

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DELLA TUSCIA DI VITERBO

DIPARTIMENTO DI STUDI PER LA CONOSCENZA E VALORIZZAZIONE DEI BENI
STORICI E ARTISTICI

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA

*MEMORIA E MATERIA DELLE OPERE D'ARTE ATTRAVERSO I PROCESSI DI
PRODUZIONE, STORICIZZAZIONE, CONSERVAZIONE, MUSEALIZZAZIONE
XXIII CICLO*

*IL CARDINALE DOMENICO ORSINI (1719-1789) MECENATE TRA
ROMA E NAPOLI: LA SUA ATTIVITA' ATTRAVERSO I DOCUMENTI
D'ARCHIVIO*

L-ART/ 02

Coordinatore: Prof.ssa Maria Andaloro

Tutor: Prof. Enrico Parlato

Dottoranda: Cristiana Parretti

INDICE

INTRODUZIONE	pag. 4
CAPITOLO I - NOTE BIOGRAFICHE E CONTESTO CULTURALE	pag. 10
CAPITOLO II - LE COMMITTEENZE ROMANE DEL CARDINALE ORSINI TRA PITTURA, SCULTURA E ARCHITETTURA	pag. 20
C. II. 1. La collezione romana	pag. 20
C. II. 1. A. <i>Ritratti</i>	pag. 21
C. II. 1. B. <i>Opere con soggetto religioso</i>	pag. 34
C. II. 1. C. <i>Paesaggi e vedute</i>	pag. 43
C. II. 1. D. <i>Dipinti di storia</i>	pag. 50
C. II. 1. E. <i>Opere con soggetti diversi</i>	pag. 53
C. II. 2. Dipinti donati a Benedetto XIV	pag. 61
C. II. 3. Commissioni per chiese e monasteri	pag. 68
CAPITOLO III - LA TRASFORMAZIONE SETTECENTESCA DEL PALAZZO ORSINI DI GRAVINA A NAPOLI	pag. 77
C. III. 1. Il palazzo dal XVI alla metà del XVIII secolo	pag. 77
C. III. 2. Le prime fasi dell'intervento al palazzo (1747-1759): l'attività dell'architetto Ignazio De Blasio	pag. 85

C. III. 3. L'intervento dell' architetto Mario Gioffredo e la decorazione pittorica del palazzo	pag. 95
C. III. 3. A. <i>Il cantiere architettonico</i>	pag. 95
C. III. 3. B. <i>Il cantiere pittorico</i>	pag. 135
C. III. 4. Ferdinando Fuga e palazzo Orsini	pag. 210
CAPITOLO V - LE VEDUTE DEI FEUDI ORSINI NEL PALAZZO DUCALE DI SOLOFRA	pag. 229
CONCLUSIONI	pag. 243
APPENDICE DOCUMENTARIA	pag. 262
BIBLIOGRAFIA	pag. 543
ELENCO ILLUSTRAZIONI	pag. 583

INTRODUZIONE

Il fine primario del presente studio è di definire, tramite una dettagliata ricerca d'archivio, la figura del cardinale Domenico Amedeo Orsini, nel ruolo di mecenate da lui svolto principalmente nelle città di Roma e Napoli, dove erano collocati i palazzi di famiglia di maggior prestigio e dove ebbe l'occasione di promuovere le varie arti figurative.

Le raccolte documentarie relative all'argomento sono collocate in massima parte nell'Archivio Capitolino di Roma e nella *Special Collections* della Charles E. Young Research Library dell'Università della California di Los Angeles, che conservano insieme la quasi totalità dell'archivio Orsini.

La ricerca, in tal senso, permette di ampliare l'argomento verso gli studi relativi al mecenatismo artistico romano del XVIII secolo, argomento per il quale è stato di recente dimostrato un crescente interesse verso le personalità più significative di mecenati attivi in questo secolo. A questo proposito risultano utili alcuni contributi che hanno indagato il mecenatismo e il collezionismo¹ artistico di alcuni cardinali, tra i quali *in primis* Pietro Ottoboni², Renato Imperiali³, Alessandro Albani⁴ e Silvio Valenti Gonzaga⁵, senza trascurare il marchese Nicolò Maria Pallavicini⁶ e i principi Abbondio Rezzonico⁷, Sigismondo Chigi⁸ e Marcantonio Borghese⁹.

La necessità della ricerca è stata giustificata anche dal fatto che l'arte italiana del Settecento e il mecenatismo in particolare presentano ancora ampie occasioni di studio, pur essendo stati in anni recenti sottoposti a sostanziali indagini e ricerche.

La trattazione del tema, quindi, contribuisce anche ad una migliore comprensione della genesi dell'opera d'arte, sia dal punto di vista iniziale della committenza che della sua realizzazione e destinazione finale. Nell'ambito di questo contesto, il progetto proposto si configura

¹ Barroero 2001, pp. 26-39.

² Matitti 1994, pp. 39-60; Matitti 1995, pp. 156-243; Olszewski 2002, pp. 139-165; Olszewski 2004 A; Olszewski 2004 B.

³ Prospero Valenti Rodinò 1987, pp. 17-60.

⁴ Debenedetti 1980; Debenedetti 1985; Debenedetti 1993; Cucco 2001

⁵ Cormio 1986, pp. 49-66; Prospero Valenti Rodinò 1996, pp. 131-192; Morselli-Vodret 2005.

⁶ Rudolph 1995.

⁷ Noè 1980, pp. 173-306; Pavanello 1998, pp. 86-111; Noè 2008, pp. 69-84.

⁸ Petrucci 2000, pp. 87-112; Caracciolo 2001, pp. 101-121.

⁹ Campitelli 2003; Paul 2008.

principalmente come contributo utile per definire e illustrare i meccanismi e le dinamiche del mecenatismo del cardinale Domenico Amedeo Orsini. Il prelato, infatti, si propone come uno dei committenti romani e napoletani più importanti della seconda metà del Settecento, aspetto per il quale è comunque disponibile una bibliografia indiretta tale da poter essere letta come stato degli studi.

Tale panoramica si presenta articolata in quanto non esiste una trattazione compiuta sul ruolo svolto dal cardinale Orsini in qualità di mecenate nelle città di Roma e Napoli, ma sono reperibili un gruppo di studi e saggi relativi ad aspetti collaterali e funzionali all'argomento. Nella prevalenza dei casi le pubblicazioni rientrano nel settore storico-artistico e riguardano in particolare la pittura, dato che il massimo impegno romano del cardinale riguardò la dotazione della sua raccolta di dipinti, ai quali sono da aggiungere le opere realizzate per strutture ecclesiastiche con le quali la famiglia Orsini aveva particolari legami.

A questi testi sono da porre in parallelo le notizie documentarie raccolte, esperienza parzialmente sperimentata dagli studiosi che si sono interessati del tema, con riferimenti prevalenti ai documenti raccolti nell'Archivio Capitolino di Roma e solo per opere specifiche. In altri casi vengono soltanto citate committenze singole riferibili al mecenatismo dell'Orsini e sotto questo aspetto sono state privilegiate quelle che fornivano notizie su particolari risvolti e analisi.

Nel 1978, ad esempio, Giorgio Falcidia pubblica documenti provenienti dal Fondo Orsini dell'Archivio Capitolino di Roma, tratti dalla contabilità del cardinale e dall'inventario della raccolta Orsini del 1794, inerenti il dipinto di Marco Benefial denominato *Favola di Latona* e conservato nel Museo di Roma, datando il quadro e riconducendolo alla committenza del cardinale Orsini¹⁰.

Nel 1980, invece, Gisela Rubsamen amplia l'orizzonte degli studi e pubblica una serie di inventari delle raccolte della famiglia Orsini, dalla fine del XVI secolo agli inizi del XIX, reperiti tra l'Archivio Orsini dell'Università della California di Los Angeles, l'Archivio Capitolino e l'Archivio di Stato di Roma¹¹. Di peculiare importanza ai fini dello studio sul mecenatismo del cardinale è l'inventario del 1794 della collezione conservata nel palazzo romano della famiglia Orsini, redatto cinque anni dopo la morte del cardinale, quando il suo erede, Filippo Bernaudò, diede in affitto il palazzo al cardinale Caprara. Nello stesso studio si fa riferimento ad un inventario del 1817, più sintetico di quello del 1794, dal quale si discosta di poco. Questa pubblicazione è di fatto il primo studio di carattere generale riferibile alla

¹⁰ Falcidia 1978, p. 51.

¹¹ Rubsamen 1980, pp. 117-129.

raccolta Orsini, ma presenta il limite di proporre i documenti in forma archivistica, senza commentarne il contenuto o procedere ad ampliamenti del tema.

È Stella Rudolph, nel 1998, che, trattando delle committenze romane di Domenico Corvi, evidenzia la figura di mecenate dell'Orsini, considerandola come una delle più importanti nella Roma della seconda metà del Settecento, precisando tuttavia il fatto che la sua figura, in tale ruolo, non era stata ancora studiata in maniera approfondita. La studiosa nello scritto sottolinea invece la funzione avuta dal cardinale Orsini nel promuovere e inserire Domenico Corvi nella committenza romana di alto profilo. Dall'esame del saggio emerge la descrizione dell'*excursus* biografico del prelado, redatto dall'autrice con una particolare considerazione del legame avuto dal cardinale con l'Accademia dell'Arcadia, specialmente nella veste di protettore del poeta Giacomo Diol. Alla Rudolph si deve quindi la prima sintesi sul mecenatismo dell'Orsini che la stessa descrive come fornito di un notevole gusto artistico, improntato ad un discreto eclettismo, così come emerge dagli incarichi conferiti ai diversi pittori e registrati negli inventari.

È chiaro che, in questo senso, un rilievo particolare spetta a Marco Benefial, al quale il cardinale commissionò, ad esempio, alcuni ritratti di famiglia. A questo artista si affiancarono poi Andrea Locatelli, Placido Costanzi, Giovanni Paolo Panini, Corrado Giaquinto, Agostino Masucci e in particolare Pompeo Batoni, ricordato per il ritratto della figlia del cardinale e per un dipinto donato a papa Benedetto XIV¹².

Dalla bibliografia in esame emergono poi alcune notizie utili indirettamente per meglio definire il percorso di ricerca. In uno studio di Noris Angeli, edito nel 2007 e riguardante la decorazione pittorica settecentesca della chiesa del Gonfalone di Viterbo, eseguita nel 1756 dai pittori viterbesi Anton Angelo Falasci, Vincenzo Stringelli, Domenico Corvi e dal pittore romano Giuseppe Rosi, del quale lo studioso pubblica due quadri, uno del 1748 rappresentante *S. Valerio*, e l'altro, del 1750, raffigurante il ritratto del cardinale Domenico Orsini con in mano il bozzetto del quadro di San Valerio, dipinti eseguiti entrambi per l'Oratorio di San Giuseppe Nuovo di Longiano (Forlì). Le due tele vennero commissionate al Rosi dal cardinale Domenico Orsini, protettore della Compagnia degli Agonizzanti di Longiano, fondatrice dell'Oratorio. Noris Angeli sottolinea la protezione dell'Orsini di cui godette Giuseppe Rosi, fino ad ipotizzare un possibile intervento del prelado nell'incarico conferito all'artista nella decorazione della chiesa del Gonfalone di Viterbo¹³.

¹² Rudolph 1998, 20-23.

¹³ Angeli 2007, 57-59.

Il ruolo del cardinale in quanto mecenate assume una particolare importanza per gli incarichi da lui conferiti in rapporto alla sua carica ecclesiastica che prevedeva anche l'interesse per alcune strutture religiose, così come emerge dalle fonti storiche. È il caso di una serie di documenti pubblicati nel 2007 da Alessandro Agresti, concernenti gli affreschi eseguiti tra il 1743 e il 1746 da Marco Benefial, uno degli artisti prediletti dal mecenate, nella volta e nel presbiterio della cattedrale di S. Florido a Città di Castello, della quale il cardinale era protettore. Anche in questo caso viene esaltata la figura del prelado, descritto come un raffinato collezionista di pittura e scultura del Settecento romano¹⁴.

Lo stesso studioso, nel 2008, redigendo una scheda di catalogo sul disegno preparatorio eseguito nel 1746 da Marco Benefial per il dipinto donato a Benedetto XIV e rappresentante *Il dono della reliquia di San Pietro Regalado alla principessa Isabella di Castiglia*, propone i cardinali Troiano Acquaviva e Domenico Orsini come i probabili promotori del pittore per ottenere la prestigiosa commissione. Viene indicato, in particolare, il cardinale Orsini, che risulta ancora definito come figura di spicco nel contesto dell'arte romana della seconda metà del Settecento¹⁵.

Sempre al 2008 risale uno scritto di Fulvio Ricci, riguardante un dipinto di Agostino Masucci, situato nella chiesa di S. Maria delle Grazie di Farnese e realizzato dal pittore romano su commissione del cardinale Orsini, che viene anche in questa circostanza esaltato nel suo ruolo di mecenate¹⁶.

Nel 2008 Liliana Barroero, in un saggio relativo ai ritratti di Pompeo Batoni rappresentanti esponenti della società romana, annovera Domenico Orsini tra i committenti più intelligenti e generosi del pittore lucchese negli anni '50 del Settecento, citando alcuni dipinti di devozione privata commissionati dal cardinale al Batoni¹⁷.

Infine Alessandro Agresti, nel 2010, torna ad occuparsi del mecenatismo del cardinale Orsini in relazione alla protezione da lui accordata allo scultore Pietro Bracci nei monumenti funebri di Benedetto XIII Orsini e Benedetto XIV Lambertini, insieme alla probabile commissione

¹⁴ Agresti 2007, 113-136, in particolare 116-117.

¹⁵ Nello stesso saggio Agresti anticipa la pubblicazione della propria tesi di dottorato, riguardante il cardinale Domenico Orsini nel ruolo di committente e mecenate svolto a Roma, discussa presso l'Università degli Studi di Roma Tre. A distanza di tre anni, tuttavia, la tesi è rimasta inedita e non è stato possibile consultarla presso l'Università e la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, in quanto il testo non è a disposizione degli utenti.

¹⁶ Ricci 2008, pp. 24-29.

¹⁷ Barroero 2008, pp. 86-95.

ottenuta dallo scultore romano, grazie all'intervento del prelato, nel realizzare la statua di San Vincenzo de' Paoli nella Basilica Vaticana¹⁸.

Lo stato degli studi, in estrema sintesi, appare comunque scarno e non omogeneo, con riferimenti alle fonti esplicitati in misure diverse, rendendo quindi utile il lavoro proposto nell'ottica particolare di adeguare la documentazione prodotta in questa sede allo scopo di rendere concordi i vari contributi sul mecenatismo del cardinale.

È chiaro che l'impegno maggiore nella conduzione della ricerca riguarda in particolar modo l'archivio della famiglia Orsini (Università della California di Los Angeles e Archivio Capitolino di Roma), consultato direttamente dalla scrivente in base ad alcune direttrici di ricerca, atte a garantire un consistente e originale contributo alla conoscenza del personaggio.

L'archivio Orsini si è rivelato un deposito considerevole di documentazione, riferibile anche a vari artisti e settori delle discipline artistiche, la cui analisi e selezione si presenta talvolta complessa, essendo le testimonianze collocate in spazi cronologici diversi. In tale contesto si rende necessaria un'accorta disamina della corrispondenza e della contabilità amministrativa, da organizzare cronologicamente per mantenere il lavoro nelle forme più consone alla ricerca storica.

La ricerca archivistica presuppone poi l'organizzazione di una corretta esposizione che non può prescindere inizialmente dal profilo biografico di Domenico Orsini, unito al contesto culturale in cui si esplicò, al quale far seguire l'analisi delle sue committenze romane tra pittura, scultura e architettura, in quanto precedenti, in qualche modo, l'interesse del cardinale per Napoli.

Il mecenatismo romano del prelato si concretizzò prevalentemente nel migliorare ed ampliare la raccolta pittorica di famiglia, ricorrendo ad una nutrita schiera di pittori impiegati anche per decorare le strutture religiose riferibili a lui o alla sua famiglia. Il materiale è consistente e richiede anche in questo caso una sistemazione specifica, che si ritiene utile organizzare per generi pittorici, senza trascurare collegamenti e considerazioni connesse.

Ben più complessa si presenta l'analisi del mecenatismo del cardinale nei riguardi del palazzo di Napoli, opera architettonica sorta nel XVI secolo, nella quale il prelato intervenne dalla metà del Settecento, per circa un trentennio. In questo senso si è reso indispensabile approfondire la storia del palazzo sino all'intervento del cardinale per meglio definire la misura e la qualità delle iniziative prese in rapporto a tale edificio.

La presenza di architetti diversi (Ignazio De Blasio, Mario Gioffredo e Ferdinando Fuga), il loro ruolo e l'organizzazione dei cantieri, insieme agli interventi riguardanti accessori e

¹⁸ Agresti 2010, pp. 53-70.

arredi, contribuiscono a definire strutturalmente l'edificio. In questo contesto si rende necessario, tuttavia, concentrare l'attenzione in particolare sul cantiere pittorico, che riguardò in prevalenza la decorazione delle stanze del piano nobile, con alcuni lavori riferibili anche a pitture mobili.

L'obiettivo del presente progetto di ricerca è, in sintesi, quello di indagare l'attività di mecenate e collezionista del cardinal Domenico Amedeo Orsini, ricorrendo a documentazione per la quasi totalità inedita, inserendola nel contesto storico culturale e sociale del XVIII secolo.

Si è ritenuto logico trattare tutto il materiale documentario reperito, nella convinzione che raramente si può avere a disposizione una documentazione così ampia per quantità, arco cronologico e diversità degli ambienti, nello specifico quello romano e napoletano, teatri principali dell'intervento del cardinale. La vastità della documentazione ha comunque determinato una scelta che vede prevalere l'aspetto della cronistoria, calata naturalmente nel settore delle arti, che restano comunque l'argomento centrale della ricerca.

In tal senso il lavoro eseguito si presta come base operativa per ulteriori ed auspicabili approfondimenti e allargamenti degli ambiti di ricerca, consci che la ricchezza delle fonti offra l'occasione di svolgere successive esperienze di carattere interdisciplinare.

CAPITOLO I

NOTE BIOGRAFICHE E CONTESTO CULTURALE

Domenico Amedeo Orsini d'Aragona (figg. 5-6-13-15), nasce a Napoli il 5 giugno 1719 da Filippo Bernualdo Orsini d'Aragona (fig. 1) e Giacinta Ruspoli Marescotti (fig. 2), appartenendo quindi al ramo originario degli Orsini di Gravina di Puglia, l'unico dopo l'estinzione degli Orsini di Bracciano, alla fine del Seicento¹⁹. La famiglia, che traeva i suoi benefici da possedimenti, attività economiche e titoli dislocati tra il regno di Napoli e lo stato Pontificio, aveva visto nel corso di pochi anni accrescere e consolidare il proprio prestigio, culminato nel 1724 con l'elezione al soglio pontificio di Benedetto XIII Orsini²⁰. Il credito della casata, agli inizi del Settecento, era aumentato sotto l'aspetto sociale proprio per la fedeltà verso i pontefici e per le tradizionali vie di acquisizione di potere da parte delle famiglie nobili romane, spesso tramite opportuni matrimoni e una fortuita combinazione di lasciti ereditari.

L'infanzia di Domenico Orsini, quindi, si svolse nel corso del pontificato del prozio Benedetto XIII (1724-1730), in un clima di rinnovato potere familiare, che ne condizionò in modo positivo la vita, a partire da un'istruzione adeguata al suo rango. Le cronache del tempo ci informano tuttavia che la condizione familiare in cui crebbe Domenico non era delle più idilliache, principalmente per il fatto che il padre Filippo viveva separato dalla madre, al punto che Benedetto XIII non accettò di dargli udienza fintanto non si fosse riconciliato con la moglie²¹.

Le responsabilità dinastiche per Domenico Orsini iniziano presto, nel 1734, a quindici anni, quando muore il padre Filippo e il giovane Domenico eredita la guida della casata, assumendo il ruolo di quindicesimo duca di Gravina, titolo che si aggiunge a molteplici altri²².

