile del loro palazzo si trovava infatti la famosa *Aurora* del maestro bolognese, eseguita fra il 1672 e il 1674⁷³. Nella collezione Albicini figurava poi almeno un dipinto di Francesco Mancini, la *Lotta di Giacobbe con l'angelo*, oggi in collezione privata (fig. 3) datato fra il 1715 e il 1720 circa, in un periodo in cui l'artista marchigiano ancora gravitava

⁶⁹ In questi anni non esistono registri di copialettere e il fatto si ricostruisce da altri documenti. In particolare, per la data delle nozze, ASMC, Fondo notarile di Macerata, vol. 3786, *Inventari Nobil famiglia Buonaccorsi*, c. 34r. Il 19 e 22 dicembre 1716 Lucrezia aveva rinunciato ai diritti sull'eredità paterna in cambio della dote di 10.000 scudi (ASMC, Fondo notarile di Macerata, vol. 3315, 1716, notaio Domenico Basili, cc. 231r-241r), che viene pagata allo sposo il 3 febbraio, giorno precedente le nozze (ivi, vol. 3316, 1717, notaio Domenico Basili, cc. 53r-54r). Lucrezia aveva poco più di quindici anni, poiché era nata il 1° dicembre 1701 (ASMC, Fondo notarile di Macerata, vol. 3786, *Inventari Nobil famiglia Buonaccorsi*, c. 34r).

⁷⁰ Orselli 1717, p. 8. La segnalazione della pubblicazione si deve a Paolo Delorenzi, da cui derivo anche la citazione e al cui contributo in questo volume rimando.

⁷¹ ASMC, AB, Copialettere 127 (1722-1725), c. 54, lettera a padre Luigi Albicini a Bologna, 29 agosto 1722: «Ricevo il diligentissimo conto delli 4 candelieri, quali sì come si hanno sodisfatto nel lavoro, così ancora sono stato appagatissimo del prezzo; onde sempre di miglior voglia incarico al Zenobio Troni il lavoro degl'altri quattro che ho necessità havere uniformi in tutto e per tutto a gl'altri quattro, che devono esser posti due per tavolino in quattro tavolini della Galleria; ond'è indispensabile che debbano essere unanamente uniformi e compagni e questo le raccomando premurosamente». I candelieri sono finiti di consegnare a marzo del 1723 (ivi, c. 103, lettera del 30 marzo 1723 a padre Albicini). Per il mobile da toeletta ivi, c. 122, 22 giugno 1723; per il servizio da scrittoio, ivi, c. 107, 17 aprile 1723.

⁷² ASMC, AB, Copialettere 127 (1722-1725), c. 194, 25 febbraio 1724.

⁷³ Sulle collezioni artistiche degli Albicini fra '600 e '700 cfr. Giudici 1991, pp. 198-208; sull'*Aurora* di Cignani, la maggiore attrazione del palazzo della famiglia, ivi, p. 204.

nell'orbita del maestro, morto nel 1719, mentre al 1732 risalgono i pagamenti per il *Carro del sole* (fig. 4) e l'*Amore virtuoso*, ancora nel loro palazzo di Forlì. Probabilmente però Mancini aveva eseguito anche altre opere, poiché nel 1722 Ippolito Zanelli nella biografia di Cignani già descriveva in casa Albicini due dipinti di Mancini raffiguranti *Il giorno* e *La notte*, menzionati pure da Oretti, che si ritengono perduti⁷⁴.

Che Mancini avesse lavorato a Macerata per il conte Raimondo Buonaccorsi è attestato dal sopraporta nella parete meridionale della galleria dell'Eneide con la *Fede che annienta gli dei pagani* (tav. XX), studiato da Silvia Blasio, che l'ha datato in parte per motivazioni stilistiche, in parte per ragioni di contesto, intorno al 1714-1715⁷⁵. Il dipinto fece da biglietto da visita del pittore in città, dove fra il 1736 e il 1738 Mancini avrebbe avuto un cospicuo successo, chiamato a decorare la vanvitelliana basilica della Misericordia per l'altra grande famiglia di Monte Santo, i Marefoschi, e a eseguire pale d'altare in duomo e per la chiesa di San Filippo Neri⁷⁶. Le tele in san Filippo, raffiguranti la *Crocifissione* (fig. 5) sull'altare Ricci e la *Madonna che appare San Filippo Neri* (fig. 6) su quello maggiore, vennero eseguite intorno al 1737-1738, ma secondo alcune fonti furono richieste al pittore già nel 1722, durante i lavori al duomo di Foligno⁷⁷. Nei suoi spostamenti fra Forlì e Foligno, Mancini poteva facilmente passare per Macerata, percorrendo l'itinerario più battuto di collegamento fra le Marche e l'Umbria del periodo. Buonaccorsi, inoltre, aveva a Foligno numerosi corrispondenti, per lo più mercanti attivi nella plurisecolare ma ancora vivace fiera, intermediari per acquisti di stoffe e altre merci, o sensali impiegati nella vendita del grano⁷⁸. Non solo, da una lettera scritta a Raimondo dal marchese Giuseppe Albicini, padre di Andrea, citata da Corinna Giudici, risulta come il maceratese avesse pregato il consuocero di convincere Felice Cignani ad accettare una commissione per la città di Foligno⁷⁹.

Rapporti diretti fra Mancini e Raimondo Buonaccorsi sono attestati da alcune lettere datate fra la fine del 1722 e il 1724. La prima lettera indirizzata direttamente a Mancini, allora al lavoro nel duomo di Foligno, è del 22 gennaio

⁷⁴ Per l'attività di Mancini per gli Albicini cfr. Arcangeli 2007 e Tambini 2012, pp. 38-43.

⁷⁵ S. Blasio, in Barucca, Sfrappini 2001, pp. 84-85, cat. 13 e Blasio 2012, pp. 79-82.

⁷⁶ Per l'attività maceratese di Mancini cfr. Blasio 2008 e 2012, pp. 97-107.

⁷⁷ Filippini 1917, p. 46, che riporta una lettera del padre camaldolese Pietro Canneti, abate di Sant'Apollinare in Classe a Ravenna, committente e sostenitore di Mancini nell'aggiudicazione dell'incarico folignate, nella quale affermava come al pittore erano stati chiesti «due quadri da altare per la nuova chiesa dei Filippini di Macerata»; cfr. Blasio 2012, p. 109; Paolini 2012, pp. 172-173. Per la *Crocifissione* nella cappella Ricci in San Filippo Neri ci fu con ogni probabilità un coinvolgimento di Raimondo Buonaccorsi; si veda avanti nel testo al paragrafo successivo.

⁷⁸ I riferimenti a Foligno sono reperibili pressochè in tutti i copialettere Buonaccorsi.

⁷⁹ Giudici 1991, pp. 203-204: purtroppo la studiosa non menziona né la data, né la collocazione archivistica del documento, nel quale Albicini si vantava con Raimondo della sua collezione artistica che comprendeva opere di Carlo e Felice Cignani, «di Michelangelo, del Guercino, di Lanfranco, Albani e Gessi et altri huomini insigni» (ivi, p. 205). Certamente uno studio dell'Archivio Albicini potrebbe gettare nuova luce sugli interessi artistici anche dei Buonaccorsi.

1723. Raimondo comunica al pittore di aver ricevuto quella stessa mattina in ottime condizioni un «quadro [...] riconosciutolo di mia intiera e piena sodisfazione»; il conte manda al pittore i soldi per la «cassetta» del dipinto e conclude in tono piuttosto ossequioso «non intendo punto ricompensare la sua virtù del favore fattomi sì in questo come nell'altro precedente quadro, attendendo congiunture più proprie di farlo, anche in molte occasioni di servirla»⁸⁰. Il dipinto di cui si parla va a mio parere considerato un'opera per la collezione del conte, non coincidente con la tela della galleria. Questa potrebbe forse identificarsi con il secondo quadro menzionato nella lettera come inviato in precedenza, ma non è escluso che entrambi i dipinti in oggetto fossero stati eseguiti appositamente per la collezione che il conte stava costituendo, spesso rivolgendosi agli stessi artisti interpellati per le tele della galleria⁸¹. Quanto fosse stretto il rapporto con Mancini è attestato da un'altra lettera di Raimondo del 3 dicembre 1723 nella quale il conte risponde a una missiva del pittore del 26 novembre, in cui il maestro lo informava dell'«applauso universale» riscosso dagli affreschi di Foligno e della imminente partenza per Roma⁸². A unire il conte e l'artista è anche la figura di un pittore a mia notizia sconosciuto, Alessandro Ortolani, figlio del cocchiere dei Buonaccorsi, aiuto di Mancini nell'impresa di Foligno. Raimondo corrisponde al giovane artista una sovvenzione almeno dal gennaio 1723 all'agosto del 1726, pagandogliela nei primi mesi a Foligno e poi, quando Ortolani all'inizio del 1724 segue Mancini a Roma, per tramite di Salamandra e del figlio Buonaccorso. Raimondo sollecita il ragazzo a studiare, approva la sua scelta di copiare gli angeli della cupola di Sant'Andrea della Valle di Domenichino, facendosi poi mandare i disegni, ma vuole avere un riscontro da Mancini sull'effettivo impegno dell'allievo prima di continuare a pagarlo: dopo il 1726 di Ortolani si perdono le tracce⁸³.

⁸⁰ ASMC, AB, Copialettere 127 (1722-1725), c. 88: «Foligno, signor Francesco Mancina. Ho ricevuto appunto questa mattina col vetturale Bellachioma il quadro benissimo condizionato, a cui ho pagato il porto e riconosciutolo di mia intiera e piena sodisfazione e le ne rendo grazie infinite; ma perché ella avrà havuta qualche spesa per la cassetta, mi dà ciò motivo di prendere licenza di rimborsarla, compiacendosi ricevere da costesto signor cavalier Bucciari dieci scudi d'oro stampe; non intendendo punto ricompensare la sua virtù del favore fattomi sì in questo che nell'altro precedente Quadro, attendendo congiunture più proprie di farlo, anche in molte occasioni di servirla».

⁸¹ Per questi aspetti della collezione cfr. Prete 2001, p. 23 e ss.

⁸² ASMC, AB, Copialettere 127 (1722-1725), c. 169: «Foligno, signor Francesco Mancini. Con mia particolar sodisfazione e contento sento dalla sua delli 26 scaduto come havea terminata cotest'opera con applauso universale e che a momenti s'incamminerà verso Roma, dove io, con mezzo di cotesto Alessandro Ortolani, gli esibii l'opera mia della quale, quand'ella voglia prevalersene, mi favorisca accennarmi come dovrò servirla, sì in lettere, come in altra maniera, che non mancarò farlo di tutto cuore [...]».

⁸³ I riferimenti ad Alessandro Ortolani che ho reperito sono: ASMC, AB, Copialettere 127 (1722-1725), cc. 85 (7 gennaio 1723); 88 (18 gennaio 1723); 98 (8 marzo 1723); 111 (4 maggio 1723); 164 (15 novembre 1723); 169 (3 dicembre 1723); 172 (6 dicembre 1723); 176 (21 dicembre 1723); 181 (7 e 12 gennaio 1724); 181 (14 gennaio 1724); 183 (17 gennaio 1724); 186 (24 gennaio 1724); 194 (25 febbraio 1724); 221 (2 giugno 1724); 267 (25 novembre e 4 dicembre 1724); 274

Nel periodo che va dal 1722 al 1727 circa l'epistolario Buonaccorsi conserva numerose altre tracce delle committenze e dell'attività collezionistica di Raimondo. Nel 1722, ad esempio, il conte ha alcuni scambi epistolari, anche piuttosto accesi in relazione a disaccordi su prezzi e misure, con Enrico Scipione Cordieri che esegue per una «camera» del palazzo maceratese alcuni arazzi dipinti⁸⁴. Il 30 novembre 1722 Raimondo scriveva a Roma a Salamandra di aver avuto «4 bellissimi quadri non molto grandi d'insigne autore» che voleva porre «nell'appartamento» per cui gli ordinava 4 cornici uguali di circa palmi 2 x 3, da inviare intere, con sei fiocchi di seta cremisi per attaccare i quadri; il formato dei dipinti si deduce dall'avvertenza che «l'attaccaglia» doveva essere «dalla parte più stretta»: i quadri erano quindi a sviluppo verticale⁸⁵. Purtroppo non vengono forniti dettagli su possibili autori, soggetti o altro utile a identificare i dipinti. Abbiamo invece notizia di un'attribuzione in un'altra circostanza: il 26 gennaio 1725 Raimondo spediva a Salamandra a Roma «una cassetta coperta d'incerata con dentro un quadro vecchio di buona mano» per fargli fare una cornice «della forma delle altre, ma che sia ben tirata»⁸⁶; il 16 febbraio chiedeva all'agente due fiocchi con cordone per appendere «il consaputo quadro, che lo farò considerare supponendomi qui che possa essere di uno de Carracci»⁸⁷. Mi pare rilevante che l'attribuzione venga riferita come fatta «qui», cioè a Macerata, segno di un dibattito sull'arte e di una *connoisseurship* presente anche in loco. Raimondo non sembra però azzardare in prima persona proposte attributive, ma si affida sempre al giudizio altrui.

Ancora più interessante è un'altra vicenda relativa a un dipinto. Il 12 ottobre del 1727, Buonaccorsi manda a Roma a Salamandra

un quadro e benchè sia cosa di poco momento andará in dogana, onde procurerá ricuperarlo, desiderando lo facci vedere a qualche buon professore per sapere se sia niente di buono e quanto possa valere con ritenerlo in sua casa e darmi di tutto rincontro, acciò possa poi dirle i miei sentimenti⁸⁸.

Scrivendo al medesimo agente romano il 31 ottobre il conte dice:

(18 dicembre 1724); 308 (16 marzo 1725); 345 (1 giugno 1725); 346 (4 giugno 1725); ASMC, AB, Copialettere 103 (1725-1731), cc. 17 (31 novembre 1725); 67 (5 e 9 agosto 1726). Cfr anche ASMC, AB, serie contabilità-mastri, vol. 110 (1722-1726), cc. 123, 145 (dicembre 1525 e 1526).

⁸⁴ ASMC, AB, Copialettere 127 (1722-1725), cc. 1 e 5, lettere di Raimondo a Cordieri, 9 e 20 febbraio 1722; c. 6, 21 febbraio 1720, lettera di Raimondo a Salamandra in cui afferma di aver anticipato già nel 1721 parte dei soldi per gli arazzi; cc. 8-9, 6 marzo 1722, Raimondo a Salamandra, c. 11, 20 marzo 1722, Raimondo a Salamandra e c. 17, lettera di Raimondo a Salamandra con conferma del pagamento finale per le due sopraporte residue e manifestazioni di sollievo per la chiusura della vicenda («godo d'essermi liberato da queste arpie, quali sfugirò in avvenire quasi come peste»).

⁸⁵ ASMC, AB, Copialettere 127 (1722-1725), c. 76.

⁸⁶ Ivi, c. 288.

⁸⁷ Ivi, cc. 295-296.

⁸⁸ ASMC, AB, Copialettere 103 (1735-1731), c. 163.

Godo sentire ricuperasse il quadro e per haverlo stimato la dogana una meraviglia mi contento gli siano stati sborzati baiocchi 30. Desidero sapere da cotesti buoni pittori quanto si possa pagare il quadro per haverlo a buon prezzo ed intanto farà fare al medesimo la cornice sul modello di Salvatore Rosa, e dorata che sia, me la mandarà col quadro⁸⁹.

Il dipinto, dunque, non era stato ancora acquistato e veniva mandato ai «buoni pittori» di Roma per una stima sia qualitativa che economica. Il giudizio dovette però essere riduttivo, se il 14 novembre Raimondo ordinava a Salamandra di rimandare il quadro senza fargli fare la cornice, aggiungendo un po' ironicamente: «Qui lo spacciavano del Guercino, è però vero che colla cornice vecchia dorata vi ho speso scudi 1, 50, onde son cascato da poco alto»⁹⁰. Sfortunatamente non ci restano perizie, né sappiamo chi fossero i conoscitori in contatto con Raimondo, ma non è da escludere che uno di essi potesse essere lo stesso Francesco Mancini: sebbene dunque nelle Marche ci fossero un mercato di dipinti e figure in grado di attribuirli, è a Roma che Buonaccorsi trova gli esperti capaci di valutare i quadri. I nomi dei Carracci, di Guercino e di Domenichino – oggetto di studio raccomandato ad Alessandro Ortolani – rivelano ancora una volta la predilezione di Raimondo per la tradizione bolognese, che lo stesso Mancini aveva ripreso, sebbene rielaborata e modernizzata.

A questo proposito, mi pare opportuno soffermarmi qui sulla figura del maceratese Pier Francesco Palmucci, che una tradizione storiografica locale, condensata in uno studio di Amedeo Ricci del 1968, individuava come grande esperto d'arte formatosi a Roma, amico di numerosi artisti e soprattutto consulente se non vero e proprio ispiratore della decorazione della galleria dell'Eneide⁹¹. La congettura è stata ripresa di recente da Silvia Blasio anche alla luce delle conferme documentarie arrivate a provare il ruolo di supervisore assunto da Palmucci rispetto al cantiere vanvitelliano della basilica della Misericordia di Macerata⁹². Rileggendo le fonti usate da Amedeo Ricci nel suo lavoro, emerge come l'idea di Palmucci quale ideatore della decorazione di palazzo Buonaccorsi sia frutto di una tradizione ottocentesca che non poggia su documenti verificabili, ma di fatto soltanto sui manoscritti di due eruditi, Antonio Natali e Paolo Pagnanelli, risalenti rispettivamente al 1842 e 1859 e molto simili al punto da far pensare o una reciproca ripresa, o all'uso di una fonte comune⁹³. Analizzando poi meglio i due testi, si possono trovare alcune

⁸⁹ Ivi, c. 165.

⁹⁰ Ivi, c. 169.

⁹¹ Ricci 1968, pp. 150-152. Ricci sosteneva letteralmente che «il Palmucci diede inoltre preziosi consigli al conte Buonaccorsi per la decorazione e i dipinti da farsi nella galleria detta dell'Olimpo, indicandogli i nomi degli artisti che poi lavorarono in quel palazzo veramente principesco» (ivi, p. 150). Palmucci avrebbe anche commissionato una pala d'altare per la sua cappella nella chiesa dei francescani osservanti di Santa Croce dedicata a Santa Margherita da Cortona a Corrado Giaquinto, andata perduta nell'incendio della chiesa nel 1799 (ivi, p. 151).

⁹² Blasio 2012, pp. 98-99.

⁹³ Macerata, Biblioteca Comunale "Mozzi-Borgetti", manoscritto 526, Antonio Natali, *Dizionario storico, ovvero cenni biografici di tutti i cittadini maceratesi che si sono resi celebri per*

incongruenze fra la biografia di Palmucci e la cronologia delle iniziative artistiche dei Buonaccorsi: Palmucci, nato ai primi del '700 e laureatosi a Macerata nel 1719, si sarebbe recato a Roma, dove appunto si sarebbe formato nell'ambito delle belle arti, nel pontificato di Benedetto XIII (1724-1730), dunque in una fase posteriore a quella della realizzazione della galleria. Nei copialettere di Raimondo, infine, non c'è il minimo cenno a Palmucci. Credo pertanto che a meno di eventuali ma improbabili prove documentarie risolutive, l'ipotesi del coinvolgimento del maceratese sia da accantonare.

Parlando molto brevemente di palazzo Buonaccorsi, Amico Ricci menziona erroneamente Corrado Giaquinto e Giuseppe Maria Crespi fra gli autori delle tele della galleria dell'Eneide⁹⁴. Come già intuito da Luciano Arcangeli, più che di un errore potrebbe in realtà trattarsi di una semplice confusione a partire da informazioni corrette, poiché sappiamo che opere di Crespi erano effettivamente presenti nella raccolta messa insieme da Raimondo⁹⁵, mentre un'attività di Giaquinto per i nobili marchigiani si può ora documentare sulla base di notizie di dipinti perduti – o da recuperare – e di una tela da poco assegnata al maestro pugliese, con ogni probabilità collegabile ai Buonaccorsi. I due dipinti documentati sono due ritratti eseguiti a Roma prima del giugno 1735 quando vengono spediti a Macerata, come attesta una lettera di Raimondo a Carlo Chiappini del 10 giugno in cui afferma laconicamente: «Li ritratti a chi son parsi molto a chi non molto simili, io ne son contento purché il prezzo sia ragionevole»⁹⁶. Il 13 giugno Raimondo informa Chiappini che

pietà, dottrina e per belle arti dalla fondazione della città fino a nostri giorni, pp. 186-189, dove si afferma: «Al suo [di Palmucci] genio perspicace pertanto dobbiamo alcuni capi d'opera che si avessero e che formano ornamento nella città nostra. Di fatto della di lui direzione all'esecuzione del disegno del celebre Vanvitelli per l'edificazione della marmorea chiesa della BV della Misericordia, si valse Guarniero Marefoschi. La pittura della Galleria Bonaccorsi fatta in parte dal Ricciolini fu pure da esso assistita. L'opera di Corrado Giquinto nella pittura delle grandi tavole a posta connesse, ove lavorarono anche il Solimene, il cavalier Giuseppe Crespi, Marc'Antonio Franceschini e Giovan Gioseffo del Sole e così l'invenzione del dipinto della Galleria dessa eseguita dai pittori bolognesi Antonio Dardani e Carlo Rambaldi non che il disegno dell'intero Palazzo di un tal Centini architetto romano e la scoltura delle statue che decorano il cortile scolpite dal padovano Bonazza» (ivi, p. 187). ASMC, Fondo priorale di Macerata, vol. 1051, [Paolo Pagnanelli], *Cenni storici della città di Macerata, parte prima. Biografia degli Uomini illustri di detta città seconda parte*, 1859, pp. 159-161: «al suo genio pertanto deve Macerata alcuni capi lavori che si eseguirono in questa città; infatti dalla di lui direzione il disegno del Vanvitelli per l'edificazione della marmorea chiesa della Misericordia, la pittura della galleria Bonaccorsi fatta dall'immortale Ricciolini da esso assistito, e nell'esecuzione di questo lavoro tanto di più di cognizioni acquistò» (ivi, p. 160). È indicativo anche come Amico Ricci, in un contributo sugli uomini illustri di Macerata, parlando di Palmucci, non faccia il minimo cenno ai suoi interessi artistici (Ricci 1847, pp. 57-58).

⁹⁴ Ricci 1834, tomo II, pp. 414 e 438, nota 1: «La galleria ricca di bellissimi marmi venne dipinta da Antonio Dardani e Carlo Rambaldi ambedue bolognesi e l'abbellirono di grandi tavole a posta commesse il Solimene, Corrado Giaquinto, il cav. Giuseppe Crespi, Marcantonio Franceschini e Gian Gioseffo del Sole».

⁹⁵ Arcangeli 1993, p. 104. Per le opere di Crespi nella collezione Buonaccorsi cfr. Prete 2001, p. 23 e ora anche il saggio di Giulia Iseppi in questo volume.

⁹⁶ AB, Copialettere 120 (1735-1738), c. 25.

«cotesto pittore Corrado Giaquinto» aveva scritto a Ferrara al figlio Simone una lettera in cui si lamentava del compenso offerto dall'agente del conte per i ritratti, cioè 15 scudi, a fronte dei 30 richiesti e chiede di cercare di ridurre la richiesta a 24 o 25 scudi, «tanto più che abbiamo noi il torto, non avendo patteggiato prima il prezzo e ci siamo rimessi alla pretenzione dell'Artefice»⁹⁷. Alla fine il prezzo viene confermato ai 30 scudi richiesti da Giaquinto⁹⁸. Uno dei due ritratti è verosimilmente quello spedito nel marzo 1736 a Ferrara al medesimo Simone⁹⁹. Visto il plurimo riferimento al prelado è molto probabile che almeno uno dei due personaggi ritratti fosse proprio Simone Buonaccorsi, che poteva aver commissionato il quadro in occasione della nomina a Vicelegato di Ferrara, nella primavera del 1735. L'anno 1735 è privo di attestazioni documentarie di Giaquinto se si esclude la notizia della morte della moglie e del figlio neonato, nel febbraio di quell'anno, dunque la circostanza emersa in questa sede è importante per la ricostruzione della sua carriera prima del suo secondo soggiorno piemontese, documentato solo dal 1738, nonché per la sua produzione di ritrattista, legata oggi a pochi esemplari¹⁰⁰. A Giaquinto Stefano Papetti ha attribuito un'*Allegoria della Pace* (fig. 7) oggi conservata nel palazzo comunale di Potenza Picena, che alcune fonti locali hanno ipotizzato di ricondurre alla committenza dei Buonaccorsi. Sebbene l'opera attenda di essere compiutamente studiata¹⁰¹, l'attribuzione risulta convincente così come il riferimento ai Buonaccorsi, configurandosi pertanto come un'acquisizione di rilievo per la conoscenza del mecenatismo della famiglia, che va a compensare le tante dispersioni subite dal patrimonio artistico ad essa riconducibile¹⁰².

⁹⁷ Ivi, c. 28.

⁹⁸ Ivi, c. 30, 20 giugno 1735, lettera di Raimondo Buonaccorsi a Carlo Chiappini: «[...] Sento abbia accordato il Pittore per la somma di scudi 30 per li due consaputi ritratti, che l'è quanto il medemo desiderava, come s'esprese nella lettera scritta a monsignore ed io resto appagatissimo del prezzo [...]».

⁹⁹ AB, Copialettere 120 (1735-1738), c. 94, 24 marzo 1736, lettera di Raimondo ad Angelo Giamagli di Ancona: «Ho rincontro che sin dalli 15 del corrente fossero state costà spedite due cassette per barca da Ferrara a lei raccomandate da quel monsignor Vicelegato et una scattola grande dentro la quale vi è un ritratto [...]».

¹⁰⁰ Per la tragica morte della moglie e del figlio cfr. Gabrielli 1993, p. 40 e Meyer 2000, a cui si rimanda anche per il viaggio a Torino. Sulla ritrattistica di Giaquinto cfr. D'Orsi 1958, pp. 111-116 e Buscaroli Fabbri 1998.

¹⁰¹ L'opera, che misura cm 134x98,5 e risulta di notevole qualità è pressoché inedita. Tutte le informazioni che abbiamo sulla tela, compresa la paternità dell'attribuzione a Papetti e la notizia del furto che il dipinto subì nel 1997 e del suo recupero nel 2002 a opera dei carabinieri del nucleo di protezione del patrimonio culturale dopo che l'opera era passata a un'asta Sotheby's a Milano, si leggono nel blog dedicato alla storia di Potenza Picena e curato dagli studiosi locali Simona Ciasca e Paolo Onofri: <<https://isantesi.wordpress.com/2016/12/28/lallegoria-della-pace/>>, 20.06.2018. Gli studiosi ipotizzano in modo credibile la provenienza del dipinto dall'ospedale eretto dopo il 1729 per volontà testamentaria di Alessandro Buonaccorsi, fratello di Raimondo, morto nel 1737, ma non sono emerse al momento notizie documentate sulla storia del quadro (per la storia dell'ospedale si rimanda invece a Torresi 2016, dove però non si fa cenno del quadro), né ci è stato possibile condurre una ricerca in proposito.

¹⁰² A proposito di ritratti, nel 1741 arriva a Macerata da Roma un ritratto di Malta Diodato

3. *Fra centro e periferia, fra ideazione ed esecuzione. I Buonaccorsi e i Giosafatti di Cingoli*

I Giosafatti di Cingoli sono un ramo della celebre famiglia di scarpellini e scultori di origine veneziana trapiantati nel '500 nelle Marche fra Sanseverino e Ascoli, che hanno contribuito all'abbellimento di chiese e palazzi di tutta la regione e oltre, rimasto quasi sconosciuto fino a oggi: il merito di aver raccolto le informazioni disponibili sulla bottega cingolana va a Cristiano Marchegiani, autore di un importante lavoro complessivo sui Giosafatti¹⁰³. Il loro rapporto con i Buonaccorsi era già stato rilevato¹⁰⁴, ma il nuovo scavo documentario condotto per questa ricerca ha permesso di portare alla luce diverse novità. Domenico Antonio e Bonfiglio Giosafatti risultano infatti i responsabili della realizzazione delle decorazioni lapidee e di diversi arredi di palazzo Buonaccorsi: il libro della fabbrica del palazzo conservatosi riporta consistenti pagamenti effettuati fra il 1706 e il 1710 a favore dei due maestri cingolani per lavori generici o specifici come la realizzazione di tavolini e scale e la fornitura di pietre¹⁰⁵. Dal pagamento del 29 febbraio 1708 indirizzato «a maestro Domenico Antonio Giosafatti e suo fratello», verosimilmente lo stesso Bonfiglio citato in tutte le altre registrazioni, si può dedurre il rapporto di parentela fra i due artefici¹⁰⁶. Non si trattava della prima impresa conosciuta

Bussi entrato nel 1740 nei Cavalieri di Malta (ASMC, AB, Copialettere 98, 1739-1746, c. 98, 17 aprile 1741; ivi, c. 234, 4 maggio 1741; ASMC. AB, Serie contabilità-mastri, vol. 111, 1737-1769, Giornale del libro mastro, cc. 75, 89). Nel 1743 vengono commissionati diversi ritratti. Il 1° febbraio Raimondo conferma a Chiappini l'arrivo quella mattina del «detto ritratto, quale è uscito di naturale e di piena nostra consolazione e soddisfazione» (ivi, c. 388). Nel mese di aprile, si parla di altri tre ritratti sempre realizzati a Roma, da pagare 45 scudi (ivi, c. 408) ed eseguiti entro giugno, quando Raimondo prega Chiappini di avvisarlo del «pagamento fatto al pittore» per annottarlo nei suoi libri di conti (ivi, c. 408). In quei mesi il primogenito di Raimondo, Buonaccorso, era a Roma con la moglie e forse si trattava dei loro ritratti, ma purtroppo mancano riscontri. Il 21 giugno 1743, poi, Raimondo informa proprio il figlio, ancora a Roma, di avergli spedito quella mattina un ritratto della moglie che «il Pittore» aveva «convenuto con voi di raccomandare [...] per renderlo più simile avendone bisogno» (ivi, c. 423). Purtroppo la sporadicità dei riferimenti reperiti non consente di ben capire il numero esatto e la circolazione di questi quadri.

¹⁰³ Marchegiani 2017. Si tratta di uno studio esemplare, che raccoglie e ordina una poderosa massa di fonti in gran parte inedite e fornisce una lettura critica della produzione artistica dei Giosafatti, specialmente del ramo ascolano. Per i Giosafatti di Cingoli cfr. ivi, pp. 253-254.

¹⁰⁴ Ciuffoni, Menichelli 1994, pubblicano tre brani di lettere di Raimondo Buonaccorsi rispettivamente a Bonfiglio (ivi, doc. 98, p. 357, 15 settembre 1733) e Antonio Giosafatti (ivi, doc. 121-122, 128 pp. 361-362, 1740-1741).

¹⁰⁵ AB, Serie amministrazione, vol. 473 (1706-1711), *Libro delle spese che si faranno per la fabbrica del Palazzo posto entro la città di Macerata [...]*, cc. n.n., pagamenti a Domenico Antonio Giosafatti sotto le date 1° luglio 1706, 31 gennaio 1708, 18 gennaio 1708 (3 tavolini e «un siacquatore»), 16 settembre 1708; a Bonfiglio Giosafatti, 28 settembre 1708, 30 aprile 1709, 1 giugno 1710; pagamento a «Maestro Domenico Antonio Giosafatti e suo fratello scarpellini» del 29 febbraio 1708.

¹⁰⁶ Per il riferimento d'archivio vedi la nota precedente. Marchegiani distingue due diversi artisti del ramo cingolano con il nome di Domenico Antonio, il primo documentato nel 1683 e

dei due scalpellini. Domenico Antonio aveva lavorato già in un altro cantiere di Giovanni Battista Contini, quello della chiesa di San Filippo a Cingoli, dove è attestato nel 1683¹⁰⁷. A Macerata, Bonfiglio era attivo almeno dal 1701, quando consegna l'epigrafe apposta nella casa del canonico maceratese Antonio Ulissi in onore del defunto vescovo Alessandro Varano¹⁰⁸. Fra le testimonianze più consistenti dell'operato della bottega cingolana a Macerata si può annoverare la realizzazione della cappella di Sant'Ignazio nella chiesa dei gesuiti, dedicata ai SS. Giovanni Battista ed Evangelista (fig. 8). L'attribuzione è sostenuta dal contratto di commissione dell'opera, un documento di estremo interesse per i dettagli sui più diversi aspetti dell'impresa, da quelli progettuali ed esecutivi alla scelta dei materiali, fino al trattamento economico degli artisti. L'atto viene stipulato a Macerata, nel collegio dei gesuiti, il 28 settembre 1722. I contraenti sono i gesuiti, rappresentati dal rettore del collegio, padre Giuseppe Augusti, e i maestri Bonfiglio del fu Giovanni Battista e Giuseppe Maria del fu Francesco «Giosafat» di Cingoli¹⁰⁹ che in apertura del lungo contratto si impegnano a lavorare nella cappella di Sant'Ignazio:

un altare conforme al disegno posto nel secondo tomo a fogli settantanove del P. Andrea Pozzi della ven. compagnia di Gesù (levate però le due statue laterali con suoi piedistalli e le colonne spirali, le quali doveranno essere dritte et in numero quattro respective, cioè due isolate e due visibili per metà in circa et a tenore del disegno e pianta)¹¹⁰.

Segue una specificazione dettagliatissima delle pietre da impiegarsi nelle diverse parti del monumento: pietra d'Istria per la mensa di altare e per le parti interne delle colonne, da impiallacciare con diaspro di Sicilia, insieme a un altro materiale proveniente dall'altra sponda adriatica come la «breccia d'Arbe»; «giallo e negro di Verona», marmo di Carrara e d'Istria, verde antico e «mezzo bigio antico». A garanzia del rispetto dell'uso pattuito di questi materiali e della loro qualità i gesuiti dichiarano di tenere presso di sé alcune mostre «sigillate con sigillo dalli signori Carlo Scandolibeni e Giovanni Battista Albertini

1695 che è verosimilmente l'artista attivo a palazzo Buonaccorsi fra il 1706 e il 1710; il secondo attivo nel 1740-1741 per i Buonaccorsi (Marchegiani 2017, pp. 253-254). In realtà la distinzione fra i due artefici non è sempre chiara.

¹⁰⁷ Mariano 1996, p. 52; Marchegiani 2017, p. 253.

¹⁰⁸ Marchegiani 2017, pp. 253-254.

¹⁰⁹ ASMC, Notarile di Macerata, vol. 3323 (1722), notaio Domenico Basili, cc. 149v-161r. Non può sfuggire naturalmente l'importanza dei patronomici degli artisti e della figura fino a oggi ignota di Giuseppe Maria. Libero Paci in uno studio sulla famiglia Ricci attribuisce il patronato di questo altare ad Amico Ricci, riferendo la notizia all'archivio privato della famiglia, conservato presso l'allora Cassa di Risparmio di Macerata (Paci 1983, p. 12. Sull'archivio Ricci cfr. Cecchi 1981). Purtroppo l'archivio risulta al momento inconsultabile e non è possibile verificare questa informazione; ritengo tuttavia che lo studioso possa essersi confuso con l'altare della famiglia Ricci in San Filippo, per cui si veda avanti nel testo, poiché nel contratto di commissione dell'altare di Sant'Ignazio non vi è alcun riferimento ai Ricci, mentre l'unico privato menzionato come finanziatore della cappella è il mercante Francesco Patrignani (vedi sotto, nota 112).

¹¹⁰ Ivi, c. 151r.

scarpellini di Ancona», che in quel momento stavano realizzando l'altare della Madonna di Loreto¹¹¹, specularmente a quello di Sant'Ignazio nella navata sinistra della chiesa. Bonfiglio e Giuseppe Maria si impegnano a consegnare il lavoro finito «della cappella, nicchio, altare, palliotto, balaustrata, pavimento» in quattro anni e due mesi, cioè entro il luglio del 1727, e in caso di ritardo i padri della Compagnia di Gesù si riservano la facoltà di far venire a spese dei Giosafatti «altri soggetti» da Roma per perfezionare l'opera incompiuta. La parte del trattamento economico, anch'essa piuttosto minuziosa, prevedeva un compenso complessivo di 1800 scudi, comprensivi delle spese di trasporto a carico dei due maestri, un anticipo di 400 scudi e pagamenti di 200 scudi annuali nel mese di maggio, con la specificazione delle parti del lavoro che gradualmente si sarebbero compiute nei quattro anni; in aggiunta l'alloggio, il vitto e il posto dove lavorare per i due maestri e altri due «operarii»¹¹².

Il modello per l'altare maceratese viene preso, con qualche semplificazione e adattamento «alla pianta», da uno dei testi di architettura più diffusi nel XVIII secolo, specialmente normativo nel contesto della committenza dei gesuiti, il secondo volume della *Perspectiva Pictorum et Architectorum* di padre Andrea Pozzo (fig. 9), come si era già accorto Paolo Cruciani, che ravvisa l'uso degli stessi esempi anche nella chiesa gesuitica di San Martino a Fermo¹¹³. Il documento esprime con assoluta chiarezza la dinamica che nel contesto artistico della Marca pontificia del Settecento regola il rapporto fra centro e periferia – o meglio fra centro e provincia¹¹⁴ – nei termini di una dialettica fra invenzione ed esecuzione, fra il modello proveniente da Roma e la perizia tecnico-esecutiva reperibile anche sul posto, in artefici forti di una lunga tradizione come appunto i Giosafatti o gli scarpellini anconetani: tale situazione trova riscontri esemplari proprio nell'attività dei Giosafatti per Raimondo Buonaccorsi attestata dall'epistolario del conte¹¹⁵.

¹¹¹ Ivi, c. 153r. Per l'uso delle pietre citate nella coeva attività dei Giosafatti cfr. i documenti in Marchegiani 2017, reperibili attraverso l'utile «Indice dei “marmi fini” per le cappelle», ivi, p. 256.

¹¹² Ivi, cc. 155v-157v. Perfino il vitto è specificato in dettaglio: «che le sudette spese debbano consistere in quattro pagamenti il giorno per ciascheduno di pane del collegio ed il medesimo pane che mangiano li Padri, quattro boccali di vino puro in tutti quattro, minestra la mattina, mezza libra di carne o pesce per ciascuno, intendosi anco detto Padre Rettore di dare anco un puoco di formaggio e la sera insalata ed altra mezza libra di carne o pesce per ciascheduno, intendendoci ancora il dett P. Rettore di dare alli medesimi signori operarii due baiocchi il giorno in tutti per colatione e merenda, oltre il sito e comodo di lavorare».

¹¹³ Cruciani 2010, pp. 124-125.

¹¹⁴ La distinzione è nel classico lavoro di Castelnuovo, Ginzburg 1979.

¹¹⁵ In realtà Raimondo Buonaccorsi è coinvolto, ma in maniera apparentemente molto indiretta, anche nella vicenda dell'altare di Sant'Ignazio appena illustrata. Il denaro per la costruzione della cappella proviene infatti dal lascito testamentario risalente al 27 aprile 1701 del mercante maceratese Francesco Patrignani, in particolare dal ricavato della vendita di un terreno ceduto il 26 settembre 1722 (due giorni prima dunque della stipula del contratto con i Giosafatti) al mercante Giuseppe Balducci, che subito dopo lo rivende proprio a Raimondo Buonaccorsi (ASMC, notarile di Macerata, vol. 3323, 1722, notaio Domenico Basili, cc. 125v-146v).

Nel novembre del 1729 Raimondo inizia una corrispondenza con Bonfiglio Giosafatti relativa alla realizzazione di un monumento funebre, di cui purtroppo non viene specificato molto, ma che verosimilmente era collocato nella chiesa di San Francesco di Macerata, dove i Buonaccorsi avevano la tomba di famiglia¹¹⁶. Una parte del lavoro e precisamente lo «scudo», o «targa» e dunque lo stemma gentilizio con la tigre viene fatto eseguire a Roma sotto la supervisione dell'architetto Clemente Orlandi, in contatto con un altro maceratese, «monsignor De Vico»¹¹⁷. Il fatto interessante è che qui il «disegno dello scudo» viene inviato da Cingoli a Roma via Macerata, in un capovolgimento della tradizionale dinamica di cui abbiamo poc'anzi parlato¹¹⁸. Possiamo considerare questo episodio come una piccola eccezione alla regola, poiché in seguito i Giosafatti lavoreranno ancora per Raimondo, ma sempre attenendosi a disegni inviati da Roma. Già il 9 giugno 1732 Raimondo chiedeva a Orlandi il disegno per «un piccolo altare»¹¹⁹, che gli arrivò prima del 15 settembre: da una lettera di quel giorno apprendiamo infatti che l'incaricato del lavoro era ancora una volta Bonfiglio Giosafatti, che aveva scritto al conte annunciando una sua visita a Macerata per discutere dell'opera¹²⁰. Da lettere successive si chiarisce trattarsi di una «memoria» funebre per monsignor Benedetto Bussi, parente della moglie di Raimondo, vescovo di Recanati fra il 1727 e il 1728, scomparso il 2 ottobre del 1728¹²¹. Buonaccorsi si rivolge per reperire «bianco di Carrara o nero di Genova» ai mercanti veneziani di origine carrarese Antonio e Domenico del Medico, abbandonando in seguito l'idea a

¹¹⁶ Una sepoltura dei Buonaccorsi in San Francesco di Macerata risale verosimilmente all'iniziativa di Simone, come si evince dal suo testamento del 4 settembre 1698 cfr. ASMC, Fondo notarile di Recanati, notaio Anton Francesco Presuttini, vol. 2231, 1708, c. 7r: «et il mio corpo, mentre sarà separato dall'Anima, se in Macerata, sia sepolto nella Chiesa di S. Francesco nella mia sepoltura, se in Monte Santo, similmente nella Chiesa di S. Francesco, nella sepoltura di casa Buonaccorsi».

¹¹⁷ Si trattava di Francesco De Vico, influente prelato alla corte romana, dal 1722 vescovo di Eleusa, membro dell'Accademia dell'Arcadia (Paci 1996, p. 588) e dedicatario delle *Notizie degli arcadi morti* di Giovan Mario Crescimbeni (cfr. Crescimbeni 1720-1721). Sui De Vico e la loro committenza artistica cfr. Coltrinari 2017.

¹¹⁸ Le lettere che documentano la vicenda in questione sono tutte in AB, Copialettere 103 (1725-1731), lettere a Bonfiglio Giosafatti del 29 novembre (c. 318), 24 dicembre (c. 322), 31 dicembre 1729 (c. 324), 4 gennaio (c. 325), 22 aprile (c. 345), 15 giugno 1730 (c. 356); lettere a Clemente Orlandi del 16 e 27 gennaio (c. 327), 7 aprile (c. 341), 29 maggio (c. 353) 23 giugno (c. 358) e 7 luglio 1730 (c. 359); lettere all'agente a Roma Carlo Chiappini del 2 gennaio (c. 325), 20 gennaio (c. 327), 21 aprile (c. 344), 1 maggio (c. 347), 5 e 12 maggio (c. 348), 7 agosto (c. 363), 21 agosto (c. 367), 25 agosto (c. 368).

¹¹⁹ ASMC, AB, Copialettere 103 (1725-1731), c. 77.

¹²⁰ Ivi, c. 102.

¹²¹ La nomina di Bussi rappresentò un evento prestigioso per i Buonaccorsi, molto legati alla vicina città di Recanati, come si evince da diversi passaggi dell'epistolario degli anni 1727-1728. Sul vescovato di Bussi si veda Vogel 1859, vol. I, pp. 408-409 che riporta le parole nella lapide affissa in sua memoria al muro della cattedrale di Recanati. Bussi morì a Fermo, mentre si trovava in città a istruire la pratica di beatificazione del filippino fermano Antonio Grassi (ivi, p. 408).

causa del prezzo giudicato eccessivo¹²². Il monumento dovette avere una lunga gestazione, conclusasi all'inizio del 1735: fra dicembre 1734 e gennaio del 1735, infatti, Giosafatti e Raimondo definiscono le caratteristiche della scritta in lettere dorate e l'artista appare pronto a recarsi a Recanati per il montaggio del manufatto, di cui però non si trovano altre notizie¹²³.

Da Roma arriveranno anche i disegni di alcuni tavolini di pietra che Raimondo farà lavorare questa volta a Domenico Antonio Giosafatti, probabilmente il figlio di Bonfiglio, fra il novembre del 1739 e l'estate del 1740. I mobili dovevano andare a ornare la «nuova fabbrica», ovvero il palazzo noto nella tradizione storiografica maceratese come «palazzo dei cadetti Buonaccorsi», che Raimondo e il fratello conte Flavio si fecero costruire dirimpetto a palazzo Buonaccorsi¹²⁴. Raimondo aveva l'intenzione di trasferirvisi per lasciare il palazzo principale al figlio Buonaccorso, sposatosi nel 1738, e proprio fra il 1739 e la morte, il 23 novembre 1743, è impegnato nell'arredo della nuova dimora¹²⁵. Domenico Antonio Giosafatti risulta il principale artefice degli ornamenti lapidei di questa residenza: oltre ai tavolini si occupa infatti della cappella, il cui progetto giunge anch'esso da Roma¹²⁶, e verosimilmente anche del portale di cui Raimondo si mostra particolarmente soddisfatto in una lettera del 28 agosto 1739 all'amministratore di Monte Santo, Ubaldo Rossi¹²⁷.

Parallelamente a questo cantiere Raimondo è chiamato a gestire un'ennesima impresa artistica romano-marchigiana, la costruzione della cappella Ricci in

¹²² ASMC, AB, Copialettere 90 (1731-1735), c. 234 lettera a don Antonio del Medico a Venezia, 17 aprile 1734; c. 275, lettera a Domenico del Medico a Venezia, 15 maggio 1734; c. 275, lettera ad Aurelio Rezzonico, 15 maggio 1734; c. 280, lettera a Bonfiglio Giosafatti, 29 maggio 1734; c. 295, lettera a Bonfiglio Giosafatti, 7 agosto 1734. La pietra verrà poi fatta venire da Roma (ivi, c. 314, lettera a Carlo Chiappini, 24 settembre 1734). Sui Del Medico e il commercio di pietre cfr. Della Pina 1996; nel 1736 forniscono i marmi per il monumento funebre per la moglie di Cordolo Pianetti da Jesi eseguito «dai Gosafatti di Cingoli» (Marchegiani 2017, p. 253). Per i rapporti con i Rezzonico si rimanda al contributo di Paolo Delorenzi in questo volume.

¹²³ ASMC, AB, Copialettere 90 (1731-1735), c. 340, lettera del 21 dicembre 1734 e c. 345, lettera del 4 gennaio 1735, entrambe di Raimondo a Bonfiglio Giosafatti.

¹²⁴ Cfr. Barbieri 1978, p. 8. Come risulta dal libro mastro dell'eredità di Flavio Buonaccorsi, il palazzo era frutto del rimaneggiamento di un fabbricato acquistato già nel 1716 e denominato «casa della Rota vecchia» (ASMC, AB, Serie amministrazione, vol. 112 (1737-1773), *Libro mastro dell'eredità della buona memoria del conte Flavio Buonaccorsi*).

¹²⁵ Non è qui possibile per ragioni di spazio rendere conto dei numerosi riferimenti al palazzo e agli arredi che si trovano nell'epistolario degli anni 1739-1740, conservato in ASMC, AB, Copialettere 98 (1739-1746).

¹²⁶ In particolare Giosafatti dovette andare a mettere in opera alcuni dei tavoli a luglio 1740 (ivi, c. 158, lettera del 6 luglio) e intorno al 15 agosto: il 12 infatti Raimondo lo esortava a venire a Macerata «doppo la festa dell'Assunta» per «il trasporto dei tavolini e la vostra venuta per abbillire la fabrica degl'altri e potere discorrere facilmente intorno alla cappella, circa la quale sto attendendo istruzioni da Roma» (ivi, c. 170).

¹²⁷ Ivi, c. 70: «Dica al signor conte Flavio che va stringendosi l'ultimatione della sua fabrica, e che il portone che è avanzata già nello stabilimento fa una bellissima comparsa e benché simile a questo di casa riesce meglio di molto e spero certo che al mezzo settembre lo liberaremo delli scarpellini. Comincio intanto a porvi qualche mobile [...]».

San Filippo Neri a Macerata. Il 30 maggio 1740, Buonaccorsi scrive al cognato Raniero Bussi a Roma:

Come non v'è persona nella quale possa più confidarmi nell'occorrenza che sono per esporle e per l'affetto in cui è per favorirmi e per l'utilità e per l'accortezza con la quale condurrà l'affare mi fo lecito ricorrere alle sue grazie. Il signor marchese Ricci mio genero¹²⁸ volendo fare un altare di marmi in una cappella della chiesa di S. Filippo di qui, m'ha addossato il peso della costruzione di essa, e perché siamo qui privi di architetti e di scarpellini capaci di formarne un disegno ben formato e da riuscir con approvazione e con applauso, a lei ricorro perché m'assisti in questo, di stabilire un perfetto disegno. Il quale non importa che già di nuova invenzione, anzi sarebbe bene, che ne fosse assicurata la buona riuscita con la prova d'altra cappella in opera. A tale oggetto ò mandato al signor don Carlo la pianta della cappella e sito, con tutte le misure di lucidazioni in un foglio et un disegno che come fatto da un Pittore, che credo l'abbia copiato dal Padre Pozzi, credo non abbia le dovute misure e giuste proporzioni, ma puol servire per qualche idea a dar lume. Anzi in breve mandarò altro disegno fatto qui da un scarpellino, che farà esaminate per sentire il parere di cotesti intendenti. Mi riservo poi in appresso venirle suggerendo ciò che dovrò secondo ciò che mi vien scritto da lei; solo mi occorre aggiungere che si vorrebbe spender poco più di scudi 900, e come il sito dell'altare per la giusta proportion e a quello della cappella non è molto grande, si spera aver qualche cosa di buono, anche con qualche buon marmo e vago e mi riservo a dirle se vi si voglia ancora la balaustrata. Sarà ancora bene convenire a suo tempo della mercede, con chi dovrà fare il disegno perché dovendo servire altri deve caminarsi ristretti¹²⁹.

La lettera chiarisce esemplarmente i meccanismi dello scambio artistico fra Roma e Macerata. Raimondo viene incaricato dal genero di occuparsi della realizzazione della cappella in San Filippo probabilmente per la lunga esperienza maturata nella direzione di campagne decorative di questo genere e per i suoi contatti nella capitale e infatti si rivolge come di consueto ai Bussi. La necessità che muove Ricci e Buonaccorsi è di ottenere un perfetto disegno, quello che gli architetti e gli scarpellini locali non erano in grado di fornire. Un disegno capace di ottenere «approvazione» e «applauso» e che però non doveva essere necessariamente originale, anzi, se fosse stato già utilizzato per costruire qualche altra cappella, questo avrebbe fornito la «prova» della sua validità: l'originalità non è dunque un valore prioritario, rispetto alla buona riuscita dell'opera. Non solo, anche qui, come nel caso della cappella di Sant'Ignazio in S. Giovanni, si parte da un disegno di repertorio, ancora una volta da padre Pozzi, eseguito da un pittore locale e inviato da Raimondo a Roma per dare un'idea, sebbene approssimativa, del sito e dei desideri dei committenti. Il conte preannuncia l'invio di un altro disegno che avrebbe fatto fare «da un scarpellino», per poi mandarlo a Roma per sottoporlo al giudizio «di cotesti intendenti», cioè di

¹²⁸ Si trattava del marchese Amico Ricci, che il 26 novembre 1724 aveva sposato Marianna Buonaccorsi, figlia di Raimondo (cfr. Melatini 1993, *Albero genealogico della famiglia Buonaccorsi*).

¹²⁹ AB, Copialettere 98 (1739-1746), c. 148. La lettera è riportata parzialmente da Ciuffoni, Menichelli 1994, p. 361, doc. 124.

non meglio specificati esperti. Segue la chiusura sull'aspetto economico, con la spesa fissata a 900 scudi e la raccomandazione a concordare prima il prezzo con l'artefice del progetto per evitare sorprese, tanto più lavorando per altri. Lettere successive a questa testimoniano come l'incaricato dell'opera fosse di nuovo affidato a Domenico Antonio Giosafatti, che fra agosto e settembre 1740 fornisce i disegni spediti a Roma¹³⁰. Raimondo tuttavia non gradisce la richiesta economica dell'artista cingolano, come rivela un'altra missiva del 7 marzo 1741 dai toni piuttosto risentiti:

Ricevei dal signor avvocato Mornatti il noto disegno et ora dal postiglione la descrizione delli marmi e le vostre pretenzioni, le quali sono eccessive e spaventano et altri della stessa qualità de marmi a prima domanda ne ha richiesti in tutto scudi 1400 e l'Architetto di Roma con tutto che ivi li prezzi siono molto maggiori, sperono non passare scudi 1200 e veramente quando voi avete fatta la Cappella delli padri Gesuiti, tanto maggiore e di tanto più lavoro, con di più la balaustrata et quadro di pietra per scudi 1800 non si sa comprendere come siate ora di questa tanto più piccola e di tanto meno lavoro in maggiore pretenzione, mentre per tali proportioni il calare un terzo sarebbe ancor poco. Io scriverò a Roma per sentirne il parere, ma son sicuro che le vostre richieste faranno ridere e resto¹³¹.

Il conte si era dunque informato presso altri artefici sul prezzo e utilizza in particolare il confronto con la cappella nella chiesa maceratese dei Gesuiti: alla fine la pietra di paragone è sempre costituita da Roma, con i suoi «intendenti» e i suoi «Architetti». Sfortunatamente il nome dell'architetto romano non emerge mai con certezza dalle lettere esaminate: potrebbe forse essere «un tal Pietro Hestini architetto» a cui Raimondo indirizzava un disegno per il tramite del solito Chiappini il 30 giugno 1741¹³². Si sa invece che il disegno della cappella viene pagato 25 scudi e che si trattava di un vero e proprio modello, verosimilmente tridimensionale, che doveva essere pronto il 1° settembre 1741, allorché Raimondo dava a Chiappini le istruzioni per la sua spedizione¹³³. L'altare Ricci

¹³⁰ AB, Copialettere 98 (1739-1746), c. 170, lettera del 12 agosto 1740, già citata in cui Raimondo sollecita Giosafatti a venire a portare i tavolini e a perfezionarli «e potere anche discorrere facilmente intorno alla cappella, circa la quale sto attendendo l'istruzioni da Roma». Il 5 settembre 1740 il conte scrive a Chiappini dicendosi contento per la conferma del «recapito delli disegni in mano del signor conte Raniero» (ivi, c. 176); si tratta con ogni verosimiglianza dei disegni della cappella in San Filippo fatti da Domenico Antonio Giosafatti. Cristiano Marchegiani aveva già proposto l'attribuzione a Giosafatti, confermata ora dai documenti (Marchegiani 2017, p. 254).

¹³¹ Ivi, c. 217. Riportata parzialmente in Ciuffoni, Menichelli 1994, p. 362, doc. 128.

¹³² ASMC, AB, Copialettere 98 (1739-1746), c. 248, trascritta in Ciuffoni, Menichelli 1994, p. 362, doc. 129.

¹³³ ASMC, AB, Copialettere 98 (1739-1746), c. 262: «[...] Spero poi in questa mandata farle una considerabile spedizione di danaro in natura, coll'ordine di ciò che dovrà farne et in tale occasione si riterrà scudi 25 delli quali non mi darà debito, né credito che darà al signor conte Raniero, che deve impiegarli in un disegno e modello d'altare per il signor marchese Ricci e tal modello dovrà ella farlo incassare o in uno o in più pezzi che si addatta più commodamente a trasportarlo et ancora di questo non metta in mio conto la spesa, ma me l'avisi per renderla a suo tempo infrancata e ricuperarli io dal signor marchese Ricci e sopra tal particolare scrivo al signor conte Raniero più difusamente [...]».

fu dunque probabilmente eseguito fra il 1741 e il 1743 circa e fu completato con la *Crocifissione* dipinta da Francesco Mancini (figg. 5 e 10). L'esecuzione della tela viene riferita dalle fonti locali al 1737, l'anno prima dell'altro dipinto di Mancini per la medesima chiesa filippina, la *Madonna che appare a San Filippo* sull'altare maggiore (fig. 6), e in concomitanza con l'impresa dell'artista nella basilica della Misericordia¹³⁴. L'ipotesi che Raimondo possa aver fatto da tramite per l'affidamento al prediletto Francesco Mancini dei dipinti della chiesa dei Filippini, oltre che per la progettazione della cappella Ricci, mi pare in sostanza molto probabile e arricchisce il *carnet* di imprese artistiche anche non strettamente familiari promesse da Buonaccorsi nella sua città.

Riferimenti bibliografici / References

- Alimenti G., Pasquali S. (2012), *Prima in Orbe. Riapertura della chiesa di San Filippo Neri*, Macerata: Fondazione Mastrocola.
- Arcangeli L. (1993), *Le opere di Corrado Giaquinto nelle Marche*, in *Giaquinto. Capolavori dalle corti in Europa*, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, 23 aprile – 20 giugno 1993), Milano-Firenze: Charta, pp. 103-106.
- Arcangeli L. (2007), *Mancini, Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma: Istituto dell'enciclopedia italiana, vol. 68, <[¹³⁴ Cfr. Bettucci 1894, p. 19, studio che si avvale dell'archivio della congregazione dell'oratorio maceratese, poi disperso, che riferendosi ai due dipinti di Mancini afferma: «\[il quadro dell'altare maggiore\] ordinato per prezzo di scudi 400 con decreto del 4 gennaio 1738 al celebre pittore in Roma Francesco Mancini da Sant'Angelo in Vado, autore altresì di quel mirabile crocifisso che gli fu anteriormente commesso dai nobilissimi eredi del padre Giacomo Filippo Ricci patrizio maceratese». Più avanti, riferendosi all'altare dei Ricci, Bettucci ricorda come fosse stato «fatto di marmo quello del Crocifisso per legato lasciato nel 1729 dal medesimo Ricci». Sulla cappella cfr. anche Alimenti, Pasquali 2012, pp. 32-33; Ercoli 2012, pp. 67-70. Per i contatti fra Raimondo Buonaccorsi e Mancini si veda il precedente paragrafo 2.1. Per questa fase dell'attività di Mancini cfr. Blasio 2008 e 2012, pp. 98-112.](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-mancini_res-74e00994-394c-11dd-904a-0016357eee51_(Dizionario-Biografico)/>.</p>
<p>Barbieri C., Prete C. (1996), <i>La Galleria dell'Eneide di palazzo Buonaccorsi a Macerata. Documenti storici</i>, Macerata: Accademia di Belle Arti.</p>
<p>Barbieri C., Prete C. (1997), <i>La Galleria di palazzo Buonaccorsi a Macerata: note documentarie sulla committenza e su Michelangelo e Nicolò Ricciolini</i>, «Ricerche di Storia dell'arte», 62, pp. 81-93.</p>
<p>Barbieri F. (1978), <i>Settecento maceratese: dall'apparato alla coscienza urbana</i>, in <i>Il Settecento nella Marca</i>, Atti del XII Convegno di studi storici maceratesi (Trezza, 20-21 novembre 1976), Macerata: Centro di studi storici maceratesi, pp. 1-14.</p>
</div>
<div data-bbox=)

- Barucca G. (2001), *Qualche osservazione sulla Galleria dell'Eneide*, in Barucca, Sfrappini 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.
- Barucca G., a cura di (2017), *Facciamo presto! Marche 2016-2017: tesori salvati, tesori da salvare*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 28 marzo – 30 luglio 2017), Firenze: Giunti.
- Bellesi U., Lucchetti T., Napolioni A.M., a cura di (2009), *Piatti reali e trionfi di zucchero: carte di Casa Bonaccorsi nella Macerata seicentesca*, Macerata: Camera di commercio.
- Blasio S. (2008), *La decorazione settecentesca: Francesco Mancini e Sebastiano Conca*, in *Sub tuum praesidium. Il santuario della Madonna della Misericordia a Macerata*, a cura di G. Barucca, Azzano San Paolo: Bolis, pp. 117-163.
- Blasio S. (2012), *Francesco Mancini nelle Marche*, in *Francesco Mancini pittore (1679-1758). Nuovi contributi*, a cura di B. Cleri, L. Vanni, Foligno: Editoriale umbra, pp. 75-116.
- Buscaroli Fabbri B., a cura di (1998), *Corrado Giaquinto: ritratto di Carlo Broschi detto Farinelli*, catalogo della mostra (Bologna, Musei Civici d'arte antica, 30 giugno – 25 ottobre 1998), Bologna: Musei Civici d'Arte Antica.
- Capriotti G. (2012), *La fabbrica delle eroine. Un percorso tematico per immagini e testi attraverso il patrimonio dei Musei civici di Macerata*, in *Violetta, Carmen, Minì. Percorsi al femminile dallo Sferisterio ai Musei civici di Macerata*, catalogo della mostra (Macerata, Musei civici di palazzo Buonaccorsi, 14 luglio – 30 settembre 2012), a cura di F. Coltrinari, Macerata: Quodlibet, pp. 49-62.
- Castelnuovo E., Ginzburg C. (1979), *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana, I. Materiali e problemi, I. Questioni e metodi*, a cura di G. Previtali, Torino: Einaudi, pp. 285-352.
- Cecchi D. (1981), *Il fondo archivistico della famiglia dei marchesi Ricci di Macerata*, «Piceno», 5, pp. 49-62.
- Ciuffoni L., Menichelli F. (1994), *Documenti relativi al «giardino Buonaccorsi» di Potenza Picena*, in *Ville e dimore signorili di campagna del maceratese*, Atti del XXVIII convegno di studi storici maceratesi (Abbadia di Fiastra, Tolentino, 14-15 novembre 1992), Macerata: Centro di studi storici maceratesi, pp. 317-453.
- Coltrinari F. (2016), *Loreto cantiere artistico internazionale nell'età della Controriforma. I committenti, gli artisti, il contesto*, Firenze: Edifir.
- Coltrinari F. (2017), *Ricerche in corso sulla pittura del primo Settecento nelle Marche. Il testamento e una proposta per il pittore Giovanni Anastasi (Senigallia, 1653 – Macerata, 1704)*, «Il Capitale culturale. Studies on the value of cultural heritage», 15, pp. 171-189, <<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/1656/1164>>.

- Crescimbeni G.M., a cura di (1720-1721), *Notizie storiche degli Arcadi morti*, in Roma: nella stamperia di Antonio de Rossi.
- Cruciani P. (2010), *L'architettura della Compagnia di Gesù nel maceratese, in Ordini e congregazioni religiose dal Concilio di Trento alla soppressione napoleonica*, Atti del XLIV convegno di studi maceratesi (Abbadia di Fiastra, Tolentino, 22-23 novembre 2008), Macerata: Centro di studi storici maceratesi, pp. 111-162.
- Curzi V. (2000), *Declino della fortuna della pittura veneta nelle Marche del Settecento*, in *Pittura veneta nelle Marche*, a cura di V. Curzi, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, pp. 283-305.
- Curzietti J. (2016), *Antonio Raggi e il monumento funebre del cardinale Bonaccorso Bonaccorsi nel santuario della Santa Casa di Loreto*, «Studia Picena», vol. 81, pp. 177-194.
- De Caro G. (1972), *Bussi, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 15, <[http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-bussi_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-bussi_(Dizionario-Biografico))>.
- Della Pina P. (1996), *La famiglia del Medico: cavatori e mercanti a Carrara nell'età moderna*, Carrara: Aldus.
- Del Bufalo A. (1982), *Giovanni Battista Contini e la tradizione del tardomanierismo nell'architettura tra '600 e '700*, Roma: Kappa.
- D'Orsi M. (1958), *Corrado Giaquinto*, Roma: Arte della stampa.
- Ercoli E.H. (2012), *L'ultima piega*, Macerata: Rotary Club Macerata.
- Filippini E. (1917), *Gli affreschi del Mancini nel Duomo di Foligno*, Perugia: Unione Tipografica cooperativa.
- Gabrielli E. (1993), *Vita e opere di Corrado Giaquinto*, in *Giaquinto. Capolavori dalle corti in Europa*, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, 23 aprile – 20 giugno 1993), Milano-Firenze: Charta, pp. 33-66.
- Giudici C. (1991), "L'Appartamento". *Alcuni casi di collezionismo e committenza*, in *Stria di Forlì. III. L'Età moderna*, a cura di C. Casanova, G. Tucci, Bologna: Nuova Alfa editoriale, pp. 177-210.
- Guerrieri Borsoi M.B. (1988), *Contributi allo studio di Niccolò Ricciolini*, «Bollettino d'Arte», 50-51, pp. 161-185.
- Haskell F. (1966), *Mecenati e pittori: studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze: Sansoni.
- Ioele G. (2016), *Prima di Bernini. Giovanni Battista Della Porta scultore (1542-1597)*, Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Marconi P. (2004), *Appendice. Estratto dalla relazione illustrativa del progetto esecutivo (settembre 2000)*, in *Il restauro di palazzo Buonaccorsi: riflessioni a confronto dopo un anno dall'inizio dei lavori*, Atti del seminario di Studio (Macerata, Sala Convegni Banca delle Marche, 13 giugno 2003), a cura di M. Zampilli, Macerata: Comune di Macerata.
- Marchegiani C. (2017), *I Giosafatti. La parabola barocca di una dinastia artistica veneto-picena*, Pescara: Carsa edizioni.

- Mariano F., a cura di (1996), *Le chiese Filippine nelle Marche. Arte e architettura*, Fiesole: Nardini.
- Mazzuchelli G.M. (1763), *Gli scrittori d'Italia cioè Notizie storiche, e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei letterati italiani del conte Giammaria Mazzuchelli bresciano*, vol. II, parte IV, in Brescia: presso a Giambattista Bossini.
- Melatini A. (1993), *I Bonaccorsi tra Medioevo e Novecento: ascesa e declino di un grande casato*, Civitanova Marche: Gruppo Duomo assicurazioni.
- Meyer S.A. (2000), *Giaquinto, Corrado*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma: istituto dell'enciclopedia italiana, vol. 54, <

- Pierguidi S. (2004), *Il programma sacrificato ai pittori. La Gallerie de 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.
- Pignatelli G. (1969), *Bonaccorsi, Simone*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana, vol. 11, *ad vocem*.
- Pocci Muti Bussi G. (2006), *Profilo di una famiglia romana: storia e arte*, in *Palazzo Bussi all'Aracoeli*, a cura di R. Di Paola, Roma: Edindustria, pp. 185-203.
- Prete C. (2001), *Note sulla galleria e sulla collezione Buonaccorsi*, in Barucca, Sfrappini 2001, pp. 21-35.
- Ricci A. (1968), *Accademici catenati dei secoli XVI-XVIII*, «Annali dell'Accademia dei Catenati», pp. 131-160.
- Ricci A. (1834), *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, Macerata: Tip. di Alessandro Mancini.
- Ricci A. (1847), *Degli uomini illustri di Macerata*, Roma: Tipografia belle arti.
- Salvarani M. (1999), *Il teatro la Fenice di Ancona. Cenni storici e cronologia dei drammi in musica e balli (1712-1818)*, Firenze: Fratelli Palombi editori.
- Santarelli G. (2001), *L'arte a Loreto*, Loreto: Edizioni Santa Casa: Ancona, Anibaldi.
- Santarelli G. (2013), *Itinerario del Seicento a Loreto*, in *Da Rubens a Maratta. Le meraviglie del barocco nelle Marche. 2. Osimo e la Marca di Ancona*, catalogo della mostra (Osimo, palazzo Campana, 29 giugno – 15 dicembre 2013), a cura di V. Sgarbi, S. Papetti, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, pp. 264-271.
- Sestieri G. (2006), *Gaspard Dughet: l'arte del paesaggio a palazzo Muti Bussi*, in *Palazzo Bussi all'Aracoeli*, a cura di R. Di Paola, Roma: Edindustria, pp. 157-167.
- Tambini A. (2012), *L'attività di Francesco Mancini in Romagna*, in *Francesco Mancini pittore (1679-1758). Nuovi contributi*, a cura di B. Cleri, L. Vanni, Foligno: Editoriale umbra, pp. 9-56.
- Torresi I. (2016), *L'ospedale civico Bonaccorsi di Monte Santo*, in *Le Marche centro-meridionali. Nuovi studi e ricerche*, Atti del 50° convegno di studi storici maceratesi (Abbadia di Fiastra, Tolentino, 15-16 novembre 2014), Macerata: Centro di studi storici maceratesi, pp. 215-238.
- Torriti P. (1973), *Galleria dell'Eneide*, in *Restauri nelle Marche. Testimonianze, acquisti e recuperi*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo ducale, 28 giugno – 30 settembre 1973), Urbino: Arti grafiche editoriali, pp. 522-532.
- Vogel J.A. (1859), *De Ecclesiis Recanatensi et Lauretana earumque episcopis commentarius historicus*, Recinetti: ex Typographia Leonardi Badaloni.