¹⁹ Litta 1819-1902, vol. 11, pp. 109-117; Moroni 1852, pp. 171-172; Crollanza 1886, ad vocem; Spreti 1935, p. 940.

²⁰ Per un rapido resoconto sul pontificato di Benedetto XIII Orsini vedi De Caro 1966, pp. 384-393.

²¹ Litta 1819-1902, vol. 11, pp. 109-110.

²² Don Domenico II, 15° duca di Gravina, 6° principe di Solofra, 5° principe di Vallata, 2° principe di Roccagorga, principe del Sacro Romano Impero e conte Palatino, Conte di Muro Lucano e Grande di Spagna di prima classe dal 1734, patrizio napoletano, patrizio genovese, patrizio veneto, patrizio di Ancona; confermato nella dignità di principe assistente al soglio pontificio nel 1735, cavaliere dell'ordine di San Gennaro dal 1739, patrizio romano coscritto dal 1746, cavaliere perpetuo della Stola d'Oro e gentiluomo di camera del re di Napoli.

Nell'amministrare i possedimenti di famiglia²³ il giovane Domenico è assistito dalla madre Giacinta Ruspoli e dallo zio, il cardinale Bartolomeo Ruspoli²⁴, con i quali, stando ai documenti degli stati delle anime di S. Nicola in Carcere²⁵, si trasferisce nel 1735 a palazzo Orsini, che per tutta la vita rimarrà la sua abitazione romana e che contribuirà a migliorarla nel corso degli anni. Questo palazzo, che ingloba parte dell'antico Teatro Marcello, era dal 1368 l'abitazione della famiglia Savelli, e fu trasformato in sontuoso palazzo da Baldassarre Orsini. I Savelli lo tennero fino al 1712, quando andò in eredità agli Sforza-Cesarini, che vendettero il Teatro e il sovrapposto edificio alla Congregazione dei Baroni. Da essa lo acquistò nel 1717 il duca Filippo Orsini, padre di Domenico, per la somma di 29.000 scudi, apportando modifiche al palazzo stesso²⁶. L'avita dimora, che il duca finisce di pagare nel 1724, testimonia l'elevato stato sociale raggiunto dagli Orsini di Gravina nel Settecento e la volontà di mantenerlo e consolidarlo.

Dopo la prima formazione, Domenico Orsini fu nominato oratore straordinario della regina di Napoli, Maria Amalia di Sassonia, presso Clemente XII Corsini²⁷. Prima di intraprendere la carriera ecclesiastica, il 19 aprile del 1738, si era sposato con Paola Odescalchi²⁸,

nel 1734 in cui il re di Napoli Carlo III lo nominò gentiluomo di camera; tra i grandi di primo ordine del re di Spagna Carlo III (Crollanza 1886, ad vocem).

²³ Oltre al feudo di Gravina, sono da ricordare quelli di Solofra, Vallata, Muro Lucano, Poggio Orsino e Roccagorga.

²⁴ Primogenito di Francesco Maria, al quale successe nel 1731, Bartolomeo aveva iniziato la carriera nel 1719 quando Clemente XI l'aveva ammesso tra i protonotari apostolici e si era consolidata nel 1721 quando era stato scelto come governatore del conclave da cui uscì Innocenzo XIII, Michelangelo Conti, suo prozio. Fu successivamente segretario dei memoriali e nel 1724 segretario della Congregazione di Propaganda Fide.

Clemente XII nel 1730 lo creò cardinale diacono della chiesa dei Ss. Cosma e Damiano insieme ai cardinali Neri Corsini, Alessandro Aldobrandini, Girolamo Grimaldi e Bartolomeo Manfredi. Nel 1734 fu Priore dell'ordine Gerosolimitano in Roma, Protettore dell'Ospizio Apostolico di S. Michele, dell'Ordine dei Cappuccini, dell'Arciconfraternita del SS. Crocifisso, del Carmine in S. Crisogono, di S. Angelo in Borgo, degli Agonizzanti, del SS. Sacramento in S. Francesco di Paola, di S. Eligio dei Ferrari, della Confraternita di S. Maria in Via e dell'Università dei Mercanti. Fu pure Protettore della chiesa e ospedale di S. Giacomo, delle monache Cappuccine al Quirinale, del Collegio ungarico germanico (Moroni 1840-1860, p. 324; Pastor 1962, p. 414, p. 508, p. 716, p. 828).

²⁵ Archivio Storico del Vicariato di Roma [da ora in poi ASVR], *Stati delle anime* della parrocchia di S. Nicola in Carcere, 1735, cc. 10 e seg.

²⁶ Frommel 1973, p. 45, p. 65; Fidenzoni 1970, pp. 82-86.

²⁷ Moroni 1848, pp. 171-172.

²⁸ ASVR, *Stati delle anime della parrocchia di S. Nicola in Carcere*, 1738, c. 198v. Notizie di un precedente legame fra il duca di Gravina e Laura Serra, duchessa di Cassano sono contenute in una lettera del cardinal

congiungendo la propria con un'altra casata di alto lignaggio. Dal matrimonio nacquero Maria Maddalena, nel 1739, che non sopravvisse al primo anno di vita, Giacinta, nata nel 1741, e due gemelli maschi, Francesco Maria e Filippo Bernualdo, nati l'8 agosto del 1742. Nello stesso anno, Paola Odescalchi muore all'età di venti anni, mentre dei due gemelli sopravvisse solo Filippo Bernualdo²⁹.

Dopo essere stato marito e padre, in seguito alla morte della moglie, l'Orsini optò per la carriera ecclesiastica e nel giro di un anno, nel 1743, fu eletto, da papa Benedetto XIV Lambertini³⁰, cardinale diacono della chiesa dei Ss. Vito e Modesto (1743), per poi passare a S. Maria ad Martyres (1763) e infine a S. Maria in Via Lata (1770). Subito dopo l'elevazione alla porpora venne iscritto alle congregazioni di Propaganda Fide, del Cerimoniale, del Concilio, dell'Immunità, della Consulta, della Visita Apostolica e del Buon Governo³¹. Nel corso della sua vita, fu protettore di numerose città³² e dei monasteri farnesiani³³, oltre che della chiesa e nazione siciliana, dell'arciconfraternita dello Spirito Santo di Napoli, "di diverse chiese ed uni versità artistiche di Roma"³⁴.

Grazie alla sua abilità diplomatica e all'autorità che gli derivava dalla sua carica di ambasciatore, l'Orsini fu uno dei cardinali più influenti nei conclavi, in particolar modo in quello del 1769, che vide salire al soglio pontificio Clemente XIV Ganganelli³⁵.

Parallelamente alla carriera ecclesiastica, continua quella diplomatica: il rapporto di fiducia instaurato con Carlo III³⁶, gli giovò l'onore di essere considerato tra i "grandi di Spagna di

Bichi, del marzo 1737, in cui il prelo porge le sue congratulazioni a Domenico, per le sue "stabilite nozze colla signora D. Laura Serra duchessa di Cassano [...]"; a questa lettera fanno seguito altre, con lo stesso argomento, di cardinali e persone della nobiltà romana. Allo stato attuale delle ricerche, non è possibile appurare se il matrimonio fu poi effettivamente celebrato (Archivio Capitolino di Roma [da qui in avanti, ACR]; Archivio Orsini; Corrispondenza di Domenico Orsini duca di Gravina; 1737; II, G, Prot. XII, n. 288, SPQR 00 64).

²⁹ (ASVR, *Stati delle anime della parrocchia di S. Nicola in Carcere*, 1739, c. 260v; 1743, c. 481v, 482r).

³⁰ Il Moroni afferma che Benedetto XIV lo creò cardinale per riconoscenza a suo zio Benedetto XIII, che a sua volta lo aveva fatto cardinale (Rudolph 1998, pp. 20-21).

³¹ Moroni 1852, p. 172.

³² Tra queste, Benevento, Fermo, Città di Castello, Spoleto, Sezze, Monte Albondo, Fara, Monticelli e Castel Madama.

³³ Si fa riferimento ai monasteri della SS. Concezione ai Monti, delle cappuccine di Albano, di S. Chiara di Palestrina, di S. Maria delle Grazie di Farnese e della Divina Provvidenza di Fara Sabina.

³⁴ "Lodato per il cuore generoso co' poveri, pieno di religione verso Dio, non che liberale e munifico colle chiese alla sua cura commesse" (Moroni 1852, p. 172; Rudolph 1998, p. 21).

³⁵ Moroni 1852, p. 172; Rudolph 1998, p. 21.

³⁶ Carlo III (1716-1788), duca di Parma, re di Napoli e di Sicilia (1734-1759), poi re di Spagna alla morte di re Ferdinando VI (1759).

primo ordine” e di ricoprire la carica di “protettore del Regno delle due Sicilie”, iniziando così una brillante carriera di diplomatico³⁷. Nell’ottobre del 1759 è nominato ambasciatore del re di Napoli Ferdinando IV³⁸, presso la Santa Sede, trasferendosi così a palazzo Farnese. Grazie a tale carica, nel 1760 ottenne da Clemente XIII “l’investitura delle due Sicilie”, prestando giuramento al posto del re³⁹. Questi eventi testimoniano il legame tra il cardinale e la sua città natale, Napoli, dove era il palazzo partenopeo della famiglia, dimora e città che costituirono per tutta la sua esistenza un punto di riferimento primario.

Dalle cariche ricevute traeva naturalmente la maggior parte del suo prestigio e delle prerogative economiche, tanto da dichiarare, nel suo testamento, che tutti i beni accumulati provenivano dalle rendite patrimoniali e fidecommissarie, oltre che dai benefici economici derivanti dal “*ministero di sua maestà il re delle due Sicilie, e colla protettoria ed altre beneficenze usatemi dalle Maestà loro (Carlo III e Ferdinando IV) e non già colle rendite ecclesiastiche delle quali ho procurato far buon uso in vita mia, tanto che spero di non doverne renderne conto a Dio Benedetto*”⁴⁰. Altra frase significativa espressa nel testamento è nel momento in cui chiede perdono a Dio per i peccati commessi, soprattutto per le “*omissioni da me forse non conosciuti, specialmente intorno al grave peso del Cardinalato, come in tutti gli altri impegni si ecclesiastici, che seculari da me esercitati*”⁴¹.

C’è dunque il riconoscimento, da parte dell’Orsini, di una vita mantenuta in bilico tra gli impegni inerenti la sfera religiosa e quella diplomatica.

Sono diversi infatti gli eventi in cui il cardinale si distingue nell’esercitare la sua diplomazia, primo fra tutti la questione della soppressione dell’ordine dei Gesuiti e della relativa restituzione di Benevento e Pontecorvo. Nell’ambito del suo programma riformatore e di

³⁷ Per l’attività diplomatica svolta dall’Orsini cfr. (Pastor 1962, I, p. 47; II, pp. 4-5, pp. 230-231).

³⁸ In una lettera del 2 ottobre 1759 si accenna a tale prestigiosa nomina: *Ora che si è resa pubblica la determinazione del Re Cattolico e Nostro Signore di prescegliere la degnissima, e riguardevolissima a Persona di V. E. per questo suo real ministero presso la Santa Sede, non posso più dilungare l’adempire l’obbligo indispensabile che mi corre, come addetto da 12 anni al servizio di detto ministero in qualità di segretario, di umiliare all’E. V. le mie più riverenti congratulazioni per il suo onorevolissimo nuovo impiego di V. E. [...]* Roma 2 ottobre 1759 Umil. ossequios.mo ob b. Servitore Gioachino Ybanes Garcia (University of California Los Angeles, Charles E. Young Research Library, Department of Special Collections, Collection 902, Orsini Archives [da qui in avanti UCLA]; 383 cartella N. 6, Corrispondenza Amministrativa n. 134 (1759 set-1759 nov.), Roma 2 ottobre 1759).

³⁹ Il Moroni ricorda il fastoso corteo del 1768, guidato dal cardinale, che si mosse da palazzo Farnese per portare al pontefice il tributo della china, nella sala concistoriale.

⁴⁰ Tugbang 2004, p. 70.

⁴¹ Tugbang 2004, p. 70

ridimensionamento del potere ecclesiastico, Bernardo Tanucci⁴², primo ministro del Regno di Napoli, emanò il provvedimento di espulsione dei Gesuiti nel 1767, in sintonia con quanto avevano già fatto il Portogallo, la Francia e la Spagna. Clemente XIII reagì con la scomunica, alla quale il Tanucci rispose occupando le enclaves pontificie nel territorio napoletano di Benevento e Pontecorvo⁴³.

Fu proprio il cardinale Orsini a organizzare la soppressione dell'ordine dei Gesuiti, fatto che avvenne nel 1773, durante il regno di Clemente XIV Ganganelli, e che ebbe poi come conseguenza la restituzione di Benevento e Pontecorvo alla Chiesa. Nello stesso anno l'Orsini assunse dunque un ruolo determinante, proponendosi come mediatore fra la Santa sede e Bernardo Tanucci⁴⁴. Le testimonianze del tempo provano d'altronde un legame molto stretto tra Tanucci, che tenne le redini del regno di Napoli per più di quarant'anni, e il cardinale Orsini, che in alcuni frangenti appare di fatto sottomesso al primo ministro⁴⁵. Il prelato, come si vedrà in seguito, fece immortalare il successo diplomatico della *Restituzione di Benevento e Pontecorvo* in un monumentale dipinto commissionato a Tommaso Maria Conca nel 1774 (fig. 30).

Il cardinale Orsini concluse la sua intensa vita a Roma, il 19 gennaio 1789, e venne sepolto nella Basilica Lateranense, nella cappella gentilizia di San Barbato.

Le note biografiche, a questo punto, si prestano anche per considerazioni parallele utili per meglio definire la figura di Domenico Orsini nella veste di committente di opere d'arte, settore strettamente collegato con la storia della sua famiglia e delle dimore relative. Individuare il contesto familiare in cui si svolse la giovinezza di Domenico Orsini, ad esempio, serve per inquadrare la formazione del suo gusto artistico nel momento iniziale e nell'ambiente sociale e culturale di riferimento, per poterne poi seguire l'evoluzione. L'infanzia di Domenico Orsini, come già detto, coincise in parte con il pontificato del prozio Benedetto XIII (1724-1730) che, in base agli studi sugli interessi culturali e artistici del papa, vide il coinvolgimento di vari artisti, tra i quali l'architetto Filippo Raguzzini (1680-1771), il

⁴² Per uno studio sulla figura di Bernardo Tanucci vedi Cala Ulloa 1875; Marrana 1999; Delle Donne Robertazzi 2004.

⁴³ Mincuzzi 1967, pp. 70-72.

⁴⁴ Moroni 1840, vol. V, pp. 111-112; Litta 1819-192, ad vocem.

⁴⁵ Alcuni studi hanno sottolineato il rapporto di sudditanza del cardinale Orsini verso Bernardo Tanucci; il prelato infatti "applaudiva tutte le proposte del Tanucci e le accettava come oracoli", dato che aveva ottenuto la carica di Nunzio del re di Napoli presso la Santa Sede proprio con l'aiuto del potente ministro (Acton 1997, p. 131).

pittore Pier Leone Ghezzi (1674-1755) e lo scultore Pietro Bracci (1700-1773)⁴⁶. In particolare quest'ultimo artista fu impegnato in diversi ritratti del pontefice⁴⁷ e nell'esecuzione del monumento funebre di Benedetto XIII nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva, concluso nel 1739⁴⁸, oltre ad essere attivo per i maggiori collaboratori di papa Orsini, come il Segretario di Stato, cardinale Fabrizio Paolucci⁴⁹. Pietro Bracci, successivamente, fu in contatto con Domenico Orsini, responsabile di supervisionare la realizzazione del monumento funebre di Benedetto XIV Lambertini nella basilica di San Pietro, terminato nel 1770⁵⁰. Il monumento fu eretto sotto la responsabilità dei cardinali creati da Benedetto XIV, tra cui il Domenico Orsini, che si accollò la spesa⁵¹.

Allo stato attuale delle conoscenze poco è invece noto sulla figura di Filippo Bernualdo Orsini, padre di Domenico, nelle vesti di committente d'arte. Il cardinale Orsini nel proprio testamento, fa riferimento soltanto a “*megaglie d'oro, d'argento, di rame, e d'alchimia*” che lui stesso aveva aggiunto al “*Museo e Studio di medaglie lasciato dalla ch. Mem. del Duca mio Padre*”⁵². Il duca Filippo, quindi, è ricordato principalmente come appassionato collezionista di medaglie antiche, con la raccolta delle quali accrebbe in maniera significativa la collezione di famiglia. Per quanto riguarda le arti figurative, Filippo Bernualdo commissionò a Francesco De Mura il suo ritratto, ora nella collezione Cini di Venezia (fig. 1), una delle prime prove del pittore napoletano come ritrattista; circa trent'anni più tardi, come si analizzerà in maniera più approfondita in seguito, il cardinale chiamò l'ormai affermato De Mura a dipingere nel palazzo di famiglia a Napoli.

Dalla famiglia Orsini il cardinale ereditò alcuni quadri rappresentanti fatti salienti avvenuti durante il pontificato di Benedetto XIII, tra i quali una grande tela di Pier Leone Ghezzi, con il *Concilio Lateranense* (fig. 52), la *Consacrazione della basilica di San Giovanni in Laterano* (fig. 27) di Giovanni Paolo Panini, la *Santificazione di nove Santi da parte di Benedetto XIII* e la *Restituzione della città e Stato di Comacchio*, entrambe eseguite da

⁴⁶ Le ricerche sugli interessi culturali di Benedetto XIII non sono molto approfondite. Si ricordano Scatassa 1913, pp. 20-41; Negro 1995, pp. 278-291.

⁴⁷ Ci si riferisce al busto in bronzo conservato nel battistero di Santa Maria Maggiore e di quello in marmo attualmente nella sacrestia della basilica di San Pietro cfr. Kieven-Pinto 2001.

⁴⁸ Nava Cellini 1982, pp. 52-53; Petrucci 2001, pp. 37-57; Agresti 2010, pp. 53-70.

⁴⁹ Per il prelado eseguì un busto marmoreo collocato nel 1725 nella chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo e successivamente monumento funebre nella chiesa di S. Marcello al Corso, (Honour 1971, pp. 305-309)

⁵⁰ Kieven-Pinto 2001, pp. 144-151 n. 51, pp. 221-222;

⁵¹ Pinto-Kieven 2000, p. 123 n. 2; Agresti 2010, pp. 53-70.

⁵² Archivio di Stato di Roma; 30 notai capitolini; Franciscus Fiammetta ; ufficio 6, gennaio 1789; c. 478v.

Giovanni Odazzi⁵³. Questi dipinti, lasciati in fidecommesso a Domenico Orsini, potrebbero provenire direttamente dal papa o essere stati eseguiti per conto di Filippo Bernualdo. Tra gli artisti sopra citati è da notare la presenza di Giovanni Paolo Panini, al quale, durante il corso della sua esistenza, il cardinale commissionerà almeno tre dipinti: una *Visita di Benedetto XIV alla fontana di Trevi* (fig. 26), *L'estrazione del lotto in piazza Montecitorio* (fig. 28), entrambe del 1747, e *L'apertura della Porta Santa* (fig. 32), del 1750, donato a Benedetto XIV.

Se il contesto culturale gravitante intorno alla famiglia Orsini fu importante è in quello riguardante la famiglia Ruspoli che va ricercato l'inizio di una consuetudine per il mecenatismo. In questo senso è probabile che l'esperienza di Francesco Maria Ruspoli⁵⁴, nonno materno di Domenico Orsini, sia passata attraverso il figlio Bartolomeo⁵⁵ al nipote Domenico. Quest'ultimo, d'altra parte, venendogli a mancare precocemente il padre, visse a diretto contatto con la madre Giacinta Ruspoli Marescotti e lo zio cardinale, il già ricordato Bartolomeo. Un elemento di collegamento può essere individuato, ad esempio, nella figura di Marco Benefial⁵⁶, che operò al servizio dei Ruspoli prima e del cardinale Orsini poi. Benefial, per i Ruspoli, aveva realizzato il ritratto di Giacinta (fig. 2) e aveva dipinto le tele con episodi della vita della beata Giacinta Ruspoli Marescotti, nel 1736, che furono commissionate dal cardinal Bartolomeo dopo la beatificazione della Santa e collocate a S. Lorenzo in Lucina. Del pittore romano, inoltre, è l'esecuzione di un disegno per un ritratto del cardinale Bartolomeo, tradotto in stampa da Rocco Pozzi (fig. 3).

Nel redigere il proprio testamento il cardinale Ruspoli lascia "*All'E.mo Sig. Duca di Gravina mio carissimo nepote li due quadri che ritengo nel camerino d'inverno, cioè l'immagine della Vergine Addolorata del cavaliere Benefiali con due vedute alla marina*"⁵⁷. L'inedita nota documentaria, oltre a testimoniare l'esistenza di un quadro di Benefial con questo soggetto, segna in un certo senso il passaggio di consegne delle committenze a Benefial tra zio e nipote e dimostra un interesse comune verso questo artista. Marco Benefial, infatti, come si vedrà in seguito, diverrà uno degli artisti preferiti dal cardinale Orsini, che da lui verrà ritratto prima in

⁵³ Archivio di Stato di Roma; 30 notai capitolini; Franciscus Fiammetta; ufficio 6, gennaio 1789; Rubsamén 1980, p. 123 nn. 136-138.

⁵⁴ Cola 2005, pp. 507-535; Cola 2008, pp. 143-164; Cola 2009, pp. 29-64; Cola 2010, pp. 9-52.

⁵⁵ Cola 2009, pp. 58-82.

⁵⁶ Barroero 2005.

⁵⁷ Nel documento viene citato anche un quadro di Marco Caprinuzzi con il *Beato Giuseppe da Leonessa*, donato dal Cardinale Ruspoli al cardinale camerlengo (Archivio Segreto Vaticano, *Arch.Ruspoli-Marescotti, Testamenti*, n. 63\27, C. 11v.). Devo queste informazioni alla cortesia di Giorgio Felini.

vesti laiche e poi in abito cardinalizio (fig. 5); il pittore ritrasse successivamente Paola Odescalchi (fig. 8), moglie di Domenico Orsini e i suoi due figli avuti dal matrimonio (fig. 7). I rapporti tra il mecenate e l'artista permisero al Benefial di ottenere diverse commissioni ecclesiastiche, come l'incarico di affrescare l'abside e la volta del duomo di Città di Castello⁵⁸.

Altro elemento di contatto tra il cardinale Orsini e la famiglia Ruspoli, utile per definire il prelado in veste di committente, è la figura di Fabio Rosa, Maestro di Casa del cardinale Ruspoli, collezionista e mercante d'arte, la cui raccolta d'arte pervenne, alla sua morte all'Accademia di San Luca dove attualmente si conserva⁵⁹. Fabio Rosa, successivamente, come attestano i documenti, sarà al servizio del cardinale Orsini dal 1747 al 1753⁶⁰, anche in qualità di consulente d'arte; si occupava infatti del pagamento degli artisti al servizio del cardinale, collaborando anche nell'acquisto di dipinti. Alla stessa maniera è interessante l'esperienza del pittore Marco Caprinuzzi⁶¹, preso sin da ragazzo al servizio del cardinale Bartolomeo Ruspoli e da lui affidato a Marco Benefial per essere avviato alla pratica della pittura. Caprinuzzi rimarrà presso il cardinale Ruspoli fino alla sua morte in qualità di "cameriere", in un rapporto di vera fiducia, proponendosi spesso come collaboratore nel settore artistico, ruolo che svolse in seguito anche per il cardinale Orsini, come testimoniano le note documentarie a disposizione, che verranno presentate di seguito nella sede opportuna. L'inclinazione del cardinale verso la cultura del tempo non si esaurì nel settore delle arti figurative, ma interessò campi diversi, come la letteratura e la musica, nei quali si propose con finalità rapportabili al mecenatismo. In tal senso Domenico Amedeo Orsini frequentò gli ambienti mondani del tempo, inserendosi tra l'altro in uno dei circoli culturali più esclusivi, quello dell'Accademia dell'Arcadia, vicina alla sua famiglia⁶², della quale fece parte con il nome di "Rodospe"⁶³.

⁵⁸ Agresti 2007, pp. 113-136.

⁵⁹ Pietrangeli 1969, pp. 322-325.

⁶⁰ Appendice documentaria 1: doc. 10; Appendice documentaria 2: doc. 9, luglio.

⁶¹ Parretti 2006, pp. 223-228.

⁶² Il figlio del cardinale, Filippo, sotto il nome di "Nirisio", faceva parte dell'Arcadia, così come la sorella Giacinta, il cui nome di arcade era "Euridice Ajacidense", (*Celebrandosi...* 1762, VIII; Parretti 2008, pp. 23-38).

⁶³ Il nome di arcade del cardinale è riportato in un libro di versi composti nel 1762 in occasione della celebrazione del matrimonio tra Filippo Bernualdo Orsini, figlio del cardinale, e Teresa Caracciolo principessa d'Avellino, (*Celebrandosi...* 1762, VIII).

Il cardinale, in particolare, fu protettore di uno dei più eccentrici poeti dell'Accademia, Giacomo Diol, il quale gli dedicò alcuni sonetti⁶⁴, così come farà il “poeta Albertazzi”⁶⁵, in occasione della prima messa celebrata dal cardinale nel novembre del 1768. Dai documenti a disposizione si apprende inoltre che Gioacchino Pizzi⁶⁶, poeta e custode dell'Arcadia, dedicò al cardinale un libro di suoi componimenti, così come farà Medoro Rossi⁶⁷, che scriverà in onore dell'Orsini una “*novella letteraria*”⁶⁸. Nel 1743, infine, l'arcade Lucantonio Floridi gli dedica le sue *Dissertazioni istoriche geografiche sopra diversi soggetti d'antichità sacra e profana*⁶⁹.

Oltre all'Accademia dell'Arcadia il prelado fu in contatto con quella di San Luca, nella quale, nel 1771, fu accolto Jacques Gamelin su proposta dello stesso Orsini⁷⁰, il quale, dal 1771, sarà anche protettore dell'Accademia degli Infecondi, istituzione volta a promuovere un teatro edificante religioso e la poesia religiosa. Giacomo Casanova, nella *Storia della mia vita*, ricorda che durante uno dei suoi soggiorni nella capitale entrò in contatto con il cardinale, che lo incaricò di scrivere un'ode sulla passione di Cristo, da recitare poi a palazzo Lancellotti, luogo dove si riunivano gli accademici nel periodo pasquale⁷¹.

Il cardinale dovette essere un discreto bibliofilo e, secondo quanto riferisce nel suo testamento, durante il corso della sua vita formò nel suo palazzo romano “*una buona raccolta di libri*”, alla quale dovette tenere in modo particolare, tanto da istituire un fidecommesso che stabiliva un assegno annuo perpetuo di 120 scudi al “*Bibliotecario, e Custode di detta Libreria*”. A questa raccolta di testi riservò ampie disponibilità economiche, destinate all'acquisto annuale di altri libri e alla manutenzione della biblioteca⁷². Le fonti ricordano che il cardinale Orsini aveva come bibliotecario lo studioso Vincenzo Abbondanza il quale, grazie alla consultazione della biblioteca del prelado, redige nel 1786 un *Dizionario Storico delle vite*

⁶⁴ Giacomo Diol dedicò all'Orsini la seconda centuria *De' Sonetti Giocosi*, stampata a Roma nel 1751 grazie all'intervento economico del cardinale che la sovvenzionò, (Rudolph 1998, pp. 87-121; Rudolph 1998, p. 22).

⁶⁵ In una nota di pagamenti del maestro di casa si legge infatti “*per regalo al poeta Albertazzi per li sonetti fatti a S. E. P. in occasione della prima messa scudi 30*” (UCLA, N. 454, Contabilità Amministrativa cardinale Orsini (novembre 1768), Roma).

⁶⁶ Su l'attività di Gioacchino Pizzi nell'ambito dell'Accademia dell'Arcadia cfr. Nacinovich 2003.

⁶⁷ Si tratta dell'abate Medoro Rossi, originario di Rovigo, segretario dell'Accademia veneziana dei Planomaci, (Berengo 1962, p. 9).

⁶⁸ Appendice documentaria 2: doc. 6, a gusto.

⁶⁹ Floridi 1743.

⁷⁰ Michel 1996, pp. 182-183; Rudolph 1998, p. 23, p. 32 n. 32.

⁷¹ Casanova 1965, vol. VI, p. 585.

⁷² Archivio di Stato di Roma; 30 notai capitolini; Franciscus Fiammetta; ufficio 6, gennaio 1789, c. 460v-463r.

di tutti i monarchi ottomani; fino al regnante Gran Signore Achmet IV, dedicato nella prefazione allo stesso cardinale Orsini⁷³.

Dai documenti, infine, si evince che oltre a proporsi come protettore dell'“università degli orefici” di San Eligio, il cardinale nutrì una particolare passione per la musica, sostenendo in particolare la confraternita dei musicisti di Santa Cecilia⁷⁴ e fornendo aiuto economico ad alcuni artisti, tra i quali il musicista Agostino Rossi e il maestro di cappella Antonio Aurisicchio⁷⁵.

⁷³ Amati 1880, pp. 1-2.

⁷⁴ Appendice documentaria 2.

⁷⁵ Antonio Aurisicchio (Napoli 1710- Roma 1781), attivo a Roma dagli anni '30 del Settecento, fu maestro di cappella nella chiesa di S. Giacomo degli Spagnoli e affermato autore di opere teatrali, eseguite in molti teatri di Roma, tra le quali va ricordata la festa teatrale *Giunone Placata*, eseguita nel 1762 nel teatro Argentina, per le nozze di Filippo Bernualdo Orsini (Di Palma 1962, pp. 592-593; UCLA, N. 453-454, Contabilità Amministrativa cardinale Orsini (novembre 1761-1772), Roma; UCLA, N. 454, Contabilità Amministrativa cardinale Orsini (maggio 1772), Roma).

CAPITOLO II

LE COMMITTEE ROMANE DEL CARDINALE ORSINI TRA PITTURA, SCULTURA E ARCHITETTURA

C. II. 1. La collezione romana

Il ruolo assunto dal cardinale di mecenate e di appassionato d'arte favorì la raccolta di un consistente numero di dipinti nei palazzi di famiglia, delineandone la figura di collezionista. La raccolta romana del prelado, oggi pressoché smembrata, risulta invece ben definita negli inventari d'epoca⁷⁶, dove sono elencati un numero notevole di quadri, disposti nei vari ambienti del palazzo romano a Teatro Marcello, accompagnati dalle indicazioni di soggetto e misure, ma carenti dal punto di vista attributivo, per l'assenza in vari casi del nome dell'autore.

Le notizie ricavate dalla contabilità amministrativa di casa Orsini, oltre a svelare l'identità dei pittori preferiti dal cardinale, hanno permesso di acquisire informazioni fondamentali sui quadri e, soprattutto, le modalità e i tempi in cui entrarono a far parte della raccolta. La consultazione dei cataloghi d'asta relativi alle vendite di opere provenienti dalla collezione Orsini, del 1896 e del 1932⁷⁷, ha permesso in vari casi di ricondurle ai rispettivi autori.

Le vicende legate alla collezione permettono quindi di leggere in modo organico l'evoluzione di una raccolta tipica del Settecento, dalla costituzione (mecenatismo e collezionismo), all'organizzazione secondo principi estetici (allestimento), fino alla successiva dislocazione dei dipinti per scelte effettuate dagli eredi diretti. Di questa produzione, ormai dispersa in varie raccolte, è attualmente difficile percepire l'originaria valenza estetica che, combinata ai dipinti di soggetto diverso, ai parati e agli arredi di materiali preziosi, doveva contribuire all'armonia e all'unità del contesto attraverso la varietà ispirata ai codici di gusto dell'epoca.

Le raccolte del cardinale, iniziate dai suoi antenati, presentano opere di diversi stili ed epoche, unite dalle preferenze del prelado, che determinavano in pratica lo spirito dell'intero allestimento della quadreria, in alcuni casi servendosi dei pareri raccolti da alcuni artisti, che intervenivano anche nella disposizione e nella conservazione delle opere.

⁷⁶ Gli inventari della raccolta del cardinale, conservata nel palazzo Orsini a Teatro Marcello, sono stati pubblicati, come già anticipato precedentemente, da Gisela Rubsamen. Di particolare interesse ai fini dello studio della collezione è l'inventario del 1794, redatto cinque anni dopo la morte del cardinale, seguito da quello del 1817, più sintetico ma contenente pressappoco le stesse informazioni.

⁷⁷ Sangiorgi 1896; Lurati 1932.

Dalla documentazione traspare poi il criterio che considerava il collezionismo di opere d'arte veicolo determinante per garantire prestigio e memoria storica alle casate, esaltato da alcuni dipinti con precisi risvolti dinastici o raffiguranti episodi e vicende legate alle famiglie.

La raccolta di Domenico Orsini, in pratica, si forma sostanzialmente dalla metà degli anni '40 del Settecento, dopo l'elezione alla porpora, fino alla fine degli anni '50, mentre nel decennio successivo, in coincidenza con l'inizio dei lavori di ristrutturazione del palazzo Orsini di Napoli, si nota una diminuzione nell'acquisizione dei dipinti dovuta alla diversa destinazione delle risorse economiche. Pochi dipinti entrano nella raccolta nell'ultimo ventennio della vita del cardinale.

La maggior parte dei quadri furono commissionati direttamente agli artisti, altri acquistati sul mercato anche tramite l'assistenza di Fabio Rosa, collezionista e mercante d'arte, il quale, come si vedrà meglio in seguito aiuterà Domenico Orsini nei primi anni della costituzione della raccolta, fino al 1753, anno della sua morte. Una minima parte dei quadri era poi frutto di lasciti di alti prelati e aristocratici amici del cardinale o degli stessi artisti, che donavano opere per riconoscenza verso il loro benefattore, come nel caso della tela raffigurante *San Matteo impone il velo a San Efigenia*, lasciata in legato da Giacomo Zoboli⁷⁸.

I temi emergenti dalle raffigurazioni artistiche presenti nella collezione Orsini sono svariati e necessitano pertanto di una logica sistemazione, tendente ad individuare le tipologie narrative e i diversi gruppi morfologici, riguardanti principalmente ritratti, soggetti religiosi, storici, opere con varie tematiche, paesaggi e vedute.

C. II. 1. A. Ritratti

Le committenze romane del cardinale Orsini si presentano in una veste complessa, dato che uniscono, alla funzione affidata di solito alle opere d'arte, altre motivazioni che rientrano invece negli aspetti prevalentemente sociali, legati cioè al prestigio e alla magnificenza che spesso si accompagnano al mondo artistico. Lo stesso ruolo del cardinale, in questo senso, assume a volte caratteristiche di committente, nel significato della consueta accezione, in altri casi invece si caratterizza come mecenate, anche se in prevalenza la connotazione che più gli si attaglia è quella del collezionista.

Tra i vari settori dell'arte è logico, per le ragioni avanzate, che sia il campo pittorico a prevalere, nelle diverse forme in cui questa tipologia si presta a coprire i tre ruoli del cardinale che abbiamo precedentemente evidenziato. A titolo esemplificativo appare palese che i ritratti

⁷⁸ Appendice documentaria 2: doc. 23, dicembre. Cfr. Guerrieri Borsoi 2008, pp. 96-98.

si riferiscano più alla ricerca del prestigio familiare e della conservazione della nobiltà acquisita, così come alcune tele rientrano con più diritto tra gli arredi destinati all'allestimento di cappelle private e spazi analoghi; in questa logica si possono inserire le decorazioni parietali che coinvolsero i palazzi di famiglia di Roma, Napoli e Solofra.

Gli stessi documenti d'archivio ci confortano in questa impostazione, in quanto sin dal 1745 si evidenziano spese finalizzate prevalentemente alla realizzazione di ritratti di famiglia o relativi a personaggi di rango dei quali era consueto possedere l'effigie.

Gli stessi ritratti andavano poi ad integrare la pinacoteca del cardinale, che il medesimo andava predisponendo nel palazzo Orsini al Teatro Marcello. Nel corso degli anni, infatti, il cardinale Orsini, come risulta dall'inventario del 1817⁷⁹, aveva allestito nella seconda anticamera di palazzo Orsini un'*Anticamera dei ritratti*, ossia una stanza dove il prelado andava gradualmente disponendo le immagini dei propri familiari, oltre ai propri ritratti⁸⁰.

I pittori che lavorarono per il cardinale Orsini furono generalmente di buon livello, lasciando trasparire la possibilità che il tenore delle sue committenze sia sempre stato adeguato al suo prestigio, ipotesi avvalorata dalla documentazione che segue e che si riferisce ad un coinvolgimento del pittore Marco Benefial (1684-1764) in una vicenda riguardante ritratti di famiglia commissionati dal prelado allo stesso pittore. Tra giugno e agosto 1746, infatti, i documenti a disposizione testimoniano un andirivieni di ritratti tra palazzo Orsini e la bottega di Marco Benefial, dovuto a facchini che vengono pagati per “*essere andati a ripigliare dal pittore il ritratto di S. E. da secolare*”⁸¹, per “*porto del ritratto da Benefial pittore*”⁸² e per “*prendere il ritratto dal Cavaliere Benefial, e portato dal Signor Conte Soderini con averlo aspettato, e di poi riportato dal pittore*”⁸³.

Nel settembre dello stesso anno, infine, il pittore riceve dal cardinale 240 scudi per l'esecuzione di due dipinti, uno dei quali rappresentante “*il nostro ritratto in piedi in abito cardinalizio*”, che si può identificare con quello portato al conte Soderini; l'altro, un “*ritratto*

⁷⁹ Rubsamen 1980, p. 125, n. 19.

⁸⁰ Nell'anticamera, ad esempio, erano conservati i ritratti dei familiari più vicini:

Filippo Bernualdo Orsini, padre del cardinale eseguito da Francesco De Mura; *Giacinta Ruspoli Orsini*, madre del cardinale, eseguito da Marco Benefial; dello stesso Benefial erano due ritratti, uno del *cardinale Domenico Orsini*, in abito secolare, e uno di sua moglie *Paola Odescalchi*, ai quali si aggiungeva la *Favola di Latona* dello stesso autore, contenente i ritratti di Paola Odescalchi e i due figli da piccoli; si aggiungevano due ritratti di *Domenico Orsini*, uno da fanciullo e l'altro da cardinale, senza attribuzione (Rubsamen 1980, pp. 118-119, pp. 125-126; S. Rudolph, *op. cit.*, p. 20; Barroero 2008, p. 88, p. 95 n. 29).

⁸¹ Appendice documentaria 2: doc. 2, maggio-giugno.

⁸² Appendice documentaria 2: doc. 2, agosto.

⁸³ Appendice documentaria 2: doc. 2, agosto.

d'ambi li di noi figli con du e figure favoleggiate"; le due opere erano " *ambedue in tela dà 9 e 6*"⁸⁴.

Le fonti appena citate sembrano quindi far riferimento a due ritratti di Domenico Orsini, il primo dei quali in abiti secolari e il secondo in veste cardinalizia, ai quali si aggiunge un dipinto, che verrà trattato in seguito, nel quale erano raffigurati i due figli insieme alla moglie e a figure riferibili al mito di Latona.