Appendice



Fig. 1. Antonio Raggi e Pietro Antonio Ripoli, *Monumento funebre del cardinale Buonaccorso Buonaccorsi*, marmo, Loreto, Basilica della Santa Casa

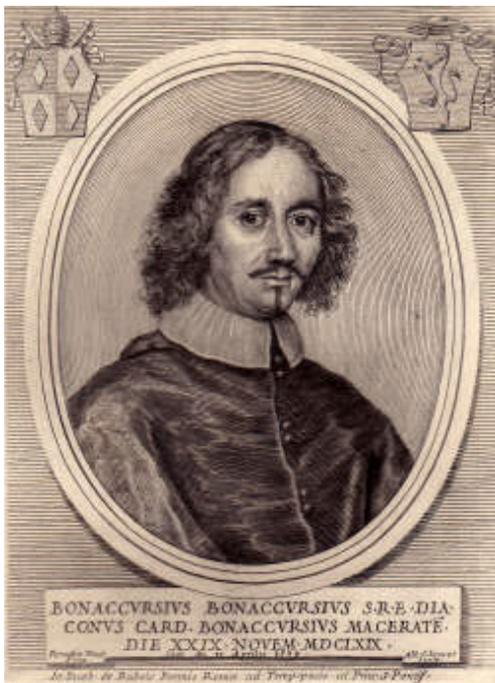


Fig. 2. Albert Clouwet, *Ritratto del cardinale Buonaccorso Buonaccorso*, da un ritratto di Ferdinand Clouwet



Fig. 3. Francesco Mancini, *Giacobbe e l'angelo*, Forlì, collezione privata



Fig. 4. Francesco Mancini, *Il carro del sole*, Forlì, palazzo Albicini



Fig. 5. Francesco Mancini, *La Crocifissione*, Macerata, chiesa di San Filippo Neri, altare Ricci



Fig. 6. Francesco Mancini, *L'Apparizione della Madonna a San Filippo Neri*, Macerata, chiesa di San Filippo Neri, altare maggiore



Fig. 7. Corrado Giaquinto, *Allegoria della Pace*, Potenza Picena, palazzo comunale



Fig. 8. Bonfiglio Giosafatti e Giuseppe Maria Giosafatti, *Altare di San'Ignazio*, Macerata, chiesa dei SS. Giovanni Battista ed Evangelista

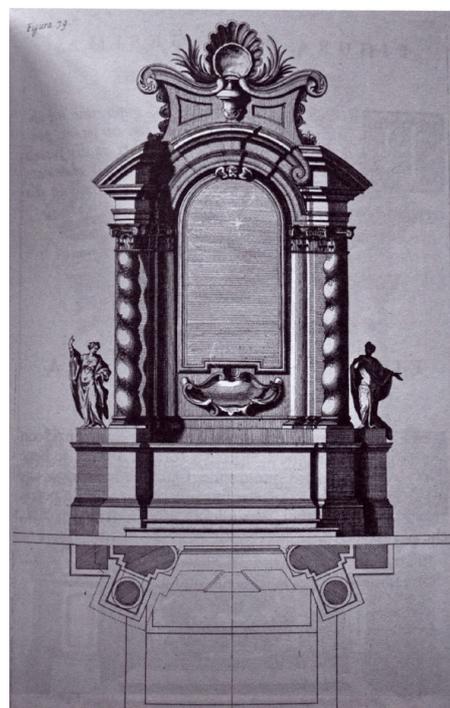


Fig. 9. Andrea Pozzo, *Disegno di altare*, da *Perspectiva pictorum et architectorum*, Pars secunda, Romae: ex typographia Antonii de Rubeis in Platea Cerensi, 1700, fig. 79

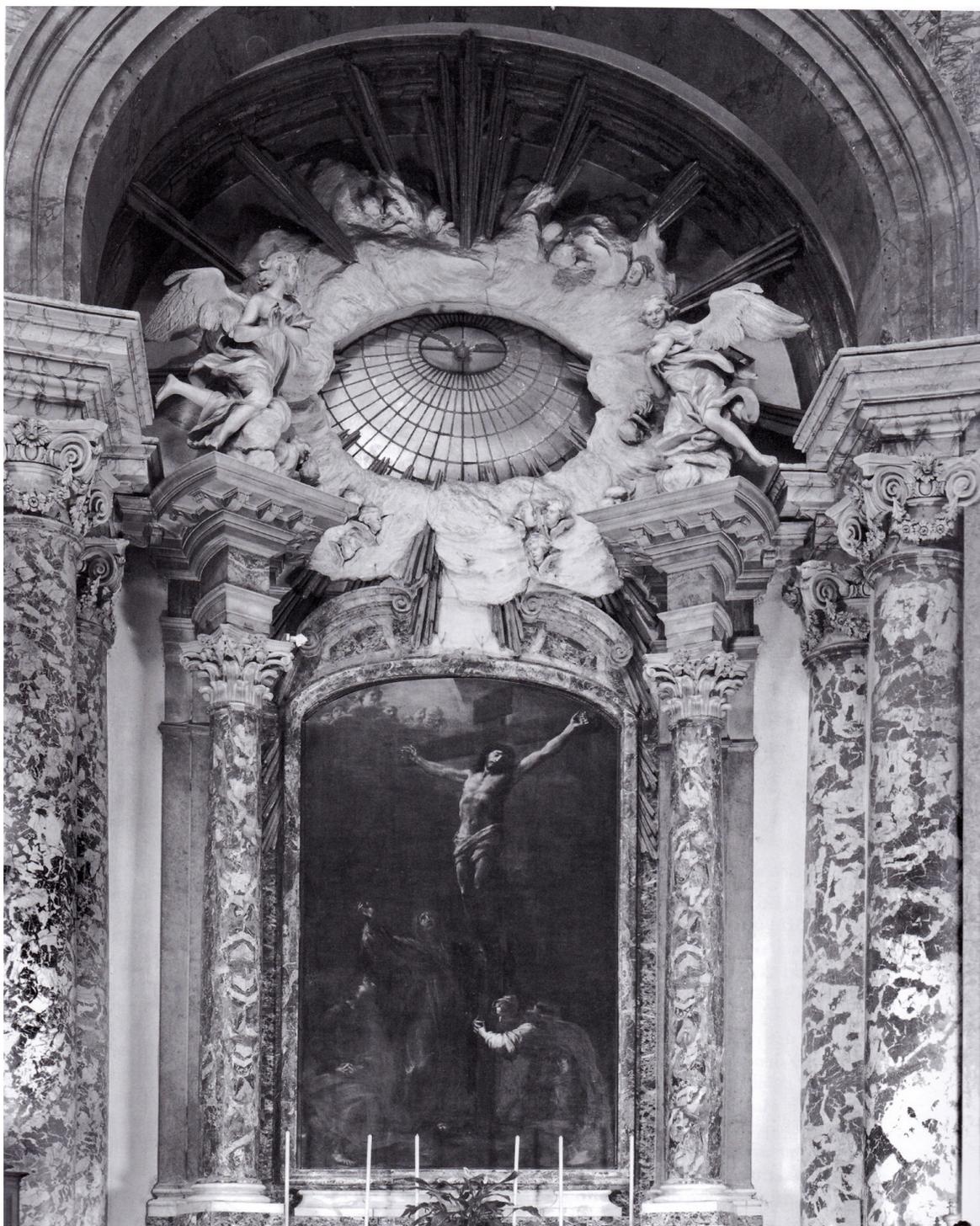


Fig. 10. Domenico Antonio Giosafatti, attribuito, *Altare del Crocifisso*, Macerata, chiesa di San Filippo Neri

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 sovrafinestre 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 acconti 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 Dominici²⁷, 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 Dominici 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 Huston. 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 Galerie di Dresda si vedano O. Ferrari in *Restauri 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 Balì 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 Balì 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 sovraporte, 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 Pogiotto 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: Pieraldo Editore.
- Bologna F. (1979), *Solimena al Palazzo Reale di Napoli per le nozze di Carlo di Borbone*, «Prospettiva», 16, pp. 53-67.
- De Dominicis 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.
- Tafari 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.

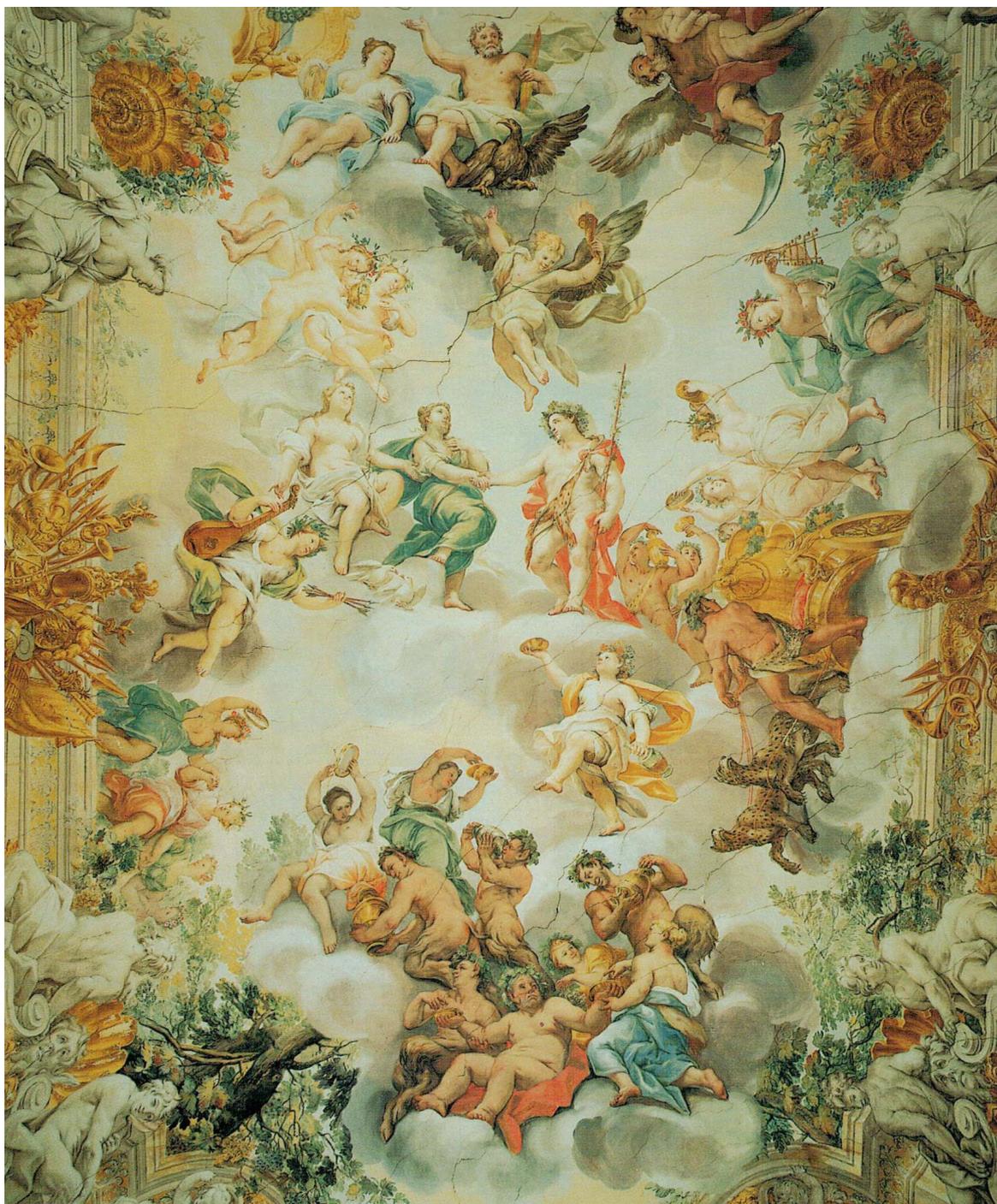
Appendice

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

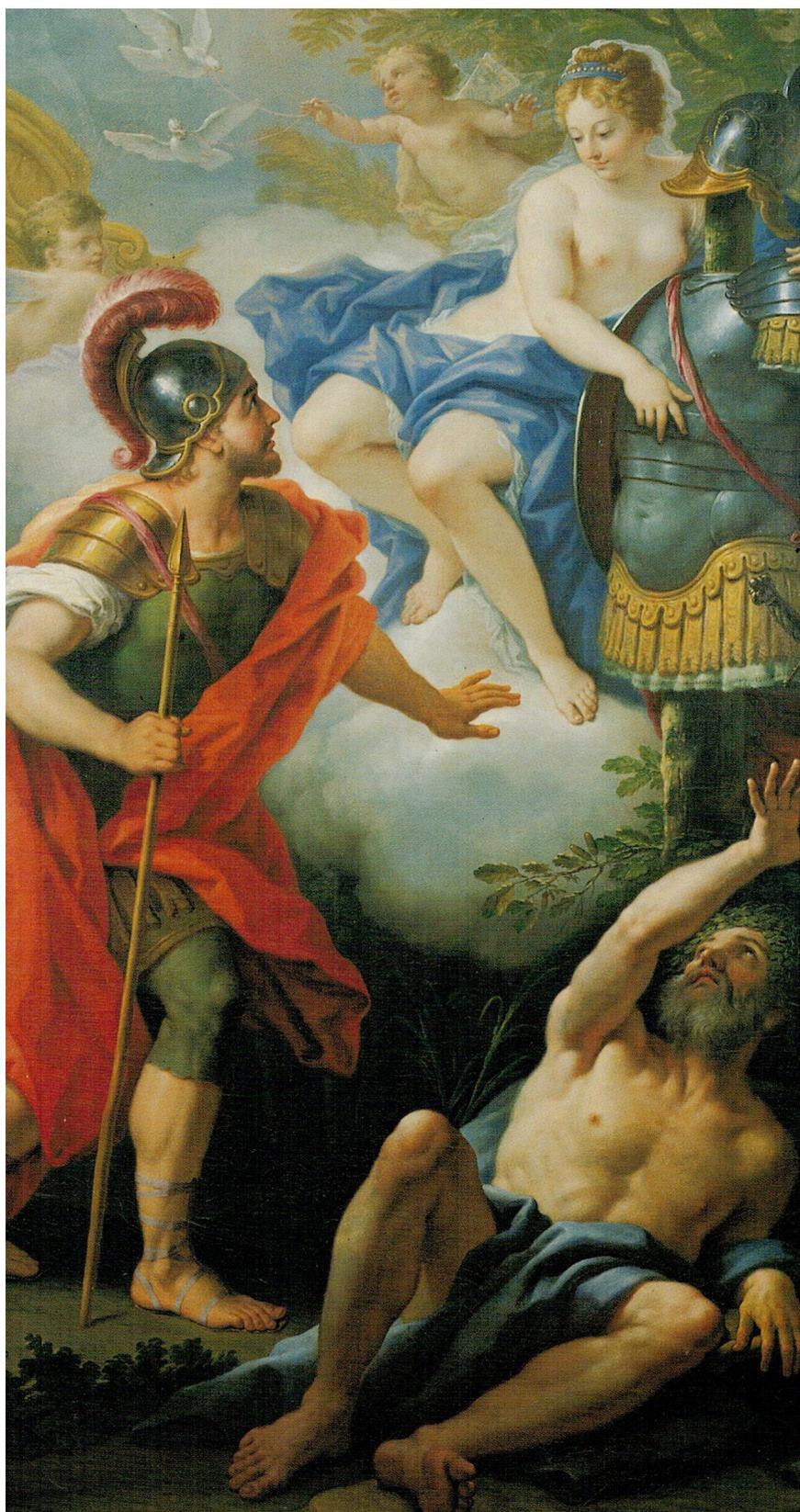


Fig. 6. Paolo de Matteis, *Venere offre le armi ad Enea*, Macerata, Galleria di Palazzo Buonaccorsi

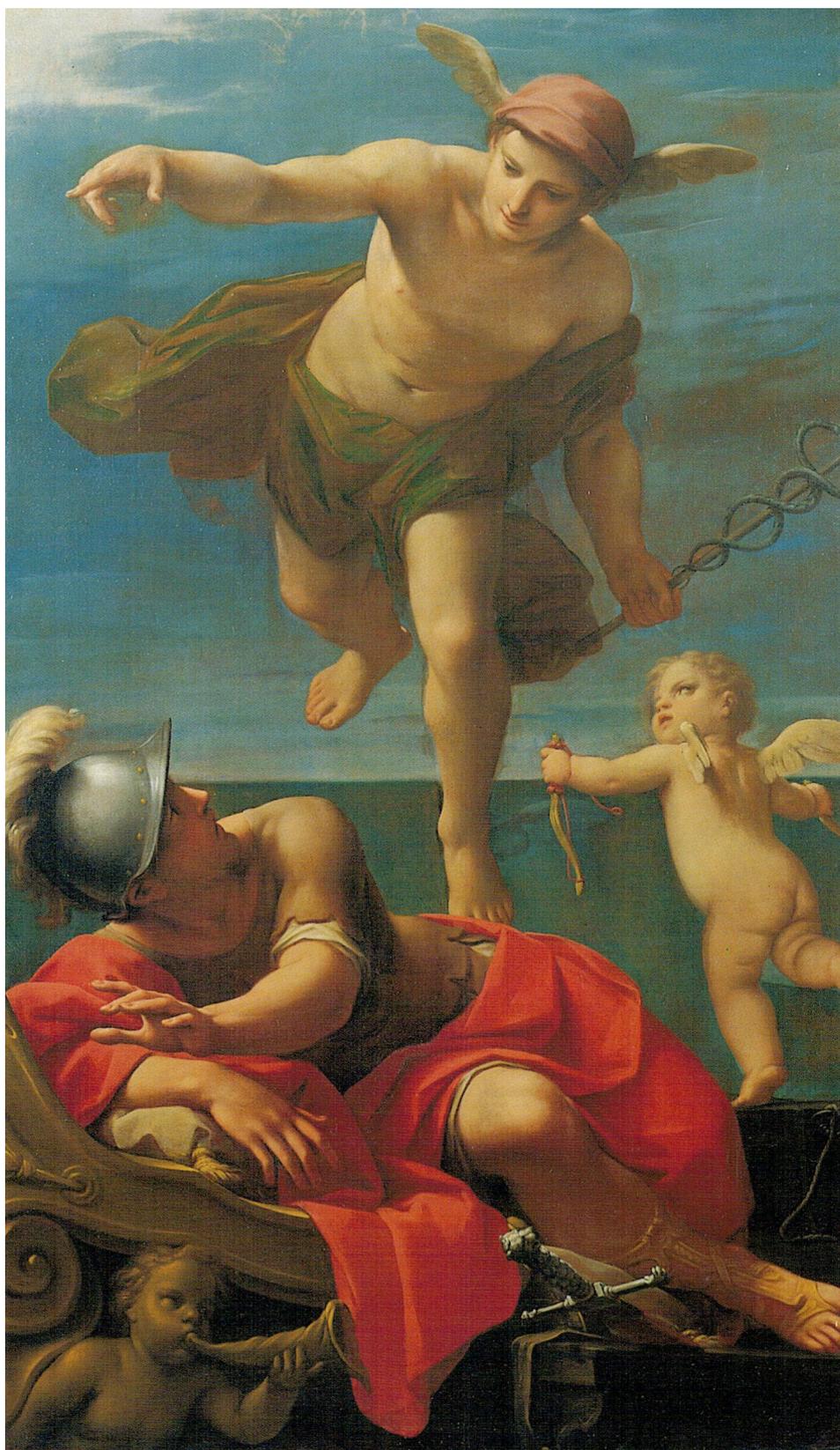


Fig. 7. Marcantonio Franceschini, *Mercurio che sveglia Enea*, Macerata, Galleria di Palazzo Buonaccorsi



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, sovrافinestra



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

L'impresa di Palazzo Buonaccorsi nel percorso di Giovambattista Contini: relazioni tra centro e periferie

Arianna Petraccia*

Abstract

L'intervento cerca di mettere a fuoco l'importanza dell'impresa di Palazzo Buonaccorsi nel corpus del romano Giambattista Contini quale sintesi del suo *background* e definitivo approccio alle novità settecentesche nella delicata fase culturale dell'Arcadia; l'architetto protagonista di una monografia di Alessandro del Bufalo (1982), da sempre è considerato attivo in provincia giusto per il suo essere un minore nella rutilante Roma berniniana e borrominiana cui partecipò fin dalla sua fase formativa grazie alle oculate scelte del padre. La ricostruzione del rapporto con il fratello, l'abate Domenico Filippo, più noto in ambiente musicologico quale librettista di Alessandro Scarlatti, con cui condivise l'ambiente letterario e culturale, offre un interessante margine di approfondimento circa la sua attività architettonica maceratese.

* Arianna Petraccia, Dottore di Ricerca in Storia dell'Arte, Insegnante di Storia dell'Arte presso il Liceo Scientifico Peano Rosa, V. Vittorio Veneto, Nereto (Te) e-mail: arianna.petraccia@hotmail.com; petraccia.arianna@gmail.com.

Un ringraziamento sentito al Comitato Scientifico ed in particolare alla prof.ssa Francesca Coltrinari per aver agevolato in ogni modo possibile la stesura definitiva del testo. Al prof. Giuseppe Capriotti per gli scambi, spunti e suggerimenti resi in sede di Convegno.

The intervention seeks to focus on the importance of the Palazzo Buonaccorsi enterprise in the corpus of the Roman Giambattista Contini as a synthesis of its background and as a definitive approach to the eighteenth-century novelties in the delicate cultural phase of Arcadia, for which the commissioned extension from the noble family of Macerata offers an interesting input. Giambattista Contini, former protagonist of a monograph by Alessandro del Bufalo (1982), is considered active in the province just for being a minor in the sparkling Rome Berniniana and Borrominiana, which participated since its formative phase thanks to the careful choices of the father. The reconstruction of the relationship with his brother, the abbot Domenico Filippo, better known in musicology as a librettist by Alessandro Scarlatti, with whom he shared the literary and cultural environment, offers an interesting margin of study on the architectural activity of Giovambattista in Macerata.

L'architetto Giambattista Contini può essere assunto a simbolo dell'operosità del Seicento architettonico e, seppur mai ascritto al ruolo di grande pur essendo titolare di commissioni di primo rilievo, ebbe l'indubbio ruolo di cinghia di trasmissione di quanto si andava elaborando sulla scena romana nelle periferie più dinamiche e non troppo distanti dal centro pontificio propulsore. La crescita della sua personale parabola ci viene restituita dal confronto tra il severo giudizio espresso dal Tessin¹ che nel suo soggiorno romano del 1673 lo definì, insieme ad Orazio Torriani e Mattia De Rossi, «architetto mediocre piuttosto mensuratore»² e l'esteso brano che ce ne lascia il Pascoli pochi decenni dopo

Francesco suo padre servì tra l'altre principali romane case la Barberina [...] (Francesco n.d.r.) andò a farne fuori nello stato, fu del 1650 ammesso agli Accademici di S. Luca nell'Accademia [...]. Da lui nacque nel 1641 il nostro Giambattista, e da lui che si trattava nobilmente, con nobiltà si educò, e mandò tutte le scuole, cui andar sogliono i nobili. Ed avendo in tutte fatto ammirabile profitto e superiore alla maggior parte degli scolari; perché componeva in lingua latina e toscana in prosa e in versi [...] fatto aveva il corso degli elementi d'Euclide, e disegnava assai bene, lo raccomandò se ciò s'istruisse nell'architettura al Bernini [...] Non guarì stette a farlo conoscere in alcuni disegni che gli furon ordinati in cui con tal gusto si adattò a siti, che meglio lo stesso maestro, per quel ch'egli medesimo disse, non vi si sarebbe potuto riadattare [...] S'avvenne nel riveder Vitruvio in quel luogo le cose necessarie a sapersi, ove prescrive tutte le cose necessarie a sapersi dagli architetti [...] Praticava sempre colla nobiltà e nelle primarie conversazioni la sera sempre si riduceva. Ma la più frequentata e diletta era quella di casa Ruspoli, dove andava veramente di genio³.

Il giudizio del Pascoli, che ricorda nel testo le importanti esequie avvenute nella romana Chiesa del Gesù nel 1726, è equilibrato quanto veritiero: la vicenda biografica del Contini lascia trasparire in filigrana il tema generale del

¹ Nicodemus Tessin il Giovane, figlio dell'architetto svedese Nicholaus Tessin il vecchio, studiò in Italia dal 1673 entro la bottega del Bernini, protetto della Regina Cristina di Svezia. A proposito del rapporto con architetti suoi contemporanei si segnala Olin 2013, pp. 185-211.

² Eimer 1970, p. 210.

³ Pascoli 1730-36, pp. 551-560.

riconoscimento professionale e culturale della figura dell'architetto, tra pratica di mestiere e cultura classicista e, stando all'elaborato aneddoto del Pascoli circa il rimprovero di un allievo troppo manierato e al citato apprezzamento e studio di Vitruvio, il Contini dovette incarnare perfettamente l'esempio di tal figura. Il rapporto con i Ruspoli e gli Altieri⁴ gli garantì certo quella patina dorata dell'artista che lo svedese Tessin gli negava conoscendolo più per la provata capacità di «adattar a siti»⁵, per le competenze di idragogia e arte viaria che per la sua attività letteraria e di esperto teatrale. Il Contini, forte del suo essere "mensuratore", attività che gli permise il tenore di vita utile ed agognato per il proprio riconoscimento sociale, poté con serenità dare un senso personale e classicista dell'architettura in cui la geometria lineare euclidea rifuggiva centine e volute e si animava nei giochi della policromia marmorea: classicità viva che riproponeva in architettura l'orizzonte intellettuale della nascente Arcadia di cui partecipò appieno.

La sua vicenda affonda le radici nella biografia di Pietro Contini indoratore, d'incerta provenienza senese, acquisito romano e partecipante di un certo rilievo alla vita primo seicentesca di San Luca a latere di Agostino Ciampelli ed Antiveduto Gramatica nel 1604 e di nuovo nel 1618, seppellito in Santa Maria in Vallicella nel 1636⁶.

Francesco, primo figlio di Pietro e Felicia, nacque in Parione nel 1599 e godè certo di questa discreta posizione paterna, cui si accompagnava un ben documentato inserimento nella realtà oratoriana della Roma contemporanea: Pietro Contini e Felicia Sebastiani ricorsero frequentemente a San Filippo Neri fin da subito dopo la sua morte e dopo la sua repentina canonizzazione, in cerca di grazie per la numerosa famiglia. Nella *Vita di San Filippo Neri fiorentino* dell'aretino Pietro Bacci⁷ apprendiamo i nomi dei numerosi figli di Pietro e Felice graziati dal Santo: Gregorio, Angelo, Barbara ed infine un Filippo, così chiamato dopo un parto travagliato in cui la pia Felice aveva invocato per l'ennesima volta la protezione di San Filippo.

Francesco, quale figlio maggiore, compare nel racconto sempre come coprotagonista nelle vicende miracolistiche familiari e la sua prima formazione ed autonomia artistica, data la persistente vena manierista, potrebbe essere rintracciata nei cantieri fondativi di Onorio e Martino Longhi (1610-1636) della ricostruenda Chiesa dei Santi Ambrogio e Carlo al Corso, insula dei Milanesi, in coincidenza con la disputa tra l'Arciconfraternita dei Lombardi e gli Oratoriani per le reliquie caroline dopo la canonizzazione del 1610⁸; l'architetto subentrò ai Lunghi nell'annosa impresa in cui risulta pagato quale capocantiere

⁴ Hager 1983, pp. 513-514.

⁵ Pascoli 1736, p. 553.

⁶ Corbo 1975, p. 124; Hager 1983, pp. 512-514; Sacchi Lodispoto 1990, pp. 141-162.

⁷ Bacci 1678, pp. 333, 396-397, 425.

⁸ Bortolozzi 2014 in particolare i capitoli I e III.

nel 1652-1654⁹, dato che indica un riconoscimento professionale ed anche un buona rete di rapporti in ambito oratoriano: il 17 ottobre 1637 aveva sposato nella parrocchia dei SS. Celso e Giuliano la romana Agata Baronio di Arcangelo e nel 1641 era divenuto consulente dei Filippini in Santa Maria in Vallicella per risolvere la questione del pilastro d'intralcio alla sagrestia¹⁰. Dalla coppia nacque con certezza Giovambattista nel 1642 che ebbe due fratelli e una sorella come riportato dal Pascoli¹¹; il cognome materno, Baronio, dovrebbe ben provare l'intrinsecità storica con l'ambiente vallicelliano e permette di sostenere che proprio i genitori furono il tramite per i figli presso il vivace ambiente degli Oratoriani, permettendo loro di maturare una propria propensione alla letteratura e al testo teatrale come riportato dal Pascoli¹².

Per inquadrare la produzione maceratese di Giovambattista Contini per i Buonaccorsi può risultare utile lo scandaglio biografico e della produzione letteraria del fratello abate Domenico Filippo, la cui figura ad oggi è più nota ed indagata in ambiente musicologico¹³: entrambi dovettero condividere contesti e temi letterari che, avviati in ambiente oratoriano, si svilupparono nei più vivaci circoli romani colonnesi e ottoboniani, gravitanti sull'Accademia Reale di Cristina di Svezia.

La prima traccia che accomuna l'architetto Giambattista e l'Abate librettista Domenico Filippo Contini è un opuscolo a stampa dell'Abate Ruggero Caetani¹⁴, in cui risultano presenti «Monsignor Carlo Bichi con grado di Governatore e Chierico di Camera», «Domenico Filippo Contini priore del primo semestre e Giovan Battista Contini Camerlengo»: il dato è confermato dal Pascoli che identifica il fratello di Giovambattista con un «togato gentiluomo del Cardinal Bichi»¹⁵. Il senese Carlo Bichi¹⁶, di cui fu famulo il Contini, fu amico fraterno dell'allora ancor Cardinale Pietro Ottoboni, presto Papa Alessandro VIII che lo elevò al soglio pontificio nel 1690 e di cui certo condivise il raffinato e vivace ambiente culturale romano in cui teatro, musica e pittura fecero da padrone segnando un'epoca; la stessa famiglia Bichi, come già gli stessi Contini, fu vicina agli Oratoriani fin dagli inizi del Seicento quando il Cardinal Metello Bichi di Soana fu risolutivo per la controversia tra gli Oratoriani ed il vescovo in carica sulle costituzioni fondative della casa di Macerata che non erano modellate *ad litteram* su quelle della Casa Romana¹⁷. In seguito il più defilato Cardinal

⁹ Drago, Salerno 1967, *ad indicem*.

¹⁰ Portoghesi 1967, p. 55.

¹¹ Pascoli 1736, p. 551.

¹² Ivi, p. 554.

¹³ La scarne notizie biografiche sull'abate librettista Domenico Filippo Contini in D'Accone 1982, p. 3 e ss.

¹⁴ Caetani 1691, p. 483, l'occasione era la processione di pellegrini e la loro ospitalità presso l'Arciconfraternita di Santa Caterina della Rota in Via Giulia.

¹⁵ Pascoli 1736, p. 552; De Caro 1968b.

¹⁶ De Caro 1968b.

¹⁷ Cistellini 1989, p. 2027.

Antonio Bichi¹⁸ si adoperò sempre per l'insediamento dell'Oratorio Nerino nelle Marche firmando i decreti di erezione per i nuclei di Osimo di cui fu vescovo, e Cingoli nel 1664-1665, due Chiese poi progettate dallo stesso Giambattista¹⁹.

Nel 1669 Domenico Filippo Contini licenziò nel 1669 il suo primo dramma musicale dal significativo titolo *In Amor vince chi fugge da rappresentarsi nel Nobilissimo teatro d'Ancona* (1669) dedicato alla diciannovenne Cristina Dudley Paleotti, Duchessa di Northumbria²⁰, posto in musica da Pier Maria Corsi, Maestro di Cappella di Santa Lucia al Gonfalone²¹ (fig. 1). È del 1676 *La donna è ancor fedele-dramma per musica, In Roma per il successore del Mascardi, 1676*, dedicato dal libraio Francesco Leone al Conestabile Lorenzo Onofrio Colonna, amante decennale della Paleotti Dudley e nel cui Palazzo in Borgo era stato rappresentato il Carnevale dell'anno precedente, con le musiche di Bernardo Pasquini (futuro musicista arcade noto come *Protico Azeriano*). Seguì nel 1679 l'opera più nota di Domenico Filippo, *Gli equivoci nel sembiante*, con musiche di Alessandro Scarlatti (futuro Arcade come *Terpando Azeriano*). Il successo immediato e protratto dell'opera sancì il binomio artistico tra Scarlatti e Domenico Filippo Contini durato almeno fino al 1698, ultima messa in scena napoletana de *La donna è ancor fedele*; nel frattempo la commedia pastorale *Gli Equivoci nel sembiante*²², fece contare ben 14 messe in scena tra la pubblicazione del 1679 ed il 1716 e la protezione entusiasta della giovane Cristina di Svezia che dalla prima rappresentazione in casa di Giambattista Contini la volle far rappresentare nel teatro del Collegio Clementino, dove la seguì altre due volte. L'analisi della fortuna de *Gli equivoci nel sembiante* attraverso i documenti dell'epoca ha portato la filologia moderna ad evidenziare piuttosto il ruolo avuto dal potente Gian Lorenzo Bernini, tramite per il figlio togato e librettista Pietro Filippo entro la corte di Cristina di Svezia, nello stringersi del nodo tra letteratura, musica, teatro, architettura: eppure il paradigma familiare beniniano in cui architettura e letteratura s'intrecciano, come ricostruito da D'Accone²³, è identicamente applicabile alla coppia familiare Giovambattista-Domenico Filippo Contini; anzi, vista la fortuna della collaborazione con Scarlatti e l'ampliarsi delle committenze di Giovambattista, ancor di più se si vuole.

I Bernini non ebbero certo difficoltà nell'incontrare il favore di mecenati teatrali ed ebbero in comune con i meno illustri Contini una rete di relazioni che

¹⁸ De Caro 1968a.

¹⁹ Mariano 1995, pp. 39-48; Egidi 2003, pp. 23-29.

²⁰ L'illustre, giovane e mondana dedicataria fu una delle prime poetesse, poi Arcadi bolognesi lasciate ai margini dell'Accademia in quanto donne, ree di una vita dissoluta ma indubbiamente dotate di talento versificatorio. La Dudley Paleotti, insieme all'altra poetessa bolognese Teresa Zani, sono presenti nella raccolta del poeta arcade Frugoni 1791; Greco Grassilu 1993-1994, pp. 185-202.

²¹ Franchi 1988, p. 686.

²² D'Accone 1982, vol. 7, pp. 2-9, 13.

²³ D'Accone 1998, pp. 71-90, in particolare pp. 71-83.

trovò egualmente una prima convergenza, foriera di futuri sviluppi, in ambito oratoriano e sotto l'egida della Regina Cristina di Svezia che, ai tempi della prima pubblicazione di Domenico Filippo Contini del 1669, era già la Pallade nordica catalizzatrice di salotti e vita culturale romana.

La giovane Regina di Svezia giunse a Roma nel 1655 dove, neoconvertita, partecipò d'impeto e con interesse alle esecuzioni quaresimali degli Oratori filippini, al punto da farne eseguire un ciclo di sei con annesso sermone. Il suo primo mentore romano in tal contesto fu Pompeo Colonna, Principe di Galliciano, esperto di teatro ed Accademico Umorista, autore di una *Cantata di Sant'Agnese* rappresentata nella Chiesa Nuova nel 1651²⁴; tale interesse della sovrana continuò, visto che ancora nel 1675 intercesse presso l'Ordine Filippino affinché venisse rappresentato un componimento di Pietro Filippo Bernini, figlio del più famoso Gian Lorenzo²⁵. La prima vicinanza alla Vallicella per motivi familiari dei Contini ne favorì così l'avvicinamento all'orbita dell'astro nascente dell'Accademia Reale di Cristina di Svezia forse proprio tramite i Bichi ed i Bernini, ben prima che l'esperimento cristiniano prendesse le definitive sembianze dell'*Arcadia Crescimbeniana* di fine secolo²⁶, mentre l'attenzione e l'interesse per gli intrighi galanti che la contraddistinsero²⁷ offrono una spiegazione assai plausibile al rapporto tra l'entourage Colonnese della bolognese Dudley Paleotti e Domenico Filippo Contini. Inoltre nel Ruolo della corte di Cristina conservato a Stoccolma compare un «Roberto di Vervich duca di Notthumbria primo cavaliere di Camera» presente anche tra i testimoni del testamento reale²⁸ che, lascia supporre essere comunque imparentato con la stessa.

L'evoluzione della produzione più antica dell'abate Domenico Filippo Contini seguì l'andamento della tipizzazione dell'Oratorio Sacro di estrazione nerina in melodramma²⁹, prediligendo una letteratura pastorale prodromica della vera e propria *Arcadia* in cui il punto forte fu la resa estetica del componimento più che la teorizzazione o la finalità contenutistica. Diventa agevole rintracciare nella produzione di Domenico Filippo Contini quell'affinità ad una linea di letteratura e scrittura che, ligia a Pindaro ed Orazio faceva capo al Chiabrera, ritenuto polo alternativo al concettismo seicentesco di Marino. Un orizzonte galante ed elegante attento alla razionalizzazione classicista del periodare, del lessico e delle questioni poetiche, testuali e teatrali che sarebbe stato più avanti compiutamente espresso dall'*arcade* Maceratese Crescimbeni nel 1698

²⁴ Morelli 1997, p. 395.

²⁵ Franchi 2002, p. 77.

²⁶ Argomentazioni sul collegamento e la continuità cronologica tra Accademia Reale e *Arcadia* in Folgberg Rota 2005, pp. 129-148.

²⁷ Bignami Odier, Morelli 1979.

²⁸ «Roberto di Vervich Duca di Notthumbria» non pare direttamente identificabile con l'omonimo e noto cartografo medico morto nel 1649, Warhnnjelm 2001, pp. 105-124, in particolare p. 122. Soggiu 2012, p. 160.

²⁹ Franchi 2002, p. 77.

nell' *Istoria della Volgar Poesia*³⁰. Giambattista Contini, in veste di architetto e quale dilettante di letteratura partecipò in prima persona di quest'ambiente letterario in cui mosse passi sicuri Domenico Filippo: in casa sua di fatti si tenne la prima rappresentazione degli *Equivoci nel sembante* di Scarlatti, talmente celebrata nelle fonti seicentesche contemporanee da indurre Hager per primo ad attribuirgliene erroneamente il libretto; l'architetto, pur non essendone l'autore, fu certo attento ed interessato alla pratica e alla scrittura teatrale come testimoniato dalla sua adesione alla Colonia arcadica con lo pseudonimo *Euclio Tragiense*³¹: il dato, annotato evasivamente nella letteratura contemporanea³² offre una nuova chiave di lettura della sua stessa produzione architettonica che pare collimare agevolmente con i criteri letterari arcadici.

Basti pensare, pur mancando una fonte esplicita di riferimento, all'articolato aneddoto pascoliano del rimprovero del Contini ad un allievo ignoto che dimenticava facilmente razionalità e classicità: l'intero brano (in cui viene menzionato Vitruvio, fonte inusuale per l'epoca) evidenzia chiaramente quanto la sua pratica progettuale fosse improntata a quei criteri di *venustas* ed *utilitas* riconosciuti all'architettura pre-arcadica di stampo classicista.

In linea con tale orizzonte può dirsi il testo letterario firmato dall'architetto e rinvenuto in Bibliotheque National de France: la *Canzonetta delle lodi di M. Tenerina* composta da Gio. Battista Contini, edita a Lucca senza data e composto di 8 fogli, fino ad oggi unico esemplare censito (fig. 2); il secondo opuscolo in folio, sempre in Bibliotheque Nationale de France, senza data ma edito a Napoli da Valiero è l'*Opera nuova spirituale dove s'intende la vita, virtù, miracoli, e morte del glorioso S. Paolino, vescovo di Nola, composta in ottava rima, da Gio. Battista Contini, Romano* che pur edito a Napoli parrebbe invece da ricondursi entro l'alveo dei suoi rapporti marchigiani databili dal 1689 in poi, visto che San Paolino risulta ancora oggi patrono di Senigallia; tra il 1659-1682 il vescovo di Senigallia fu Claudio Marazzani che il Crescimbeni annovera tra i compositori in volgare di secondo Seicento³³ confermandoci che la stessa era percepita quale esercizio di ammodernamento linguistico. La *canzonetta in lode di Madonna Tenerina*, è una ripresa integrale e fedele dell'originale *Canzonetta delle lodi di M. Tenerina* composta dal bolognese primoseicentesco Giulio Cesare Croce³⁴; il testo è però indirizzato fin dall'incipit a Madonna Franceschina, moglie Francesca Crescenzi sposata in data imprecisata, qualificandosi da subito quale "esercizio letterario". La scelta di Croce, insolita figura di letterato poliedrico, e del suo testo quale

³⁰ Crescimbeni 1698.

³¹ Crescimbeni 1720, p. LVII.

³² D'Accone 1998, p. 14.

³³ Crescimbeni 1698, p. 334.

³⁴ L'edizione consultata per istruire il confronto è l'originale dell'opuscolo, Croce 1620, Biblioteca dell'Archiginnasio, Bologna, A.V.G.IX.I.O, p. 206, Biblioteca Gozzadini. Strappini 1985, pp. 214-219.

modello per il suo lavoro di *repetita* cala il Contini architetto in un ambiente letterario accademico che pare inaspettatamente triangolare la Bologna della Dudley Paleotti, la Macerata dei Buonaccorsi e la Roma dominata da Lorenzo Colonna, amante di letteratura, musica e teatro³⁵ che accolse Cristina di Svezia. Un *fil rouge* di questioni linguistiche, letterarie e teatrali univa le tre città lontane su cui dovette gravitare anche il librettista Domenico Filippo Contini e che affondava le sue radici nel secondo Cinquecento caratterizzato dalla presenza del bolognese Girolamo Zoppio, fondatore dell'Accademia maceratese dei Catenati nel 1574, impegnata in maniera particolare nella filologia linguistica dantesca tesa a sdoganare definitivamente il volgare. Nel 1576 si trova il figlio Melchiorre Principe dell'Accademia marchigiana, fin quando nel 1586 rientrarono entrambi a Bologna.

Nella città felsinea Melchiorre Zoppio ripropose l'esperienza accademica maceratese quale utile volano alla sua carriera ed immagine pubblica³⁶ fondando l'Accademia dei Gelati nel 1588. Entrambi i cenacoli (dei Catenati e dei Gelati) ebbero vita florida e lunga almeno tutto il secolo seguente condividendo le questioni linguistiche e speculative; quella felsinea dei Gelati ebbe la particolarità di divenire «parte integrante ed espressione diretta della politica culturale del legato Pontificio»³⁷ quale fu Bonaccorso Buonaccorsi eletto nel 1673³⁸; sebbene non siano note attività letterarie di Bonaccorso con l'Accademia felsinea a confermare il paradigma avviato dalla legazione pontificia di Maffeo Barberini, a ricondurlo su più utili lidi letterari ci giunge la sua orazione funebre nel 1678, pronunciata dal colto ed ancor giovane Cardinal Gozzadini, Accademico dei Gelati fin dal 1670 e futuro compastore della Colonia Renia degli Arcadi³⁹ mentre Luigi, il fratello che lo assistette nei suoi anni bolognesi, fu Accademico tra i Catenati di Macerata nel 1665 circa⁴⁰. La scelta dal corpus crociano della Canzonetta di Madonna Tenerina pone quesiti interessanti sulla fama che l'autore primoseicentesco dovette godere alla fine del secolo e come Contini architetto potesse averne avuto contezza: il corpus più completo di opuscoli a stampa e manoscritti di Giulio Cesare Croce è conservato, parzialmente digitalizzato, dalla Biblioteca dell'Archiginnasio che lo ha implementato grazie alla ricca donazione di un fondo crociano di proprietà del Conte Giovanni Gozzadini, discendente del Cardinale arcade Settecentesco. Prende forza l'ipotesi delle frequentazioni dell'Abate Domenico

³⁵ Benzoni 1982, p. 358; Tamburini 1997.

³⁶ Gardi 2001, p. 427.

³⁷ Gurreri 2014, p. 6.

³⁸ Bonaccorso Buonaccorsi, maceratese, fu eletto Cardinale nel 1669 con il titolo di Santa Maria della Scala e fu noto per l'efficiente mantenimento dell'ordine pubblico nella città felsinea. Chiese di essere tumulato nella Basilica mariana di Loreto con epitaffio scultoreo attribuito ad ambito berniniano. Ferri 1853, p. 19.

³⁹ Fantuzzi 1784, p. 277; Ranuzzi de' Bianchi 2015, pp. 379-400.

⁴⁰ Nel 1712 fu accademico Raimondo Buonaccorsi, Atti dell'Accademia degli Incatenati, Ms. 623, Biblioteca comunale Mozzi Borgetti, Macerata.

Filippo del salotto bolognese della Dudley Paleotti e dunque dei Gelati bolognesi trasferendone temi e questioni all'Architetto Giambattista. La canzonetta in lode di Madonna Tenerina del Croce ed il suo calco letterario tardoseicentesco ad opera dell'architetto Contini sono caratterizzate dalla struttura strofica a "ritornello rimato e ritmato" prossima al "ritornello" o "intercalare" inaugurato negli *Equivoci nel Sembante* del 1679 quando, al polimorfismo lirico anacreontico tipico di Chiabrera e seguaci caratterizzante la lirica (anche giocosa) di secondo Seicento che ci si aspetterebbe di trovare, si sostituì quale forma metrica musicale prediletta il più razionale endecasillabo di virgiliana memoria, focalizzando l'attenzione sulla razionalità e la funzionalità musicale del verso.

Il confronto tra il testo primo seicentesco del Croce e quello ben più tardo del Contini evidenzia immediatamente fin dal titolo e dall'incipit che il senso di questo plagio letterario da parte dell'architetto romano stava in una riscrittura con ortografia e fonetica modernizzate facilitando la musicalità del testo. Se ne offrono alcuni stralci esemplificativi:

1) Titolo e incipit di Giulio Cesare Croce:

«Canzonetta in lode di Madonna Tenerina

Nella quale con stupor delle genti vengon cantati gli strani e maravigliosi accidenti della vita sua

Or ch'io son fra si'compita compagnia

Vo cantar tutta la vita

Di Madonna Tenerina

Oh quant'era Tenerina»

Titolo e incipit di G.B. Contini:

«Canzonetta in lode di Madonna Tenerina

Nella quale con stupore delle genti vengon cantate le sue cose composta da Gio. Battista Contini

Or ch'io son tra si'compita compagnia

Vo cantar tutta la vita

Di Madonna Franceschina

Oh quant'era Tenerina»

2) 8° strofa di Giulio Cesare Croce:

«Hor, sia stata genovese,

lodesana o modenese,

lassiam stare il suo paese,

E seguiam la romancina,

Oh, quant'era tenerina!»

8° strofa di G.B. Contini:

«Or, sia stata genovese,

Iodigiana ò modenese,
 lasciam stare il suo paese,
 E seguiam la romanzina,
 Oh, quant'era tenerina!»

In quest'ottava strofa in particolare il Contini denuncia nelle forme verbali e aggettivali, foneticamente più vicine al nostro parlato attuale, la sua modernità rispetto al Croce, di cui comunque scelse il genere popolare, rimandando alla questione della lingua parlata da rendere letteraria. Del resto il problema crociano di ortografia e fonetica è stato sollevato dalla filologia moderna⁴¹ ed investe tutta la sua riproduzione a stampa seicentesca rendendo l'opuscolo del Contini il primo esperimento consapevole di deregionalizzazione del parlato.

Croce si cimentò anche nella cinquecentesca commedia dell'arte prediligendo un gusto parodistico per la rappresentazione dei temi urbani e campestri dell'epoca tanto da guadagnarsi la fama di Arcadico alternativo al Sannazzaro, nume tutelare cinquecentesco dell'Arcadia romana e Cristiniana. Il giudizio dei contemporanei sul picaresco Croce fu chiaro e collimante con l'orizzonte letterario di entrambi i Contini: «vena naturale, come si vede non alta e sublime, ma piana e dolce, al basso genio uguale»⁴². Un giudizio che ben potrebbe attagliarsi a quella *mediocritas* artistica tanto rimproverata dal Tessin al Contini.

Altra caratteristica di Croce fu il suo interesse ad una ripresa poetica consapevole di Dante Alighieri: il toscano sembra divenire per il poeta una sorta di *acoustic memory*, esempio di musicalità letteraria funzionale anche alla rappresentazione teatrale⁴³; l'attività letteraria maceratese dell'Accademia degli Incatenati di Zoppio era caratterizzata dalla difesa di Dante e Petrarca⁴⁴, due personalità fondanti nella costruzione teorica dell'Arcadia e su cui si giocarono gli eventi della scissione tra la corrente graviniana e quella Crescimbeniana: al razionalismo e filodantismo di Gravina con accenti di impegno politico, corrispondeva la visione più petrarchesca ed idillico pastorale del Crescimbeni.

La scelta di Croce da parte di Contini si colloca forse in fase di elaborazione teorica e di avvicinamento alla seicentesca Accademia degli Incatenati di Macerata, che si trovava a cavaliere tra lo Zoppio antico, la moderna Accademia bolognese dei Gelati (depositari e conoscitori del corpus crociano) ed il Crescimbeni. Lo stesso Zoppio bolognese, fondatore degli Incatenati maceratesi tradusse i primi 4 canti dell'Eneide virgiliana, dato che dovette essere più che noto nella vivace accademia marchigiana e modernizzato alla luce della nuova interpretazione politicizzata dell'Eneide che andava prendendo piede tra

⁴¹ D'Onghia 2015, p. 140.

⁴² de Conti di Panico 1609, p. 6.

⁴³ Pegoretti 2016, pp. 1-13.

⁴⁴ Zoppio 1583, Bologna.

la fine del Seicento e gli inizi del Settecento quando molti canti (soprattutto dal VI al XII) si venarono di istanze civili in vista della rivalutazione dantesca portata avanti da Crescimbeni e Gravina prima della separazione del 1711⁴⁵.

Nello scorrere la lista di Incatenati seicenteschi incontriamo non casualmente personalità che troveremo più avanti Aracadi: a partire da Giovan Filippo Crescimbeni, noto giurista e padre dell'Arcade Letterato Giovan Mario, che nel 1666 fu censore, il Marchese Francesco Ricci rilevato fin dalla fondazione romana del 1690. Partecipanti delle riunioni Luigi Bonaccorsi (1664-1665, abate fratello del Cardinal Bonaccorsi Legato di Bologna dove morì nel 1677), nel 1712 il nostro Raimondo Buonaccorsi ed infine si segnala il Cardinal Giovambattista Rubini protettore dell'accademia maceratese e legato della Marca nel 1690 nonché dedicatario delle messe inscena maceratesi del 1680 de *Gli Equivoci nel sembante* di Contini con musiche di Alessandro Scarlatti e de *La donna è pur fedele* di Domenico Filippo Contini musicata dall'altrettanto noto Bernardo Pasquini⁴⁶.

Non è mia intenzione in questa sede tracciare una forzata linea di continuità tra l'Accademia Maceratese dei Catenati, la bolognese dei Gelati e l'Arcadia romana ma il travaso dall'una all'altra istituzione, quando non la compresenza o il rapporto familiare tra figure nodali (penso al caso citato del maceratese Gianfilippo Crescimbeni fra i Catenati), le rendono contigue ed affini per tematiche condivise. La prima suggestione che mi sovviene in tal senso è che se la Roma metropolitana e Barocca fu il teatro di passioni e intrighi, di una vivacità culturale e politica senza pari, la Macerata letterata dei Catenati, del giovane Crescimbeni e dei Buonaccorsi ben poteva parere da lontano l'Arcadia idillica e rasserenante. Dati che ampliano il novero delle possibilità di contatto tra la Roma prearcadica e arcadica oltre le già note presenze di fermiani e marchigiani alla corte cristiniana, tra cui il più famoso fu il medico fermano Romolo Spezioli, noto soprattutto per il duro esame letterario cui fu sottoposto per essere accettato all'aristocratico circolo arcadico di Cristina di Svezia⁴⁷.

Data questa rete di relazioni e possibilità provate dalla *Canzonetta* di Contini diventa più agevole spiegare l'interesse costante dell'architetto al mondo del teatro, al punto da ricorrervi per il suo esordio architettonico in città che certo lo aiutò nell'ottenimento della commissione Bonaccorsi: fu chiamato alla soluzione architettonica e urbanistica della chiesa maceratese di

⁴⁵ Caracciolo 2009, pp. 29-52. Il saggio verte sulla politicizzazione dell'interpretazione dell'Eneide tra la fine del Seicento ed il primo Settecento in ambito letterario e artistico, con un'indubbia affinità con quanto viene dipinto nella Galleria Buonaccorsi, calandola perfettamente in ambiente arcadico nella transizione tra la fase crescimbiana e quella graviniana.

⁴⁶ Contini, Scarlatti 1680, Roma & Macerata; Contini, Pasquini 1680, Roma & Macerata. Un'accurata biografia del musicista compositore Pasquini in Morelli 2014, *ad vocem*.

⁴⁷ L'aneddoto è riportato da Papetti 2007, pp. 19-20 dove si citano i partecipanti marchigiani minori ma fondamentali per i rapporti con Roma sul fine del Seicento, entro la corte reale svedese con estesi rimandi bibliografici a Nigrisoli Warnhijelm 2001.

San Filippo nel 1689 (fig. 3). Posto che non è ancora sufficientemente chiara la dinamica di committenza oratoriana al Contini⁴⁸ (chi lo scelse prima che il romano Ludovico Gregorini vi subentrasse per abbandonare poi l'impresa di nuovo⁴⁹, per cui sovvienne il nome di un padre oratoriano Carlo Norsini nelle liste degli Incatenati nel 1682) interessa evidenziare come nell'impaginato urbanistico ricostruito dall'architetto con il fronte con doppio campaniletto arretrato sullo slargo quale testata di isolato è evidente il richiamo alla *Venere gelosa* (1641) (fig. 4) del rinomato tecnico teatrale Giacomo Torelli⁵⁰. L'attività teatrale di Macerata era sostenuta in quegli anni: nel 1663 si inaugurò il Teatro comico rimodernato poi proprio dal Torelli nel 1671 ed al cui corpus appartiene l'incisione a confronto; furono anni in cui accademie e teatri privati sfruttarono anche spazi *en plein air* concorrendo alla definizione del futuro spazio architettonico arcadico.

Alla committenza di Palazzo Buonaccorsi a Contini nel 1701 corrispose l'attribuzione della progettazione del giardino al Gregorini: la particolarità della facciata Buonaccorsi, opera del Contini, su cui si apre la galleria del piano nobile "passante" verso il giardino all'italiana di Gregorini arricchito dalle statue dello scultore veneto Bonazza (1711), fa ripensare le relazioni tra i due architetti che paiono ripetere in questo cantiere il modulo della continuità e dell'interscambio tra loro come già fu per la Chiesa oratoriana maceratese, in una progettazione corale dell'allestimento complessivo imperniato sull'osmosi tra l'interno della ricca galleria, il giardino esterno e l'affaccio pubblico del Palazzo. E stante il curriculum del Gregorini parrebbe vedersi una chiara ripartizione delle competenze: a Contini il riadattamento architettonico e funzionale di spazi residenziali, a Gregorini architetto sottomaestro delle Strade⁵¹, con competenze relative alla sistemazione di spazi pubblici, supervisione dell'attività edilizia privata, perizie e stime, carica che mantenne per quarant'anni, dal 1683 al 1723⁵².

Del resto il cantiere filippino di Macerata mostra quanto Contini avesse chiara la potenzialità risolutiva della progettazione effimera con il suo richiamo ai classici: l'effimero permetteva una sperimentazione pari all'*ex novo*, applicabile alla pratica quotidiana basata sempre invece sul riadattamento spaziale e funzionale. Un percorso intellettuale che può farsi risalire all'allestimento in casa sua nel carnevale 1679 della prima rappresentazione degli *Equivoci nel sembiante* alla presenza di Cristina di Svezia e di Benedetto Pamphili.

All'epoca della stesura della prima voce biografica dedicata all'architetto nel

⁴⁸ Mariano 1996, pp. 22-23.

⁴⁹ Varagnoli 2002, pp. 59-60.

⁵⁰ C. Mezzetti, in *L'architettura teatrale* 1983, pp. 30-31 su Giacomo Torelli attivo a Venezia e per il cardinal Mazarino, modernizzatore del sistema delle quinte sceniche rendendole mobili e costruite su salda base architettonica.

⁵¹ Manfredi 1991, pp. 386-390.

⁵² Varagnoli 2002, pp. 59-60.

1983 (H. Hager in Dizionario Biografico degli Italiani) la notizia venne riportata ma lo scrupoloso compilatore gliene attribuì finanche il libretto scambiandolo per il fratello Domenico Filippo⁵³; invece, in vista delle esperienze di allestimenti effimeri e teatrali riconosciuti all'architetto risulta agevole riconoscergli la messa in scena della *pièce teatrale*. In quest'occasione mondana e all'interno dell'orbita vallicelliana nacque forse il rapporto con i Ruspoli visto che nel 1681 curò il catafalco funebre per le esequie nella chiesa madre oratoriana di Bartolomeo Ruspoli e che, vista l'annotazione pascoliana del legame assai stretto, gli valse l'incarico dall'arcade Francesco Maria Ruspoli per l'allestimento del teatro dell'Arcadia nel 1712, una struttura «all'antica assai vaga», a tre ordini di sedie, sita sull'Aventino presso S. Sabina, orientata verso il Tevere, e tramandataci dall'incisione del cavaliere e arcade Girolamo Odam⁵⁴ (figg. 5-6).

La scelta del sito romano ed il suo valore paesaggistico come tramandato dall'incisione richiamano immediatamente il topos letterario del *locus amoenus* in elegante isolamento e distacco dalla città sottostante; la cavea all'antica è caratterizzata dalla presenza da un lato della loggetta in alzato che ha visuale privilegiata corrispettiva e frontale alla statua dell'Apollo dello scultore Giorgini. La grammatica compositiva del teatro sull'Aventino era stata già sperimentata come vincente e convincente nel riallestimento di Palazzo Buonaccorsi che nel 1710-1711 vede certamente terminato il blocco centrale/Galleria con affaccio sul giardino, a sua volta posto sul pendio verso la vallata: nel 1711 arrivarono infatti le statue di Bonazza, data deducibile dall'avvio dell'impresa della volta ai Ricciolini⁵⁵.

Che ci sia un rapporto diretto tra lo spazio architettonico interno ed esterno è desumibile dalle stesse iconografie statuarie scelte a Roma per il teatro sull'Aventino e a Macerata per il giardino cittadino: a Roma, nel teatro all'antica viene collocato frontalmente alla loggetta in alzato per una visibilità diretta Apollo nume tutelare, a Macerata, di fronte la Galleria dell'Eneide nel piano nobile con la volta iconograficamente celebrativa della famiglia ed allusiva del suo impegno letterario vengono collocati nel 1711 gli eroici Ercoli di Bonazza⁵⁶, visibili dalle ampie vetrate della galleria.

Il valore paesaggistico e di inserimento nel contesto del costruito che realizza quell'arcadica e letteraria fusione tra l'uomo e l'ambiente è una sensibilità che Contini maturò anche nel corso della sua attività idragogica (certo ereditata dal padre, proseguita come allievo del Bernini e ricordata dal Pascoli) per cui si discute se non fosse solo tecnico idraulico ma anche raffinato allestitore⁵⁷.

⁵³ Hager 1983, p. 513.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Borsoi 1992, pp. 123-140.

⁵⁶ Barbieri 1994, p. 9.

⁵⁷ È ipoteticamente attribuito al Contini il bacino rotondo della fontana in P.zza dell'Aracoeli, autore di un «modello in terracotta per una fontana con un conchiglione dove dentro vi è una Vergine col Scorcorno [unicorno?]

Il connubio tra palazzo, giardino e città è ottenuto da Contini con la caratteristica forma ad U della planimetria che a Macerata sfonda verso la vallata, filtrata dalle statue del Bonazza rendendo il giardino la mediazione tra città e natura. Un rapporto quello tra arte e natura che secondo la critica⁵⁸ verrà poi sviluppato nella Villa di Potenza Picena dal Contini, sulla base del paragone tra l'allestimento del parco e gli apparati effimeri ascritti all'architetto.

Il palazzo cittadino sorge sul Podium Sancti Juliani incluso nelle mura fortificate nel Trecento sull'antica proprietà dei Centini, noti soprattutto per il Cardinale favorevole a Galileo; alla morte del cardinale le finanze Centini svanirono e furono costretti a vendere a Raimondo Buonaccorsi che iniziò nel 1702 una serie di acquisti tesi all'ampliamento dell'area da destinare a nuova residenza permettendo di retrodatare a questa data il progetto complessivo continiano: la sequenza dall'ingresso attraverso il cortile fino al salone nobile rispecchia una dinamica di spazi e relative funzioni cinquecentesca che, ormai standardizzata lungo il corso del Seicento⁵⁹, indica che questo fosse stato il nucleo originale da cui l'architetto dovette ripartire. Giunse subito a buon punto se nel 1707 si dava inizio alla decorazione ad affresco della sala e nel 1711 arrivarono da Venezia le statue per il giardino⁶⁰.

L'ordine dei dipinti rimonta al 1707⁶¹ per cui a questa data la progettazione architettonica è completa con una chiara ripartizione delle funzioni dei vari ambienti: così la Galleria divenne l'ambiente nodale di Palazzo Bonaccorsi architettonicamente e decorativamente, piena espressione del rinnovato rapporto tra dipinti ed allestimenti architettonici che affonda le proprie radici nella tipologia della Galleria quale libro illustrato inaugurata dal gesuita Louis Richeome ad inizio del Seicento (*La Peinture spirituelle*, 1611) e che attraverso il modello francese della Galerie de La Vrilliere e della Galleria Spada romana giunge fino a Macerata in Palazzo Buonaccorsi⁶². Sebbene il rifacimento palaziale Bonaccorsi fosse vincolato dal sedime architettonico e stradale, per cui Palazzo Centini è il nucleo originario contenente la Galleria, Contini riesce a rileggere la tessitura dell'isolato a suo favore sfruttando la pendenza verso la vallata facendo sovvenire l'elogio del Pascoli circa «la risoluzione di certi siti» per cui Bernini stesso si sarebbe dichiarato inadatto; Contini riuscì a ridisegnare una planimetria ad U che, se nel Seicento dichiara la filiazione dal modello normativo del Palazzo Barberini nel compattarsi del blocco palaziale in un isolato intero, nella sequenza e funzione degli spazi richiama implicitamente la

Clemente XI raffigurante una fontana coperta da un padiglione, con la statua di Minerva al centro della tazza, destinata al cortile ottagonale del Belvedere nel Vaticano, D'Onofrio 1962, pp. 51, 76 ss., 120. Braham-Hager 1977, p. 176).

⁵⁸ Del Bufalo 1982, p. 147 e ss.

⁵⁹ Valtieri 1988, p. XVII; Waddy 1990, New York: The Architectural history foundation.

⁶⁰ Per le statue commissionate al veneto Giovanni Bonazza cfr. Barbieri 1994, p. 9; Guerriero 2009, p. 208.

⁶¹ Prete, Barbieri 1996 e 1997, pp. 81-93.

⁶² Pierguidi 2004, pp. 129-168.

modellizzazione residenziale risalente alla Roma leonina d'inizio Cinquecento⁶³, vero parametro arcadico di fine secolo e per cui una delle fonti primarie fu Vitruvio (si pensi ai precetti sulla salubrità del luogo e alla necessità della chiusura in isolato con 4 lati liberi)⁶⁴, che troviamo infatti tra i numi tutelari di Contini citato dal Pascoli⁶⁵, ed i trattati di galateo e cerimoniali che dettavano legge sulle sequenze e le gerarchie degli ambienti⁶⁶.

La Galleria dell'Eneide, in quanto Salone nobile, è punto focale della vita sociale, mondana e culturale dei proprietari: ciò che la rende una razionalissima quanto poetica forma contratta della grandeur del Salone cortonesco di Palazzo Barberini, caratterizzato da un unico affaccio su cortile e lato chiuso confinante con sala ovale adibita a rappresentazioni teatrali, è la serie di finestre passanti che oltre a permettere la visione diretta della statuaria in combinato disposto con i temi encomiastici della volta permette un'ampia diffusione della luce naturale, elemento funzionalmente utile per una miglior visione e godimento dell'ambiente che ben si presta alle letture arcadiche idilliche dell'integrazione uomo ambiente, vista la compressione urbanistica nel serrato tessuto architettonico cittadino che poteva penalizzare proprio la luminosità della Galleria (fig. 7). Una soluzione certo aiutata dall'invaso a doppia altezza tale da permettere di ipotizzare che in questo caso fosse utilizzato anche a scopi letterari e teatrali. D'altronde, la predisposizione della volte bottata da affrescare (soluzione esecutivamente più raffinata e dunque più esosa economicamente) lascia intendere che nel progetto di rifacimento *ab origine* fosse già chiara l'intenzione dell'impresa decorativa che, se oggi è ancora nota per il tono principalmente encomiastico celebrativo dei proprietari⁶⁷, andrà rivalutata come più ampia espressione degli interessi e delle posizioni culturali di committenti ed esecutori e la tematica virgiliana prescelta in cui si assiste alla contemporanea rappresentazione di motivi religiosi e virgiliani (si pensi all'interpolazione iconografica del dipinto di Francesco Mancini, *La Chiesa annienta gli dei pagani*⁶⁸) permette di ipotizzare un'allusione alla rivalutazione dantesca della più antica Accademia degli Incatenati anche in chiave politica. Ne parrebbe emergere in filigrana, nella predisposizione delle iconografie dei dipinti databile al primo decennio del Settecento, la posizione filodantesca insita nell'Arcadia teorizzata dal Crescimbeni, prima che divenisse una corrente autonoma capeggiata dal Gravina nel 1711. Palazzo Buonaccorsi risulta il culmine del percorso di Contini che si può leggere in progressione: dalle prime opere di

⁶³ Si veda nota precedente.

⁶⁴ Sulla fortuna di Vitruvio come fonte architettonica ad inizi Cinquecento cfr. Vitruvio 1522. Pagliara 1986, pp. 33-38.

⁶⁵ Pascoli 1736, p. 558.

⁶⁶ Cortesi 1510; Giannini 2003, pp. 63-82.

⁶⁷ Il primo fu Miller 1963. Gli studi hanno subito un notevole affinamento ed ampliamento negli ultimi anni per cui si cita, come riassuntiva della letteratura critica esistente sull'episodio artistico Buonaccorsi Barucca, Sfrappini 2001.

⁶⁸ Per cui si rimanda alla scheda n. 13 di S. Blasio, in Barucca, Sfrappini 2001, pp. 84-85.

misurazione all'effimero, al consolidamento, all'ex novo. È questo ampliamento del tema residenziale a Macerata soprattutto ad indicare una maturità culturale completa, seguita alla sperimentazione letteraria all'interno della nascente arcadia, in grado di esprimere le sfumature del passaggio dall'Accademia del Crescimbeni a quella del Gravina. È quest'impegno alla razionalità di supporto alla *venustas* che, estremizzato in frattura tra architetto ed artista, fece tacciare di mediocrità il Contini da un Tessin a caccia di *Grandeur*. Contini estremizzò la pratica appresa in bottega da Bernini «dall'invenzione all'elaborazione di disegni o modelli di rappresentazione, all'impianto del cantiere, alla costruzione e poi daccapo, alla manutenzione, trasformazione, restauro, riconversione dell'opera compiuta»⁶⁹ e in questo senso agisce a Macerata: non costruisce ex novo, ma ri-progetta e trasforma più che a Roma e se ne può trovare una conferma nella compresenza di Contini e Gregorini nel Cantiere Buonaccorsi. Contini esperto allestitore residenziale e colto interprete spaziale, Gregorini, più giovane ma più esperto come maestro di strade per allestimenti di spazi aperti.

Conclusioni

Una prima considerazione è da farsi sull'intendenza di Teatro che ebbe Contini che dovette portarlo certamente a conoscere meccanismi scenici, un dato che lo cala in ambiente tecnologico, caratterizzato da pragmatismo e capacità professionale lungi da questioni stilistiche e che pare piuttosto porsi sul crinale dell'intersezione tra scienza e umanistica avviata dai Lincei ad inizi Seicento. Il tema parrebbe riflettersi chiaramente nelle committenze Buonaccorsi del giardino di Potenza Picena in cui la guida teorica è *La Flora*, (1633 edizione latina, 1638 edizione italiana) dell'erudito G.B. Ferrari⁷⁰. Questo dato da solo basterebbe forse ad affrancarlo dalle critiche sminuenti di Hager, suo primo biografo, circa «secchezza, aridità, banalità» del suo operato e renderlo piuttosto il bypass ideale tra l'arcadia razionalista graviniana e l'incipiente Illuminismo. La presenza di elementi decorativi borrominiani (frequente nel suo catalogo romano e maceratese) nella decorazione delle finestre del convento maceratese dei filippini⁷¹ e del palazzo Buonaccorsi a Macerata⁷² inducono a considerare il dialogo di rimprovero all'alunno presuntuoso riportato da Pascoli vertente sull'eccesso di varietà decorativa per «le tante centine, centinati e centinature» e le «forme triangolari, esagonali e ottangolari» il sintomo di una ricerca razionale in cui si ristabilisse l'ordine gerarchico: l'apparato decorativo è secondario per

⁶⁹ Curcio 2000, p. 65.