Il *Ritratto di Domenico Orsini in abiti secolari*, di cui sopra, risulta attualmente disperso ma è ricordato nell'inventario di palazzo Orsini, redatto nel 1794⁸⁵. La datazione al 1746 di esso sembra improbabile, in quanto appare strano che Domenico Orsini faccia fare un suo ritratto in abiti civili quando era ormai già cardinale. La presenza nello studio di Benefial del dipinto è invece da spiegarsi con un possibile ritocco dello stesso o, più probabilmente, per essere utilizzato come modello per l'altro ritratto di Domenico Orsini in abiti cardinalizi, realizzato dal Benefial nel 1746 e portato al conte Soderini, così come anticipato nel documento citato, forse per avere un'opinione sulla riuscita del dipinto. Anche il conte Nicolò Sederini, così come Domenico Orsini, aveva realizzato nel proprio palazzo una galleria di ritratti di famiglia eseguiti in prevalenza da Benefial⁸⁶, a testimonianza dei comuni interessi per gli artisti e per il genere, argomento che certamente interessava il nobile e lo stesso cardinale. Il ritratto del prelado, in piedi e vestito con la porpora cardinalizia, non è giunto fino a noi, tuttavia, come già ipotizzato da Giorgio Falcidia, esso sembra essere riconducibile a un disegno di Marco Benefial, con una figura di cardinale sotto un loggiato (fig. 5)⁸⁷. Lo "studio" in questione corrisponde infatti alla descrizione di un dipinto citato nel catalogo del 1896 e relativo alla vendita della collezione Orsini⁸⁸: il disegno, inoltre, somiglia all'effigie del cardinale (fig. 6) presente nel libro stampato nel 1762 in occasione del matrimonio del figlio del cardinale Orsini⁸⁹. Il prelado, nel disegno, è ripreso all'interno di un loggiato, che circoscrive uno spazio ben definito; la monumentalità dell'opulento cardinale è sottolineata dalla sontuosa veste e dal

⁸⁴ Appendice documentaria 1: doc. 9. Il documento è stato già pubblicato in Falcidia 1978, p. 51.

⁸⁵ Rubsamen 1980, doc. IX, 119 n. 26, 125 n. 16.

⁸⁶ Tra i vari ritratti esistenti nella raccolta Soderini, era presente anche quello del conte eseguito da Pompeo Batoni nel 1765, cfr. Barroero 2008, 88-89.

⁸⁷ Il disegno, conservato negli Staatliche Museen di Berlino, è stato pubblicato da Giorgio Falcidia insieme ad altri due riconducibili ad altri due dipinti commissionati dal cardinale Orsini a Benefial, ossia la *Favola di Latona* e il *Ritratto di Paola Odescalchi Orsini* (Falcidia 1964, p. 24 n. 12).

⁸⁸ Sangiorgi 1896, p. 7 n. 22 "Cardinal debout vêtu de la pourpre. L'église de Saint Pierre et une courtine forment le fond. Cadre Doré, haut m. 2x1.49".

⁸⁹ *Celebrandosi...* 1762, p. XI.

ricco mantello. Il pittore, con rapidi tratti, è riuscito quindi a cogliere nel disegno l'essenza caratteriale del cardinale, che risulta invece limitata nel ritratto, essendo quest'ultimo destinato ad un ruolo più aulico e meno colloquiale.

Il dipinto ricordato nella cedola di settembre, con le immagini dei due figli del cardinale e della moglie si può identificare con quello attualmente conservato al Museo di Roma noto come *Ritratto della famiglia Orsini o Favola di Latona* (fig. 7)⁹⁰. Il quadro rappresenta i ritratti dei due figli del cardinale, Filippo Bernualdo e Giacinta, raffigurati in abiti contemporanei, con Filippo che tiene in mano un l'arco e Giacinta la freccia, insieme alla mezzaluna tra i capelli, attributi che rimandano ad Apollo e Diana. La donna sulla destra, volta a guardare il pappagallo sull'albero, invitandolo con i gesti ad avvicinarsi e scendere, è stata identificata con Paola Odesca Ichi.

Le "due figure favoleggiate" a cui si riferisce il mandato di pagamento, sono da individuare con la rappresentazione di Zeus, in alto a cavallo di un'aquila, proteso verso la scena che si sta svolgendo a sinistra sullo sfondo del dipinto, nella quale Latona trasforma i figli di Licia in rane, colpevoli di averle impedito di dissetare Apollo e Diana, i due figli avuti da Zeus. L'episodio mitologico fornisce la chiave di lettura per comprendere il tema, inteso come esaltazione dell'amore filiale di Paola Odesca Ichi, identificata con Latona.

I due quadri commissionati a Benefial andarono ad aggiungersi ad un primo nucleo di ritratti già presenti a palazzo Orsini, dipinti dallo stesso artista. Nella dimora, infatti, era possibile ammirare il *Ritratto della principessa Giacinta Ruspoli Marescotti Orsini* (fig. 2), madre del cardinale, dipinto oggi conservato nella Fondazione Cini a Venezia ed eseguito probabilmente da Benefial agli inizi degli anni Trenta del Settecento, periodo in cui l'artista era particolarmente legato alla famiglia Ruspoli⁹¹.

La figura in primo piano è inserita in un sontuoso ambiente, aperto e delimitato da una tenda viola e una balaustra marmorea che introducono ad un giardino, caratterizzato da rose e viti con uva, rispettivamente motivi araldici degli Orsini e dei Ruspoli. Lo spazio è quasi totalmente occupato dall'ampiezza smisurata del vestito della principessa, caratterizzato dal predominante colore nero e dal bianco delle ricche decorazioni di ermellino. Figura monumentale, non del tutto frontale, ripresa in posa dinamica, nel gesto di indicare con la mano un punto esterno al quadro. I colori dell'abito, la mesta espressione del volto, il gesto della mano sinistra e la destra che stringe un fazzoletto, sembrano alludere ad una possibile

⁹⁰ Falcidia 1964, pp. 19-33; Falcidia 1978, p. 51 n. 52; Barroero 2005, pp. 22-23.

⁹¹ Falcidia 1966, p. 62; Lo Bianco 2005, pp. 191-192, scheda n. 73; Barroero 2005, p. 22.

vedovanza, ipotizzando per l'opera una datazione appena successiva al 1734, anno di morte del marito Filippo Bernualdo.

Al dipinto di *Giacinta Ruspoli*, nella già ricordata *Anticamera dei Ritratti*, si affiancava poi quello di *Filippo Bernualdo Orsini* (fig. 1), eseguito invece da Francesco De Mura, prima del 1734 e anch'esso conservato nella collezione Cini⁹².

Marco Benefial, sempre su incarico di Domenico Orsini e alcuni anni prima dei dipinti precedentemente ricordati e da lui eseguiti, aveva dipinto il *Ritratto di Paola Odescalchi Orsini* (fig. 8), moglie di Domenico. Il quadro è oggi disperso ma può essere analizzato grazie a una foto inserita nel catalogo d'asta del 1896⁹³, già ricordato. La datazione dell'opera può essere compresa tra il 1738, anno del matrimonio, e il 1742, anno della morte di Paola Odescalchi, ritratta all'interno di un loggiato aperto verso il giardino, in un contesto aulico, caratterizzato da drappi sontuosi e preziosi gioielli poggiati su un tavolo.

La principessa è raffigurata con un prezioso vestito, nell'atto di mostrare una spilla con la mano destra, mentre con la sinistra tiene una lancia, in un inconsueto abbinamento, quasi a voler rappresentare due diversi stati d'animo, in equilibrio tra la preziosità della gioie e la forte simbologia dell'arma. La composizione, molto simile a quella predisposta nel ritratto di Giacinta Ruspoli, presenta un'originale soluzione nel pavimento dove la marmorizzazione si fonde con leggiadra intuizione alla magnificenza dell'abito.

Il cardinale quindi, in base alle considerazioni appena avanzate, dimostra una chiara fiducia nelle doti di Marco Benefial, apprezzandone la ricerca di verità e volontà di rappresentazione che contraddistinguono i suoi caratterizzanti ritratti⁹⁴, contraddistinti da una resa morfologica ricca di connotazioni forti ed efficaci, che non concede frivolezze e compiacimenti⁹⁵.

Un caso interessante e direttamente legato alla tematica in trattazione è rappresentato dalla collaborazione di Pompeo Batoni con il cardinale, concretizzata nel ritratto di *Giacinta Orsini Boncompagni Ludovisi* (fig. 9)⁹⁶, figlia del cardinale, raffigurata nelle vesti di poetessa d'Arcadia in occasione del matrimonio con Antonio Boncompagni Ludovisi duca d'Arce⁹⁷.

La commissione fu attuata mentre era ancora in vita Marco Benefial, lasciando intuire una nuova scelta, motivata probabilmente dalla volontà di servirsi di un pittore in grado di rendere

⁹² Clark 1966, pp. 21-33; Rubsamén 1980, doc. IX, 19 n. 24; doc. X, 125 n. 14.

⁹³ Sangiorgi 1896, p. 6 n. 18, p. 21 n. 1. Il ritratto in questione è stato segnalato come opera di Benefial da Anthony M. Clark (Clark 1966, p. 32 n. 6), ma in questa sede si pubblica per la prima volta la sua immagine.

⁹⁴ Barroero 1990, p. 621; Sestieri 1994, pp. 25-26.

⁹⁵ Falcidia 1964, pp. 19-33; Falcidia 1966, pp. 60-68; Calbi 1980, pp. 91-100.

⁹⁶ Per questa opera cfr. (Parretti 2010, p. 456, scheda n. VII. 5) con bibliografia precedente.

⁹⁷ Coldangeli, 1969, pp. 703-704.

con efficacia i tratti e il carattere della figlia figura unendovi una suggestiva connotazione aulica. La figura della nobile principessa rispecchia infatti il suo aspetto fisico e ne suggerisce nei tratti la dimensione psicologica, caratteristica dei ritratti eseguiti dal Batoni, insieme all'equilibrio compositivo, la ricchezza cromatica e la corretta resa plastica; il piacevole scorcio di paesaggio sulla sinistra, conferma l'attenzione per il dato naturalistico, corredato da figure mitologiche legate al classicismo latente nell'intera raffigurazione.

Il dipinto, nei primi mesi del 1758, troverà adeguata collocazione nell'*anticamera de' ritratti*, ossia il luogo dove il cardinale conservava le immagini dei propri famigliari oltre ai suoi stessi ritratti. L'immagine della figlia fu commissionata da Domenico Orsini a Pompeo Batoni nel 1757 insieme al dipinto con *Benedetto XIV presenta l'enciclica "Ex omnibus" all'ambasciatore francese il conte di Choiseul* (fig. 35) che, come vedremo in seguito, verrà donato allo stesso pontefice.

Stando alla documentazione reperita il 21 gennaio 1758, il ritratto di Giacinta esce dallo studio di Batoni per essere consegnato a palazzo Orsini. Subito dopo, la tela, corredata da una ricca cornice⁹⁸, viene portata al palazzo del duca d'Arce in via del Corso⁹⁹, per essere mostrata alla stessa effigiata. Il ritratto verrà riportato a palazzo Orsini entro breve tempo¹⁰⁰, testimoniando di fatto il desiderio del cardinale di possedere l'immagine della figlia ormai trasferita nella dimora coniugale.

A gennaio del 1762, inoltre, un ulteriore ritratto della duchessa Giacinta esce dallo studio di Pompeo Batoni per essere portato a palazzo Orsini¹⁰¹ e potrebbe riferirsi alla seconda versione dell'opera del Batoni, oggi conservata al Museo del Corso di Roma (fig. 10), concordemente considerata autografa dalla critica¹⁰²; in via subordinata, potrebbe invece essere la prima, eseguita tra il 1757 e il 1758, portata di nuovo nello studio del Batoni per essere ritoccata.

⁹⁸ La cornice, "misura d'imperatore", dorata e a 3 ordini d'intaglio, fu pagata la consistente somma di 12 scudi (Appendice documentaria 2: doc. 14, gennaio).

⁹⁹ Si tratta di palazzo Mellini, affittato dal duca come sua dimora dopo il matrimonio.

¹⁰⁰ Nel documento, la sollecitudine del ritorno viene definita "con aspetito tempo" (Appendice documentaria 2: doc. 14, gennaio).

¹⁰¹ "Al S. Schettini per rimborso del pagamento per il porto dal S. Battoni a Monte Orsino del ritratto della Ch. Me. della S.a duchessa d'Arce, s. 00.17" (Appendice documentaria 2: doc. 14, gennaio).

¹⁰² La storiografia di riferimento tende a considerare versione del *Ritratto di Giacinta Orsini* conservato in collezione privata come opera prima (Busiri Vici 1975, p. 27 fig. 2; Rubsamen 1980, p. 119, n. 29, p. 125, n. 19, p. 113; Clark-Bowron 1985, pp. 271-272, n. 206, fig. 193; Rudolph 1998, pp. 20-22; Bowron-Kerber 2008, p. 292, n. 50), mentre il dipinto nel Museo del Corso è ritenuto replica dello stesso Batoni (Clark-Bowron 1985, p. 272, n. 207; Coliva-Altieri, 1999, p. 92, n. 26; Rolfi 2002, pp. 462-463, n. VII. 6; Petrucci 2003, pp. 150-152, n.

Il ritratto della duchessa d'Arce dovette godere di una particolare considerazione in casa Orsini, visto il consistente numero di copie che ne vennero realizzate. Allo stato attuale delle ricerche, alle due versioni autografe di Batoni si possono aggiungere sette copie d'altra mano, alcune note a livello storiografico e altre ricordate nel mercato dell'arte; a questi dipinti su tela è poi da unire un'immagine a stampa¹⁰³. Le ricerche hanno permesso di aggiungerne altre due, note a livello documentario. Le notizie d'archivio, infatti, testimoniano che sin dai mesi successivi all'elaborazione del primo dipinto da parte del Batoni furono eseguite due copie ad opera di Giovan Battista Benigni¹⁰⁴ (Lucca 1736- Firenze?), pittore lucchese del quale sono note poche informazioni.

Il cardinale Orsini, quindi, fa realizzare le prime due copie del ritratto di Giacinta proprio da un allievo e conterraneo del Batoni, che molto probabilmente aveva visto il maestro al lavoro con il ritratto originale. Tali copie sono entrambe documentate per la prima volta il 15 aprile del 1758 e dalla nota si evince che erano di diversa misura, la prima di “3 palmi in tela da testa” e la seconda “d'imperatore”¹⁰⁵; il compenso risulta essere tutto sommato modesto, di venti scudi in totale, quattro per la prima e sedici per la seconda. La copia di minori dimensioni eseguita dal Benigni, potrebbe invece essere riconosciuta, in via d'ipotesi, in quella apparsa a un'asta del 1924¹⁰⁶ (fig. 11), le cui dimensioni sono compatibili con l'indicazione fornita dai documenti¹⁰⁷ e altri riferimenti di carattere stilistico giocano a favore di questa attribuzione.

I documenti consentono poi di sciogliere definitivamente i dubbi riguardanti l'autore di un'ulteriore copia del ritratto di Giacinta Orsini, conservata nel Museo di Roma (fig. 12), inizialmente attribuita a Pietro Labruzzi per motivi stilistici e poi a Teresa Tibaldi¹⁰⁸. I documenti stabiliscono invece che il dipinto fu eseguito da Camillo Loreti¹⁰⁹ nel 1773, per

67; Bowron 2005, p. 183, n. 65; Bowron-Kerber 2008, p. 108, p. 120 fig. 109; Quieto 2007, p. 80; Barroero 2008, p. 88).

¹⁰³ Per maggiori approfondimenti sulla questione delle copie del *Ritratto Giacinta Orsini* cfr. Parretti 2009, pp. 27-40.

¹⁰⁴ Ambrosini 1994, pp. 64-65.

¹⁰⁵ Appendice documentaria 2: doc. 14, aprile -agosto.

¹⁰⁶ *The private collection of Ilo Giacomo Nunes*, Palazzo Orsini, Rome. America Art Association; December 10, 1924, lot. 149.

¹⁰⁷ L'indicazione che la tela era “da testa” e i tre palmi indicati nel documento (67 cm circa), fanno corrispondere tali misure a quelle indicate nel catalogo di vendita (28,5 inches).

¹⁰⁸ Michel-Rosemberg 1987, pp. 80-81; Leone 2002, p. 174, III-A5R; Barroero 2008, p. 88, p. 95 n. 27.

¹⁰⁹ Per questa, come per le successive notizie relative a Camillo e David Loreti cfr. Parretti 2008, pp. 23-38.

incarico del cardinale Domenico Orsini¹¹⁰. L'opera fu commissionata per essere donata all'Accademia dell'Arcadia, nella quale Giacinta, com'è noto, era stata accolta ricevendo il nome pastorale di Euridice Ajacidense¹¹¹. Il quadro con l'effigie della duchessa concluse di fatto la sua vicenda iconografica, iniziata alcuni anni prima con la pregevole tela di Pompeo Batoni, matrice di un numero considerevole di copie, a conferma dell'alta qualità dell'originale.

Tra le immagini del cardinale Orsini presenti nell'anticamera dei ritratti, era compresa l'immagine del "*Cardinale D. Domenico Orsini ancor ragazzo*"¹¹², al quale l'effigiato riservava particolare attenzione, sottoponendolo con frequenza a puliture o restauri. Nello stesso ambiente era poi presente un "*ritratto della Ch: Me: del Cardinale Domenico Orsini a sedere*"¹¹³ ma l'inventario, in questo caso, non riporta il nome dell'autore, che si potrebbe tuttavia riconoscere nel ritratto eseguito nel 1765 da "*Monsù Vannò*"¹¹⁴, da identificare con Giuseppe Vannò¹¹⁵, allievo di Giacomo Zoboli, o con l'ultimo ritratto del cardinale commissionato nel 1786 a "*Van Nuffel*"¹¹⁶. Nel marzo del 1786, infatti, il Maestro di Casa manda a quest'ultimo pittore l'abito cardinalizio del prelato, indizio utile per le identificazione specie se unito ai pagamenti eseguiti allo stesso artista, per un totale di 95 scudi, "*per prezzo di un ritratto fatto di S. E. P.*"¹¹⁷.

Tra i ritratti commissionati da Domenico Orsini a pittori di primo livello sono da evidenziare, inoltre, quelli riconducibili per via documentaria a Domenico Corvi, l'artista che, come si vedrà in seguito, sarà spesso incaricato dal cardinale di realizzare dipinti per suo conto, come

¹¹⁰ La spesa complessiva ammontava a scudi 20.50, dei quali 15 furono dati a Camillo Loreti e i restanti per la cornice: "*A spese di regalo fatto da S. E. P. all'Arcadia d'una copia del ritratto della Fel. Mem. dell'Ecc.a S.a Giacinta Orsini Duc.a d'Arce, c. app.o, s. 20.50. Al S. Camillo Loreti pittore pagati per la copia del ritratto suddetto come da ric. n. 33, s. 15.00. A Giuseppe Niccolai corniciario pagati per saldo della cornice misura d'imp.e modello Salvator Rosa liscia con regoletti ed attaccaglia da servire per detto ritratto come da ric. n. 34, s. 1.50. All'indoratore Sabbatini p.ti per la doratura di d. cornice a oro fino, ricevuta n. 35, s. 4.00*", (Appendice documentaria 2: doc. 28, settembre-ottobre).

¹¹¹ La raccolta dei ritratti degli arcadi fu iniziata verso il 1770, ad opera soprattutto di Giovacchino Pizzi, Custode generale dell'Arcadia dal 1772 al 1790, il quale chiese agli eredi dei soci più meritevoli di mandare un loro ritratto all'Accademia (Pericoli e Idolfini 1960, p. 9).

¹¹² Rubsamen 1980, doc. I X, 119 n. 33.

¹¹³ Rubsamen 1980, doc. IX, p. 119 n. 30.

¹¹⁴ Appendice documentaria 2: doc. 18, febbraio.

¹¹⁵ Guerrieri Borso i 2008, p. 97.

¹¹⁶ Appendice documentaria 2: doc. 42, febbraio. Allo stato attuale delle ricerche non è stato identificato con certezza il pittore citato.

¹¹⁷ Appendice documentaria 2: doc. 42, aprile, settembre.

il ritratto di papa Benedetto XIII Orsini, del 1762, corredato da una ricca cornice dorata a tre ordini d'intaglio¹¹⁸. Questo ritratto, a tutt'oggi non identificato, potrebbe corrispondere a quello di autore anonimo riportato nell'inventario del 1794, di palmi 5 e 4¹¹⁹. Nel 1765 Corvi aveva eseguito un ulteriore ritratto per conto del cardinale, del quale i documenti a disposizione non riportano il soggetto rappresentato¹²⁰.

Gli inventari a disposizione documentano la presenza di due effigi dei pontefici legati al cardinale¹²¹, Benedetto XIII e Benedetto XIV, entrambi con l'attribuzione ad Agostino Masucci¹²².

Tra i ritratti presenti a palazzo Orsini a Roma non potevano mancare quelli rappresentanti i reali di Spagna e Napoli, dati gli incarichi ricoperti dal cardinale come rappresentante dei Borbone a Roma. Dalla documentazione inerente i pagamenti effettuati dal Maestro di Casa del cardinale, risulta chiara la frequente commissione di ritratti dei regnanti borbonici a partire dal 1760 per circa tutto il decennio. Nell'ottobre del 1759, in effetti, Domenico Orsini era stato nominato ambasciatore del re di Napoli Ferdinando IV presso la Santa Sede¹²³; l'evento, quindi, fa scaturire un'urgenza "istituzionale" di avere rappresentati nella raccolta privata le effigi dei regnanti di Spagna e di Napoli, così come la necessità di far eseguire questa tipologia di ritratti per le varie esigenze diplomatiche che si presentavano.

Nel contesto della "Camera dell'Udienza" di palazzo Orsini, in base all'inventario del 1794, erano esposti "quattro ovati ... rappresentanti i Ritratti del Re e Regina di Napoli, e due con

¹¹⁸ Appendice documentaria 2: doc. 18, ottobre.

¹¹⁹ Rubsamen 1980, doc. I X, p. 119 n. 4-5.

¹²⁰ Appendice documentaria 2: doc. 21, agosto.

¹²¹ "due ovati con cornici come sopra rapp.ti La S. M. di Papa Benedetto XIII e Benedetto XIV", (Rubsamen 1980, doc. IX, p. 123 n. 131-132).

¹²² Si tratta dei due quadri di palmi 4 1/2 e 3 2/3, con cornici dorate modello Salvator Rosa, che erano esposti nella "stanza del cammino", (Rubsamen 1980, doc. I X, p. 123 n. 139-140).

¹²³ In una lettera del 2 ottobre 1759 si accenna a tale prestigiosa nomina: *Ora che si è resa pubblica la determinazione del Re Cattolico e Nostro Signore di prescegliere la degnissima, e riguardevolissima Persona di V. E. per questo suo real ministero presso la Santa Sede, non posso più dilungare l'adempiere l'obbligo indispensabile che mi corre, come addetto da 12 anni al servizio di detto ministero in qualità di segretario, di umiliare all'E. V. le mie più riverenti congratulazioni per il suo onorevolissimo nuovo impiego di V. E. [...]* Roma 2 ottobre 1759 Umil. ossequios.mo obb. Servitore Gioachino Ybanes Garcia (University of California Los Angeles, Charles E. Young Research Library, Department of Special Collections, Collection 902, Orsini Archives [da qui in avanti UCLA]; 383 cartella N. 6, Corrispondenza Amministrativa n. 134 (1759 set-1759 nov.), Roma 2 ottobre 1759).

*cornici modello Salvator Rosa dorate, rappresentanti i Ritratti del Re e Regina di Spagna*¹²⁴; un ulteriore ritratto della regina di Napoli era situato nella prima anticamera. In quest'ottica vanno ricordati i dipinti commissionati nel 1760, documentati dai pagamenti del Maestro di Casa e conservati nell'archivio più volte citato: il ritratto del *“Re di Napoli in grande”*¹²⁵, i *“due ritratti del Re e la Regina di Spagna”*¹²⁶ e sette ritratti degli infanti di Spagna commissionati a Napoli. A questi sono poi da aggiungere, sempre in base alle stesse fonti, i *“due ritratti del Re di Napoli prese nte fatti per li due ova ti dei baldacchini”*¹²⁷ e la *“copia del ritratto della Regina di Spagna in tela da mezza figura”*, eseguiti da David Loreti¹²⁸.

Di particolare interesse è il ritratto della regina Maria Carolina D'Asburgo commissionato a Napoli dal cardinale al pittore Francesco Liani¹²⁹ e fatto poi pervenire a Roma per completare la raccolta delle effigi dei reali borbonici allestita nel palazzo romano. Tra la fine di luglio e l'inizio di agosto 1768, infatti, Domenico Orsini invia da Roma una lettera al pittore Francesco Liani, nella quale precisa di aver l'intenzione di far realizzare un ritratto della regina a *“mezzo busto con le due mani”*, di misura *“eguale a tutta la famiglia reale”*¹³⁰, confidando che il pittore eseguirà un ritratto somigliante all'effigiata, così come quello del re di Napoli realizzato dallo stesso artista per il committente l'anno precedente. Nel giugno del 1767, infatti, tra i pagamenti del Maestro di Casa, ne risulta uno al corniciario Giuseppe Nicolai per una cornice di forma ovata con il rispettivo telaio fatta per il *“ritratto del re di*

¹²⁴ Rubsamen 1980, doc. IX, p. 121 n. 77-80. I ritratti dei reali di Napoli erano probabilmente quelli di Ferdinando IV di Borbone (1751-1825) e Maria Carolina D'Asburgo-Lorena (1752-1814), mentre, quelli di del re e regina di Spagna sono con probabilità quelli di Carlo III di Spagna (1716-1788) e Maria Amalia di Sassonia (1724-1760).

¹²⁵ Appendice documentaria 2: doc. 16, marzo.

¹²⁶ Appendice documentaria 2: doc. 16, febbraio.

¹²⁷ Appendice documentaria 2: doc. 16, marzo.

¹²⁸ Appendice documentaria 2: doc. 16, luglio. Lo stesso pittore, tra il 1761 e il 1762 realizzò altre due copie del ritratto del re di Napoli di cui una, dipinta su *“tela fuori misura”*, destinata al palazzo baronale del feudo di Roccagorga, (Appendice documentaria 2: doc. 17, febbraio).

¹²⁹ Francesco Liani (Fidenza, 1712 – Napoli, 1780) è un pittore di origine e formazione parmense, chiamato a Napoli da Carlo III di Borbone in qualità di ritrattista di corte. Della vasta produzione di ritratti eseguiti per la corte reale, sono pervenuti i ritratti equestri di Carlo di Borbone e Maria Amalia di Sassonia (Napoli, Museo di Capodimonte), la serie di ritratti dei figli dei regnanti (Capua, Museo Capuano) e diversi ritratti di Ferdinando IV e Maria Carolina (Capua, Museo Capuano; Madrid, Palazzo Reale). Nel Palazzo Reale di Caserta si conservano, inoltre, otto dipinti con scene della Passione di Cristo, eseguite da Francesco Liani prima del 1767, (Blasio 1990 B, p. 766; Spinosa 1999, p. 60)

¹³⁰ Appendice documentaria 3: doc. 318.

*Napoli a cavallo*¹³¹. Pochi mesi dopo l'invio della missiva con l'ordinazione del quadro, il cardinale riceve a Roma il ritratto della regina commissionato, versando al Liani la somma di 25 scudi e apprezzando l'opera in misura notevole, tanto da comunicare al pittore che ne avrebbe fatte eseguire varie copie da altri pittori¹³². In effetti nel mese di dicembre del 1769, il pittore Giovanni Domenico Porta realizza a Roma due copie "*in due ovati uno grande ed altro più piccolo il ritratto della regina di Napoli*"¹³³.

È da evidenziare un particolare uso dei dipinti di questo genere fatto dal cardinale Orsini: nel corso degli anni, come risulta dalla documentazione, il committente si avvale dell'opera di alcune botteghe di artisti capaci di eseguire dipinti funzionali alle richieste e destinati a esaudire la necessità di ritratti di personalità della famiglia o della cerchia diplomatica: sono ritratti per così dire "di servizio", utili per le esigenze quotidiane e pagati con modeste cifre.

Tra questi sono infatti da annoverare le opere di David Loreti, pittore che esercitava la propria professione in una casa posta in via Piè di Marmo, rione Pigna, nella parrocchia di S. Stefano del Cacco, insieme al suocero Andrea Piserni¹³⁴. Nel 1750 quest'ultimo, insieme al genero, gestiva una bottega ben avviata in grado di accogliere diversi collaboratori, alcuni dei quali stranieri. All'attività di ritrattista del Loreti si univa quindi quella del Piserni, autore di ritratti per prelati e nobili del tempo, tra cui quelli di Filippo Bernualdo Orsini, Giacinta Ruspoli, il cardinal Bartolomeo Ruspoli e dei papi Innocenzo XIII Conti e Benedetto XIV Lambertini, commissionatigli tra il 1751 e il 1752 dal cardinal Domenico Orsini¹³⁵; l'*atelier* si configurava, pertanto, come specializzato in questo genere pittorico.

Il rapporto professionale tra David Loreti e il cardinale Orsini inizia nell'agosto del 1754, quando il prelado commissiona al pittore due copie di un suo ritratto "*a mezza figura*"¹³⁶, per le quali il Loreti viene retribuito con otto scudi. Le commissioni al pittore continuano anche per l'anno successivo con tre copie del ritratto di una "*monaca cappuccina morta in buon concetto*"¹³⁷, eseguite probabilmente per Gaetano Boncompagni, duca di Sora¹³⁸. Nel settembre del 1758 il Loreti realizza per il cardinale quattro ritratti del nuovo pontefice

¹³¹ Appendice documentaria 2: doc. 23, giugno.

¹³² Appendice documentaria 3: doc. 318.

¹³³ Appendice documentaria 2: doc. 24, dicembre.

¹³⁴ Parretti 2008, pp. 23-38.

¹³⁵ Appendice documentaria 2: doc. 7, ottobre -novembre; doc. 8, gennaio.

¹³⁶ Appendice documentaria 2: doc. 10, agosto.

¹³⁷ Appendice documentaria 2: doc. 11, gennaio-febbraio.

¹³⁸ Gli Orsini erano particolarmente legati alla famiglia Boncompagni grazie al matrimonio tra Giacinta con Antonio Boncompagni Ludovisi.

Clemente XIII, due dei quali “*per i baldacchini dell’anticamera*” e i restanti per i monasteri delle monache farnesiane di Fara Sabina e Farnese di cui il cardinale era protettore¹³⁹.

Il cardinale affidava poi al Loreti molteplici incarichi per eseguire ritratti di famiglia o copie degli stessi, da collocare in stanze di rappresentanza o donare ad altri congiunti per esaltare le figure più rappresentative della propria casata. Tra questi dipinti esistono riscontri documentari per vari ritratti del cardinale stesso, di Giacinta e Filippo Bernualdo, suoi figli, e del pontefice Benedetto XIII, della stessa famiglia Orsini. Il rapporto lavorativo duraturo instaurato tra David Loreti e il cardinale Orsini rese possibile, una volta che il padre venne a mancare, il passaggio di incarichi al figlio Camillo che si concretizzarono con la commissione, nel 1773, della copia del ritratto di Giacinta Orsini (fig. 12), donata, come già visto, all’Accademia de ll’Arcadia.

Un altro artista impiegato dal cardinale Orsini, tra il 1768 e il 1783, per questo genere di ritratti, è il pittore Giovan Domenico Porta¹⁴⁰, del quale i documenti ricordano, oltre alle copie del ritratto della regina di Napoli già citate, le immagini dei papi Benedetto XIII, Clemente XIV e Pio VI¹⁴¹, e un ritocco effettuato nel 1783¹⁴² al ritratto dello stesso cardinale in un quadro dipinto da Tommaso Maria Conca, rappresentante la *Restituzione di Benevento e Pontecorvo*.

Nell’ambito di questa categoria di ritratti, vanno senz’altro collocati due commissionati dal cardinale per essere donati a luoghi religiosi sottoposti alla sua protezione. Il primo è il *Ritratto del cardinale Domenico Orsini* (fig. 13) eseguito dal pittore romano Giuseppe Maria Rosi¹⁴³ nel 1750 per la Compagnia degli Agonizzanti di Longiano¹⁴⁴ di cui il cardinale era protettore e primo confratello. Il prelado è ripreso mentre tiene in mano il bozzetto del quadro con *S. Valerio Martire* (fig. 14), realizzato due anni prima dallo stesso artista e regalato dal

¹³⁹ Appendice documentaria 2: doc. 14, settembre.

¹⁴⁰ Michel 1968, pp. 283-354.

¹⁴¹ Si tratta di tre copie del ritratto di Clemente IV (1769) e tre copie del ritratto di Pio VI (1775) eseguite appena dopo l’elezione dei nuovi pontefici, più una copia del ritratto di Benedetto XIII (1772). Appendice documentaria 2: doc. 24, agosto; doc. 27, novembre; doc. 30, aprile.

¹⁴² Appendice documentaria 2: doc. 38, settembre.

¹⁴³ Sono scarse le notizie riferibili a questo artista del Settecento romano. La sua maggiore opera od oggi nota sono gli affreschi della volta, delle pareti e delle lunette, eseguiti nel 1747 per l’oratorio del Gonfalone di Viterbo. Per la presenza di Rosi e Pietro Piazza, pittore emiliano specializzato in pitture di ornamento e “quadrature”, nel cantiere viterbese della chiesa e oratorio del Gonfalone, è stata avanzata l’ipotesi di una possibile ingerenza da parte del cardinal Orsini sul vescovo Alessandro Abbati (Angeli 2007, pp. 15-30).

¹⁴⁴ In provincia di Forlì.

cardinale all'Oratorio di S. Giuseppe Nuovo, nella cittadina di Longiano, fondato dagli Agonizzanti di S. Giuseppe¹⁴⁵.

Il secondo ritratto (fig. 15) è quello eseguito da Vincenzo Milione nel 1770 e attualmente conservato nel Museo Diocesano di Jesi¹⁴⁶.

Tra le immagini finalizzate a riprodurre le fisionomie di figure importanti vanno annoverate anche le sculture, in particolare busti in marmo o in bronzo che venivano destinati a collocazioni diverse, tutte tendenti a celebrare il personaggio ritratto. Dalla documentazione a nostra disposizione emerge inizialmente il pagamento di 60 scudi, effettuato tra novembre e dicembre 1745, allo scultore Giuseppe Lironi (1691-1746)¹⁴⁷ “*per un busto di marmo rappresentante la Santità di Nostro Signore e papa Benedetto XIV*”¹⁴⁸. Questa scultura potrebbe essere identificata con una avente il medesimo soggetto uscita dalla collezione Orsini nel 1896¹⁴⁹, attualmente dispersa ma visibile grazie a una foto del catalogo di vendita della raccolta (fig. 16). Stando agli inventari della collezione Orsini del 1794 e del 1817¹⁵⁰, infatti, il busto in questione risulterebbe l'unico di Benedetto XIV eseguito in marmo e presente nella raccolta.

¹⁴⁵ Angeli 2007, 57-59.

¹⁴⁶ Il ritratto proviene dal monastero della Purificazione di Jesi, in quegli anni probabilmente sotto la protezione del prelado, (A. Merlini, C. Urei, *Guida del Museo Diocesano di Jesi*, Jesi 2001, p. 40).

¹⁴⁷ Scultore proveniente da una famiglia di artisti attivi a Roma tra XVII e XVIII secolo ma originari di Vacallo nel Canton Ticino. Dell'artista, appartenente alla cerchia di Camillo Rusconi e Lorenzo Ottoni, si ricordano l'allegoria della *Speranza* (1739) e l'esecuzione della *Prudenza* (1725-1728) realizzate per la basilica di S. Pietro, la statua di *S. Giuseppe* (1732) per l'oratorio di S. Giuseppe a Urbino, l'allegoria della *Giustizia* (1735) per la cappella Corsini in S. Giovanni in Laterano, nonché due bassorilievi con la *Visione di Giuseppe e della Vergine da parte di s. Teresa* e la *Visione di Cristo* (1745) per la nuova cappella di S. Teresa in S. Maria della Scala progettata da Giuseppe Pannini (Sinagra pp. 405-406). Il busto di papa Benedetto XIV realizzato per il cardinale Orsini nel dicembre 1745 potrebbe essere una delle ultime opere realizzate dello scultore morto a Roma nel settembre 1746.

¹⁴⁸ Appendice documentaria 2: doc. 1, ottobre -novembre.

¹⁴⁹ Sangiorgi 1896, p. 71 n. 527, fig. 28.

¹⁵⁰ Rubsamen 1980, p. 123 n. 135, p. 127 n. 52.

C. II. 1. B. *Opere con soggetto religioso*

Tra i dipinti collezionati da Domenico Orsini molti sono di carattere religioso e rientrano nelle tipologie destinate al culto di santi patroni o a quello delle figure maggiori della religione cattolica, progettati spesso per corredare spazi sacri dipendenti in qualche modo dal mecenate di riferimento. Nel corso degli anni, infatti, il cardinale commissionò ad artisti di primo piano numerosi quadri a soggetto religioso e altri ne acquistò tramite intermediari o in prima persona, alcuni dei quali andarono ad incrementare la raccolta di palazzo Orsini a Teatro Marcello, come testimonia negli inventari e la documentazione reperita.

I primi due dipinti di questo genere entrano in collezione nel settembre del 1747, quando il cardinale acquista, per la cifra di cento scudi, tramite un suo attendente, “*due quadri di 6 e 5 per alto rappresentanti uno il presepio, maniera di Agostino Masucci, et altro il trionfo della fede, maniera di Giuseppe Chiari*”, entrambi corredati da cornici dorate a tre ordini d’intaglio¹⁵¹.

I due quadri furono probabilmente acquistati dal cardinale sul mercato dell’arte, dato che nel 1747 Giuseppe Bartolomeo Chiari (1654-1727) era ormai deceduto da ben venti anni e i due dipinti non vengono pagati di rettamente ai pittori, come avveniva invece in altri casi, ed erano in più muniti delle rispettive cornici, che venivano invece commissionate dallo stesso cardinale per i quadri che il prelado affidava per la realizzazione a vari artisti. I due dipinti in questione sono ricordati in entrambi gli inventari del 1794 e del 1817 e attribuiti ai rispettivi autori, con l’aggiunta di un’ulteriore notizia sull’iconografia del quadro di Giuseppe Chiari, denominato “San Pietro col la pace della Chiesa”¹⁵².

Agostino Masucci, il primo dei pittori appena citati, fu uno degli artisti preferiti dal cardinale, che vantava di avere nella collezione altri suoi quadri. Oltre al “*Presepe*” acquistato nel 1747 e a tutt’oggi non identificato¹⁵³, Domenico Orsini possedeva del pittore in questione una *Madonna Addolorata*¹⁵⁴, lasciata in legato testamentario a Pio VI nel 1789, alla quale sono da

¹⁵¹ Appendice documentaria 1: doc. 11.

¹⁵² Rubsamen 1980, p. 120 n. 4 0-41, 128 n. 58.

¹⁵³ L’opera potrebbe essere una delle diverse redazioni dell’*Adorazione dei Magi* attribuite a Masucci, tra cui la tela presente sul mercato antiquario, di dimensioni simili a quelle riportate nella cedola di pagamento del dipinto di Masucci acquistato dal cardinale, (Sotheby’s New York, Thursday, January 10, 1991 [Lot 96] Old Master Paintings), oltre all’*Adorazione dei Magi* conservata nello Statens Museum di Copenhagen (Sestieri 1994, p. 123).

¹⁵⁴ Quest’ultima opera non è citata nell’inventario ma nel testamento del cardinale, dove dispone di destinare al papa regnante un dipinto “*del celebre Masucci rappresentante la Madonna Addolorata con cornici d’ebano*”

aggiungere il dipinto con la *Poesia* e la *Pittura*¹⁵⁵, insieme ai due ritratti di papi già trattati nel paragrafo precedente¹⁵⁶. È da ricordare, inoltre un ulteriore contatto tra il cardinale Orsini e Agostino Masucci in occasione di un'importante commissione del 1750, quando l'artista romano esegue una tela centinata di grandi dimensioni raffigurante *La Trinità tra la Vergine dolente, S. Francesco, S. Chiara, con una anonima consorella e angeli* (fig. 38) per l'altare maggiore del monastero di S. Maria delle Grazie di Farnese¹⁵⁷, del quale il cardinale infatti era protettore¹⁵⁸. È questo uno dei casi in cui il prelado dimostra interessi reali e pratici per strutture collocate in aree periferiche rispetto alle due grandi città nelle quali si svolse in misura predominante il suo ruolo di mecenate, Roma e Napoli. Anche per la scelta di Agostino Masucci valgono i presupposti stilistici che erano alla base degli ideali estetici del cardinale e che ispireranno in maniera determinante le sue scelte.