⁷⁰ Ferrari 1638. Fondamentale per l'esegesi del Giardino di Potenza Picena è Ciuffoni, Menichelli 1994.

⁷¹ Ercoli 1993, pp. 14-16.

⁷² Adversi *et al.* 1971, vol. III, p. 80.

importanza a volumi e funzioni della sintassi architettonica. L'insipienza di cui Hager taccia Contini (soprattutto in relazione alle collegiate di Vignanello e Vetralla⁷³) preferirei intenderla quale pericolo scongiurato grazie all'interazione tra ambiente ed architettura, riletta attraverso il filtro letterario: a sostegno di quest'interpretazione potrebbe stare la considerazione che il modello di Palazzo Barberini che i Contini vissero in prima persona⁷⁴, riproposto a Macerata nella struttura Bonaccorsi, è quello della fase dell'equilibrata compresenza di Bernini e Borromini. Ritengo che oggi la vicenda di Palazzo Bonaccorsi per Contini non possa scindersi da quella più ampia e complessa dell'ampliamento, dell'insediamento e della cultura ricca e raffinata della Congregazione Nerina che portò l'architetto a Macerata. La poliedricità dell'ambiente vallicelliano fece sì che le fondazioni oratoriane diffuse in centro Italia divenissero la cinghia di trasmissione privilegiata di arte e cultura tra la Roma Pontificia del XVII secolo ed il centro Italia in maniera peculiare, comprensiva di letteratura e teatro. Il rapporto che si configura tra il centro maggiore pontificio e la minore realtà marchigiana di questo caso di studio assume la peculiarità della mancanza dell'ordine gerarchico: la sua vena letteraria, accademica ed arcadica la configura quale satellite paritetico al fulcro romano non denotando alcun ritardo temporale tra l'elaborazione artistica, architettonica e letteraria della capitale pontificia ed i fatti pertinenti della provincia. Non a caso all'inizio del Settecento Giovan Battista Contini fu riconosciuto dai contemporanei a Roma «architetto di primo grido»⁷⁵.

Riferimenti bibliografici / References

- Adversi A., Cecchi D., Paci L. (1971), *Storia di Macerata*, Macerata: Tip. R. Compagnucci.
- Bacci P.G. (1678), *Vita di S. Filippo Neri Fiorentino, fondatore della congregazione dell'Oratorio. Scritta già dal p. Pietro Giacomo Bacci... et accresciuta di molti fatti, e detti dell'istesso santo, cavati da i processi della sua canonizatione. Con l'aggiunta d'una breue notitia di alcuni suoi compagni per opera del reu. p. maestro f. Giacomo Ricci*, in Roma: appresso Francesco Tizzoni.
- Barbieri F. (1994), *Le ville del maceratese: tracce per un percorso storico*, in *Ville e dimore signorili di campagna del Maceratese*, Atti del Convegno di studi maceratesi (Abbadia di Fiastra, Tolentino, 14-15 novembre 1992) a cura di I. Cervellini, Macerata: centro di studi storici maceratesi, pp. 1-28.

⁷³ Hager 1983, p. 511.

⁷⁴ Su Francesco Contini attivo nel cantiere di Palazzo Barberini cfr. Golzio 1971, p. 34 e ss.; Hibbard 1971, p. 222; Heimbürger Ravalli 1977, p. 302, nota 24.

⁷⁵ Fagiolo dall'Arco, Carandini 1977, p. 348.

- Barucca G., Sfrappini A., a cura di (2001), *Tutta per ordine dipinta. La Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi a Macerata*, Urbino: QuattroVenti.
- Benzoni G. (1982), *Colonna, Lorenzo Onofrio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana, vol. 27, *ad vocem*.
- Bignami Odier J., Morelli G. (1979), *Istoria degli intrighi galanti della Regina Cristina di Svezia*, Roma: Palombi.
- Borsoi Guerrieri M.B. (1992), *Michelangelo Ricciolini a Frascati e Macerata*, «Bollettino d'Arte», n. 74/75, pp. 123-140.
- Bortolozzi A. (2014), *Santi Ambrogio e Carlo al Corso. Identità, magnificenza e culto delle reliquie nella Roma del primo Seicento*, Roma: Campisano.
- Braham A., Hager H. (1977), *Carlo Fontana. His drawings at Windsor Castle*, London: Zwemmer.
- Caetani R. (1691), *Le memorie dell'Anno Santo 1675 celebrate da papa Clemente X e consacrate alla Santità di Nostro Papa Innocenzo XII descritte in forma di giornale*, In Roma: per Marcantonio e Orazio Campana.
- Caracciolo M.T. (2009), *La Metamorfosi di Enea. Da Metastasio ad Alfieri, da eroe di corte ad eroe della nazione*, in *Il Settecento e le arti. Dall'Arcadia all'Illuminismo nuove proposte tra le corti, l'aristocrazia e la borghesia*, Atti del convegno internazionale (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 23-24 novembre 2005), Roma: Bardi, pp. 29-52.
- Cistellini A. (1989), *San Filippo Neri. L'Oratorio e la Congregazione Oratoriana-storia e spiritualità*, Brescia: Morcelliana.
- Ciuffoni L., Menichelli F. (1994), *Documenti relativi al Giardino Buonaccorsi di Potenza Picena*, in *Ville e dimore signorili di campagna del Maceratese*, Atti del Convegno di studi maceratesi (Abbadia di Fiastra, Tolentino, 14-15 novembre 1992) a cura di I. Cervellini, Macerata: centro di studi storici maceratesi pp. 317-474.
- Contini D.F. (1680), *Gl'equivoci nel sembiante. Dramma per musica rappresentato in Monte Filottrano l'anno 1680*, In Roma & Macerata: per il Piccini (1680a).
- Contini D.F. (1680), *La donna ancora e fedele dramma per musica, rappresentato in Macerata l'anno 1680* In Roma & Macerata per il Piccini (1680b).
- Corbo A.M., a cura di (1975), *Fonti per la storia artistica romana al tempo di Clemente VIII*, Roma: Archivio di Stato.
- Cortesi P. (1510), *Pauli Cortesii protonotarii apostolici in libros de cardinalatu ad Iulium secundum pont. max. prooemium*, in Castro Cortesio Symeon Nicolai Nardi alias Rufus calchographus imprimebat, die decimaquinta Novembris 1510.
- Crescimbeni G.M. (1698), *Istoria della Volgar Poesia scritta da Giovanni Mario de' Crescimbeni detto tra gli arcadi Alfesibeo Cario custode d'Arcadia*, In Roma: nella stamperia di Luca Antonio Crachas appresso la Curia Innocenziana.
- Crescimbeni G.M. (1718), *Prose degli Arcadi. Tomo terzo. Il catalogo degli*

- Arcadi per Ordine alfabetico. Colla serie delle colonie e rappresentanze arcadiche*, Roma: Stamperia Antonio de Rossi.
- Croce G.C. (1620), *Canzone delle lodi di m. Tenerina. Nella quale con stupor delle genti vengono cantati i strani, & marauigliosi accidenti della vita sua. Di Giulio Cesare Croce*, In Bologna: per Bartolomeo Cochi al pozzo rosso.
- Curcio G. (2000), *La professione dell'architetto: disegni, cantieri, manuali*, in *Storia dell'architettura in Italia. Il Settecento*, vol. 1, Milano: Electa, pp. 50-69.
- D'Accone F. (1982), *Gli equivoci nel sembiante*, in *The Operas of Alessandro Scarlatti*, Harvard: Harvard Press, vol. 7, pp. 2-13.
- D'Accone (1985), *The history of baroque opera Alessandro Scarlatti's Gli equivoci nel sembiante*, New York: Pendragon Press.
- D'Accone F. (1998), *Ancora su l'opera prima di Scarlatti e la Regina*, in *Cristina di Svezia e la musica*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 5-6 dicembre 1996), Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, pp. 71-90.
- De Caro G. (1968a) *Bichi, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana, vol. 10, pp. 340-344.
- De Caro G. (1968b) *Bichi, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana, vol. 10, pp. 346-347.
- de Conti di Panico C. (1609), *Lamento universale sulla morte di Giulio Cesare Croce del Conte Camillo de' Conti di Panico*, Bologna: appresso Bartolomeo Cocchi al pozzo rosso.
- Del Bufalo A. (1982), *G.B. Contini e la tradizione del tardomanierismo nell'architettura tra Seicento e Settecento*, Roma: ed. Kappa.
- D'Onghia L. (2015), *Sfortune filologiche di Giulio Cesare Croce*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 1, pp. 137-191.
- D'Onofrio C. (1962), *Le fontane di Roma*, Roma: Romana società editrice.
- Drago G., Salerno L. (1967), *SS. Ambrogio e Carlo al Corso e l'arciconfraternita dei lombardi in Roma*, Roma: Marietti.
- Egidi L. (2003), *Osimo e il suo territorio nell'età del Barocco*, in *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), cura di V. Sgarbi, Milano: Motta, pp. 23-29.
- Eimer G. (1970), *La fabbrica di Sant'Agnese in Navona*, Stockolm: Almqvist & Wiksell.
- Ercoli E.H. (1993), *Giambattista Contini e l'oratorio filippino di Macerata*, Macerata: Provincia di Macerata, pp. 14-16.
- Fagiolo dall'Arco M., Carandini S. (1977), *L'effimero barocco: strutture della festa nella Roma del '600*, vol. I, Roma: Bulzoni.
- Fantuzzi G. (1784), *Notizie degli scrittori Bolognesi*, Bologna: nella stamperia di San Tommaso d'Aquino.
- Ferrari G. (1638), *Flora ouero Cultura di fiori del p. Gio. Battista Ferrari sanese*

- della *Comp. di Giesù distinta in quattro libri e trasportata dalla lingua latina nell'italiana da Lodouico Aureli perugino*, In Roma: Pier'Antonio Facciotti.
- Ferri G. (1853), *La Santa Casa di Nazareth e la città di Loreto descritte storicamente*, Macerata: coi tipi di Gius. Cortesi.
- Folberg Rota S. (2005), *Organizzazione e attività poetica dell'Accademia Reale di Cristina di Svezia*, in *Letteratura Arte e Musica alla corte Romana di Cristina di Svezia*, Atti del Convegno di Studi Lumsa, (Roma, 4 novembre 2003) a cura di R.M. Caira, S. Fogelberg Rota, Roma: Aracne editrice, pp. 129-148.
- Franchi S. (1988), *Drammaturgia Romana: repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio: secolo 17°: 1280 testi drammatici ricercati e trascritti in schede con la collaborazione di Orietta Sartori*, Roma: edizioni di storia e letteratura.
- Franchi S., a cura di (2002), *Percorsi dell'Oratorio romano: da historia Sacra a Melodramma*, Roma: Ibimus.
- Frugoni C.I. (1791), *Canzoni e Poesie scelte dell'Ab. Frugoni, Manfredi, Bianconi, e di altri moderni autori del sec. XVIII*, Venezia: A. Zatta e figli.
- Gardi A. (2011), *Riflessioni sui primi Gelati (1588-1598)*, in *Un tremore di foglie. Scritti e studi in ricordo di Anna Panicali*, a cura di A. Csillaghy, A. Riem Natale, M. Romero Aullé, R. De Giorgi, A. Del Ben, L. Gasparotto, Udine: Forum, pp. 423-434.
- Giannini M. (2003), *Il palazzo senatorio di Paolo Cortesi: l'architettura nel "De cardinalatu" (1510)*, «Miscellanea storica della Val d'Elsa», 108, n. 3, pp. 63-82.
- Golzio V. (1971), *I palazzi romani*, Bologna: Cappelli.
- Greco Grassilu R. (1993-1994), *Una dama bolognese del XVII secolo: Cristina Dudley di Northumberland Paleotti*, «Il Carobbio», XIX-XX, pp. 185-202.
- Gurreri C. (2014), *Dentro l'Accademia dei Gelati. Simboli, imprese ed emblemi a Palazzo Zoppio*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca didattica ed organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XXVII Congresso dell'ADI Associazione degli Italianisti (Roma, Università La Sapienza, 18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri, F. Tomasi, Roma: Adi editore, pp. 1-6.
- Guerriero S. (2009), *Per un repertorio della scultura veneta del Sei e Settecento*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», I, 33, pp. 205-292.
- Hager H. (1983), *Contini, Francesco* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana, vol. 28, pp. 511-512.
- Heimbürger Ravalli M. (1977), *Architettura, scultura e arti minori nel Barocco italiano. Ricerche nell'Archivio Spada*, Firenze: Olschki.
- Hibbard H. (1971), *Carlo Maderno and Roman architecture: 1580-1630*, London: Zwemmer University Park.
- Il catalogo degli Arcadi per ordine alfabetico. Colla serie delle colonie e rappresentanze arcadiche*, 1720 (ed. attr. ad Antonio de Rossi), Roma: s.e.

- L'architettura teatrale nelle Marche: dieci teatri a confronto* (1983), Jesi: Serigrafital.
- Manfredi T. (1991), *L'architetto sottomaestro delle strade*, in *In Urbe architectus: modelli, disegni, misure. La professione dell'architetto, Roma 1680-1750*, catalogo della mostra (Roma, Museo di Castel Sant'Angelo, 12 dicembre 1991 – 29 febbraio 1992) a cura di B. Contardi, G. Curcio, Roma: Argos, pp. 281-290.
- Mariano F. (1995), *Opere inedite di Giovan Battista Contini nelle Marche. Le chiese di San Filippo ad Osimo ed a Cingoli*, «Palladio. Rivista di storia dell'Architettura e del Restauro», n.s. a. VIII, n. 15, pp. 39-48.
- Mariano F. (1996), *Le chiese filippine nelle marche*, Fiesole: Nardini, pp. 22-23.
- Miller D. (1963), *The Gallery of Aeneid in the Palazzo Bonaccorsi at Macerata*, «Arte antica e moderna», pp. 158-163.
- Morelli A. (1997), *Mecenatismo Musicale nella Roma Barocca: il caso di Cristina di Svezia*, «Quaderni Storici», XXII, 2, pp. 387-407.
- Morelli A. (2014) *Pasquini, Bernardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana, vol. 81, pp. 340-344.
- Olin M. (2013), *Nicodemus Tessin the Younger and the De Rossi books. A vision of the Roman architecture in the eighteenth century*, in *Studio d'architettura civile gli atlanti di architettura moderna e la diffusione dei modelli romani nell'Europa del Settecento*, a cura di A. Antinori, Roma: Quasar, pp. 185-211.
- Papetti S. (2007), *La bottega dei pittori Ricci*, in *Ubaldo e Natale Ricci pittori nella Marca del Seicento*, a cura di M. Papetti, S. Papetti, Milano: Motta, pp. 19-20.
- Pagliara P.N. (1986), *Vitruvio: dal canone al testo*, in *Storia dell'Arte in Italia. Dalla tradizione all'archeologia*, a cura di S. Settis, Torino: Einaudi, pp. 33-38.
- Pascoli L. (1730-1736), *Le vite di pittori e scultori ed architetti moderni scritte e dedicate alla Maestà Vittorio Amedeo Re di Sardegna*, Roma: E. Calzone.
- Pegoretti A. (2016) *Dismembered voices and acoustic memories: Dante in Giulio Cesare Croce*, «Italian Studies», 1, pp. 1-13.
- Pierguidi S. (2004), *Il programma sacrificato ai pittori: le Gallerie de La Vrilliere (Parigi 1635-1660), Spada (Roma 1678-1705), Bonaccorsi (Macerata 1710-1717)*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 28, pp. 129-168.
- Prete C., Barbieri C. (1996), *La Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi a Macerata: documenti storici*, Macerata: Accademia di Belle Arti.
- Prete C., Barbieri C. (1997), *La Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi a Macerata: note documentarie sulla committenza e su Michelangelo e Nicolò Ricciolini*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 62, pp. 81-93.
- Portoghesi P. (1967), *Roma barocca: storia di una civiltà architettonica*, Roma: Bestetti.

- Ranuzzi de' Bianchi G. (2015), *Un cardinale riscoperto: il Cardinale Ulisse Giuseppe Gozzadini*, «Strenna Storica bolognese», 65, pp. 379-400.
- Sacchi Lodispoto G. (1990), *Pittori ed architetti del Seicento. Pietro e Francesco Contini*, in *Lunario romano. 20. Palazzi baronali del Lazio*, a cura di R. Lefevre, Roma: Fratelli Palomb, pp. 141-162.
- Soggiu D. (2012), *Il testamento di Cristina Alessandra Regina di Svezia*, in *I papi della memoria: la storia di alcuni pontefici che hanno fatto la storia dell'umanità*, catalogo della mostra (Roma, Museo nazionale di Castel Santangelo, 28 giugno – 8 dicembre 2012), a cura di M. Lolli Ghetti, Roma: Gangemi.
- Strappini L. (1985), *Croce, Giulio Cesare*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana, vol. 31, pp. 215-216.
- Tamburini E. (1997), *Due teatri per il Principe. Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689)*, Roma: Bulzoni.
- Valtieri S. (1988), *Il palazzo del principe, il palazzo del cardinale, il palazzo del mercante nel Rinascimento*, Roma: Gangemi.
- Varagnoli C. (2002), *Gregorini Ludovico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana, vol. 59, pp. 59-60.
- Vitruvii M. (1522), *De architectura libri decem nuper maxima diligentia castigati atque excusi, additis, Iulij Frontini De aqueductibus libris propter materiae affnitate*, 1522, Impressum Florentiae, per haeredes Philippi Juntae, 1522 sexto kal. Nouembris.
- Waddy P. (1990), *Seventeenth-century Roman palaces: use and the art of the plan*, New York: The Architectural history foundation.
- Warhnnjelm V. (2001), *I fermani alla Corte della regina Cristina di Svezia*, in *Cristina di Svezia e Fermo. La regina di Svezia, il Cardinal Decio Azzolino e la politica della seconda metà del Seicento*, Atti del Convegno Internazionale (Fermo, 3-4 ottobre 1995) a cura di V. Warhnnjelm, Fermo: Fondazione Cassa di Risparmio, pp. 105-124.
- Zoppio G. (1583), *Ragionamenti del Signor Hieronimo Zoppio in difesa di Dante et del Petrarca*, in Bologna: per Giovanni Rossi.

Appendice

I N A M O R
VINCE CHI FVGGE
DRAMA MVSICALE
DEL SIGNOR ABBATE
DOMENICO FILIPPO
CONTINI

Darappresentarsi nel Nobilissimo
Teatro d' ANCONA,
 Sotto i benigni Auspicij di
M A D A M A
CHRISTINA
DI NORTVMBRIA
NE' PALEOTTI

Biblioteca del Principe
Fabrice *Roma*
1504.
ola.



IN ANCONA,
 Nella Stamperia del Serafini. 1669.
 CON LICENZA DE' SIGNORI SVPERIORI.
M. di Giuseppe Serui

Fig. 1. Frontespizio della I edizione di Domenico Filippo Contini, *In Amor Vince chi fugge*, Ancona, 1669. Esemplare conservato in Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, Roma

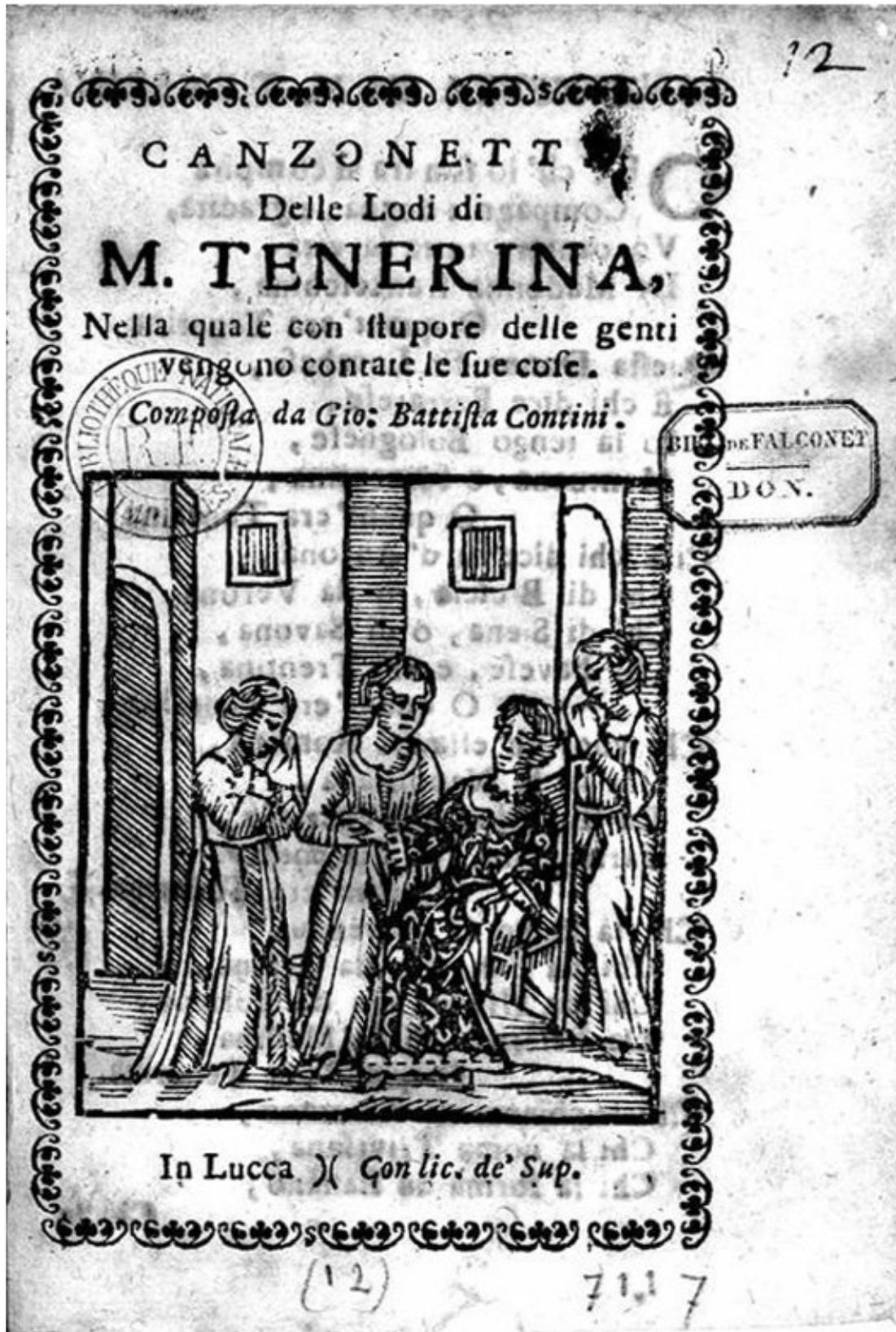


Fig. 2. Frontespizio inedito di Giovambattista Contini, *Canzonetta in Lode di Madonna Tenerina*, s.d., s.ed. Esemplare conservato in Bibliotheque National de France, Dep. Falconet



Fig. 3. Giovanni Battista Contini, *chiesa di San Filippo*, Macerata, 1689-1703



Fig. 4. G. Torelli, Scenografia per *La Venere gelosa*, 1641

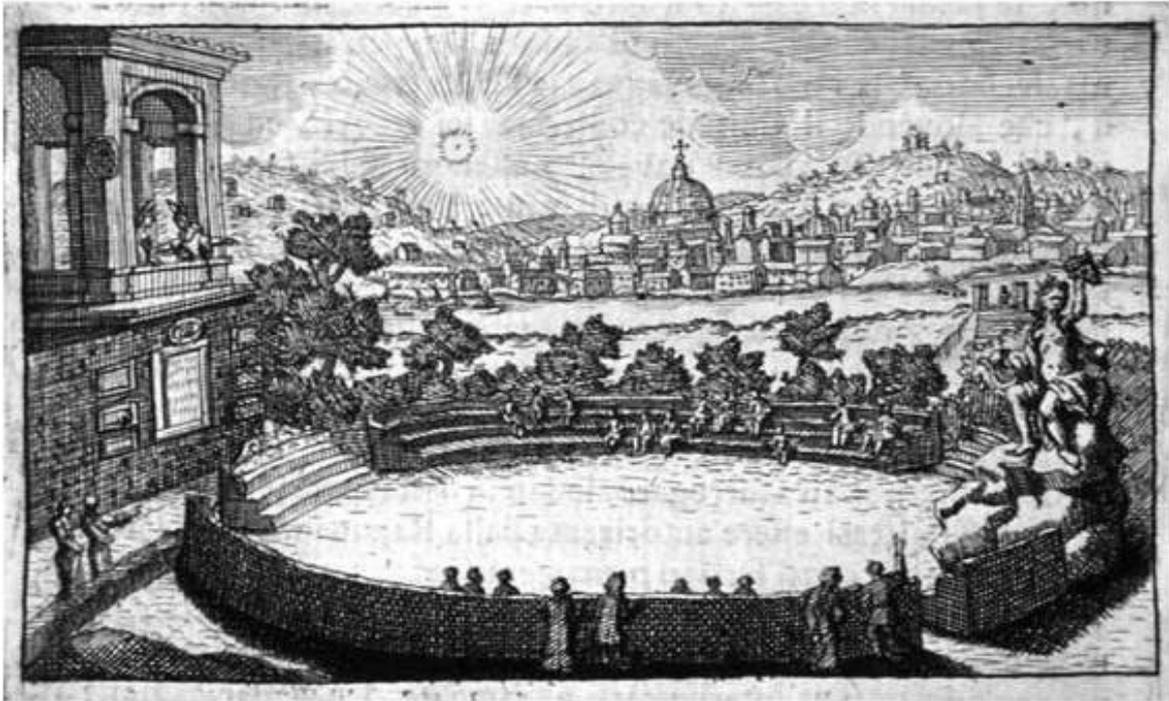


Fig. 5. Girolamo Odam, *Il Teatro di Santa Sabina sull'Aventino*, progettato da G.B. Contini, Collezione Privata

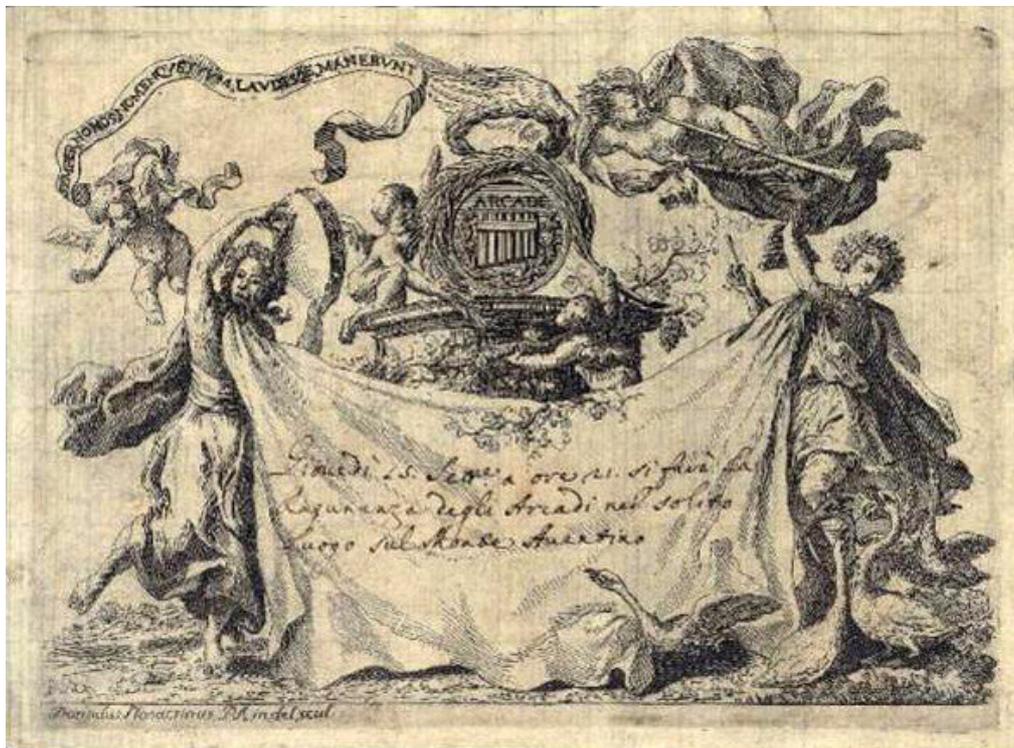


Fig. 6. Girolamo Odam, *Promemoria per riunione Arcade sull'Aventino in data 15 settembre, anno imprecisato (post 1712)*, Accademia Carrara, Bergamo



Fig. 7. G.B. Contini, L. Gregorini, G. Bonazza, *Visione della Galleria dal terrazzamento esterno con gli Ercoli Marmorei* (1711), Macerata, palazzo Buonaccorsi

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 Buonaccorsi 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 Viceregno, 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 Gesù 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 *rocailles*, 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 risollevò 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 Solimeni, di cui molto egli temea, 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 Dominici 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 Dominici 1742-1745, ed. 2008, III, 2, p. 1099.

⁴² Marrocco 1953, pp. 144-157.

⁴³ F. Sricchia Santoro, in De Dominici 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 Bacco* 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 Dominici, 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 Dominici 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 Dominici 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. Alpage 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* dedominicane. 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 emulazioni settecentesche 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 svenuto 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 determinante 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 viceregno 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

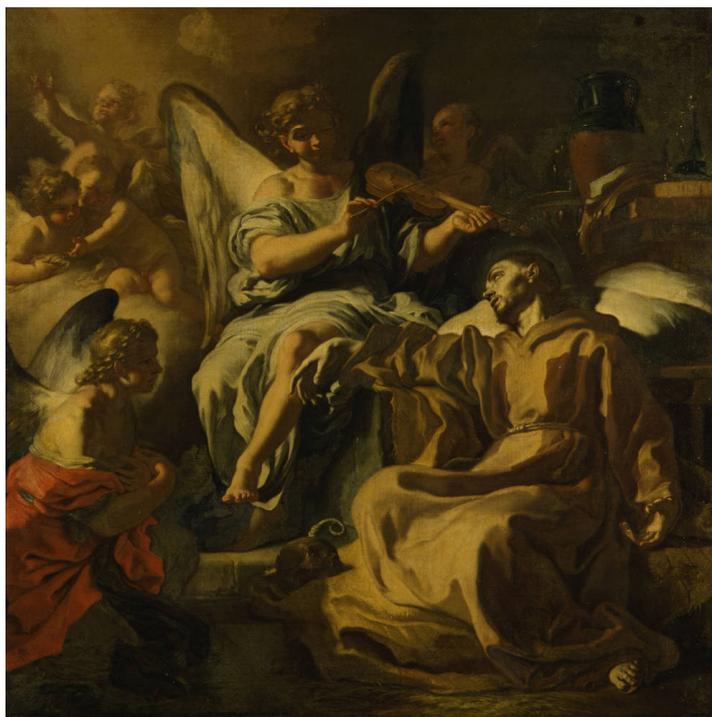


Fig. 10. Francesco Solimena, *Estasi di San Francesco d'Assisi*, Dresda, Staatlichen Kunstsammlungen



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*

I Buonaccorsi e i veneti

Paolo Delorenzi*

Abstract

Nell'ambito della Galleria dell'Eneide e, più in generale, delle collezioni dei Buonaccorsi, la presenza veneta gode di un assoluto rilievo. Nella commissione di opere pittoriche e scultoree, due generazioni della famiglia marchigiana si sono affidate a maestri originari di quell'area geografica e culturale, con la quale sussistevano stretti legami. Grazie a una nuova analisi di questi rapporti, a indagini bibliografiche e, soprattutto, a importanti scoperte documentarie è stato possibile ricostruire una significativa trama di relazioni che vede coinvolti, da un lato, i Buonaccorsi, in particolare i fratelli Raimondo e Filippo, dall'altro i membri di due celebri famiglie veneziane connesse alla curia romana, ovvero Aurelio Rezzonico e monsignor Antonio Widmann. Quest'ultimo, che fu governatore della Marca dal 1710 al 1717, si accomuna ai Buonaccorsi per l'analogia delle scelte culturali e artistiche.

* Paolo Delorenzi, Dottore di ricerca, Università Ca' Foscari di Venezia, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Dorsoduro 3484/D, 30123, Venezia, e-mail: paolodelorenzi82@gmail.com.

Desidero esprimere i miei più sinceri ringraziamenti a Francesca Coltrinari, Simone Guerriero e Sergio Marinelli, nonché ai direttori e al personale dell'Archivio di Stato di Macerata, della biblioteca del Museo Correr, della biblioteca della Fondazione Giorgio Cini e dell'Archivio di Stato di Venezia.

The Venetian contribution to the formation of the Buonaccorsi's collection enjoys a prominent position, particularly within the framework of the Gallery of Aeneid. Two generations of the noble family of the Marche region commissioned paintings and sculptures to masters from the geographical and cultural area of Veneto. Thanks to a new analysis of these ties, to bibliographic investigations and, above all, to important documentary discoveries it is possible to reconstruct a significant relationship between the brothers Raimondo and Filippo Buonaccorsi and the members of two eminent Venetian families connected to the Roman Curia, namely Aurelio Rezzonico and Monsignor Antonio Widmann. The latter, who was governor of the Marca from 1710 to 1717, shared with the Buonaccorsi similar cultural and artistic choices.

Il 13 maggio 1711, in viaggio per visitare la Santa Casa, i carmelitani Girolamo Maria e Giovanni Antonio Giorgi di Velletri giungevano a Macerata,

la migliore delle città che si trovino nella strada di Loreto, [...] situata in un ameno colle, tutta recinta di buone mura con due grossi borghi annessi, le fabbriche e strade assai belle, e vaghissime sono le chiese e palazzi, fra quali occupa il primo loco l'ultimo fabricatovi da signori Bonaccorsi¹.

Da subito impostasi – lo confermano le parole dei due pellegrini – quale eminenza architettonica del contesto urbano maceratese, la splendida dimora della famiglia Buonaccorsi si mostrava all'epoca già da tempo conclusa nelle strutture edilizie, elevate su disegno degli architetti romani Ludovico Gregorini e Giovanni Battista Contini; fervevano, all'opposto, i lavori connessi agli apparati decorativi, della cui prima *tranche*, nel 1707-1708, si erano occupati i frescanti bolognesi Carlo Antonio Rambaldi e Antonio Dardani. Il momento cruciale che segnò la svolta nella qualificazione esornativa della residenza e, insieme, l'apertura su un orizzonte culturale più ampio cade giustappunto all'altezza del 1710-1711, con l'avvio dell'allestimento della Galleria dell'Eneide, ornata di tele e murali, nonché con l'arrivo, da Venezia, delle statue erculee destinate al cortile².