Questo pittore era infatti l'ultimo erede diretto di Carlo Maratti, del quale seguì la tendenza a purificare lo stile barocco tramite le fonti classiche, in un impianto classicistico inserito nella poetica raffaellesca e reniana, stemperato comunque da elementi rococò. La tendenza classicheggiante, l'ordine e la chiarezza compositiva sono di fatto gli indici di una personalità artistica che può essere definita proto-neoclassica ma che sostanzialmente rimane legata alle tendenze artistiche dei primi decenni del Settecento¹⁵⁹.

Sempre nel mese di settembre del 1747 il committente acquista da Giuseppe De Marchis, per la cifra di 36 scudi, un'ulteriore opera di Giuseppe Chiari, un quadro in "tela da testa" rappresentante una *Sacra Famiglia*¹⁶⁰. Negli inventari a disposizione vengono in verità citate alcune tele con il medesimo soggetto e corrispondenti alla misura della tela in esame, ma di esse non si cita l'autore. Nel l'inventario del 1817 viene ancora ricordata un'opera di Giuseppe Chiari rappresentante una *Madonna SS.ma che recita il Salterio*¹⁶¹, che non corrisponde certamente alla *Sacra Famiglia* ricordata della quale non esiste traccia nella documentazione successiva.

ornate di metalli dorati", (Archivio di Stato di Roma; 30 notai capitolini; Franciscus Fiammetta; ufficio 6, gennaio 1789). Parte del testamento di Domenico Orsini, compresa la notizia sopra citata, è stato pubblicato in Tugbang 2004, p. 71.

¹⁵⁵ Rubsamen 1980, p. 122 nn. 10-101.

¹⁵⁶ Rispettivamente Benedetto XIII Orsini, insigne antenato del cardinale e Benedetto XIV Lambertini, che lo aveva eletto cardinale, (Rubsamen 1980, p. 123 n. 139-140).

¹⁵⁷ Paese in provincia di Viterbo.

¹⁵⁸ Ricci 2005, pp. 24-29.

¹⁵⁹ Clark 1981, pp. 259-264; Rangoni 1990, pp. 788-789; Sestieri 1994, pp. 122-124.

¹⁶⁰ Appendice documentaria 1: doc. 12.

¹⁶¹ Rubsamen 1980, p. 127 n. 37.

La scelta di Giuseppe Chiari collima in parte con la precedente di Agostino Masucci, dato che possono essere identificate assonanze tra i due artisti riconducibili ai motivi che determinavano le scelte del cardinale e che sono stati precedentemente enunciati. Il motivo unificante è da rintracciare sempre in Carlo Maratti del quale Giuseppe Chiari fu il principale erede e che trasse dal maestro l'orientamento profondamente classicista che lo caratterizzò. Il suo stile, però, si evolvette verso forme più attuali, in particolare nella ricerca di un vago eclettismo, determinato in parte dall'attenzione rivolta alla scuola bolognese e a Pietro da Cortona. L'operare di Giuseppe Chiari, in sintesi, si distingue dallo stile del maestro per i toni più dolci e intimi, per una minore magniloquenza e per una propensione verso il rococò¹⁶². Il cardinale con queste acquisizioni sembra dunque avere particolare interesse per la tradizione marattesca che era inoltre presente in forme dirette nella collezione dove comparivano alcuni dipinti dello stesso Maratti: una tela con *San Francesco*, una raffigurante *Sant'Andrea* e un'altra il *SS.mo Sacramento*¹⁶³.

La tendenza al classicismo sembra in qualche modo essere rafforzata dalla presenza, tra gli artisti vicini al cardinale, di Placido Costanzi, con il quale il prelado entra in contatto almeno dal 1742, anno nel quale Costanzi realizza l'affresco rappresentante la *SS.ma Concezione tra San Barbato e i Beati Fedele da Sigmaringa e Giuseppe da Leonessa* (fig. 36), per la cappella di San Barbato nella Basilica di San Giovanni in Laterano, opera certamente realizzata per volere di Domenico Orsini, in qualità di massimo rappresentante della famiglia¹⁶⁴.

I rapporti tra i due sono documentati poi dal novembre del 1748, quando l'artista viene pagato 12 scudi per la "*facitura di due figurine*"¹⁶⁵ eseguite nel dipinto di paesaggio realizzato per il cardinale da Jan Frans Van Bloemen, di cui si tratterà nel paragrafo dedicato a questo genere pittorico. Due anni più tardi, nel 1751, a Costanzi viene commissionato un quadro di soggetto religioso destinato alla collezione del prelado, una *Visitazione di S. Elisabetta "con diverse altre figure"*, per la quale il pittore ricevette circa 63 scudi, includendo nella cifra la cornice a due ordini d'intaglio¹⁶⁶. Pochi mesi dopo Costanzi realizza per l'Orsini il dipinto rappresentante *Allegoria del trattato di Aquileia* (fig. 33), donato nello stesso anno dal cardinale a Benedetto XIV Lambertini¹⁶⁷. Del dipinto in questione rimase in collezione il "bozzetto" originale, al quale si affiancheranno anche opere dello stesso artista di soggetto

¹⁶² Sestieri 1994, pp. 51-54; Ragusa 1990, pp. 664-665; Debenedetti 1991, pp. 37-47.

¹⁶³ Rubsamen 1980, p. 119 n. 31.

¹⁶⁴ Chracas Luca Antonio, *Diario Ordinario*, 30 giugno 1742, n. 3888, pp. 3-4.

¹⁶⁵ Appendice documentaria 1: doc. 15.

¹⁶⁶ Appendice documentaria 1: doc. 18.

¹⁶⁷ Appendice documentaria 1: doc. 22.

non religioso, come ad esempio il quadro rappresentante la *Matematica*, realizzato nel 1753¹⁶⁸. L'inventario di palazzo Orsini, redatto nel 1794, ricorda ancora due opere di Placido Costanzi raffiguranti *Teste di Apostoli*¹⁶⁹, una delle quali identificabile con “*la testa di San Pietro copiata dal Signor Placido Costanzi*” per la quale, nel maggio del 1758, il mastro corniciario Carlo Ciotti realizza una cornice modello Salvator Rosa¹⁷⁰.

Placido Costanzi, visto il numero delle opere presenti in collezione, risulta senza dubbio uno degli artisti più stimati dal cardinale Orsini e i rapporti tra i due si protrassero in maniera continuativa almeno fino all'aprile 1759¹⁷¹, pochi mesi prima della morte del pittore avvenuta nell'ottobre dello stesso anno. Durante il decennio della loro frequentazione, i documenti registrano trasporti ricorrenti di quadri tra lo studio del Costanzi e la dimora del cardinale¹⁷², dovuti anche al fatto che il cardinale Orsini affidava alla bottega dello stesso artista lavori di restauro o pulitura dei quadri della sua collezione¹⁷³. In tale studio professionale operava anche un allievo del Costanzi, il pittore Teodoro Rusca, che eseguirà spesso copie di dipinti per il cardinale Orsini: nel 1754, come anticipato, Rusca aveva eseguito per il cardinale due copie di ritratti, uno di papa Benedetto XIII e l'altro di papa Benedetto XIV¹⁷⁴, mentre l'anno successivo eseguirà una copia del dipinto di Pietro Paolo Agabiti¹⁷⁵ rappresentante una *Madonna*¹⁷⁶. Nel 1757, lo stesso Rusca realizzerà una copia in piccolo di un dipinto commissionato dal cardinale a Pompeo Batoni, opera che verrà trattata in seguito nella sede opportuna. La cospicua presenza in collezione di opere di Placido Costanzi caratterizzò ancor più lo spirito che caratterizzò l'intera raccolta apportando alcuni aspetti formali che l'artista aveva consolidato durante la sua formazione: allievo di Trevisani e del Luti, dal quale aveva ripreso le componenti stilistiche, seppe essere attento anche alle suggestioni riferibili al Conca e al Gaulli. Esigenze classicistiche lo avevano poi portato a meditare sulle opere di Raffaello,

¹⁶⁸ Appendice documentaria 1: doc. 29.

¹⁶⁹ Rubsamen 1980, p. 120 nn. 44-45.

¹⁷⁰ Appendice documentaria 2: doc. 14, maggio.

¹⁷¹ Appendice documentaria 2: doc. 15, aprile.

¹⁷² Appendice documentaria 2: doc. 8, dicembre; doc. 9, febbraio-marzo; doc. 10 gennaio-marzo; doc. 11 luglio; doc. 13, settembre-ottobre-novembre; doc. 14 aprile.

¹⁷³ Appendice documentaria 2: doc. 15, marzo.

¹⁷⁴ Appendice documentaria 2: doc. 10, gennaio.

¹⁷⁵ Pietro Paolo Agabiti (Sassoferrato 1470-Cupramontana 1540), fu attivo soprattutto a Sassoferrato e a Jesi. Da quest'ultima città potrebbe provenire il dipinto dell'Agabiti fatto copiare dal cardinale Orsini, dato che nella stessa Jesi si conserva un ritratto dell'Orsini eseguito da Vincenzo Milione per il monastero della Purificazione, a testimonianza del legame che il prelado aveva con la città cfr. n. 1, (Zampetti 1960, p. 358).

¹⁷⁶ Appendice documentaria 2: doc. 11, luglio.

Annibale Carracci e Domenichino, pervenendo così ad un serrato controllo della proposta rococò, da cui derivò una composizione armonica, equilibrata e di prudente libertà formale. Tutto ciò spinge a caratterizzare il Costanzi come precursore della poetica del Winckelmann, pur rimanendo conforme ad uno stile ricco di preziosismi pittorici¹⁷⁷.

La serie dei dipinti religiosi comprende una nutrita varietà di temi tratti dalla tradizione mariana, tra i quali è da ricordare “*un quadro in tela da testa rappresentante la Concezione della SS.ma Vergine*”¹⁷⁸, commissionato dal cardinale nel 1751 a Stefano Pozzi (1699-1768), per la cifra di 40 scudi, opera presente nella quadreria del prelato nella terza anticamera della dimora romana, come ricorda l’inventario del 1794¹⁷⁹. Il dipinto, oggi disperso, risulta essere l’unica opera commissionata dal cardinale a questo pittore, allievo del Masucci e accademico di San Luca, collegato allo stesso clima culturale romano dal quale cercò di affrancarsi per la ricerca di una maggiore grazia nel senso plastico e cromatico, vicina in qualche modo ad un classicismo scevro da enfatici accademismi¹⁸⁰.

Tramite il mercante d’arte e collezionista Fabio Rosa il cardinale entra in contatto con un altro importante artista, Corrado Giaquinto, per il quale il 14 luglio 1752 fa acquistare una tela per il quadro che “*deve fare il signor Corrado*”¹⁸¹ e il 26 settembre emette un pagamento di 60 scudi a favore del Giaquinto per un quadro, “*in tela da testa*”, rappresentante l’*Assunta*, destinato alla cappella del palazzo¹⁸². Il dipinto non è citato negli inventari del 1794 e del 1817, dove invece compare un “*Presepe*”, di palmi 5 e 3½, munito di una cornice a tre ordini d’intaglio, attribuito all’artista in questione¹⁸³. Giaquinto risulta autore di vari dipinti raffiguranti la Vergine Assunta, ma nessuno di questi riferibile con certezza al dipinto commissionato dal cardinale Orsini.

Destava tuttavia interesse la scelta del prelato di rivolgersi a un pittore dell’area partenopea, a lui nota per i rapporti intercorsi con tale ambiente, ricca di provocazioni stilistiche maggiormente attente all’aspetto cromatico e utili per soddisfare i poliedrici interessi formali del cardinale.

Corrado Giaquinto, di Modugno, si era formato a Napoli sotto Nicola Maria Rossi e soprattutto sotto il Solimena, dal quale aveva derivato la composizione monumentale e i panneggi

¹⁷⁷ Rybko 1990, pp. 681 -682; Sestieri 1994, pp. 65 -66.

¹⁷⁸ Appendice documentaria 1: doc. 21.

¹⁷⁹ Rubsamen 1980, 1 20 nn. 60 -61.

¹⁸⁰ Pacia-Susinno 1996.

¹⁸¹ Appendice documentaria 2: doc. 8, luglio.

¹⁸² Appendice documentaria 1: doc. 24.

¹⁸³ Rubsamen 1980, 1 19 n. 34.

consistenti, che lui mitigati con colori brillanti desunti da Luca Giordano. Entrato in contatto con il Conca, riceve importanti sollecitazioni dal punto di vista inventivo, mentre la frequentazione con Francesco Trevisani porta proficui contributi nel campo luministico, riprendendo da questi l'uso di una luce delicata e di colori tenui. Giaquinto guarda alla tradizione barocca di Lanfranco Gaulli e Pietro da Cortona e questa particolare formazione, unita alle sue qualità, lo portano a diventare uno dei migliori pittori del rococò europeo, dallo stile raffinato, dalle composizioni di ampio respiro e dalle soluzioni dinamiche ed eleganti. Sotto il pontificato di Benedetto XIV (1740-1759) si assiste ad un rafforzamento dello stile classico, tramite la preferenza data dal giaquinto ad altri artisti, tra i quali si possono evidenziare, Costanzi, Mancini e Batoni¹⁸⁴.

Sarà proprio quest'ultimo pittore, Pompeo Batoni, a porsi al servizio del cardinale almeno a partire dal 1752, anno in cui nel mese di novembre viene retribuito, attraverso Paolo Posi, architetto di fiducia del cardinale, con circa 75 scudi per aver dipinto "*in tela da 4 palmi ovata*" un *San Giovanni Battista nel deserto*¹⁸⁵, opera non ancora identificata. Secondo le informazioni ricavate dai documenti, il quadro era stato concordato per il prezzo di 60 scudi e mezzo ma, alla consegna del quadro, "*non essendo contentato il medesimo pittore di detta somma*", il cardinale ordinò un ulteriore pagamento di circa 10 scudi¹⁸⁶. Batoni, probabilmente, chiese una maggiore remunerazione perché considerava la sua arte e l'opera eseguita superiore al compenso pattuito, costituendo di fatto un particolare episodio, dato che la vicenda si presenta come uno dei pochissimi casi in cui il cardinale cede alle richieste di un artista in merito al compenso. L'adesione del prelado alle richieste dell'artista può essere quindi legata all'apprezzamento per l'opera citata, insieme alla volontà di contentare l'artista per poterne beneficiare per ulteriori ed eventuali prestazioni.

I rapporti tra Pompeo Batoni e il committente riprendono nel gennaio 1753, mese in cui vengono pagati dei facchini "*per un viaggio di quadri da Battoni*"¹⁸⁷, effettuato per conto del cardinale. La notizia, pur nella sua essenzialità, testimonia un contatto con l'artista riguardante più dipinti, il soggetto dei quali, allo stato attuale delle ricerche, non è stato possibile rintracciare.

¹⁸⁴ Rybko 1990A, pp. 334-335. Per una maggiore comprensione della figura e delle opere del pittore vedi Vidotto 1965; Amato 1985; Scolaro 2005.

¹⁸⁵ Appendice documentaria 1: doc. 27. La notizia, con i dovuti riferimenti documentari, è stata pubblicata in Barroero 2008, p. 93.

¹⁸⁶ Appendice documentaria 1: doc. 27.

¹⁸⁷ Appendice documentaria 2: doc. 9, gennaio.

Un'ulteriore nota del 26 marzo dello stesso anno 1753 segnala che altri due quadri escono dallo studio del pittore per essere portati a palazzo Orsini: il primo è un *San Giovanni Battista nel deserto*, e l'altro un *San Giuseppe*, entrambi non ancora identificati¹⁸⁸. Con molta probabilità il *S. Giovanni Battista nel deserto*, è lo stesso dipinto commissionato l'anno precedente, ritornato nella bottega del Batoni per abbinarlo all'esecuzione del *S. Giuseppe*, lasciando dedurre una disposizione affiancata dei due dipinti o la necessità di renderli stilisticamente compatibili. Il cardinale Orsini doveva essere particolarmente legato al tema della predicazione del Battista nel deserto, tanto da commissionare l'anno successivo al pittore "*Ludovico Olandese... un quadro ... dipinto in rame rappresentante San Giovanni che predica nel deserto*", per l'importo di 50 scudi¹⁸⁹.

I documenti a disposizione testimoniano la prosecuzione del rapporto di fiducia tra Pompeo Batoni e il cardinale Orsini, che si avvale ripetute volte della bottega del pittore lucchese.

Nel febbraio del 1754, infatti, un ulteriore dipinto esce dallo studio del Batoni: "*un quadro in ovato grande rappresentante S.a Maria Maddalena penitente*", a "*mezza figura*", pagato al pittore 72 scudi, cifra simile al costo della tela raffigurante *S. Giovanni nel deserto*¹⁹⁰.

Il quadro della *Maddalena penitente*, potrebbe identificarsi una tela di uguale forma e soggetto pubblicata nel catalogo dell'artista (fig. 17)¹⁹¹. Il soggetto era molto diffuso a Roma nella prima metà del Settecento e presente nelle collezioni del tempo come dipinto e devozione privata. La versione di Batoni si inserisce infatti nelle molte varianti del tema dipinte da altri importanti pittori, come Francesco Trevisani, Sebastiano Conca, Benedetto Luti e Agostino Masucci.

Batoni inserisce la Santa all'interno di una grotta aperta sul fondo, con gli attributi del teschio, la croce e il vaso di unguenti posti sulla sinistra del quadro. La figura, avvolta in un morbido mantello blu, ripresa di tre quarti mentre incrocia le mani sopra al teschio, è colta nel momento in cui volge gli occhi al cielo, un atteggiamento che rimanda ai Santi di Guido Reni, con gli occhi rivolti verso l'alto, scelta compositiva riservata in particolare alle diverse versioni della Maddalena penitente dipinte dal maestro del Seicento bolognese¹⁹². Nell'opera di Batoni, in particolare, il grande senso di profondità, la sensualità e *pathos* conferiti all'immagine, insieme alla perfezione tecnica, confermano anche la raffinatezza del gusto del cardinale.

¹⁸⁸ Appendice documentaria 2: doc. 9, marzo.

¹⁸⁹ Appendice documentaria 2: doc. 10, settembre.

¹⁹⁰ Appendice documentaria 1: doc. 31. Il documento è stato pubblicato in Barroero 2008, p. 93.

¹⁹¹ Clark-Bowron 1985, p. 234 n. 90; Barroero 2008, p. 91, p. 95. n. 71.

¹⁹² Clark-Bowron 1985, p. 234 n. 90.

Il documentato rapporto di committenza tra il cardinale Orsini e Pompeo Batoni può essere infine collocato al termine del periodo della carriera dell'artista che Anthony Morris Clark definì la sua "prima fioritura", cioè quando ormai era ben affermato nell'ambiente romano¹⁹³. Un ulteriore contatto tra il pittore lucchese e il cardinale Orsini avverrà poi, come si vedrà in seguito, tra il 1756 e il 1757 in occasione della commissione all'artista del ritratto della figlia del cardinale, Giacinta Orsini e il quadro rappresentante *Benedetto XIV presenta l'enciclica "Ex omnibus" all'ambasciatore francese il conte di Choiseul* (fig. 35).

È interessante notare che i quadri di cui si è appena parlato, la maggior parte dei quali realizzati su tele di forma ovale e commissionati dal cardinale nell'arco di tre anni, fra il 1752 e il 1754, denotano un particolare interesse del committente ad incrementare la sua raccolta con quadri di devozione domestica, riguardanti prevalentemente la tematica della penitenza. I dipinti con questi soggetti, in effetti, esaudivano una tendenza verso la religiosità sentimentale e emozionale, che rimase inalterata a Roma dalla Controriforma fino al XVIII secolo inoltrato¹⁹⁴.

Questa particolare scelta è confermata dalla citazione di un'ulteriore opera religiosa pervenuta nella raccolta del cardinale e riferibile al discorso appena enunciato: il 16 gennaio 1753, infatti, ad Antonio Ciotti "corniciaro" viene commissionata una cornice modello Salvator Rosa "di palmi 7 e 6 con sue tavolette riquadrate nelle cantonate quali fanno ovato in mezzo", realizzata per un *San Paolo Primo Eremita*¹⁹⁵.