Nell'ambito dell'eccezionale progetto concepito dai Buonaccorsi, la partecipazione dei maestri della Serenissima, sia pittori che scultori, fu davvero rilevante. La scelta degli autori, giova evidenziarlo, si fondò su criteri di gusto precisi e coerenti, oltre che su una conoscenza approfondita, se diretta o mediata non sappiamo, della realtà artistica lagunare. Benché nota agli studi, la questione, oggettivamente, è stata finora affrontata in termini piuttosto generici, anche per via dello scarso aiuto che si riteneva potessero fornire le carte d'archivio – lettere e registrazioni contabili – pervenuteci. Nuove ricerche nel fondo documentario prodotto dalla nobile stirpe, custodito dal 1989 presso

¹ Grimaldi 2001, p. 303.

² Per l'odierno stato degli studi sul palazzo e sulle raccolte d'arte dei Buonaccorsi si rimanda a Barucca, Sfrappini 2001; per la storia familiare, invece, a Melatini 1993. Ma si vedano, ora, i contributi di Francesca Coltrinari e Giuseppe Capriotti pubblicati in questa stessa sede.

l'Archivio di Stato di Macerata, hanno in verità restituito una nutrita serie di informazioni; ragguagli che, se pure non consentono di estinguere ogni dubbio, nondimeno portano lumi su molti aspetti sostanziali della vicenda. L'interesse maggiore sta nei riferimenti che conducono al disvelamento dei meccanismi della committenza e, con essi, dei rapporti tutt'altro che saltuari che intercorsero fra i Buonaccorsi e alcuni facoltosi membri dell'aristocrazia veneziana.

Nel 1717, in occasione delle nozze tra il marchese forlivese Andrea Albicini e Lucrezia Buonaccorsi, figlia del conte Raimondo, l'erudito Giovanni Orselli dedicò agli sposi un opuscolo gratulatorio, affidando alle sue pagine la più antica menzione dell'impresa artistica maceratese. All'esaltazione dei «grandi avi» della nubenda si univa, infatti, l'elogio della «celebratissima Galleria Bonacorsi, dove continuano a segnalarsi a gara i più accreditati pennelli del nostro Secolo»³. E fu davvero un certame fra pennelli illustri quello che prese forma a Macerata, nella volontà di mettere in dialogo le diverse scuole pittoriche italiane: Napoli, Roma, Bologna e Venezia⁴. Come alferi di quest'ultima vennero eletti tre maestri di altissima reputazione. *In primis* Gregorio Lazzarini, che – a informarcene è il biografo Vincenzo da Canal – eseguì due delle tele maggiori, la *Battaglia di Enea e Mesenzio* nel 1712 e la *Morte di Didone* nel 1714 (figg. 1-2, tavv. 78-79), oltre a due quadri, oggi scomparsi, con un *Salvatore* e una *Carità*⁵. Poi Nicolò Bambini, che contribuì al ciclo sempre con un dipinto grande, l'*Enea racconta a Didone la caduta di Troia*⁶ (fig. 3, tav. 73). Quindi Antonio Balestra, la cui opera, *Venere appare a Enea e Àcate* (fig. 4, tav. 76), attestata al 1713 dalle minuziose note autobiografiche che l'artista inoltrò a Lione Pascoli, era invece destinata a una delle pareti brevi⁷.

La triade lagunare fu selezionata dai Buonaccorsi come la più adatta a confrontarsi con gli altri autori rappresentati nella Galleria, tutti, chi più

³ Orselli 1717, p. 8 (un esemplare del raro opuscolo si conserva presso la Biblioteca Comunale "Aurelio Saffi" di Forlì, Raccolte Piancastelli, Sala P, *Op. Biogr.*, b. 11/18; per l'indicazione della segnatura e per la verifica della citazione desidero ringraziare la dott.ssa Isabella Imolesi, responsabile dei Fondi Antichi, dei Manoscritti e delle Raccolte Piancastelli). Cfr. anche Giudici 1991, p. 184.

⁴ Sul ciclo pittorico, reso noto contemporaneamente da Haskell 1963, pp. 223-225 e Miller 1963, cfr. Curzi 2000, pp. 284-296; Pierguidi 2004, pp. 153-161; Pierguidi 2012, pp. 175-176. Oltre, ovviamente, ai saggi e alle schede in Barucca, Sfrappini 2001.

⁵ Da Canal 1809, pp. XXXVIII («Pel Bonaccorsi a Macerata un Salvatore sopra le nubi con angioletti»), XL («Una Carità, e la Battaglia di Enea con Mesenzio, tutte e due di maniera finita, per l'abate Bonaccorsi di Macerata nel 1713, per cui pur fece Didone sul rogo ferita con Anna, che le asciuga la piaga, e con varie donne, che assistono, nel 1714»); V. Curzi, in Barucca, Sfrappini 2001, pp. 64-65, n. 7, 82-83, n. 12.

⁶ Radassao 1998, p. 169, n. 101; V. Curzi, in Barucca, Sfrappini 2001, pp. 54-56, n. 4. Sulla fortuna di Nicolò Bambini, si veda il contributo di Maria Chiara Piva in questi atti.

⁷ Ghio, Baccheschi 1989, p. 198, n. 34; G. Barucca, in Barucca, Sfrappini 2001, pp. 45-46, n. 1. Per la nota autobiografica di Balestra, cfr. D'Arcais 1981, pp. 126-127 («Ritornato a Venezia nel 1713 oltre diversi quadri per particolari fece [...] un quadro grande con favola di Enea mandata a Macerata al conte Bonaccorsi»).

chi meno, di orientamento classicista⁸. Bambini e Balestra avevano entrambi ricevuto un'istruzione a Roma nella bottega di Carlo Maratti; Lazzarini, scrive Da Canal, possedeva una maniera che «non tendeva alla Veneta [...], ma piuttosto alla Bolognese, come quella che per lo più è finita con esattezza e per lo disegno assai studiosa [...]»⁹. Lo stesso Da Canal specifica – circostanza davvero importante, mai rimarcata dalla critica – come i dipinti spediti a Macerata fossero «di maniera finita», al pari, ad esempio, delle due «teste» di Cristo e della Vergine inviate nel 1706 al collezionista lucchese Stefano Conti¹⁰. Esisteva quindi una differenziazione tecnica, in base alla destinazione delle tele, tra prove di esecuzione più esatta e curata e altre di tocco più sciolto e fluido. Il «Lazarini, il Balestra, il Bambini» erano i pittori «valentuomini» che il marchese Pietro Gabrielli consigliava al fratello nel 1715, unendo all'elenco il nome di «Bastian Ricci»¹¹. Perché i Buonaccorsi non siano ricorsi anche a Ricci, artista eppure di fama internazionale, è facile intuirlo. Bene lo spiegano, in ogni caso, le parole con cui l'avvocato Martinotti, inviato piemontese a Roma, lo descriveva nel 1707: «Uomo fresco, spiritoso d'invenzioni. È pronto, ma non molto diligente nel maneggio del pennello». Di Antonio Balestra, pittore «fra i più virtuosi che oggi siano in tutta Italia», poteva invece dire: «Giovine, ha studiato in Roma, diligente nel disegno, d'ottimo colorito, d'idee vaghe e nobili»¹². Sul principio del XVIII secolo, comunque, a Venezia non dispiaceva affatto accostare testi pittorici che esprimessero linguaggi diversi. E così, nel 1700, la Scuola Grande della Carità chiamò a decorare la propria sede, appena rinnovata, Balestra, Lazzarini e Ricci, e con loro Simone Brentana, Giannantonio Fumiani, Giovanni Segala e Angelo Trevisani. Nel 1709, per incrementare la serie delle «istorie» familiari che ornava il *portego* del loro palazzo, lavorata sullo scorcio del Seicento dai citati Fumiani e Lazzarini insieme ad Antonio Bellucci, Andrea Celesti, Daniel Heintz, Antonio Molinari e Antonio Zanchi, i Barbarigo di Santa Maria del Giglio si rivolsero a Balestra, Bambini e Ricci¹³.

A dispetto della scarsa attenzione loro riservata, suscitano un notevole interesse anche le tre sculture erculee posizionate nel cortile di palazzo Buonaccorsi (figg. 5-7). Non paiono sussistere dubbi circa il loro riconoscimento nelle «statue» che i libri mastri attestano approdate al porto di Civitanova, con provenienza da Venezia, nel luglio 1711 e quindi trasportate a Macerata entro il 3 settembre

⁸ Fra gli autori d'origine veneta rientra pure Giovanni Giorgi, che nacque a Verona, ma poi trascorse la sua breve esistenza prevalentemente a Bologna, dove si formò nello studio dello zio Felice Torelli. Il suo catalogo, al momento, si sostanzia unicamente della tela dipinta per i Buonaccorsi; C. Prete, in Barucca, Sfrappini 2001, pp. 48-50, n. 2.

⁹ Da Canal 1809, p. XV.

¹⁰ Ivi, p. XL. Sulle presenze venete nella collezione di Stefano Conti, si veda Zava Boccazzi 1990 (per Lazzarini: pp. 136-137).

¹¹ Frascarelli, Testa 2004, p. 279. Cfr. anche Pierguidi 2004, pp. 160-161.

¹² Griseri 1989, p. 17.

¹³ Cfr. Favilla, Rugolo 2009a, pp. 86-88.

successivo¹⁴. Il loro significato non è casuale. Ercole simboleggia la forza, sia corporale che morale, indispensabile al conseguimento della gloria, premio cui si può pervenire solo attraverso il cammino della virtù, dimostrando doti etiche e civili non comuni. In un contesto di esaltazione privata, l'immagine del semidio assume inoltre accezioni molteplici, che vanno dallo sfoggio della potenza della stirpe all'immedesimazione in un modello di integrità morale, fino all'invocazione di un imbattibile difensore. La prima statua a sinistra, un Ercole in riposo con la *leontè*, è fra l'altro interpretabile anche come allegoria del Decoro per la corrispondenza dei suoi attributi con i dettami dell'*Iconologia* di Ripa: un «giovane di bello et honesto aspetto» con indosso «una pelle di leone», accompagnato dal motto «SIC FLORET DECORO DECVS», che vediamo difatti inciso sulla targa dietro i suoi piedi. E il decoro, «ornamento della vita humana», riassume in sé i significati di onestà, moderazione, temperanza, esprimendosi «in ogni sorte di virtù». L'iscrizione, poi, ricorda che «l'honore per il decoro fiorisce d'ogni tempo» e serve all'uomo a fortificarsi: «chi vive con decoro ne i tempi buoni et felici non si insuperbisce, nelli cativi et infelici non si perde vilmente d'animo»¹⁵.

Ma v'è di più. La firma apposta da Giovanni Bonazza sull'*Ercole uccide il leone nemeo* ha costantemente indotto gli studiosi a estendere quell'autografia pure alle statue compagne¹⁶. In un recente contributo, tuttavia, Simone Guerriero ha fatto giustamente notare i caratteri stilistici distinti dei tre simulacri, assegnando con certezza l'*Ercole/Decoro* ad Antonio Tarsia e proponendo per l'*Ercole uccide Ladone* il nome di Giovanni Baratta¹⁷. La revisione attributiva costituisce un dato di assoluta rilevanza, in quanto testimonia della volontà dei Buonaccorsi di creare, in parallelo a quella pittorica, una galleria scultorea; una galleria con pezzi eseguiti da scultori celebri, di gusto e temperamento però diverso: espressivo e contraddistinto da un effetto quasi pittorico l'*Ercole* di Bonazza, magniloquente e di plastica corporeità quello riferito a Baratta, compostissimo e pienamente classicista l'*Ercole/Decoro* di Tarsia. A motivare il conferimento della commissione ai tre autori potrebbe essere stata la grande eco suscitata dalla più importante impresa scultorea lagunare di inizio Settecento, il prodigioso monumento funebre dei dogi Valier nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo. Innalzato fra il 1702 e il 1707 sotto la direzione dell'architetto Andrea Tirali, alla sua definizione scultorea avevano in prevalenza lavorato proprio Giovanni Bonazza, Antonio Tarsia e, se non Giovanni Baratta, suo fratello Pietro¹⁸.

¹⁴ Ciuffoni, Menichelli 1994, p. 344, docc. 15-16; Barbieri, Prete 1996, p. 10.

¹⁵ Ripa 1625, pp. 152-162. La stesura della voce spetta a Giovanni Zarantino Castellini.

¹⁶ Il primo a parlare delle statue, logicamente con il riferimento al solo Bonazza, è Ricci 1834, II, p. 438 nota 1. Più recentemente, l'attribuzione unitaria allo scultore padovano è stata ribadita da Barbieri 1989-1990, pp. 130-131.

¹⁷ Guerriero 2009, pp. 208-209. Ancora allo studioso si deve la doppia interpretazione iconografica della statua di Antonio Tarsia.

¹⁸ M. De Vincenti, in Pavanello 2013, pp. 404-414, n. 146. Per precisazioni di ordine cronologico, si veda anche Delorenzi 2016, pp. 53-54.

La consapevolezza del primato veneto nella statuaria, anche da esterno, ha influito sulle scelte attuate a Monte Santo, l'odierna Potenza Picena, nell'arredo del giardino di villa Buonaccorsi¹⁹, animato da una composita brigata di figuranti: i vialetti e le diverse terrazze oggi ancora ospitano, a decine, putti, nani, divinità, simulacri allegorici, condottieri antichi, maschere, cavalieri, personaggi maschili e femminili in costumi moderni. Almeno una scultura, forse, giunse sul posto nel 1711, dopo aver viaggiato sulla stessa nave che trasportava i colossi erculei per il palazzo di Macerata²⁰. I due nuclei maggiori, comunque, si attestano intorno alle date del 1724 e del 1748. Gli studi di Monica De Vincenti, benché non definitivi, aiutano nel chiarire la genesi del complesso e nell'identificare le personalità artistiche coinvolte²¹. Due statue, interpretabili come *Flora e Bacco* (o, in alternativa, *Pomona e Vertumno*), recano la firma di Orazio Marinali, maestro scomparso nel 1720²² (fig. 8). Giacomo Cassetti, erede della bottega marinaliana, dichiarandosi tale, a garanzia di una sorta di 'marchio di fabbrica', appose nel 1724 sigla e millesimo a una spavalda immagine di *Cavaliere* (fig. 9), accompagnandola, in corrispondenza della stessa altezza cronologica, ad almeno altre otto sculture²³. Una ventina e più di statue, anch'esse credibilmente lavorate alla metà del terzo decennio, spettano invece, giusta l'elemento stilistico, a un terzo autore berico, Agostino Testa: fra queste si conta la straordinaria serie dei *Nani* (fig. 10), in parte ispirata alle stampe di Jacques Callot²⁴. A incrementare ulteriormente la schiera degli abitanti di pietra del giardino sarebbe stato Buonaccorso, il figlio di Raimondo, che nel 1748, dopo aver visitato l'anno avanti Venezia per la festa della *Sensa* e poi «Padova ed altri luoghi», fra cui Vicenza, richiese a Cassetti dodici «puttozzi» (menzionati nei documenti anche come «bambocci»), tenendosi informato sulla loro esecuzione attraverso un carteggio con il conte Mario Capra, proprietario della Rotonda palladiana²⁵.

¹⁹ Le sculture del giardino, come opere «d'Orazio Marinali e della sua scuola», sono menzionate per la prima volta da Maggiori 1832, II, p. 219. La loro riscoperta si deve a Barbieri 1989-1990, che, in base alle epigrafi esibite dalle statue, ha segnalato l'intervento sia di Orazio Marinali, sia del discepolo Giacomo Cassetti.

²⁰ I documenti del 1711, infatti, attestano l'arrivo ad Ancona «da Venezia di 4 statue», per poi parlare del trasporto di sole «tre statue dal porto di Civitanova in Macerata». Cfr. Ciuffoni, Menichelli 1994, p. 344, doc. 15; Barbieri, Prete 1996, p. 10.

²¹ De Vincenti 2014, pp. 40-43.

²² Entrambe le statue sono siglate «OPVS HORATII MARINALIS / VIC.»; quella di *Bacco/Vertumno*, purtroppo, si conserva in stato alquanto frammentario.

²³ La firma recita «OPUS IACOBI – MARINALI – VICENTINI – MDCCXXIV». Di Cassetti, sulle gradinate di collegamento fra le terrazze, sono un altro *Cavaliere/Bravo*, il *Suonatore di spinetta ottavina*, la *Danzatrice* e il *Miles gloriosus*, come pure, sulla balaustra della balconata nel lato meridionale del giardino, il *Medico*, la *Megera*, il *Suonatore di mandolino* e un terzo *Cavaliere*, però ridicolo, giacché intento a sfoderare un salsiccio.

²⁴ La serie dei *Nani*, dal punto di vista iconografico, è stata accuratamente indagata da Tomezzoli 2004. Sono da riferire a Testa anche parecchie figure mitologiche (per esempio *Piramo*, *Tisbe*, *Tizio/Prometeo* e *Andromeda*) e allegoriche (per esempio lo *Splendore del nome* e la *Modestia*), nonché le *Stagioni* sulla scalea della corte interna della villa.

²⁵ Ciuffoni, Menichelli 1994, pp. 375-378, docc. 199-201, 204-209 e 213.

Se alla metà del Settecento l'iniziativa della committenza sembra spettare al solo Buonaccorso, non altrettanto piana risulta la situazione negli anni cruciali d'inizio secolo, allorché fu creata la Galleria dell'Eneide. Mancando nel gennaio del 1708, Simone Buonaccorsi, responsabile della ricostruzione del palazzo e della prima campagna decorativa, aveva lasciato una numerosa prole. Dei figli occorre ricordare il citato Raimondo, maschio quartogenito, ma erede del fidecommesso istituito dal nonno Filippo in quanto unico tra i fratelli ad avere contratto matrimonio, l'abate Filippo, il primogenito, e poi Flavio e monsignor Alessandro. Grazie a un documento noto da tempo, sappiamo che «la spesa fatta nelle tre statue del cortile e quadri della Galleria» venne sostenuta dall'abate Filippo²⁶. Anche Raimondo, comunque, profuse nell'impresa non poco impegno, come dimostrano i suoi copialettere, che prendono avvio col 1711 e, salvo una lacuna tra il 1716 e il 1719, coprono l'intero arco della sua vita.

Proprio i copialettere, sottoposti a un nuovo esame, si sono rivelati essenziali per affrontare la questione, finora non adeguatamente approfondita, dei rapporti tra la famiglia marchigiana e la Serenissima. Nelle missive di Raimondo, con certa frequenza, compare l'accento a capitali investiti in Zecca. Una ricerca effettuata nel relativo fondo, custodito presso l'Archivio di Stato di Venezia, ha permesso di verificare l'esistenza di un deposito ammontante alla cospicua cifra di 4272 ducati e 13 grossi²⁷. L'origine di questi denari dipendeva da un trasferimento pecuniario che Simone Buonaccorsi aveva ricevuto nel 1702 dal procuratore di San Marco Francesco Corner, del ramo detto della 'Ca' Granda'. Cosa avesse motivato l'operazione finanziaria resta per il momento ignoto. Nel 1708, pochi mesi dopo la morte del padre, il cui testamento è allegato alla pratica, Raimondo presentò istanza per far girare il capitale a suo nome, appoggiandosi alla Ditta Corsanego e Granello, di stanza a Genova, ma con filiali a Roma e Venezia²⁸. Fallita questa compagnia nel 1711, quale nuovo

²⁶ Del Bufalo 1982, p. 348.

²⁷ Venezia, Archivio di Stato (d'ora in poi ASV), *Zecca e Banco Giro*, b. 1879, «Terminazioni per depositi», anno 1711, n. 508: «1702. Messer Francesco controscritto [*scilicet* Francesco Corner procurator quondam messer Nicolò] deve dar adì primo febbraio a conte Simon Buonacorsi quondam Filippo di Monte Santo della Marcha d'Ancona d. 4272:13 da principiar a riscuoter li pro' la ratta di marzo 1705».

²⁸ ASV, *Zecca e Banco Giro*, b. 327, «Provveditori alla Zecca. Ori ed argenti. Terminazioni», n. 220. Questo il tenore della supplica, non datata, ma anteriore al primo ottobre 1708, rivolta ai Provveditori in Zecca: «S'attrovano d. 4273:13 di capital in Zecca alli 3 per 100 in nome et a libera disposizione del conte Simone Buonacorsi quondam Filippo di Monte Santo della Marca d'Ancona, che con suo ultimo testamento 4 settembre 1698, atti Antonio Francesco Presuttini di Reccanati della Marca stessa, ha istituito suo herede il conte Raimondo Buonaccorsi suo figlio, con carico però di fideicommissio, come in detto testamento, doppo del quale morì senza haver fatti altri posteriori testamenti, codicilli, né disposizioni d'ultima volontà come consta per attestazione di Domenico Basilio pubblico notaro et archivista di Macerata, che pure attesta haver il sudetto herede giuridicamente adita l'heredità avanti quel Giudice Generale della Curia Civile. Sono pertanto l'EE. VV. humilmente supplicate dalla Ditta Corsanego e Granello degnarsi terminar e comandare

procuratore designò quindi Aurelio Rezzonico²⁹, fratello di Carlo (il futuro papa Clemente XIII), la cui famiglia, ascritta al patriziato lagunare nel 1687, era attiva in ambito commerciale e finanziario³⁰. Zio di Aurelio era Quintiliano Rezzonico, oggi noto come collezionista e consigliere artistico di Livio Odescalchi, nipote del pontefice Innocenzo XI³¹. L'ambiente curiale romano rappresentava un imprescindibile punto di riferimento per i Buonaccorsi, che nel 1669 avevano avuto un cardinale, Buonaccorso, zio del nostro Raimondo, la cui moglie, la viterbese Francesca Bussi, era a sua volta nipote di cardinale; e cardinale sarebbe divenuto anche un figlio della coppia, Simone, creato nel 1763 proprio da Clemente XIII. I copialettere conservano la trascrizione di molte missive indirizzate ad Aurelio³², come a Carlo, ospite peraltro della villa di Monte Santo in almeno due occasioni, nel 1739 e nel 1743³³.

Ma torniamo ai capitali in Zecca. Tre inedite lettere inviate da Raimondo al suo agente anconetano Angelo Venanzo Giamaglia nel corso del 1712, esattamente il 9 luglio, il 23 novembre e il 3 dicembre, chiariscono quale uso avrebbe dovuto avere parte della somma ottenuta da Aurelio, «il signor Rezzonico», tramite la riscossione dei *pro'*, ossia degli interessi maturati sull'investimento. Bisognava provvedere alla corresponsione di «ducati 100 al signor Gregorio Lazzarini», e questi «per prezzo d'un quadro fatto in Venezia per mio servizio»³⁴. Il pagamento, un acconto o un saldo, va forse riferito

che suddetti d. 4273:13 siano girati al nome del conte Raimondo Buonaccorsi quondam Simone per dover il capital restar condizionato alla forma di detto testamento e li *pro'* corsi e decorrenti siano corrisposti liberamente al detto conte Raimondo». Per il fallimento della Ditta Corsanego e Granello, cfr. Felloni 1971, p. 93 nota 33.

²⁹ Aurelio Rezzonico è indicato quale «nuovo procuratore» in una lettera scritta da Raimondo Buonaccorsi al suo agente Angelo Venanzo Giamaglia di Ancona il 9 gennaio 1712. La prima missiva di cui sia rimasta memoria direttamente indirizzata al patrizio veneziano è del 13 febbraio successivo (vi si legge, fra l'altro: «delli *pro'* de' miei capitali in questa Zecca che havrete esatti, e che in avvenire esigerete, potete disporre il volere del sig. Angelo Venanzo Giamagli d'Ancona, col quale me l'intenderò, senza che habbiate occasione di tenerne con me carteggio»). Macerata, Archivio di Stato (d'ora in poi ASM), *Archivio Buonaccorsi*, reg. 104, «Copia lettere 1711-1712-1713», cc. 6r, 9v.

³⁰ Sulla famiglia Rezzonico, si rimanda ai recenti contributi apparsi in Nante, Cavalli, Pasquali 2008 e Nante, Cavalli, Gios 2013.

³¹ Cfr. Pizzo 2002. Per le committenze artistiche dei Rezzonico occorre fare riferimento ai contributi di Noè 1980, e Pavanello 1998, nonché al recente volume di Goldhahn 2017.

³² L'ultima risale al 5 marzo 1745; AMS, *Archivio Buonaccorsi*, reg. 98, «Copia lettere dal primo gennaio 1739 a tutto li 11 settembre 1746», p. 700. Tra i corrispondenti, a partire dal febbraio 1741, figura con sempre maggiore frequenza Ignazio Testori, noto come banchiere e complementario della Ditta Rezzonico.

³³ Ciuffoni, Menichelli 1994, pp. 360, doc. 118, 362, doc. 131. Monsignor Carlo Rezzonico, tra il 1721 e il 1725, ricoprì l'incarico di Governatore a Fano. Raimondo gli scrisse mentre si trovava in quella sede, nel marzo 1725, facendogli anche giungere in dono «due barilozzi [di] tartufi e due [di] oliva»; ASM, *Archivio Buonaccorsi*, reg. 126, «Copia lettere 1722 a tutto li 17 agosto 1725», pp. 195-196.

³⁴ ASM, *Archivio Buonaccorsi*, reg. 104, «Copia lettere 1711-1712-1713», cc. 23r (9 luglio 1712: «Scrivono con le lettere di ieri da Venezia che il signor Rezzonico non volesse pagar li ducati

alla tela per la galleria con la *Battaglia di Enea e Mesenzio*: troverebbero così conferma le parole del biografo Da Canal, che ne indicava la commissione giustappunto nel 1712³⁵.

Potrebbero essere stati i Rezzonico, dunque, a costituire il tramite per gli ordinativi artistici dei Buonaccorsi; nel 1748, del resto, Buonaccorso si valse del «maestro di casa dell'eminentissimo [Carlo] Rezzonico, vescovo di Padova», per la spedizione delle sculture di Cassetti³⁶. Esiste l'eventualità, tuttavia, che un altro facoltoso personaggio abbia ricoperto il ruolo di intermediario con la città marciana, vale a dire monsignor Antonio Widmann (1669-1738). Anch'egli patrizio veneto, di una stirpe che nel Seicento si era fregiata della porpora con il cardinale Cristoforo, aveva fatto carriera nello Stato della Chiesa, divenendo in ultimo governatore della Marca (1710-1717)³⁷. A Recanati, oggi divise fra palazzo Leopardi e palazzo Venieri, rimangono l'arma lapidea e l'epigrafe che la Comunità, nel 1711, gli aveva eretto «a titolo di meritata gratitudine»³⁸.

100 al signor Gregorio Lazzarini per non haver avuto l'ordine, [e] mi figuro che ciò procedesse, che la sua lettera tardasse a giunger un ordinario, e che a quest'ora possa esser seguito il pagamento»); 41v (23 novembre 1712: «Tempo fa mi pare fosse stato ordinato di pagare ducati 100 correnti per prezzo d'un quadro fatto in Venezia per mio servizio; che desiderarei sapere se ciò sia seguito, e chi dovrò riconoscere per creditore»), 42v (3 dicembre 1712: «Gli darò credito delli scudi 57:80, ultima delli ducati correnti 100 che fece per mio conto pagare in Venezia al signor Lazzarini, ma desidero ancora che ricavi dal signor Rezzonico la valuta delli tre quadrimestri attivi»). È di interesse anche la lettera di Raimondo Buonaccorsi ad Angelo Venanzo Giamaglia del 4 giugno precedente (c. 17v), in cui si parla di interessi già riscossi dalla Ditta Corsanego e Granello a tutto il primo luglio 1707 e da Aurelio Rezzonico a tutto il primo marzo 1708: «Li denari che sono in Venezia penso valermene colà per un pagamento che in breve dovrò fare; onde lei tralascerà di ritirarli. Anzi, se al medesimo signor Rezzonico le riuscisse riscuotere altro quadrimestre mi sarebbe di sommo piacere, mentre il bisogno sarà di maggior somma».

³⁵ Indipendentemente da chi scrive, le tre lettere sono state reperite da Désirée Monsees, secondo la cui opinione il compenso sarebbe collegabile alla tela con il *Salvatore* menzionata, senza indicazioni temporali, da Vincenzo da Canal. Si veda, in questi atti, il saggio della studiosa.

³⁶ Ciuffoni, Menichelli 1994, pp. 375-376, docc. 199-201. L'epistolario, in relazione alla Serenissima, svela un altro acquisto di carattere artistico, quello di una lastra in marmo nero effettuato nel 1734 da Raimondo presso don Antonio Del Medico, la cui famiglia era attiva in quel commercio (cfr. Pighini-Bates 2013). Alla missiva del 17 aprile 1734 pubblicata da Ciuffoni, Menichelli 1994, p. 357, doc. 101, se ne aggiungono due altre, inedite, datanti entrambe al 15 maggio: ASM, *Archivio Buonaccorsi*, reg. 90, «Copia lettere dal primo ottobre 1731 a tutto li 28 febbraio 1735», p. 274. Nella prima, diretta al religioso, è precisato l'ordine di un «piano negro di Grecia bello e forte»; nella seconda, indirizzata ad Aurelio Rezzonico, viene esplicitata la sua destinazione: «Un tal don Antonio Del Medico ha avuta commissione da me di provedermi una piana di marmo nero che deve venire per fondo d'una memoria la quale deve collocarsi nel vescovado di Recanati alle ceneri di monsignor Benedetto Bussi [...]».

³⁷ Questo il *cursus honorum* dell'ecclesiastico, che fu anche Protonotario Apostolico e Referendario dell'una e dell'altra Segnatura: Vice Legato di Bologna (1698-1701), Governatore di Fermo (1706-1709), Governatore di Perugia (1709-1710), Governatore della Marca (1710-1717), Chierico di Camera di Sua Santità (1717). Cfr. Weber 1994, pp. 158, 247, 290, 334.

³⁸ Calcagni 1711, p. 119. Lo stemma, oggi a palazzo Leopardi, mi è stato cortesemente segnalato dall'architetto Antonio Foscari, che desidero ringraziare al pari del conte Vanni Leopardi, al quale devo la concessione di una ripresa fotografica dello stesso.

È davvero una personalità notevole quella di Antonio Widmann, sulla quale ancora manca un profilo esaustivo³⁹. Uomo di grande cultura, era pastore d'Arcadia, con il nome di Talete Elateo⁴⁰, e anche appassionato melomane, a giudicare dalla dedica di parecchi libretti d'opera stampati a Venezia, Bologna, Perugia e Macerata; per di più, un famoso soprano, Angelico Resi, nel 1714-1715 si definiva «virtuoso di mons. Vidman»⁴¹. Era, inoltre, committente d'arte. Le fonti ci tramandano la notizia di ordinativi ai bolognesi Gian Gioseffo dal Sole, Ercole Gaetano Bertuzzi, Raimondo Manzini e Giambattista Grati, che dipinse per lui in «concorrenza del Viani e del Torelli»⁴², come pure al ferrarese Antonio Felice Ferrari⁴³ e al parigino, ma veneto d'adozione, Louis Dorigny⁴⁴. Nel 1735, tre anni prima della morte, continuava a interessarsi di pittura: aveva difatti chiesto e ottenuto una pala dal giovane Ludovico Mazzanti, pittore che in seguito sarebbe stato impiegato dal marchese Albicini di Forlì e, a Roma, da Clemente XIII e dal futuro cardinale Simone Buonaccorsi⁴⁵. In possesso del monsignore si trovavano poi quattro tele «di buona grandezza» di Gregorio Lazzarini, credibilmente compiute nell'ultima decade del Seicento, con «azioni di Scipione Affricano»⁴⁶. A esortarne la realizzazione, secondo Da Canal, era stato Pietro Retano, cugino e agente dei Widmann, egli stesso noto come collezionista, che a Venezia, fra l'altro, ricopriva il ruolo di procuratore del cardinale Benedetto Pamphili, per il quale, nel biennio 1699-1700, tenne i contatti con lo scultore Pietro Baratta durante i lavori di costruzione di un altare nella chiesa dell'Abbazia di Follina, nel Trevigiano, di cui il porporato

³⁹ Cfr., in generale, Rösch Widmann 1980. Per le committenze artistiche, fa d'uopo rimandare ai contributi di Magani 1989 e 1989-1990.

⁴⁰ Crescimbeni 1714, p. 207.

⁴¹ Su Arcangelo Resi, cfr. Rostirolla 2001, p. 405, n. 276. Si elencano, di seguito, i libretti dei drammi per musica dedicati a monsignor Widmann, con l'indicazione del luogo e dell'anno di rappresentazione: *Gli avvenimenti d'Erminia e di Clorinda* (Venezia, Teatro Grimani, 1693), *Le due Auguste* (Bologna, Teatro Formagliari, 1700), *Attilio Regolo in Affrica* (Bologna, 1701), *Prassitele in Gnido* (Rovigo, 1700), *La costanza nell'honore* (Perugia, 1710; Osimo, 1714), *La Partenope* (Recanati, 1719). Va poi ricordata la raccolta di diciotto *Sonate da organo* consacrata al nobile ecclesiastico, allorché assolveva l'incarico di Vice Legato di Bologna, dal musicista Giulio Cesare Aresti.

⁴² Zanotti 1739, I, pp. 299, 348-349; II, pp. 94, 189. Giova qui emendare un errore di Magani 1989, p. 61, che, sulla base di una cattiva lettura del testo di Zanotti, ricorda un'effigie di monsignor Widmann dipinta da Ercole Gaetano Bertuzzi. Il biografo bolognese, invero, nel menzionare un «ritratto di Monsignore Vicelegato» eseguito dal pittore nel 1697, si riferisce con ogni probabilità ad Antonio Felice Zondadari, Vice Legato in carica fino al 21 febbraio 1697 (il successore, la cui nomina risale al 25 febbraio, era Giovanni Battista Spinola, che però, oltre a essere cardinale, ricopriva l'ufficio di Legato).

⁴³ Baruffaldi 1846, p. 301.

⁴⁴ Dal Pozzo 1718, p. 178.

⁴⁵ Santucci 1981, pp. 139-141, 170, 172-173. Il rapporto tra Mazzanti e Widmann, documentato anche da un prezioso scambio epistolare, è rimasto finora escluso dagli studi sugli interessi artistici del monsignore.