Sempre nell'ottica degli interessi religiosi, legati al ruolo svolto dal cardinale e alle consuetudini tipiche degli ambienti nobili, emerge dai documenti l'acquisto, nell'aprile del 1753, da parte del prelado, di un quadro "da mezza testa rappresentante la SS.ma Annunziata", dipinto da Sebastiano Conca (1680-1764) per 45 scudi¹⁹⁶. Nell'anno in questione l'artista si era già trasferito a Napoli da due anni per lavorare alla corte dei Borbone. Il quadro, infatti, viene acquistato da un non meglio noto "Giovan Battista ... Conca"¹⁹⁷, che potrebbe identificarsi con il cugino di Sebastiano Conca, Giovanni¹⁹⁸, anch'esso pittore, il quale non aveva seguito Sebastiano nella città partenopea ma era rimasto a Roma, dove

¹⁹³ Il pittore, infatti, si era affermato negli anni quaranta del Settecento come uno dei principali esecutori a Roma di opere di devozione privata e le commissioni che riceveva si dividevano fra dipinti a soggetto mitologico, religioso e ritratti (Clark-Bowron, 1985, pp. 22, 27, 29).

¹⁹⁴ Clark-Bowron 1985, p. 234 n. 90.

¹⁹⁵ Appendice documentaria 2: doc. 9, gennaio.

¹⁹⁶ Appendice documentaria 1: doc. 28.

¹⁹⁷ Appendice documentaria 2: doc. 9, gennaio, febbraio; doc. 12, luglio; Appendice documentaria 1: doc. 28.

¹⁹⁸ Michel 1982, pp. 234-236.

avendo disponibilità di opere del più famoso cugino, si poneva come tramite per la loro vendita. Anche per il dipinto di Sebastiano Conca, come per la maggior parte di quelli della collezione Orsini, non è possibile un'identificazione nel catalogo dell'artista. L'opera in questione non è menzionata negli inventari della collezione Orsini pubblicati da Gisela Rubsamen, ma in essi si citano altre opere dell'artista o della sua bottega: nell'inventario del 1794 è menzionato un "quadro di traverso di palmi 7, 10 rappresentante S. Oribio della scuola di Conca" mentre quello del 1817 informa su una "Madonna Assunta di Sebastiano Conca"¹⁹⁹.

La presenza nella raccolta Orsini delle opere di Sebastiano Conca sembra consolidare il richiamo ad una sintesi della pittura romana che andava facendosi sempre più evidente alla metà del Settecento. Nella cultura figurativa dell'artista si assiste ad un'evoluzione dalle tendenze arcadico-rococò, dominanti nelle prime due decadi, al così detto proto-neoclassicismo, divenuto effettivo nel quinto decennio²⁰⁰. Tra le opere di devozione privata è da annoverare poi una "*piccola pietà dipinta in rame*"²⁰¹, commissionata nel 1762 a Giuseppe Bottani (1717-1784)²⁰² e pagata 40 scudi, come anche diverse miniature a soggetto sacro, collezionate tra il 1781²⁰³ e il 1785. Queste ultime furono eseguite dalla miniaturista Fortunata Keil Mughetti, la quale realizzò per il cardinale Orsini, ricevendo anche cospicue cifre, una miniatura rappresentante il *S. Girolamo* del Domenichino²⁰⁴, una *Sacra Famiglia*, una *S. Petronilla*²⁰⁵ e un *S. Romualdo*²⁰⁶, tutte munite di "*crystallo e cornice d'orata*".

¹⁹⁹ Rubsamen 1980, p. 117 n. 3, p. 127 n. 3-7.

²⁰⁰ Sestieri 1988, p. 36.

²⁰¹ Appendice documentaria 2: doc. 18, ottobre.

²⁰² Su Giuseppe Bottani v. ed. Tellini Perina 2000.

²⁰³ A questa data è attestato un pagamento di 15 scudi a Fortunata Keil per una "*vedutina miniata*", fatta per guarnire una scatola appartenente al cardinale e come acconto di un "*quadretto*" che la pittrice stava realizzando per il committente, (Appendice documentaria 2: doc. 36, luglio).

²⁰⁴ Realizzata nel 1782 insieme a "*miniature di ritrattini*" per la cifra di 51.80 scudi (Appendice documentaria 2: doc. 37, ottobre-novembre).

²⁰⁵ La *Sacra Famiglia* e la *S. Petronilla* furono eseguite nel 1784, rispettivamente per il corrispettivo di 50 e 21.20 scudi (Appendice documentaria 2: doc. 39, febbraio, novembre).

²⁰⁶ La miniatura in questione, rappresenta l'ultimo contatto lavorativo fra il committente e la pittrice. Essa fu pagata nel 1785 la considerevole somma di 60 scudi.

C. II. 1. C. Paesaggi e vedute

Le raccolte d'arte del Settecento non potevano naturalmente prescindere dalle pitture di paesaggio e dalle vedute inserite con diverse motivazioni sulle pareti o nei dipinti su tela commissionati da nobili e alti prelati.

La cospicua messe di documenti a disposizione nell'archivio Orsini, testimonia la specifica propensione del cardinale verso la pittura di paesaggio e di veduta, prerogativa che lo portò a commissionare ed acquistare dipinti dei maggiori rappresentanti di questi generi, tra i quali predilesse Gaspar Van Wittel, Andrea Locatelli, Jan Frans Van Bloemen, Paolo Annesi e Adrien Manglard. I documenti riferibili a questa tematica, sinora inediti, sono molteplici e di estremo interesse in quanto la terminologia usata nella descrizione delle opere permette di calarsi in misura adeguata nel clima figurativo del tempo, in particolare quello dedicato alla raffigurazione di ambienti naturali, paesaggistici e in alcuni casi riferibili a pregevoli scorci di paesi e città.

Nel 1745, ad esempio, il cardinale acquista dall'eredità di monsignor Pietro de Carolis, per la considerevole cifra di 300 scudi, “*due quadri originali di Monsieur Gaspare Vanvitelli detto degli occhiali che uno rappresenta la facciata di palazzo al Corso de SS.ri de Carolis con veduta di Corso con maggiore sino alla ripresa di Berberi, et altro rappresentante la veduta di villa di detti Sig.ri de Carolis*”²⁰⁷. Le due tele sono da ricollegare a quelle citate nell'inventario della raccolta del 1794, dove nella galleria di palazzo Orsini vengono ricordati “*due quadri per tr. averso di palmi 6 e 8, rappresentanti: Uno il Carnevale di Roma, l'altro La Villa de Carolij con cornici intagliate e dorate*”²⁰⁸. L'inventario, oltre alle misure dei quadri fornisce un'ulteriore notizia sull'iconografia del dipinto di van Wittel (1653-1736)²⁰⁹, rappresentante palazzo de Carolis inserito nel contesto di via del Corso a Roma durante lo svolgimento delle manifestazioni connesse al carnevale.

I dipinti in questione furono venduti nell'asta Sangiorgi del 1896, ma non conoscendone la destinazione resta a disposizione la sola descrizione contenuta nel catalogo della vendita: “*Le Carnaval a Rome. Vue de la place Saint-Marcel au Corso: nombreux petits personnages habillés en costumes variés. Beau cadre en bois sculpté et doré. Toile, haut m. 1x1.62*”²¹⁰. Una foto del catalogo (fig. 18), inoltre, mostra la sala denominata “del trono”, dove erano

²⁰⁷ Appendice documentaria 1: doc. 8.

²⁰⁸ Rubsamen 1980, p. 126 n. 3 5.

²⁰⁹ Briganti 1966; Vitzthum 1980; Benzi 2002.

²¹⁰ Sangiorgi 1896, p. 21 n. 143.

situati diversi dipinti di paesaggi e marine, tra i quali si riconosce il dipinto in trattazione posto sopra una porta. L'immagine mostra la veduta del van Wittel in lontananza, non permettendo purtroppo di coglierne i particolari, pur risultando di valido aiuto per una possibile identificazione del quadro.

Nell'agosto del 1748 altre opere entrano in collezione Orsini tramite l'aiuto di Fabio Rosa, che le acquista a nome del cardinale: si tratta di due quadri di "*Monsù Orizzonte*" e due marine, "*una fiamminga, e una di Monsù Manglar*"²¹¹. In questo modo il cardinale Orsini entra per la prima volta in contatto con Jan Frans van Bloemen (1662-1749) e Adrien Manglard (1695-1760), due artisti specializzati in paesaggi che risultarono poi essere tra i preferiti, viste le varie commissioni nei loro riguardi. A novembre dello stesso anno, sempre tramite Fabio Rosa, van Bloemen viene pagato 70 scudi "*per prezzo così stabilito d'un quadro di Paese*" in tela da "*nove, et sei circa*", mentre 12.30 scudi vengono corrisposti a Placido Costanzi per essere intervenuto nel lo stesso dipinto nella "*facitura di due figurine*"²¹². Nella medesima cedola di pagamento sono ricordati altri due dipinti, una marina e un paesaggio di autore ignoto, scelti e acquistati da Fabio Rosa per il cardinale. Il quadro eseguito da van Bloemen era stato direttamente commissionato dal prelado al pittore fiammingo ed è interessante notare il decisivo intervento di Fabio Rosa in tale scelta, giustificata dal fatto che anche lo stesso Rosa risulta essere un estimatore di van Bloemen, tanto da possedere opere dell'artista²¹³. Le dimensioni del quadro sembrano coincidere con la grande tela eseguita dal van Bloemen e citata nell'inventario della raccolta del 1794: "*un quadro per traverso di p.mi 7½ e 10 con cornice modello Salvator Rosa dorata a buono a due ordini d'intaglio rappresentante Agar, che conduce Ismaele nel Deserto dell'Orizzonte con figure di Placido Costanzi*"²¹⁴. Il dipinto in questione potrebbe essere identificato con un'opera appartenente alla produzione del pittore e conservata in una collezione privata (fig. 19-20), nella quale è raffigurato, nella campagna laziale, l'episodio biblico di Agar che conduce Ismaele nel deserto, coincidente quindi con la tela ricordata nell'inventario Orsini, permettendone altresì una corretta datazione²¹⁵. Il paesaggio di van Bloemen raffigurato nell'opera in esame è la tipica ambientazione di taglio classico scelta dal pittore per la maggior parte delle sue opere. In questo senso risente dell'influenza dei paesaggisti del

²¹¹ Appendice documentaria 1: doc. 15.

²¹² Appendice documentaria 1: doc. 15 -16.

²¹³ Bowron 2 000 A, p. 330.

²¹⁴ Rubsamen, p. 121 n. 68.

²¹⁵ Busiri Vici 1 974, p. 55 n. 271, fig. 4 9.

Seicento, quali Claude Lorrain, Nicolas Poussin e soprattutto Gaspard Dughet, del quale il fiammingo è considerato il principale successore.

La maniera emergente da tale immagine è delicata e sensitiva, tipica della pittura caratterizzata da ambientazioni nobili e idealizzate, che trasportano nella leggerezza arcadica l'immediatezza di Lorrain e la classicità di Dughet, senza trascurare la classica serenità delle composizioni di Poussin²¹⁶. Questi paesaggi in qualche modo idealizzati erano a volte corredati di figure emblematiche, capaci di caratterizzare il tema nel rispetto della tradizione iconografica, sempre considerando la collocazione spaziale e la corretta impostazione compositiva, progettata tramite ortogonali, usate per dare senso di profondità alla rappresentazione²¹⁷. La luce alternata all'ombra crea profondità, mentre il fascio di luce che viene da destra investe direttamente i personaggi, lasciando gli alberi in una suggestiva controluce. In tale sede non venivano certo trascurati i dettagli, prerogativa oltretutto tipica della pittura fiamminga.

Dal documento emerge poi che le figure poste nel dipinto furono eseguite da Placido Costanzi, scelta che permise al van Bloemen di ospitare tali immagini in armonia con il suo paesaggio, aspetto che ricorre spesso in questa collaborazione²¹⁸. Il Costanzi fu uno dei pittori che a partire dagli anni Venti del Settecento partecipò con più assiduità ai lavori eseguiti da van Bloemen, il quale si avvalse nella sua carriera del contributo di alcuni dei pittori di figure più affermati del tempo, come Carlo Maratti, Giuseppe Chiari, Benedetto Luti, Sebastiano Conca e Pompeo Batoni²¹⁹. Nel caso del quadro commissionato dal cardinale Orsini a van Bloemen, l'intervento di Placido Costanzi è giustificato anche dal fatto che il pittore era compreso tra gli artisti preferiti dal prelado.

Le commissioni di quadri di paesaggio da parte del prelado a van Bloemen dovettero essere diverse, tanto che negli inventari della quadreria Orsini sono citate varie tele del pittore, tutte eseguite con la collaborazione di Placido Costanzi, a testimonianza della preferenza accordata dal committente all'artista fiammingo, considerato tra i migliori paesaggisti del Settecento. In questo modo il cardinale Orsini si aggiunge alla lista di sofisticati collezionisti ecclesiastici, come i cardinali Colonna, Ottoboni e Imperiali che si avvalsero anch'essi dell'arte di van Bloemen²²⁰.

²¹⁶ Busiri Vici 1968, pp. 793-795; Busiri Vici 1974; Bowron 2000 A, pp. 330-331.

²¹⁷ Rangoni 1990, p. 89 2.

²¹⁸ La collaborazione di Placido Costanzi nella realizzazione delle figure era già stata avanzata per via attributiva da Andrea Busiri Vici, (Busiri Vici 1974, p. 55 n. 271, fig. 49).

²¹⁹ Bowron 2000 A, p. 332.

²²⁰ Bowron 2000 A, p. 331.

La collezione Orsini presenta la varietà di temi e di ambienti consueta delle collezioni del tempo, nelle quali non potevano mancare le *marine*, in alcuni casi tratte dalla fantasia degli autori.

Nell'agosto del 1751 anche la raccolta del prelato si arricchisce di due quadri, in “*tela da 7 e 5*”, di Adrien Manglard²²¹, aventi come soggetto proprio le scene di mare, che si andarono a aggiungere alle due acquistate precedentemente dallo stesso artista, nel 1748, tramite Fabio Rosa. Nel catalogo dell'asta del 1896, relativa alla vendita Orsini, compaiono due *marine* del pittore in questione, collocate nella sala del trono del palazzo della casata e delle quali non è nota la destinazione finale. Una delle *marine* eseguite dal Manglard per il cardinale Orsini, si può identificare con la tela conservata nel Museo Borghese di Vercelli denominata *Paesaggio marino al tramonto* (fig. 21), permettendo così di individuarne anche l'arco temporale della realizzazione²²².

In alcuni casi i documenti d'archivio permettono di porre in relazione alcune opere pittoriche con l'arredamento del palazzo di famiglia, consentendone anche la datazione e la loro destinazione iniziale. Nel 1754, ad esempio, il cardinale risulta impegnato nell'allestimento dei “*novi appartamenti*”²²³ del suo palazzo, sotto la supervisione dell'architetto Paolo Posi (1708-1776)²²⁴, al suo servizio dal 1752 fino al 1770 circa. Le notizie su artisti e artigiani utilizzati in tale occasione sono numerose e dettagliate e tra esse vale la pena ricordare la presenza di Paolo Annesi²²⁵, altro affermato paesaggista, che il 13 aprile riceve 35 scudi a saldo di “*otto quadretti in tavola fatti ad olio rappresentanti vedute*” e per due scene affrescate nel camerino²²⁶ dove era stata posta la statua di *Diana* (fig. 22), realizzata da Bernardino Cametti²²⁷ e acquistata nel 1740 dal cardinale Orsini²²⁸.

Il camerino, definito “Nuovo Mondo”, viene descritto dettagliatamente nell'inventario del 1817 e risulta molto articolato nella struttura, negli arredi e nelle opere d'arte contenute.

²²¹ Appendice documentaria 2: doc. 7, a gusto; appendice documentaria 1: doc. 19.

²²² La tela in questione è ricordata infatti come proveniente dalla collezione Orsini, nel catalogo dell'artista, (Maddalo 1982, p. 109, fig. 26; Berardi 1985, p. 23).

²²³ Appendice documentaria 2: doc. 10, aprile.

²²⁴ Sull'attività dell'architetto senese vedi Contardi-Curcio 1991, pp. 422-424; Kieven-Curcio 2000, pp. 224-225.

²²⁵ Su Paolo Annesi cfr. Busiri Vici 1976, pp. 1-71, pp. 101-156; Chiarini 1979, pp. 144-154; Benocci 1988, pp. 209-278.

²²⁶ Appendice documentaria 2: doc. 10, aprile.

²²⁷ Per un profilo biografico dello scultore vedi Enggass 1974, pp. 198-200; Enggass 1977, pp. 149-158. Per maggiori precisazioni sulle vicende della statua di *Diana* di Bernardino Cametti vedi Schlegel 1978, pp. 100-110.

²²⁸ Appendice documentaria 1: doc. 5.

L'ambiente, alla base di alcuni pilastri, era decorato dai paesaggi di Paolo Annesi e altre vedute erano raffigurate su maioliche applicate ai medesimi pilastri, alle quali si affiancavano quelle dipinte sulla sovrapporta e sulla "specchiatura" posta dietro la statua ²²⁹.

Paolo Annesi lavorerà per tutto il 1754 nei nuovi appartamenti del cardinale, intervenendo anche nella volta della "*camera dell'udienza*"²³⁰, eseguendo in contemporanea anche altri dipinti di paesaggio, come il "*quadro per traverso di palmi 2 et 1 rappresentante un ponte di un fiume con campagna*"²³¹. Il soggetto del dipinto è uno dei motivi più frequenti nella produzione dell'artista che amava dipingere spazi fantastici caratterizzati da fiumi e laghi immersi in un'intensa luminosità, conferendo tranquillità e *pathos* all'intera raffigurazione²³². I rapporti tra Paolo Annesi e il cardinale Orsini sono documentati almeno fino al 1759, anno in cui si registrano regali da parte del cardinale al pittore, probabilmente in cambio delle stesse prestazioni professionali ²³³.

Anche Paolo Annesi presenta la tipica formazione dei pittori impegnati nella tipologia compositiva appena evidenziata, annoverando tra i suoi ascendenti Gaspar van Wittel e Andrea Locatelli. La sua produzione fu apprezzata dai viaggiatori stranieri giunti a Roma per il Grand Tour e dai consueti committenti appartenenti alla nobiltà romana ed ecclesiastica, come il cardinale Imperiali, i Ruspoli, i Colonna, i Corsini, i Massimo e gli Albani²³⁴.

Tra i pittori di paesaggio più cari al committente e documentati dalle notizie provenienti dall'archivio più volte ricordato, figura anche il fiammingo Hendrik Frans van Lint, detto *lo Studio*²³⁵, del quale il cardinale acquisisce alcuni quadri tramite Giuseppe Boldrini, che acquista per il prelato un primo gruppo di tele del van Lint nel 1754: le tele, di palmi 3 e 2 "*per traverso*" rappresentavano "*Paesi con loro cornici a due ordini d'intaglio*", per la cifra di 60 scudi²³⁶. A questi paesaggi di piccole dimensioni, cinque anni più tardi, nel 1759, si aggiungeranno due "*quadrucchi ... di palmi 2 scarsi*" con "*vedute di campagna fatte da Monsù Studio*"²³⁷.

²²⁹ Rubsamen 1980, p. 128.

²³⁰ Appendice documentaria 2: doc. 10, giugno -luglio.

²³¹ Appendice documentaria 2: doc. 10, settembre -ottobre-novembre.

²³² Rybko 1990 B, p. 604.

²³³ Appendice documentaria 2: doc. 10, dicembre; doc. 12, maggio; doc. 15, agosto.

²³⁴ Rybko 1990 B, pp. 604 -605.

²³⁵ Sull'attività del pittore vedi Busiri Vici 1987; Busiri Vici 1987.

²³⁶ Appendice documentaria 1: doc. 30.

²³⁷ Appendice documentaria 2: doc. 15, aprile.