⁴⁶ Da Canal 1809, pp. XXVIII-XXIX.

deteneva la commenda⁴⁷. I dipinti, ammirevoli per il «disegno, la invenzione, la disposizione e la vaghezza del colorito», abbellivano la residenza romana di Antonio Widmann, dove ebbe occasione di vederli e apprezzarli anche Carlo Maratti⁴⁸. È il finora inedito testamento olografo dell'ecclesiastico, stilato a Este l'8 agosto 1735, a fornirci importanti ragguagli su di essi, come su ulteriori opere d'arte⁴⁹. Vi si ricordano il «pessimo stato» in cui versava la casa stabilita nell'*Urbe* dal prozio, il cardinale Cristoforo, e le ingenti spese sostenute per risarcirla «in forma propria» e per dotarla di arredi consoni alle sue funzioni di rappresentanza; «come si rileva dalla perizia delli architetti [che] vi soprintesero», purtroppo smarrita, solo «in risarcimenti e miglioramenti» se ne erano andati 4000 scudi. Una cifra più che cospicua era poi stata impegnata nell'acquisto di «sei quadri grandi, 4 del pittor Lazzarini, altro di Luigi Ga[r]zi, altro del Trevisano, [...] costati circa 2000 scudi»⁵⁰. Se di Lazzarini si è già detto, nulla al contrario è noto riguardo alle tele di Luigi Garzi, artista convocato pure dai Buonaccorsi, che gli affidarono il compito di effigiare, per la Galleria maceratese, *Venere nella fucina di Vulcano*, e di Francesco Trevisani. In generale, a ogni modo, si ha la conferma della spiccata propensione del nostro per la pittura di indirizzo classicista, declinata – basta pensare a Trevisani – in un linguaggio tendente al barocchetto.

Che un legame sia esistito tra monsignor Widmann e i Buonaccorsi è cosa certa e, in parte, già recepita dagli studi⁵¹, specialmente in relazione alle commissioni a Francesco Solimena. Rileggendo i copialettere, tuttavia, emergono ulteriori prove di questo rapporto, utili a specificare anche le responsabilità dei diversi

⁴⁷ Si veda Franco 1991. Su Retano, va consultata la voce biografica stesa da Favilla, Rugolo 2009b.

⁴⁸ Da Canal 1809, p. XXIX.

⁴⁹ ASV, *Notarile testamenti* (notaio Gabriele Gabrieli), b. 450, n. 32. Il documento serba la memoria delle «grandissime angustie» di natura economica che avevano costantemente travagliato la vita di monsignor Antonio e del fratello maggiore Giovanni Paolo, rimasti orfani di padre in tenera età; la responsabilità della loro disastrosa situazione finanziaria era imputata al cugino Pietro Retano, colpevole di aver usato poca oculatezza nella gestione del patrimonio e delle rendite. Rivestono un certo interesse gli accenni alle alienazioni di opere d'arte compiute in tempi diversi, nei suoi «bisogni», dal testatore. Dapprima erano state vendute quattro tele pertinenti al fidecommesso del prozio Martino, ossia un «Ritratto de donna di Paris Bordon valutato ducati 80», un «astrologo del Licinio [valutato] ducati 60», una «Cena in Emaus del Giordano [valutata] ducati 75» e una «Madonna del Licinio [valutata] ducati 25». In seguito, sempre assoggettati a fidecommesso, tre quadri «del signor mio padre»: «la Favola di Ateone valutata ducati 200 dell'Albani, un Ritratto di Giorgione valutato ducati 100 et un Pastorello del Frangipani valutato ducati 50». Alcuni di questi dipinti sono registrati nell'inventario compilato nel 1659, per una divisione ereditaria, dai pittori Nicolas Régnier e Pietro Della Vecchia; Magani 1989, pp. 34-38.

⁵⁰ La casa doveva comunque ospitare anche altri dipinti, se il religioso, nel far menzione di un debito di 2000 scudi con i «signori Maggiori del Porto di Fermo», ai quali pagava un interesse del 4 ½ per cento, asseriva che «per pegno o cauzione» di quella somma esistevano «appresso il signor Antonio Durani in Roma molti quadri, sono costati più di un tale valore, e se ne ritroverà l'inventario».

⁵¹ Cfr., per esempio, Prete 2001, pp. 26-29.

fratelli Buonaccorsi nella decorazione del palazzo. Nel 1713, difatti, l'abate Filippo e Flavio, di concerto con Raimondo, si erano procurati a Parigi un fornimento di «6 pezzi d'arazzi», con l'intenzione di servirsene per l'allestimento dell'appartamento nobile; la spesa, essendo mutati i progetti, si rivelò quasi subito superflua⁵². Ciò che interessa è che per l'affare e per la spedizione degli arazzi i Buonaccorsi si fossero rivolti ad Antonio Widmann, che a sua volta aveva scomodato nientemeno che un cardinale, il fermano Filippo Antonio Gualtieri⁵³. Fortuna vuole che il loro carteggio sia giunto fino a noi, custodito alla British Library di Londra⁵⁴: oltre a consentirci di arricchire la biografia del monsignore veneziano, esso ce ne restituisce un intenso quadro umano, a tratti anche drammatico. Quelli del suo governo della Marca non furono anni troppo felici. A dispiaceri familiari – la morte improvvisa del fratello Giovanni Paolo nel 1714 – e alla frequente pena provocatagli dalla podagra si erano unite pesanti preoccupazioni, sia per le scorrerie dei corsari rovignotti e dulcignotti che minacciavano senza tregua le coste, sia, soprattutto, per la gravissima carestia che nel 1715 aveva colpito la regione⁵⁵, recando danno al suo onore per

⁵² Si vedano le lettere scritte da Raimondo, rispettivamente il 14 aprile e il 26 maggio 1713, ad Antonio Salamandra e Sebastiano Ferri a Roma, pubblicate per stralci da Barbieri, Prete 1996, pp. 30-32. È poi possibile aggiungere una terza missiva, indirizzata a Salamandra il 15 maggio di quell'anno; ASM, *Archivio Buonaccorsi*, reg. 104, «Copia lettere 1711-1712-1713», c. 69v («Mi è capitata con questa posta la ricevuta delli scudi 363 = pagati al Padre Provinciale de' Barnabiti di Francia per il prezzo degli arazzi per li quali li ne ho dato credito per la 3a parte a me spettante, in somma di scudi 121 =, havend'ella ricevuto li restanti scudi 242 dal signor abate [Filippo] e signor conte Flavio»).

⁵³ Sul trasporto da Parigi si sofferma una nutrita serie di missive, raccolta in ASM, *Archivio Buonaccorsi*, reg. 104, «Copia lettere 1711-1712-1713», cc. 67v, 71v, 72v, 74r, 76r, 96r (23 aprile, 29 maggio, 2, 9 e 23 giugno, 18 dicembre 1713). Gli arazzi giunsero a Macerata solo all'inizio del 1714, come si evince da una lettera, datata 9 febbraio («Arrivarono finalmente le divise tapezzarie benissimo condizionate e senza alcuna lesione»), inclusa nell'epistolario citato alla nota seguente.

⁵⁴ Londra, British Library, Add MS 20492. L'epistolario, che include le sole lettere di monsignor Widmann, copre un arco temporale che va dal 17 agosto 1708 al 17 dicembre 1718. Nelle missive, i riferimenti artistici sono assolutamente esigui. Per lo più riguardano medaglie e antichità varie, di cui il cardinal Gualtieri era collezionista (lettere alle seguenti date: 8 maggio 1712, 11 settembre e 22 dicembre 1713, 1 e 29 gennaio, 9 febbraio, 15 marzo, 3 e 15 agosto e 3 settembre 1714). Dopo un incontro con il cardinale Tommaso Ruffo, in visita a Loreto, il nostro scriveva il 29 giugno 1714: «Mi disse Sua Eminenza di haver acquistato alcuni quadri famosi, e particolarmente due, uno del gran Raffaello, l'altro del Cignani, che facilmente l'Eminenza Vostra vederà costà». A emergere, piuttosto, è la scarsa soddisfazione per la vita sociale e culturale marchigiana. A Macerata, asseriva il 6 maggio 1714, «si rende impossibile di dare un trattenimento nobile, godendo molto più questa pocca nobiltà che vi si ritrova di stare ritirata a far conti e dire rosarii nella propria casa, che ad inchinare personaggi e seco loro trattenersi». Non meno duro il commento, del 7 febbraio 1716, su una rappresentazione musicale tenutasi a Recanati: «Qui in oltre vi è il trattenimento di una commediola in musica che in una città grande ove vi fossero altri divertimenti non si potrebbe sentire, ma che essendo in queste parti dà quel compiacimento che alli affamati suol dare un tozzo di pane nero».

⁵⁵ Due lettere, del 19 e 22 luglio 1715, attestano come il religioso si fosse fin da subito avveduto dell'imminente pericolo di «una acerbissima carestia»: vi era stato, infatti, uno «scarsissimo raccolto di grano, in forma tale che per lo più non si è che duplicata la semente. Di più la grandissima

via di un'iniqua usurpazione della sua autorità⁵⁶. Unici svaghi gli risultavano la caccia ai palombi, nella zona fra Cingoli e Filottrano, e i regolari soggiorni a Monte Santo per godere, scriveva, della «buona compagnia» di monsignor Alessandro Buonaccorsi, di cui invidiava la scelta dell'allontanamento dagli «strepiti della corte che una volta lo agitavano» in favore di «un vivere più felice» e in «quiete»⁵⁷. E Widmann – lo capiamo dal tenore di un'epigrafe datata 1727 – si sarebbe ispirato a lui nell'eleggere il palazzetto che possedeva a Bagnoli di Sopra, nel Padovano, a suo «seculo e tranquillo porto», dove dedicarsi «in ozio onesto alla sua pace e all'eterna salute»⁵⁸. Nel carteggio si parla pure di Macerata. Il cardinal Gualtieri, per esempio, viene informato nel 1716 del

siccità ha rovinato tutti li grani inferiori e li legumi che sogliono alimentare li poveri, che non sapranno come pascersi, mentre non haveranno il modo di comperare né il formento, né il pane». Il caldo aveva rovinato, «e quello è peggio», anche «tutta l'oliva». Con amara ironia, per illustrare al cardinale la «miseria di questi paesi», monsignor Widmann scriveva il 30 dicembre successivo: «non si ritrovano più ovi da comperare perché non si possono più mantenere le galine, in maniera che per haverne ho ordinato la compra di alcune para di queste e mi converrà fare il polaro».

⁵⁶ Per tentare di rimediare alla situazione, nell'agosto era stata appositamente istituita una Congregazione sopra l'Annona che, giunto il mese di ottobre, aveva assegnato a monsignor visitatore Lazzaro Pallavicini la «cura de' forni et abbondanze». Antonio Widmann si era sentito svilito, in quanto soverchiato da un «prelato più giovane molto di me, e di esperienza, e di età», arrivando a ritirarsi in campagna «per isfuggire la vista della avilita e disprezzata mia auctorità», nonché a pensare «alla rinuncia di questo impiego vilipeso nella più strana maniera» (lettere del 10, 16 e 18 ottobre 1715).

⁵⁷ Le citazioni sono tratte dalle lettere del 17 giugno e del 17 settembre 1714, del 4 agosto 1715 e del 12 giugno 1716. Vi è da dire, a onor del vero, che Widmann non aveva mancato di manifestare qualche ambizione. Il 17 giugno 1714, lamentandosi, scriveva: «de molti beneficij vacanti per la morte del signor cardinale Badoaro non posso ottenere alcuna cosa, abenché doppo 24 anni di prelatura e di tanti dispendiosi e faticosi serviggi, non habbia mai ottenuto un quattrino di rendite ecclesiastiche, il che nuoce infinitamente alla mia fama, mentre il mondo avezzo a considerare il merito dalla ricompensa crede indegno di questa chi doppo particolarmente un lungo servizio non l'ottiene da un principe clemente e giusto. Non mi dolgo però di quello ho fatto, ma sono obligato a pensar meglio all'avenire per non consumare affatto il mio havere». Pochi giorni dopo, il 29 giugno, gli premeva tuttavia confessare che, «non ostante le molte spese fatte», si sarebbe assunto «volentieri quella della Vice Legazione di Avignone, che vorrei fosse l'ultima osteria della mia pellegrinazione, per poi arrestarmi o in Roma o in Venezia secondo fosse favorevole o contrario il vento»; era suo desiderio, aggiungeva il 24 luglio, vedere la Francia, «il più bel paese del mondo», e allontanarsi «dalle confusioni della corte». Un'opportunità, quella di ricevere il prestigioso incarico di Inquisitore di Malta, gli si presentò nel 1716, ma ormai era troppo tardi, essendo per lui impossibile, in quanto ultimo membro maschile del suo ramo familiare, allontanarsi troppo da Venezia (lettera del 20 agosto). Una gazzetta manoscritta veneziana, la «Pallade Veneta» del 10-17 aprile 1717, formulava auspici rimasti irrealizzati: «Monsignor Vidman, che ha sostenuto con gloria molti governi nello Stato Ecclesiastico, è stato da Sua Santità decorato del Chiericato di Camera, e così resta come candidato per la porpora cardinalizia». Il foglio si trova in ASV, *Inquisitori di Stato*, b. 713.

⁵⁸ Monsignor Widmann, per divisione con il fratello, poté disporre del palazzetto a partire dal 1699. Sull'apparato decorativo interno, alla cui definizione, sul principio del XVIII secolo, lavorarono i pittori Louis Dorigny, Ercole Gaetano Bertuzzi e Antonio Felice Ferrari, e più tardi, verso il 1727, Giambattista Pittoni, si veda la scheda di F. Magani, in Pavanello 2010, pp. 77-89, n. 11.

«matrimonio stabilitosi fra la figlia di questo signor conte Bonacorsi e il signor marchese Albicini di Forlì», come pure di una «conversazione tenutasi la sera in casa Bonacorsi» per la festa patronale di San Giuliano, riuscita «magnifica [...] tanto per il numero della nobiltà che vi accorse, quanto per l'apparato»⁵⁹.

Occorre, in conclusione, calcare un'ultima via, finora solo lambita. Nel 1713 monsignor Widmann era in attesa, come i Buonaccorsi, di un quadro di Solimena⁶⁰. Bernardo de Dominici, dando alle stampe nel 1742 le *Vite* degli artisti napoletani, ha mancato di registrare la commissione del veneziano, elencando invece ben quattro tele spedite ai nobili maceratesi, ovvero l'*Enea e Didone* per la Galleria, ora al Museo di Houston, un *Bagno di Diana*, un'*Estasi di san Francesco* e una *Madonna col Bambino, l'Angelo Custode e san Francesco di Paola*⁶¹. Come conferma un'incisione di Pietro Monaco, i Widmann possedevano di Solimena un *Noli me tangere*, forse l'opera realizzata nel 1713⁶². Certo si è che l'Elettore di Sassonia, nel 1745, acquistò dai Widmann per il tramite di Ventura Rossi due prove del pittore partenopeo corrispondenti nell'iconografia ai dipinti Buonaccorsi con l'*Estasi di san Francesco* e la *Madonna col Bambino*. La critica ha supposto l'eventualità di repliche, non si capisce però se richieste da Widmann dopo aver visto i quadri Buonaccorsi, o viceversa. Quelli di Dresda, in ogni caso, sono sicuramente straordinari autografi di Solimena, ben distinguibili dalle repliche e dalle copie reperibili dei due soggetti⁶³.

Un dato, tuttavia, è sfuggito agli studiosi. Nel secondo volume del *Recueil d'estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde*, pubblicato nel 1757 per cura di Carl Heinrich von Heineken, è inclusa la riproduzione incisoria della *Madonna col Bambino, l'Angelo Custode e san Francesco di Paola*. Ebbene, nella descrizione d'accompagnamento viene esplicitamente dichiarato: «Era questo quadro della famiglia Widmana di Venezia, la quale avevalo ricevuto dai Buonacorsi di Macerata»⁶⁴. Heineken, che pure menziona in nota De Dominici, è personaggio autorevole e fededegno. Vien difficile credere che la sua sia un'asserzione arbitraria, tanto più che egli poteva contare, rispetto a noi, su informazioni logicamente più circostanziate in merito alla provenienza. Se le sue parole fossero vere, come credo, oltre a recuperare un attestato supplementare delle strette relazioni esistenti fra monsignor Widmann e i Buonaccorsi, avremmo anche modo di aggiungere due fondamentali tasselli alla virtuale ricostituzione delle raccolte d'arte della famiglia marchigiana⁶⁵.

⁵⁹ Lettere da Macerata del 22 maggio e del 4 settembre 1716.

⁶⁰ Barbieri, Prete 1996, p. 30; Prete 2001, p. 26.

⁶¹ De Dominici 1742, p. 594.

⁶² Apolloni 2000, p. 218, n. 51.

⁶³ Sulla questione, si vedano le sintesi di W. Prohaska, in Prohaska, Spinosa 1994, p. 208, n. 38; Sricchia Santoro, Zezza 2008, pp. 1134-1135 nota 63; Lotoro, Carotenuto 2010, pp. 124-125.

⁶⁴ Heineken 1757, n. XLI. La notizia è ripetuta da Lehninger 1782, p. 212.

⁶⁵ Il fatto che Marcello Oretti, nel 1777, ricordasse le due tele di Solimena ancora in casa Buonaccorsi non è di per sé significativo; quella del bolognese, infatti, è un'attestazione dubbia, molto probabilmente basata sulla lettura delle *Vite* di De Dominici, come bene ha osservato Prete 2005, p. 711.

Riferimenti bibliografici / References

- 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. (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.
- Barbieri F. (1989-1990), *Gli ignorati Marinali del «Giardino Buonaccorsi». Una precisazione su Giovanni Bonazza a Macerata*, «Università di Macerata. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia», XXI-XXIII, 1, pp. 121-133.
- Barucca G., Sfrappini A., a cura di (2001), *“Tutta per ordine dipinta”. La Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi a Macerata*, Urbino: Quattroventi.
- Baruffaldi G. (1846), *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, II, Ferrara: coi Tipi dell'Editore Domenico Taddei.
- Calcagni D. (1711), *Memorie storiche della città di Recanati nella Marca d'Ancona*, Messina: nella Stamparia di D. Vittorino Maffei.
- Ciuffoni L., Menichelli F. (1994), *Documenti relativi al «Giardino Buonaccorsi» di Potenza Picena*, in *Ville e dimore signorili di campagna del maceratese*, Atti del XXVIII Convegno di Studi Maceratesi (Abbadia di Fiastra - Tolentino, 14-15 novembre 1992), Macerata: Centro di Studi Storici Maceratesi, pp. 317-453.
- Crescimbeni G.M. (1714), *L'istoria della volgar poesia*, Roma: nella Stamperia d'Antonio de' Rossi.
- Curzi V. (2000), *Declino della fortuna della pittura veneta nelle Marche del Settecento*, in *Pittura veneta nelle Marche*, a cura di V. Curzi, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 283-305.
- D'Arcais F., a cura di (1981), *Antonio Balestra*, in L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti viventi dai manoscritti 1383 e 1743 della Biblioteca Comunale «Augusta» di Perugia*, Treviso: Libreria Editrice Canova, pp. 107-148.
- Dal Pozzo B. (1718), *Le vite de' pittori, degli scultori et architetti veronesi*, Verona: per Giovanni Berno.
- De Dominicis B. (1742), *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, II, Napoli: per Francesco e Cristoforo Ricciardo, Stampatori del Real Palazzo.
- De Vincenti M. (2014), *Sculture nei giardini delle ville venete. Il territorio vicentino*, Venezia: Marsilio.
- Del Bufalo A. (1982), *G.B. Contini e la tradizione del tardomanierismo nell'architettura tra '600 e '700*, Roma: Edizioni Kappa.
- Delorenzi P. (2016), *Una divinità nella bottega dello scrittore. Cronache d'arte tra Sei e Settecento dalla “Pallade Veneta”*, «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 40, pp. 47-77.

- Favilla M., Rugolo R. (2009a), *Per Antonio Balestra*, «Arte Veneta», 66, pp. 85-101.
- Favilla M., Rugolo R. (2009b), *Pietro Paolo Retano*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, a cura di L. Borean, S. Mason, Venezia: Marsilio Editori, pp. 295-296.
- Felloni G. (1971), *Gli investimenti finanziari genovesi in Europa tra il Seicento e la Restaurazione*, Milano: Dott. A. Giuffrè Editore.
- Franco T. (1991), *Pietro Baratta, il cardinal Pamphili e l'abbazia di Follina*, «Venezia Arti», 13, pp. 63-72.
- Frascarelli D., Testa L. (2004), *La casa dell'eretico. Arte e cultura nella quadreria romana di Pietro Gabrielli (1660-1734) a Palazzo Taverna di Montegiordano*, Roma: Istituto Nazionale di Studi Romani.
- Ghio L., Baccheschi E. (1989), *Antonio Balestra*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Settecento*, II, Bergamo: Bolis, pp. 79-291.
- Giudici C. (1991), «L'Appartamento». *Alcuni casi di collezionismo e committenza*, in *Storia di Forlì. III. L'età moderna*, a cura di C. Casanova, G. Tocci, Bologna: Nuova Alfa, pp. 177-210.
- Goldhahn A. (2017), *Von der Kunst des sozialen Aufstiegs. Statusaffirmation und Kunstpatronage der venezianischen Papstfamilie Rezzonico*, Köln: Böhlau Verlag.
- Grimaldi F. (2001), *Pellegrini e pellegrinaggi a Loreto nei secoli XIV-XVIII*, Loreto: Tecnostampa.
- Griseri A. (1989), *Juvarra regista di una rivoluzione del gusto*, in *Filippo Juvarra a Torino. Nuovi progetti per la città*, a cura di A. Griseri, G. Romano, Torino: Cassa di Risparmio di Torino, pp. 11-52.
- Guerriero S. (2009), *Per un repertorio della scultura veneta del Sei e Settecento. I*, «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 33, pp. 205-292.
- 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.
- Heineken C.H. von (1757), *Recueil d'estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde*, II, Dresde: Christian Heinrich Hagemüller.
- Lehninger J.A. (1782), *Abrégé de la vie des peintres, dont les tableaux composent la Galerie Electorale de Dresde*, Dresde: chez les Freres Walther, libraires-imprimeurs de la Cour.
- Lotoro V., Carotenuto S., a cura di (2010), *Collezionisti e committenti veneti*, in *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), a cura di M.A. Pavone, Foggia: Claudio Grenzi Editore, pp. 93-150.
- Magani F. (1989), *Il collezionismo e la committenza artistica della famiglia Widmann, patrizi veneziani, dal Seicento all'Ottocento*, Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.
- Magani F. (1989-1990), *Alcuni ragguagli e novità sul collezionismo dei*

- Widmann tra Seicento e Ottocento attraverso un inventario redatto da Pietro Edwards*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXLVIII, Classe di scienze morali, lettere ed arti, pp. 1-19.
- Maggiori A. (1832), *Dell'itinerario d'Italia e sue più notabili curiosità d'ogni specie*, 2 voll., Ancona: presso Arcangelo Sartorj.
- Melatini A. (1993), *I Buonaccorsi tra Medioevo e Novecento*, Civitanova Marche: Gruppo Duomo Assicurazioni.
- Miller D.C. (1963), *The Gallery of Aeneid in the Palazzo Buonaccorsi at Macerata*, «Arte Antica e Moderna», 22, pp. 153-158.
- Nante A., Cavalli C., Pasquali S., a cura di (2008), *Clemente XIII Rezzonico. Un papa veneto nella Roma di metà Settecento*, catalogo della mostra (Padova, Museo Diocesano, 12 dicembre 2008 – 15 marzo 2009), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Nante A., Cavalli C., Gios P., a cura di (2013), *Carlo Rezzonico: la famiglia, l'episcopato padovano, il pontificato*, Atti della Giornata di Studi (Padova, 12 novembre 2008), Padova: Istituto per la Storia Ecclesiastica Padovana.
- Noè E. (1980), *Rezzonorum cineres. Ricerche sulla collezione Rezzonico*, «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», 3, pp. 173-306.
- Orselli G. (1717), *Dimostrazioni di allegrezza e ossequio per le felicissime nozze dell'illustrissimo signor marchese Andrea Albicini colla illustrissima signora marchesa Lucrezia de conti Buonaccorsi*, Forlì: Felice Dandi, Stampatore Vescovile.
- Pavanello G. (1998), *I Rezzonico: committenza e collezionismo fra Venezia e Roma*, «Arte Veneta», 52, pp. 86-111.
- Pavanello G., a cura di (2010), *Gli affreschi nelle ville venete. Il Settecento*, I, Venezia: Marsilio Editori.
- Pavanello G., a cura di (2013), *La basilica dei Santi Giovanni e Paolo. Pantheon della Serenissima*, Venezia: Marcianum Press – Fondazione Giorgio Cini.
- Pierguidi S. (2004), *Il programma sacrificato ai pittori: le gallerie La Vrillière (Parigi, 1635-1660), Spada (Roma, 1698-1705) e Buonaccorsi (Macerata, 1710-1717)*, «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 28, pp. 129-168.
- Pighini-Bates C. (2013), *La famille Del Medico et le marché du marbre dans l'Europe du XVIIIe siècle*, in *Marbres des Rois*, a cura di P. Julien, Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, pp. 151-164.
- Pizzo M. (2002), *Livio Odescalchi e i Rezzonico. Documenti su arte e collezionismo alla fine del XVII secolo*, «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 26, pp. 119-153.
- Prete C. (2001), *Note sulla Galleria e sulla Collezione Buonaccorsi*, in Barucca, Sfrappini 2001, pp. 21-35.
- Prete C. (2011), *Il patrimonio artistico privato marchigiano nelle carte di Marcello Oretti*, in *Cultura nell'età delle Legazioni*, Atti del Convegno di Studi (Ferrara, 20-22 marzo 2003), a cura di F. Cazzola, R. Varese, Firenze: Le Lettere, pp. 701-742.

- 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.
- Radassao R. (1998), *Nicolò Bambini "pittore pronto spedito ed universale"*, «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 22, pp. 131-287.
- Ricci A. (1834), *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, 2 voll., Macerata: Tipografia di Alessandro Mancini.
- Ripa C. (1625), *Della novissima iconologia*, Padova: per Pietro Paolo Tozzi.
- Rösch Widmann E.S. (1980), *I Widmann. Le vicende di una famiglia veneziana dal Cinquecento all'Ottocento*, Venezia: Centro Tedesco di Studi Veneziani.
- Rostirolla G. (2001), *Il "Mondo novo" musicale di Pier Leone Ghezzi*, Milano: Skira Editore.
- Santucci P. (1981), *Ludovico Mazzanti (1686-1775)*, L'Aquila: Japadre Editore.
- Sricchia Santoro F., Zezza A., edizione commentata a cura di (2008), Bernardo De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, III, Napoli: Paparo Edizioni.
- Tomezzoli A. (2004), *Una nota discorde nel giardino di Armida: la raffigurazione dei Nani nella statuaria veneta da giardino del Sei e Settecento*, «Arte Veneta», 61, pp. 124-177.
- Weber C., a cura di (1994), *Legati e Governatori dello Stato Pontificio (1550-1809)*, Roma: Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Ufficio Centrale per i Beni Archivistici.
- Zanotti G. (1739), *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto delle Scienze e dell'Arti*, 2 voll., Bologna: per Lelio dalla Volpe.
- Zava Boccazzi F. (1990), *I veneti della Galleria Conti di Lucca (1704-1707)*, «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 17, pp. 109-152.

Appendice

Fig. 1. Gregorio Lazzarini, *Battaglia di Enea e Mesenzio*, Macerata, palazzo Buonaccorsi, Galleria dell'Eneide

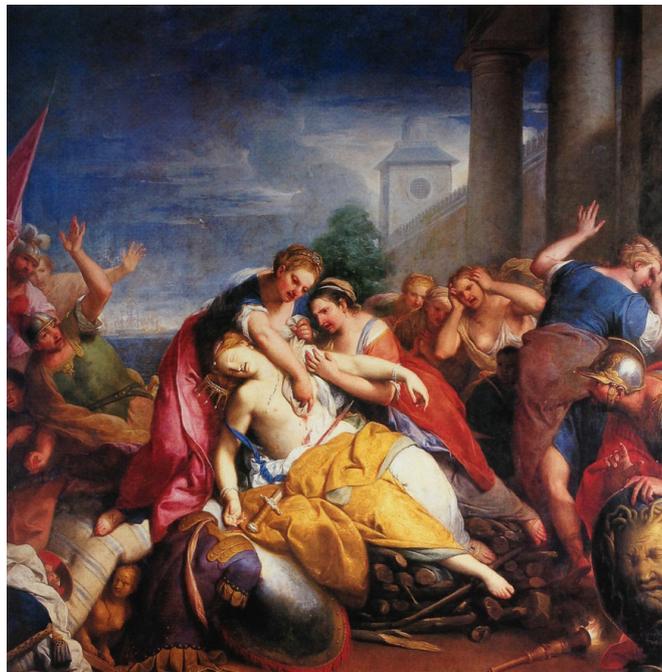


Fig. 2. Gregorio Lazzarini, *Morte di Didone*, Macerata, palazzo Buonaccorsi, Galleria dell'Eneide



Fig. 3. Nicolò Bambini, *Enea racconta a Didone la caduta di Troia*, Macerata, palazzo Buonaccorsi, Galleria dell'Eneide



Fig. 4. Antonio Balestra, *Venere cacciatrice appare a Enea e Acate*, Macerata, palazzo Buonaccorsi, Galleria dell'Eneide

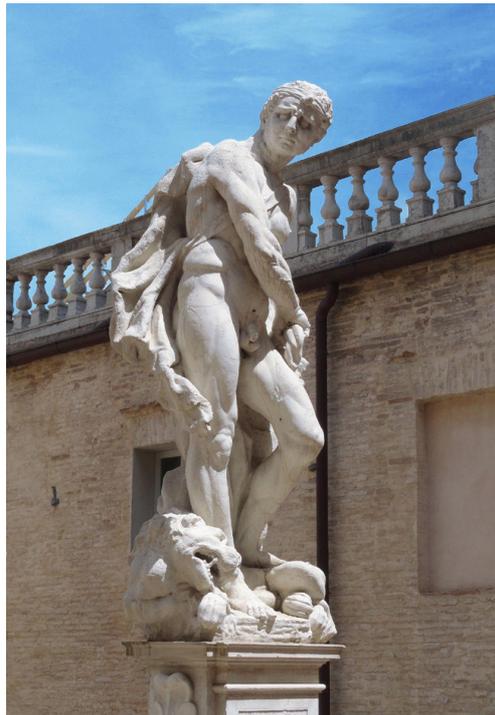


Fig. 5. Giovanni Bonazza, *Ercole vittorioso sul leone nemeo*, Macerata, palazzo Buonaccorsi, cortile



Fig. 6. Giovanni Baratta (?), *Ercole uccide Ladone*, Macerata, palazzo Buonaccorsi, cortile



Fig. 7. Antonio Tarsia, *Ercole con la leontè (o Allegoria del Decoro)*, Macerata, palazzo Buonaccorsi, cortile



Fig. 8. Orazio Marinali, *Flora* (o *Pomona*), Potenza Picena, villa Buonaccorsi, giardino



Fig. 9. Giacomo Cassetti, *Cavaliere*, Potenza Picena, villa Buonaccorsi, giardino



Fig. 10. Agostino Testa, *Nano*, Potenza Picena, villa Buonaccorsi, giardino

Painting(s) from Venezia. Traces of Gregorio Lazzarini's activity as a famous painter in Macerata

Désirée Monsees*

Abstract

The Venetian painter Gregorio Lazzarini worked for a large number of important clients. Some of his patrons were so pleased with the paintings he executed that further commissions followed for Lazzarini. These include the in large-sized canvas paintings for the Buonaccorsi family in Macerata. The great number of completed pictures has led art historians to assume that they came from a flourishing workshop. However, apart from the works that have survived, there is very little remaining evidence of his activities and those of his workshop. To make matters worse, Lazzarini is supposed never to have left Venice, with one exception. Gregorio Lazzarini's paintings for the Buonaccorsi form the starting point for this essay, which is on the one hand concerned to uncover traces of the painter's work for these clients in the archive material. On the other hand, it examines the

* Désirée Monsees M.A., Dottoranda di ricerca, Università di Kassel, Dipartimento Storia e Teoria dell'Arte, Menzelstraße 13-15, 34121 Kassel, e-mail: monsees@uni-kassel.de.

Grazie al team dell'Archivio di Stato di Macerata e della Biblioteca comunale Mozzi-Borgetti e della Biblioteca Statale di Macerata per l'aiuto nella ricerca sugli Buonaccorsi e la relazione fra Macerata e Venezia, al Centro Tedesco di Studi Veneziani (DSZV) per sovvenzionare le mie ricerche e a Neville Williamson per aver tradotto il testo in inglese e Dr. Francesca Micheleni per aver riletto l'abstract in italiano.

ways in which Lazzarini's artistic activity became known, how this knowledge was shared, and where an exchange between the painter and his potential clients took place. To this end, the relationship between Macerata and Venice is examined more closely, focussing on the network around Count Raimondo Buonaccorsi, in order to reveal the routes taken for such an exchange and to sketch important actors.

Il pittore veneziano Gregorio Lazzarini lavorò per un gran numero di importanti committenti. Alcuni dei suoi patroni erano così soddisfatti che gli commissionarono nuovi lavori. Tra questi, le tele di grande formato per la famiglia Buonaccorsi a Macerata. In considerazione del vasto numero di quadri eseguiti, gli storici dell'arte ritengono che Lazzarini avesse una bottega fiorentina. Tuttavia, a parte le opere ancora conservate, ci restano poche altre tracce a testimonianza della sua attività e di quella della sua bottega. Un'ulteriore svantaggio è costituito dal fatto che, a parte una volta, il pittore non pare essersi mai mosso da Venezia. A partire dalle tele di Gregorio Lazzarini per i Buonaccorsi, questo saggio cerca, da un lato, di seguire le tracce dell'attività del pittore per questi committenti all'interno del materiale d'archivio. Dall'altro, cerca di indagare tramite quali canali si è propagata la conoscenza del suo lavoro artistico e a quali livelli si è configurato lo scambio tra l'artista e i committenti. Per tale ragione, al fine mostrare adeguatamente le modalità di questo rapporto e gli attori che vi ricoprirono un ruolo importante, particolare attenzione viene riservata al rapporto tra Macerata e Venezia, e ci si focalizza soprattutto sulle relazioni del conte Raimondo Buonaccorsi.

The Venetian painter Gregorio Lazzarini never went away from his home town, if we are to believe the words of his biographer Vincenzo Da Canal: «Egli non seppe abbandonare giammai la sua patria [...]»¹. For this reason, he even rejected many prestigious commissions within Italy and north of the Alps, as Da Canal goes on to report. One of these assignments would have taken him to Rome, one of the most important centres of painting in those days. This report testifies to the high demand for this Venetian painter at a European level, and this is confirmed by the fact that his paintings can be found in the most important art collections of the time². Among them were Düsseldorf and Vienna, two important centres for the Venetian baroque painting of the day³, – and there was also such a collection in Macerata.

The decoration of the gallery of the Palazzo Buonaccorsi in Macerata is the result of a carefully considered choice, leading to «[a] decoration so exceptional in the Italy of its day»⁴ as Francis Haskell writes. It consisted of a series of paintings depicting the story of Aeneas, performed by the most renowned painters of the various Italian schools, with the exception of the Roman school. In this way, an artistic programme was created which combined a uniform iconography with stylistic diversity, for Count Raimondo Buonaccorsi «was ranging freely over Italy for his pictures»⁵.

¹ Da Canal 1809, p. LXIX.

² Curzi 2001, p. 82.

³ Haskell 1971, pp. 285-286. In addition Haskell describes London, Düsseldorf and Paris as «the most exciting centres of Venetian painting until early in the 1720s» (*Ibidem*).

⁴ Haskell 1971, p. 224.

⁵ Ivi, p. 223.

According to Da Canal, Gregorio Lazzarini produced four paintings altogether for the Buonaccorsis⁶. The two canvases for the gallery of the Palazzo portrayed first of all the *Battaglia di Enea con Mesenzio* (fig. 1, tav. 78), painted in 1712, and two years later the *Morte di Didone* (1714) (fig. 2, tav. 79). In addition, he painted a *Carità* in 1712 and a certain «salvatore sopra le nubi con angioletto»⁷. Both the *Carità* and the *Salvatore* have been lost in the meantime. With regard to the two pictures from the Aeneas cycle, researchers agree that these two paintings are particularly important for Lazzarini's oeuvre as a whole: they represent an important contribution to his overall work, as Arthur C. Miller already stated in the 1960s⁸. Moreover, Gregorio Lazzarini, as a representative of the Venetian school, was the only one to be commissioned with a further, second painting for the Aeneas cycle. This proves that the Venetian painter was obviously highly valued⁹.

Taking our first quotation from Da Canal into account, a somewhat contradictory impression begins to emerge: Gregorio Lazzarini, a Venetian painter rooted in his homeland, lives a little withdrawn from the world, yet he is famous all over Europe and his pictures are to be found in the most important European collections of the time. In addition, the Venetian is unanimously attested to be familiar with current trends. At this point one is more or less forced to investigate the means and channels by which Lazzarini's artistic work came to be known and publicised, and to ask about the levels at which correspondence existed between the painter and his potential clients. These questions are closely linked to the routes of communication and exchange of paintings and ideas. I will shed more light on these questions in what follows¹⁰.

1. *Traces of Gregorio Lazzarini in the maceratese archives*

If it is true that Lazzarini never left Venice, the question arises as to how his works found their way into the various collections and naturally also to Macerata. In this connection, Da Canal notes that such works «[sono] spedite fuori del Veneto Stato»¹¹. Up to now, research has always postulated a

⁶ Da Canal 1809, pp. XXXVIII, XL.

⁷ Ivi, p. XXXVIII.

⁸ Miller 1963, p. 156; Zampetti 1991, Ann. 7, pp. 209-210; V. Curzi, in Barucca, Sfrappini 2001, p. 64, cat. 7; V. Curzi, in Barucca, Sfrappini 2001, p. 82, cat. 12.

⁹ It cannot be ruled out that Gregorio Lazzarini was selected for a further picture because he had free work capacity. But if the first painting had not come up to Buonaccori's expectations, he would hardly have ordered another painting. For example, Raimondo Buonaccorsi had no qualms in returning a picture by "Matteuccio" (probably meaning Matteo Fera) with which he was not satisfied (cfr.: Barbieri, Prete 1997, pp. 88-89).

¹⁰ This article is to be found within the research of my dissertation, in which *inter alia* Gregorio Lazzarini's relations to his clients are contextualized more closely.

¹¹ Da Canal 1809, p. XXXVII.

«generale silenzio sugli autori delle tele»¹² depicting the story of Aeneas, with few exceptions, to which Gregorio Lazzarini did not belong hitherto.

By reading and evaluating the copies of letters (*Copie Lettere*) sent by Raimondo Buonaccorsi as well as the general ledgers (*Libri Mastri*) and account books (*Libri dei conti*) of the Buonaccorsi in the Archivio di Stato di Macerata, I managed to find traces of at least one of Lazzarini's paintings¹³.

In the summer of 1712, the name Gregorio Lazzarini appears for the first time in the records. In a letter dated July 9, 1712, Raimondo Buonaccorsi writes to his agent Angelo Venanzo Giamaglia in Ancona:

[...] che il Sig(nor)e Rezzonico non volesse / pagar li ducati 100 al Sig(nor)e Gregorio Lazzarini, (per) non haver avevea l'ordine, mi figuro, che ciò procedesse, che la sua lettera tardasse a giunger un ordinario, / e che quest'ora possa esser seguito il pagam(en)to [...]¹⁴

Three months later, on 23 November, 1712, Buonaccorsi writes to Gimaglia once again, and enquires about a Venetian painting that he had commissioned a short time before:

Tempo fa mi pare fosse stato ordinato di pagare (ducati) 100 cor(ren)ti (per) prezzo d'un quadro fatto / in Venezia (per) mio servizio, che disiderarei sapere se ciò sia seguito, e chi dovrò riconoscere / per creditore¹⁵.

Ten days later Raimondo Buonaccorsi informs his agent in Ancona:

Gli darò Credito delli (scudi) 57:80; v(alu)ta delli (ducati) 100, che [...] (per) mio Conto pagare in Venezia al Sig(nor)e / Lazzarini, mà desidero ancora, che ricavi dal S(ignor)e Rezzonico la valuta delli tre Quadrimestri / att. [...] prot.e 1708; de quali à Suo tempo me ne darà Credito¹⁶.

This tallies with an entry in the *Libro Mastro* on 31 December, 1712:

e à = detto [31. dicembre] (scudi) 57:80 m(onet)a al Giamagli in Som(m)a di (scudi) 581:21 1/2 pag(at)i al Lazzarini di Venezia (per) il prezzo d'un / Quadro mandato in Macerata¹⁷.

From this information it may be concluded that Gregorio Lazzarini sent a picture from Venice to Macerata, for which he received 100 ducati, or 57.80

¹² Barbieri, Prete 1997, p. 85.

¹³ For his article, Paolo Delorenzi also worked on exactly the same (archive) material, so that we both became aware of the entries on Gregorio Lazzarini independently of each other whilst investigating different topics.

¹⁴ Macerata, Archivio di Stato (henceforth ASMc), *Fondo Buonaccorsi*, Copialettere 104, c. 23r.

¹⁵ ASMc, *Fondo Buonaccorsi*, Copialettere 104, c. 41v.

¹⁶ ASMc, *Fondo Buonaccorsi*, Copialettere 104, c. 42v.

¹⁷ ASMc, *Fondo Buonaccorsi*, Libro Mastro 102, c. 159.

scudi¹⁸. Furthermore, Raimondo Buonaccorsi did not carry out this purchase directly, but through his agent in Ancona, Angelo Venanzo Giamaglia. This is consistent with his usual practice in business matters. In addition, the Venetian Aurelio Rezzonico appears to play an important role in the transactions in the lagoon city. Finally, there is nothing to indicate how large the picture was, or its subject matter.

Which of the pictures Lazzarini painted for the Buonaccorsi could comply with this information from the records? According to the particulars given by Vincenzo Da Canal, there are two works which could be considered: The *Carità*, dating from 1712 and now lost, and the battle painting of the same year that belongs to the Aeneas cycle. The surviving Buonaccorsi documents only reveal the price of one other painting from this cycle. This is *Enea col padre Anchise* (fig. 3, tav. 77) by Giovanni Giorgi. In 1717, this less renowned painter received 72.47 scudi according to the entry in the *Libro Mastro* which was first published by Constanza Barbieri in 1996¹⁹. This painting, measuring 246x123 cm, is about half the size of Lazzarini's. This amounts to a square metre price of 23.95 scudi for Giovanni Giorgi, compared to 5.83 scudi for the Venetian painter. Does that mean that Lazzarini, who was a sought-after artist at the beginning of the Settecento, was paid a lower price than the lesser-known Giorgi? Or do the ledger entries refer to the *Carità*?

Gregorio Lazzarini produced several versions of the popular *Carità* motif, of which six are known today²⁰. These canvases are between one metre and

¹⁸ On the basis of the archive material available, it cannot be completely ruled out that this amount is only a part-payment for Lazzarini's painting.

¹⁹ ASM, *Fondo Buonaccorsi*, Libro Mastro 88, c. 88a; published in Barbieri, Prete 1996, p. 11 and Barbieri, Prete 1997, p. 85, Ann. 43, p. 91.

²⁰ These comprise: a) the *Carità* originally produced for padre Savoldello from Santi Giovanni e Paolo in Venice, now to be found in Venice in the Galleria dell'Accademia (Gregorio Lazzarini, *Carità*, around 1700, oil on canvas, 137x104 cm, Venice, Galleria dell'Accademia, Inv. Nr. 480; see: Moschini Marconi 1970, p. 38, fig. 77), b) a version which is almost identical in appearance in the Museo Correr in Venice (Gregorio Lazzarini, *Carità*, around 1686, oil on canvas, 167x138 cm, Venice, Museo Correr, n. 2211; see: Pignatti 1960, pp. 134-135, fig. 2211), c) a representation of this motif which is now held by the Keresztesy Muzeum in Esztergom (Gregorio Lazzarini, *Carità*, around 1690, oil on canvas, 166x128 cm, Esztergom, Keresztesy Muzeum, see: Tomić 1993, fig. 10, p. 227), d) a representation of this motif now to be found in Split (Gregorio Lazzarini, *Madonna with Child, St John the Baptist, and an Angel [Carità]*, oil on canvas, end of the 17th c., 121x98,5 cm, Split, Galerija umjetnina Split, call no. 1512; see: Tomić 1993, Fig. 8, p. 225), e) a *Carità* by Lazzarini which was offered for sale on the art market in 2003 (Gregorio Lazzarini, *Carità*, oil on canvas, 162x117 cm, Finearte Semenzato, 09.03.2003, Lot 00043; see: <<http://www.artnet.com/artists/gregorio-lazzarini/la-carit%C3%A0-TLvtvteK0IfopZhaTiezPKg2>>), f) a painting in a private collection in Conegliano (see: Claut 1985/1986, p. 80, Fig. 4) and apart from those g) the *Carità* ascribed to Gregorio Lazzarini from the Falier estate in Venice (Gregorio Lazzarini (attributed), *Carità*, oil on canvas 136x109 cm, 1723-1740, Venice, Museo Correr, Inv.-Nr. 2065; see: Pignatti 1960, pp. 132-133, fig. 2065) and h) a version in Bergamo dated around 1700 which is rather ascribed to the circle around Lazzarini (Gregorio Lazzarini (cerchia di), *La buona madre [Carità]*, oil on canvas, around 1700, 104x84 cm, Bergamo, Accademia Carrara, Inv.-Nr. 58AC00355; see: <<http://www.lacarrara.it/catalogo/58ac00355/>>).

1,7 metres high and roughly one metre wide. On the assumption of these dimensions, the price would be between about 30.50 and 66.16 scudi per square metre. Such a price level is closer to that achieved by Giorgi. In terms of fame, it is likely that Lazzarini received a higher remuneration than Giorgi.

In addition, the details of the payment for another of Lazzarini's commissions exist. The reference is to the seven paintings for Stefano Conti's gallery in Lucca, executed by the Venetian painter between 1705 and 1706 – just a few years before the paintings for Macerata. The letters that Gregorio Lazzarini wrote to his client indicate that he had received 75 ducati for a painting. Moreover, it is apparent that he was expecting ten ducati more²¹. As already noted by Philip Sohm in the publication *Painting for Profit* (2010), Lazzarini managed to get a price between 34 and 41 ducati per square metre for his paintings from the Lucca commission²².

From this information it may be argued that the information from the Buonaccorsi archives refers to the *Carità*. If this is the case, the sources remain silent regarding Lazzarini's two paintings for the Aeneas cycle.

2. *Routes of interaction between Macerata and Venice*

In order to find out which levels and routes may have been responsible for bringing the artistic activity of the Venetian painter to the attention of Raimondo Buonaccorsi, it is necessary to look more closely at the exchange and communication routes between Macerata and Venice. The communication between these two cities and their inhabitants existed mainly between commercial partners, between clergy and scholars, and for the purposes of administration. These three areas need to be highlighted.

At the beginning of the Settecento, Venice was a major port of transshipment for various goods. The lagoon city had trade relations with the Levant, with Genoa, Holland, England, France and other Adriatic ports, including Ancona. For example, the products of the Levant were shipped to Germany and Holland via Venice. But Venice was also a city that produce its own goods, among which woollen and silk fabrics, glass products and the publishing industry spring to mind. Moreover, Venice played a significant role in the grain trade²³. Alongside Venice, Ancona also provided an alternative trade route to the Middle East. At that time, Ancona belonged to the Papal States, like Macerata. From the Marches, various products reached the port of Ancona by land: oil, grain, wine, soap, woollen cloth and paper. Thus, Ancona served as a harbour for

²¹ For the commissions for the Conti gallery in Lucca see Zava Boccazzi 1990.

²² Spear, Sohm 2010, pp. 249-250.

²³ Pezzolo 1997, pp. 377-379, 382-396, 396-403.

Macerata, as it were. Raimondo Buonaccorsi traded there a great deal, not personally but through his local agent, the aforementioned Antonio Venanzo Giamaglia. On the one hand, Giamaglia took care of the goods and products that landed in the port of Ancona, in order to send them on to Macerata, whilst on the other hand dealing with those that were put on board there. The letter copies (*Copie lettere*) and the accounting books (*Libri dei conti*) show which products were involved. Fabrics and luxury goods, including crystal glass from England, arrived from Venice, and in the other direction it was mostly cereals coming from Buonaccorsi's farms in the Marches.

Apart from economic interests, it was also the intellectual mobility of the Sei and Settecento which was crucial for the exchange between Macerata and the main centres such as Rome and Venice²⁴. In particular, a career in the church not only enabled, but even demanded a certain willingness to travel and to visit other regions. The same was true for scholars and scientists. A well-known example from the religious field concerns the six Venetian nuns from the Corpus Domini convent in Macerata, who were accused of heresy and immorality, or in other words stood suspected of being Quietists. The Prioress, Maria Giacinta Bassi, and the other five sisters were strongly attracted to the region, since a large number of female convents already existed there²⁵. However, the hopes they had placed in their new neighbourhood were shattered by this trial.

A further example of intellectual exchange is represented by two Macerata personalities: Domenico Lazzarini and Giuseppe Alaleona. Domenico Lazzarini, born in 1668, studied law, philosophy and theology and was active in the academic area. He was a member of the Accademia dei Catenati di Macerata and participated in the founding of the Accademia dell'Arcadia in Rome and later in that of its dependency in Macerata, the *colonia* Elvia. When he was staying in Perugia, Rome and Bologna, he came into contact with important representatives of the literary and ecclesiastical world, which in some cases resulted in a friendship. In Perugia, for example, he became friends with the Venetian Angelo Maria Querini, who was later to become a cardinal. In 1710, he was appointed to the chair of Greek and Latin literature at the University of Padua²⁶. At that time, the University of Padua was the University of Venice and an important intellectual reference point for the lagoon city. Thus, it is not surprising that Domenico Lazzarini dedicated his tragedy *Ulisse il Giovane*²⁷ from 1720 to the Venetian nobleman Girolamo Ascanio Giustinian. His circle of acquaintances also included Marcantonio Grimani, the nephew of the future Doge of Venice, as he himself writes in the dedication text. It can be deduced

²⁴ Baldoncini 1978, pp. 19-20.

²⁵ Pighetti 2005, p. 68 and ss.

²⁶ On Domenico Lazzarini see esp.: Grimaldi 2005, pp. 219-222. On the history of the University of Padua see: Del Negro 2002.

²⁷ Lazzarini 1720 (then in the same year in Ferrara; both editions with a letter to Anton Maria Salvini and the reply to it).

from this dedication to Giustinian that Domenico Lazzarini also visited the scholastic circles, described by Antonella Barzazi as «quelle ‘assemblee d’uomini eruditi’ che si riunivano nella casa di Girolamo Ascanio Giustinian»²⁸. His biographer Antonio Lazzarini also tells of «i suoi amici [...] di Venezia»²⁹. The various poetic works on the occasion of Lazzarini’s death testify to these friendly connections with the lagoon city: a glance at the table of contents shows that many of the verses were written by Venetians.

Giuseppe Alaleona, who was born in Macerata, moved in similar circles. He was only two years older than Domenico Lazzarini, and like him was one of the founders of the colony of Elvia and a member of the Accademia dei Catenati in Macerata. He studied law, literature and Roman history and was Professor of Law in Macerata before becoming *luogotenente* of the *Governatore Generale della Marcad’Ancona*, the Venetian Monsignor Antonio Widmann, in Macerata. After this he was appointed Auditor of the Roman Rota in 1718, and only four years later, in 1721, he was summoned to the University of Padua as lecturer in law. He was granted this position thanks to the influence of the Venetian nobleman Pietro Grimani. For this reason it is understandable that in 1741 Alaleona dedicated his *Dissertazioni*³⁰ to Pietro Grimani, who was already Doge of Venice at that time. It seems that Alaleona’s acquaintance with Antonio Widmann proved to be very helpful for his future career. In addition, Alaleona also had contact with the Buonaccorsis during his time in Padua. A letter to Antonio Vallisneri dated 09.07.1729 shows that Conte Buonaccorsi is worried about the health of his son and seeks advice from Alaleona³¹. At the beginning of his ecclesiastical career, Raimondo Buonaccorsi’s son Simone, who was appointed cardinal in 1763, did part of his studies in Padua under Domenico Lazzarini³².

At this point, the question arises as to Raimondo Buonaccorsi’s relationships and connections to Macerata’s cultural circles and initiatives. Raimondo Buonaccorsi himself was never a member of an academy, belonging neither to the Accademia degli Incantenati nor the Roman Arcadia or any of their colonies, as Cecilia Prete already emphasized in 2001. The name Raimondo Buonaccorsi only appears once in connection with the Accademia degli Incantenati. To be precise, it refers to a public meeting in honour of Monsignor Antonio Widmann, but no member of the Buonaccorsi family actively participated in it³³. Buonaccorsi maintained a close relationship with Monsignor Antonio Widmann, as evidenced by a number of letters. They had various interests in common and shared a similar taste regarding their art collections. This is

²⁸ Barzazi 2004, pp. 360-361.

²⁹ Lazzarini 1785, p. 47.

³⁰ Alaleona 1741.

³¹ Archivio di Stato di Reggio Emilia, Archivio Vallisneri, 4/III, 1, n.17.

³² Melatini 1993, p. 25. On Simone Buonaccorsi see: Pignatelli 1969.

³³ Prete 2001, pp. 25-26.

most strikingly illustrated by the well-known fact that the man from Macerata aspired to obtain a painting by Francesco Solimena which would be as greatly acclaimed as the one that the painter had completed some time before for Antonio Widmann³⁴. Buonaccorsi and the Venetian appreciated the same painters. One of the artists who worked for both Raimondo Buonaccorsi and Antonio Widmann is the Venetian painter Gregorio Lazzarini. Before receiving a commission from Buonaccorsi, Gregorio Lazzarini produced four paintings for Monsignor Widmann depicting the story of Scipio. These pictures were highly praised, even after they had been transferred from Venice to Rome when Widmann moved near the Palazzo del Venezia. The painter Carlo Maratta, who was extremely successful and at the forefront in matters of taste, was among the admirers in Rome and spoke highly of these pictures³⁵.

Antonio Widmann, who has already been mentioned several times, leads us to the third level of relationships between Macerata and Venice: the administration. At first glance Macerata seemed to be primarily related to Rome, but a closer look shows that for the period in question there was also a relationship to the lagoon city. This connection is strongly linked to one person in the administrative apparatus and goes back to their home town, as can be sketched out as follows.

At the beginning of the Settecento, Macerata was the capital of the *Marca d'Ancona*, one of the provinces of the Papal States. At that time, the Holy See dispatched a simple prelate as administrator of this province, bearing the title of *Governatore generale della Marca d'Ancona*. For the period when Lazzarini's paintings were done, it was the Venetian Antonio Widmann who held the office of *governatore* from 1710 to 1717³⁶. Monsignor Widmann, who came from a wealthy Venetian family of the new patriciate³⁷ (*nuovo patriziato*), had previously been vice-legate of Bologna, papal vice governor of Fermo and governor of Perugia³⁸. It is very likely that his relationships with the various cities had equipped him with a close network of contacts. Thanks to his great interest

³⁴ ASMc, *Fondo Buonaccorsi*, Copia Lettere 104, c. 68v, Letter of 12.05.1713 to Sebastiano Ferri in Rom. See also: Barbieri, Prete 1996, p. 30; Prete 2001, p. 26, Ann. 40, p. 33.

³⁵ Da Canal 1809, pp. XXVIII-XXVIX. According to Da Canal, Carlo Maratta was so pleased with these scenes that «introducendosi più volte a bella posta per goderne della vista in casa di quel prelato aveva a dire: che non credeva egli trovarsi a Venezia un pittore di tanta bravura, degno perciò che si avesse a farne non picciol conto» (Ivi, p. XXIX). However, these paintings are lost today.

³⁶ Compagnioni, Pompeo sen. et. al., *Serie dei Governatori della Marca*, ms. n. 540 bis in BMC, c. 16; Leopardi 1824, p. 66; Paci 1971, p. 37; Weber 1994, p. 290.

³⁷ In the case of Venice it is not necessary to distinguish between aristocrats (*nobili*) and patricians (*patrizi*), so that both terms can be used synonymously. A good survey of the Venetian nobility is provided by Hunecke 1995, esp. pp. 20-65. The aggregation of the Widman family to the Venetian nobility took place in 1646. Regarding the opening of the Venetian aristocracy, see: Sabbadini 1995.

³⁸ Rösch Widmann 1980, p. 15; Foscari 1983, p. 275; Magani 1989, pp. 58-59; Weber 1994, pp. 27, 158, 324.

in art, they included Raimondo Buonaccorsi as well as individual painters and other art lovers. For example, in 1713 Widmann acquired tapestries from France for Buonaccorsi with the help of Cardinal Filippo Antonio Gualtieri, as evidenced by the archive material of the Buonaccorsi³⁹.

3. *The main Venetian protagonists regarding Gregorio Lazzarini's paintings for the Buonaccorsi*

With regard to Raimondo Buonaccorsi's commissions to Gregorio Lazzarini, it has been hitherto omitted to explain in this context the name Rezzonico, which also appears in the records. The name Aurelio Rezzonico refers to a Venetian company of the same name. Their business was not restricted to trading alone, for they also functioned as *merchant bankers*. As Almut Goldhahn has recently pointed out in her research on the rise of the papal family Rezzonico, the foundation for this success was laid by Aurelio Rezzonico in Venice on the grounds of his economic success⁴⁰. Aurelio Rezzonico, who was born in 1609, registered a *Ragione cantante Aurelio Rezzonico* in 1681, after having broken off his business connections with two other merchant families, the Cernezzi and the Odescalchi. Rezzonico's company continued to exist until his nephew Giovanni Battista closed it down in 1730⁴¹. After Aurelio's death in 1682, just one year after the company had been founded, his nephew Quintiliano took over the management of the company⁴². Five years later, in 1687, the Rezzonico family acquired membership of the Venetian patriciate for the sum of 100,000 ducati. The entry in the Golden Book (*Libro d'oro*) of the city of Venice paved the way to the family's ennoblement and participation in the government. Characteristic for this family, as for several other aristocratic families in Venice, was not only the desire for social advancement, but also the orientation towards Rome⁴³, which, after much strategic preparation, was

³⁹ ASMc, *Fondo Buonaccorsi*, Copialettere 104, c. 67v, 74r, 76r-76v. On Cardinal Filippo Antonio Gualtieri, who spent a longer period of time in France in 1713, see: Giordano 2003, pp. 201-206.

⁴⁰ Goldhahn 2016, pp. 23-38.

⁴¹ Ivi, p. 32. Commercial companies or branches are described as *ragione* or *ragione cantante* in the notarial deeds. On the family tree of the Rezzonico family cf.: ASVe, Segretario alle Voci, Marco Barbaro, *Alberi dei Patrizi Veneti, ricopiati con aggiunte da Antonio Maria Tasca nel 173*, Vol. VI, pp. 427-429.

⁴² Goldhahn 2016, p. 33.

⁴³ From the end of the Quattrocento there is a split in the Venetian nobility, so that two veritable camps were formed, the *giovani* and the *vecchi*. These terms are used to describe two differing and complex opinions regarding politics, religion and the role of Venice. The representatives of the *vecchi* are sometimes referred to as *papalisti*. For these two fractions within the *patriziato veneziano* see: Cozzi 1995, pp. 5-7.

finally to culminate in 1758 in the appointment of Carlo Rezzonico as Pope Clement XIII. This generation of Quintiliano's nephews, the brothers Carlo and Aurelio Rezzonico, strengthened the ties with the Buonaccorsis, so that the relationship between Buonaccorso Buonaccorsi and Carlo Rezzonico can be characterized as one of friendship. For example, Carlo Rezzonico was a frequent guest at the Villa Buonaccorsi in Potenza Picena (formerly Monte Santo)⁴⁴.

At the time relevant to our subject matter, Quintiliano Rezzonico was the head of both the family and the company.

By maintaining relations with the heads of the Rezzonico business, the Buonaccorsi family had connections with another rising Venetian family which pursued similar political ambitions and economic interests for their kin. For the Buonaccorsi family was obviously also oriented to Rome. It had close connections with the church, already boasted a cardinal among the members of the family, and through the marriage of Raimondo Buonaccorsi with Francesca Bussi had been able to forge a family relationship with a significant clan of clergy⁴⁵.

When all this is taken into consideration, it becomes clear that Raimondo Buonaccorsi had a close-knit network of connections which allowed him to come into contact with artists and art dealers in Venice and to maintain these relationships. He did not contact the painters directly, but rather through friends and acquaintances. Art historical research has already revealed such practices for the relations to Rome and the commissions carried out there for Buonaccorsi. The mediation of friends and family also played a central role in this important centre of the art world. With regard to Venice, the most significant protagonists are Buonaccorsi's agent in Ancona, Antonio Venanzo Gimaglia, and two people in Venice, the extremely well connected Monsignor Antonio Widmann and the representative of Aurelio Rezzonico's company.

4. *Conclusions*

The material in the archives documents at least one case in which the Venetian painter Gregorio Lazzarini was active for the Buonaccorsis. Specifically, this is a canvas painting for a price of 100 ducati or 57.80 scudi, produced in Venice in 1712 and then sent to Macerata. It is possible to make a comparison with another painting for the Aeneas cycle on the gallery of the Palazzo Buonaccorsi, for which the author, motif and dimensions are known, and also with the price Lazzarini obtained for a picture ordered by the Conti from Lucca; these

⁴⁴ Ciuffoni, Menichelli 1994, pp. 326-327. See also the article by Paolo Delorenzi in this book.

⁴⁵ Paci 1981; Prete 2001, pp. 24-25.

comparisons show that the information in the archives probably do not relate to a work of a large size. On the contrary, it is much more likely that this refers to the *Carità* which Vincenzo Da Canal mentions in his biography of Lazzarini.

With regard to the possible ways in which the client made contact with the painter, it became clear that the exchange between Macerata and Venice generally occurred on three levels: in the area of commerce, in that of religion and science, or on the administrative level. Raimondo Buonaccorsi maintained a close network of relationships encompassing all three areas, which are linked together among themselves. For the transactions in the lagoon city an important role is played by Buonaccorsi's agent in Ancona, Angelo Venanzo Gimaglia, and the Venetian Monsignor Antonio Widmann as well as the management of the Aurelio Rezzonico company.

In this way it is possible to speak of Gregorio Lazzarini's traces in Macerata, since the documentary information concerning his activity as a painter is embedded within an endless play of references which have only come to be understood, combined and interpreted by today's researchers with delay (*Nachträglichkeit*).

References / Riferimenti bibliografici

- Alaleona G. (1741), *Dissertazioni del signor Giuseppe Alaleona maceratese*, Padova: appresso Giuseppe Comino.
- Barbieri C., Prete C. (1996), *La Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi a Macerata. Documenti storici*, 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.
- Baldoncini S. (1978), *Cultura e letteratura del Settecento nella Marca*, in *Il Settecento nella marca*, Atti del XII convegno di studi storici maceratesi (Treia, 20-21 novembre 1976), Macerata: Centro di Studi Storici Maceratesi, pp. 15-32.
- 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 per i Beni Artistici e Storici delle Marche: Nuova Serie; 6).
- Barzani A. (2004), *Gli affanni dell'erudizione. Studi e organizzazione culturale degli ordini religiosi a Venezia tra Sei e Settecento*, Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti.
- Ciuffoni L., Menichelli F. (1994), *Documenti relativi al «Giardino Buonaccorsi» di Potenza Picena*, in *Ville e dimore signorili di campagna del maceratese*, Atti del XXVIII Convegno di Studi Maceratesi (Abbadia di Fiastra - Tolentino,

- 14-15 novembre 1992), Macerata: Centro di Studi Storici Maceratesi, pp. 317-453.
- Claut S. (1985/1986): *Nuove storie sacre e profane di Gregorio Lazzarini*, «Arte veneta», 39, p. 77-86.
- Cozzi G. (1995), *Venezia barocca. Conflitti di uomini e idee nella crisi del Seicento veneziano*, Venezia: Il cardo.
- Da Canal V. (1809), *Vita di Gregorio Lazzarini, pubblicata la prima volta nelle nozze da Mula-Lavagnoli*, a cura di G.A. Moschini, Venezia: Palese.
- Del Negro P., a cura di (2001), *L'Università di Padova: otto secoli di storia*, Padova: Signum.
- Foscari A. (1983) *Giambattista Piranesi a Venezia al Campidoglio*, in *Piranesi tra Venezia e l'Europa*, a cura di A. Bettagno, Firenze: L.S. Olschki, pp. 269-292.
- Giordano S. (2003), *Gualtieri (Gualtierio), Filippo Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, vol. 60, pp. 201-206.
- Goldhahn A. (2017), *Von der Kunst des sozialen Aufstieges. Statusaffirmation und Kunstpatronage der venezianischen Papstfamilie Rezzonico*, Köln; Weimar; Wien: Böhlau 2017 (Diss. Berlin, Humboldt-Univ. 2011) (Studien zur Kunst 37).
- Grimaldi A. (2005), *Lazzarini, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, vol. 64, pp. 219-222.
- Haskell F. (1971), *Patrons and Painters. A study in the relations between Italian art and society in the age of the baroque*, New York [u. a.]: Harper & Row.
- Hunecke V. (1995), *Der venezianische Adel am Ende der Republik: 1646 – 1797. Demographie, Familie, Haushalt*, Tübingen: Niemeyer (Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom; 83).
- Lazzarini A. (1785), *Vita dell'abate Domenico Lazzarini di Morro patrizio maceratese... scritta da un suo scolare, ed autenticata con varie Notizie opportune ad illustrare ancora la storia letteraria del suo tempo, non piu date in luce...*, Macerata: presso Antonio Cortesi, e Bartolommeo Capitani.
- Lazzarini D. (1720), *Ulisse il giovane*, in Padova: per Gio. Battista Conzatti.
- Leopardi M. (1824), *Series rectorum Anconitanæ Marchiæ quam collexit Monaldus Leopardus Recanatensis*, Recaneti: Typis Josephi Morici.
- Magani F. (1989), *Il collezionismo e la committenza artistica della famiglia Widmann, patrizi veneziani, dal Seicento all'Ottocento*, Venezia: Memorie dell'Istituto Veneto di Scienze Morali, Lettere ed Arti.
- Melatini A. (1993), *I Bonaccorsi tra Medioevo e Novecento. Ascesa e declino di un grande Casato*, Civitanova Marche: Gruppo Duomo assicurazioni.
- Miller D.C. (1963), *The Gallery of Aeneid in the Palazzo Bonaccorsi at Macerata*, «Arte antica e moderna», pp. 153-158.
- Moschini Marconi S. (1970), *Galleria dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XVII, XVIII, XIX*, Roma: Istituto Poligrafico dello Stato.

- Paci L. (1971), *Serie dei legati, Vicelegati governatori e prefetti governatori e prefetti della provincia di Macerata*, in *Storia di Macerata*, a cura di A. Adversi, D. Cecchi, L. Paci, vol. 1, pp. 420-442.
- Paci L. (1981), *Palazzo Buonaccorsi. La storia, l'arte*, Macerata: Comune di Macerata.
- Pezzolo L. (1997), *L'Economia*, in *Storia di Venezia. 7. La Venezia barocca*, a cura di G. Benzoni, V. Branca, G. Cozzi, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, pp. 369-433.
- Pighetti C. (2005), *Il vuoto e la quiete: scienza e mistica nel '600: Elena Cornaro e Carlo Rinaldini*, Milano: Angeli.
- Pignatelli G. (1969), *Bonaccorsi, Simone*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, vol. 11, pp. 459-460.
- Pignatti T., a cura di (1960), *Il Museo Correr di Venezia. Dipinti del XVII e XVIII secolo*, Venezia: Neri Pozza.
- Prete C. (2001), *Note sulla Galleria e sulla Collezione Buonaccorsi*, in Barucca, Sfrappini 2001, pp. 21-35.
- Rösch-Widmann E.S. (1980), *I Widmann. Le vicende di una famiglia veneziana dal Cinquecento al l'Ottocento*, Venezia: Centro tedesco di studi veneziani.
- Sabbadini R. (1995), *L'acquisto della tradizione. Tradizione aristocratica e nuova nobiltà a Venezia (sec. 17-18)*, Udine: Istituto Editoriale Veneto Friulano.
- Spear R.E., Sohm P. (2010), *Painting for profit. The economic lives of seventeenth-century Italian painters*, New Haven, Conn. [u.a.]: Yale Univ. Press.
- Tomić R. (1993), *Slike mletačkog baroka na Silbi, u Trogiru i Splitu*, «Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti», 35-36, 1, pp. 219-230, retrieved from <<http://hrcak.srce.hr/165696>>, 05.03.2017.
- Weber C., a cura di (1994), *Legati e governatori dello Stato Pontificio (1550-1809)*, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato ([Pubblicazioni degli archivi di stato / Sussidi).
- Zampetti P. (1991), *Pittura nelle Marche. Vol. IV. Dal Barocco all'Età Moderna*, Firenze: Nardini.
- Zava Boccazzi F. (1990), *I veneti della Galleria Conti di Lucca (1704-1707)*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 17, pp. 313-321.

Appendix

Fig. 1. Gregorio Lazzarini, *La battaglia di Enea con Mesenzio*, 1712, oil on canvas, 304x326 cm, Macerata, Palazzo Buonaccorsi, Galleria di Palazzo Buonaccorsi



Fig. 2. Gregorio Lazzarini, *La morte di Didone*, 1714, oil on canvas, 300x300 cm, Macerata, Palazzo Buonaccorsi, Galleria di Palazzo Buonaccorsi



Fig. 3. Giovanni Giorgi, *Enea col padre Anchise*, oil on canvas, 46x123 cm, Macerata, Palazzo Buonaccorsi, Galleria di Palazzo Buonaccorsi