Il pittore appena ricordato appare anch'esso influenzato da Gaspar van Wittel e dalla sua topografica visione nella produzione di vedute. A questo aspetto si aggiunge, da parte del van Lint, uno spiccato interesse per la pittura di Lorrain e il suo paesaggio ideale e pastorale, che viene addirittura copiato in alcune sue composizioni. Il delicato e pittoresco trattamento del paesaggio relativo alla campagna romana evoca una sensazione simile alla serenità pastorale dell'*Epoca d'Oro*, dove convivono naturalismo e poesia, mentre un senso di magica luminosità cattura i particolari della scena con evidente spirito d'osservazione che non ha paragoni nel Settecento. In questo senso appare di particolare pregio la capacità del fiammingo di raffigurare spazi nei quali compaiono corsi d'acqua, laghetti e stagni. Nelle sue composizioni le figure rimandano al classicismo tipico di Guido Reni o di altri pittori del Seicento, ma c'è da evidenziare che in alcuni casi queste furono eseguite da Batoni, Chiari, Conca, Mengs e Subleyras²³⁸.

Nella raccolta romana del cardinale Orsini non potevano certo mancare rappresentazioni della città di Napoli ed è in questa ottica che si collocano le due vedute della misura di tre palmi, eseguite nel 1760 da un non meglio identificato "*Pietro Laccim pittore francese*", per 15 scudi²³⁹. Nello stesso anno i documenti di pagamento del Maestro di Casa registrano l'acquisto di una veduta di considerevoli dimensioni, come dichiara la tela usata definita "*d'imperatore*", opera della quale non viene nominato l'autore, così come avviene per due marine acquisite l'anno successivo²⁴⁰.

I documenti a disposizione testimoniano frequentemente le attività che venivano svolte per la manutenzione della quadreria del cardinale, tra le quali risulta interessante, nell'ambito del discorso in trattazione, una notizia riferibile ad una "*ripulitura di due quadri di Lucatelli*", effettuata nel 1761 dal pittore Giuseppe Guerra²⁴¹. La nota documentaria testimonia quindi a questa data il possesso da parte del cardinale Orsini di opere del paesaggista romano Andrea Locatelli (1695-1741), nome che va ad integrare la già pregevole raccolta. Le stesse tele sono poi citate negli inventari del 1794 e del 1817, dove vengono ricordati addirittura quattro quadri di paesaggio del Locatelli, di palmi 6 e 8²⁴². Due di queste tele sono state poi pubblicate nel catalogo d'asta della vendita della collezione Orsini del 1896, permettendo così il collegamento tra il documento citato e opere appartenenti alla raccolta in esame, delle quali

²³⁸ Bowron 2000 B, p. 388.

²³⁹ Appendice documentaria 2: doc. 16, agosto.

²⁴⁰ Appendice documentaria 2: doc. 16, giugno.

²⁴¹ Appendice documentaria 2: doc. 17, maggio-giugno.

²⁴² Rubsamen 1980, p. 121 n. 6 9-70, p. 124 n. 15 8-159, p. 128 n. 61.

si ha oltretutto certezza della loro attuale esistenza²⁴³: la prima, un *Paesaggio laziale con pastori ed un castello diroccato* (fig. 23), attualmente conservata nel Museo Borgogna di Vercelli, è stata segnalata come proveniente dalla raccolta Orsini e pubblicata da Andrea Busiri Vici nella monografia dedicata al paesaggista romano, con una datazione tra il 1725 e il 1730²⁴⁴. La seconda, invece, un *Paesaggio laziale con figure e armenti presso un corso d'acqua* (fig. 24), di ubicazione ignota, è stata anch'essa pubblicata da Busiri Vici nel già citato catalogo dell'artista, con l'ipotesi dell'intervento di Pompeo Batoni nella realizzazione delle figure²⁴⁵. Le due opere sono tra i dipinti di più vaste proporzioni del Locatelli e allo stesso tempo risultano tra le migliori scene paesistiche per qualità e originalità del paesaggio, distaccandosi dalla produzione corrente dell'artista per lo scorcio di prospettiva sul lontano orizzonte, tra due gruppi di alberi. Alcuni elementi derivano certamente da van Bloemen, insieme ad alcuni aspetti formali che lasciano trasparire una chiara reminiscenza dughettiana²⁴⁶.

Nelle sue immagini la campagna romana appare come ideale di vita pastorale, in sintonia con i principi di equilibrio tra natura, ragione, intelletto e immaginazione, elaborati nell'ambito dell'Accademia dell'Arcadia, con spunti di sapiente scenografia. Il paesaggio è pervaso da un forte senso naturalistico ed è caratterizzato dall'armonica composizione dei gruppi di figure, entro una maestosa cornice paesaggistica resa con suggestivi effetti di luci e ombre²⁴⁷.

La predilezione del cardinale Orsini per Andrea Locatelli viene confermata dalle fonti che ricordano "due vedute di Piazza Navona con il Mercato" di proprietà del prelado, esposte nel 1750 in una mostra organizzata dalla Congregazione dei Virtuosi al Pantheon, nel portico di S. Maria ad Martyres²⁴⁸. I due quadri, come è già stato ipotizzato, potrebbero essere repliche della *Veduta di piazza Navona* (fig. 25), firmata e datata 1733, facente parte la collezione romana di Giacinto Sacripanti almeno fino al 1743 e oggi conservata a Vienna nella Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste. La veduta, una delle poche rappresentazioni riprese dalla realtà che si conoscono del pittore, riunisce topografia esatta e pittura di genere, comprese nella veduta prospettica della piazza con il mercato romano

²⁴³ Sangiorgi 1896, p. 19 n. 126-127, tav. IV.

²⁴⁴ Busiri Vici, 1976, scheda n. 54.

²⁴⁵ Busiri Vici, 1976, scheda n. 257.

²⁴⁶ Busiri Vici, 1976, n. 54, n. 257.

²⁴⁷ Bowron 2000 A, p. 390; Leone 2005, pp. 260-265, con bibliografia precedente.

²⁴⁸ Busiri Vici 1976, p. 217; Lucatelli, 2003, p. 338; Laureati 2005, p. 23 n. 127; Leone 2006, pp. 260-265.

caratterizzato dai numerosi banchi delle merci e dalle figure in atteggiamenti diversi, con forti accenti realistici²⁴⁹.

L'ultimo quadro di questo genere testimoniato dai documenti rappresentava una veduta di Frascati, di palmi "4 e 7¾"²⁵⁰, commissionata dal cardinale Orsini nel 1768, per la cifra di 50 scudi, al pittore napoletano Francesco Nubola²⁵¹, del quale si tratterà in maniera approfondita nel paragrafo relativo al palazzo Orsini di Solofra.

Le pitture di paesaggio e vedute comprese nella collezione Orsini furono per la maggior parte eseguite dai migliori pittori del tempo e si dichiarano come frutto di una cultura complessa, corrispondente a precisi riferimenti letterari, filosofici e figurativi, condivisi nei circoli arcadici dell'epoca, secondo l'idea di unità delle arti espressa dal verso oraziano *ut pictura poësis*. È superfluo, a questo punto, confermare la più volte citata sensibilità estetica del cardinale che appare nello specifico del genere attenta a conciliare i temi delle raffigurazioni con l'ambiente naturale romano nel quale il prelato si sentiva inserito per formazione e tradizioni familiari.

C. II. 1. D. Dipinti di storia

Una considerazione generale sulle commissioni e sugli acquisti effettuati dal cardinale per la sua galleria permette di rilevare che i dipinti di storia erano presenti in minima parte.

In effetti, solamente due dipinti di Mariano Rossi (1731-1807), a suo tempo presenti nella raccolta, si possono ascrivere a questa categoria, mentre altre due opere si riferiscono ad eventi contemporanei all'epoca, ma storicizzati nel tempo.

I due quadri del Rossi, in "*tela d'imperatore per traverso*", furono eseguiti su commissione del cardinale tra il 1758 e il 1759 e rappresentavano *La Morte di Cesare* e *La Morte di Pompeo*²⁵². I dipinti, insieme ai rispettivi bozzetti, furono pagati 100 scudi e sono ricordati nell'inventario del 1817, nel contesto della galleria di palazzo Orsini²⁵³.

La presenza del pittore siciliano nella raccolta del cardinale è interessante in quanto questa commissione di alto prestigio si pone in una data abbastanza precoce della sua carriera, otto anni dopo il suo arrivo a Roma. Le opere in questione non sono attualmente note ma

²⁴⁹ Busiri Vici 1976, p. 217; Lucatelli, 2003, p. 338; Laureati 2005, p. 232 n. 127; Leone 2006, pp. 260-265.

²⁵⁰ Rubsamen 1980, p. 124 n. 145.

²⁵¹ Appendice documentaria 2: doc. 24, settembre.

²⁵² Appendice documentaria 2: doc. 14, gennaio; Appendice documentaria 1: doc. 38.

²⁵³ Rubsamen 1980, p. 126 n. 34.

rientravano sicuramente nella produzione tipica del pittore, caratterizzata da ottime doti di colorista, in grado di esaltare gli aspetti formali della rappresentazione, tanto comunicativi da dichiarare le sue origini siciliane ma controllati dall'istinto classicista che meglio si legava alle pitture di storia²⁵⁴.

Tra i dipinti con eventi contemporanei il primo riguarda *La rinuncia dei Regni delle Due Sicilie fatta da Carlo III al figlio*, commissionato dal cardinale al modenese Antonio Joli nel 1762, ma realizzato a Napoli e spedito a Roma agli inizi di dicembre; il pittore venne retribuito con la somma di 25 zecchini, dopo l'approvazione del committente e il dipinto, munito di una cornice modello Salvator Rosa di 7 e 4 palmi, fu quindi situato nella prima anticamera del palazzo romano del cardinale²⁵⁵. L'opera, attualmente non identificata, doveva probabilmente rappresentare uno dei momenti riguardanti il passaggio di consegne tra Carlo III e il figlio Ferdinando IV, avvenuto nel 1759, quando il primo dovette lasciare il trono di re di Napoli al figlio, per succedere al trono della penisola iberica, dopo la morte del fratello Ferdinando VI. Il quadro commissionato al Joli, in particolare, rappresentava probabilmente il momento in cui Carlo di Borbone invitava Ferdinando, ancora bambino, a sottoscrivere l'atto della sua rinuncia al trono del Regno di Napoli e di Sicilia. Questa tela di Joli andava ad aggiungersi alle altre realizzate dall'artista per immortalare i vari momenti dell'evento, come ad esempio le due vedute rappresentanti *La partenza di Carlo III di Borbone per la Spagna* (fig. 29), una vista da mare e una da terra, conservate rispettivamente nel Museo Nazionale di Capodimonte e nel Museo del Prado²⁵⁶.

Quest'ultimo episodio, raffigurante *La partenza*, era stato già fatto tradurre dal cardinale in pittura quando il pittore napoletano Francesco Nubula, di cui si parlerà in maniera approfondita in seguito, durante la sua permanenza nel regno di Napoli, era stato incaricato dal cardinale di immortalare in un disegno proprio la partenza del re Carlo III per la Spagna. L'evento venne quindi trasportato su una tela "*rappresentante la venuta dell'imbarco fatto dal re e regina di Spagna con tutto l'equipaggio*", realizzato alcuni mesi più tardi da Francesco Nubula a Roma²⁵⁷. Quest'opera fu poi affiancata dal già ricordato dipinto di Antonio Joli per fissare due momenti dello stesso evento, di particolare interesse per il cardinale Domenico Orsini, ambasciatore del re di Napoli presso la Santa Sede. I due dipinti destinati alla raccolta romana ma eseguiti a Napoli presentano entrambi stretti legami con tale

²⁵⁴ Barroero 1990 A, p. 858; Sestieri 2008, pp. 217-233

²⁵⁵ Appendice documentaria 3: doc. 168-169, 174; Appendice documentaria: doc. 19, febbraio.

²⁵⁶ Sul pittore modenese Antonio Joli si ritornerà nel capitolo del presente studio dedicato alla decorazione di palazzo Orsini a Napoli, cfr. pp. 148, 190 e 200 del presente scritto.

²⁵⁷ Appendice documentaria 2: doc. 16, febbraio.

ambiente e per quanto riguarda Antonio Joli l'evento anticipò di fatto i successivi rapporti del cardinale con il pittore, impiegato pochi anni dopo nell'ambito della decorazione pittorica di palazzo Gravina di Napoli.

Il legame con questa città è stato più volte riferito al ruolo diplomatico del cardinale, nel quale si distinse per alcune particolari questioni, come quello riguardante la soppressione dell'ordine dei Gesuiti e della relativa restituzione di Benevento e Pontecorvo. Il prelado, in effetti, riuscì a mediare con il primo ministro del regno di Napoli, Bernardo Tanucci, per la restituzione delle due città sottratte con la forza dagli eserciti borbonici allo Stato della Chiesa²⁵⁸. Questo episodio è alla base di un dipinto che il cardinale commissionò a Tommaso Maria Conca nel 1774, per la cospicua somma di scudi 400, giustificata in parte dalle dimensioni dell'opera, alta 11 palmi e larga 14²⁵⁹. I documenti a disposizione testimoniano un particolare riguardo del cardinale Orsini verso questo dipinto, anche a distanza di diversi anni dalla sua esecuzione. Nel settembre del 1782, infatti, il pittore Giovanni Pirri²⁶⁰ venne remunerato ben 41 scudi per il "*disegno fatto del quadro rappresentante la Restituzione di Benevento e Pontecorvo con sua cornice e cristallo*"²⁶¹.

L'anno seguente è ricordato un "*ritocco*"²⁶² di Giovan Domenico Porta al ritratto del cardinale Orsini presente nel dipinto in questione e, sempre nel 1783, risulta un pagamento all'incisore Domenico Cunego "*per aver fatto stampare 500 esemplari del quadretto rappresentante la Restituzione di Benevento*"²⁶³.

In alcuni testi l'episodio raffigurato viene identificato con la "speciale congregazione" tenuta il 9 agosto 1773 per studiare l'esecuzione del *breve* di sospensione dei gesuiti e la visione della stampa sembra coincidere con tale soggetto ma il discorso si propone come fuorviante se non si abbina all'immagine l'episodio della *Restituzione*, che ne costituisce di fatto la motivazione specifica²⁶⁴. In questo senso, pur non disponendo del dipinto in quanto tale, siamo in condizione di conoscerne l'esatta rappresentazione, con la possibilità di procedere alla ricerca dell'opera con maggiori elementi d'indagine. Questa ipotesi permette poi di

²⁵⁸ Moroni, vol. V, Venezia 1840, pp. 111-112.

²⁵⁹ Appendice documentaria 2: doc. 29, giugno.

²⁶⁰ Pittore poco conosciuto della seconda metà del Settecento attivo nelle Marche, probabile regione d'origine, e a Roma, (Maggini 1990, pp. 835-836). Il pittore in questione aveva già realizzato per il prelado nel 1780 anche due miniature rappresentanti il re e la regina di Spagna (appendice documentaria 2: doc. 35, agosto)

²⁶¹ Appendice documentaria 2: doc. 37, settembre.

²⁶² Appendice documentaria 2: doc. 38, settembre.

²⁶³ Appendice documentaria 2: doc. 38, dicembre.

²⁶⁴ Michel 1982 A, p. 236-240; Rudolph 1998, p. 22.

avanzare alcune considerazioni sull'aspetto stilistico del dipinto che presenta, in base alla stampa (fig. 30), la tipica impostazione neoclassica cara al maestro. L'immagine, con un soggetto riferibile all'ambiente ecclesiastico, riesce al contempo a conservare forza espressiva e comunicativa, pur mantenendo l'adeguato rigore nell'aspetto compositivo²⁶⁵. La raffigurazione, infatti, presenta all'incrocio delle diagonali la figura del papa, in trono, con in alto la scritta CLEMENS XIV PONT. MAX. AN. V., che corrisponde all'anno 1773, concordando con la vicenda descritta. Ai lati del pontefice gruppi di prelati e a sinistra l'immagine della *Gloria*, con in mano una statua alata recante una corona nella destra e una palma nella sinistra. In primo piano a destra la figura di Domenico Orsini, nell'atto di presentare l'evento al papa con un ampio gesto delle mani, elemento di raccordo tra gli spettatori e il pontefice. Sullo sfondo, da due finestre, si intravedono monumenti della città di Roma per ambientare la vicenda nel giusto contesto. Le dimensioni dell'opera e la sua forza comunicativa dovevano conferire al quadro elevati valori tecnici e storici, validi per giustificare la cospicua somma versata per quello che fu, probabilmente, uno dei dipinti più importanti della collezione Orsini. Tommaso Maria Conca, in estrema sintesi, sciolse in qualche modo la sua riconoscenza verso il cardinale che lo gratificava della sua protezione e rinforzava i contatti dell'artista con l'ambiente pontificio.

C. II. 1. E. Opere con soggetti diversi

La collezione pittorica, oltre ai generi appena trattati comprendeva altre opere annoverabili tra le immagini consuete di una collezione di alto livello. Tra queste erano presenti alcuni soggetti che riguardavano gli interessi diretti del cardinale dal punto di vista delle arti o delle scienze. In tal senso valgono i riferimenti documentari a “due quadri per traverso di palmi 3 e $3\frac{3}{4}$ ” rappresentanti la *Pittura* e la *Poesia*”, entrambi di Agostino Masucci, uno dei pittori più rappresentativi del Settecento romano, già trattato in quanto presente nella collezione Orsini con diverse opere²⁶⁶.

Per quanto riguarda invece gli interessi specifici del prelati nei riguardi delle scienze, le fonti archivistiche ricordano “un quadro in tela da 4.3 per traverso rappresentante la *Matematica in figura ovata*”, commissionato nell'agosto del 1753 a Placido Costanzi per la somma di 50

²⁶⁵ Per una sintesi sull'attività e le opere di Tommaso Conca vedi Rangoni 1990, p. 676.

²⁶⁶ Rubsamen 1980, p. 122 nn. 100-101.

scudi²⁶⁷. Anche in questo caso si fa riferimento ad un artista già rappresentato nella raccolta ma la specifica di questa opera appare utile per completare il panorama culturale del cardinale Orsini.

Uno dei generi maggiormente rappresentati nelle raccolte del tempo è quello mitologico, testimoniato nella quadreria romana del prelato da un solo elemento documentato, mentre per quanto riguarda l'esperienza decorativa del palazzo di Napoli saranno molteplici le raffigurazioni riferibili a queste tematiche. Nella raccolta romana, “*un quadro per traverso di palmi 1½ e 2 con cornici a tre ordini d'intaglio*” rappresentava infatti la *Galatea*, opera del pistoiese di Luigi Garzi (1638-1731)²⁶⁸. Il dipinto, acquistato nel 1742 per la somma di 14 scudi circa, fu uno dei primi che entrarono nella collezione Orsini ad opera del cardinale²⁶⁹. Luigi Garzi, anche se impegnato prevalentemente in opere di carattere religioso, non disdegnò tuttavia i dipinti di carattere mitologico, eseguiti prevalentemente per le famiglie nobili romane e caratterizzate da cura del dettaglio con richiami alla scuola emiliana. Le sue opere dovettero colpire favorevolmente il gusto del tempo, in quanto erano in grado di unire alla cura tecnica uno stile in grado di salvaguardare gli aspetti del barocco e di controllarli con i primi indizi che affioravano nell'ambito classicista²⁷⁰.

Un'altra tipologia scarsamente rappresentata nella raccolta del cardinale, per chiari motivi attinenti al suo ruolo, era quella delle battaglie, rappresentate in due quadri acquistati nel 1746 dal mercato d'arte ed eseguiti da Michelangelo Cerquozzi (1602-1660), noto anche come *Michelangelo delle Battaglie o delle Bambocciate*²⁷¹. Il pittore, allievo del Cavalier D'Arpino, aveva frequentato prima il fiammingo Jacob de Hase (1575-1574), dal quale aveva appreso la difficile arte di rappresentare episodi bellici, e poi Pieter van Laer, esperto artista nel genere dei bamboccianti²⁷². Cerquozzi dovette interessare in modo particolare il cardinale o coloro che erano incaricati di reperire opere per la sua raccolta, tanto che del medesimo artista acquisterà, nel 1748, altre due opere, in questo caso con *bambocciate*²⁷³.

A questo ultimo genere si riferiscono altre due opere, acquistate nel 1746, presenti in collezione ed eseguite da un non meglio identificato “*Monsù Boz*”²⁷⁴. Pochi anni dopo, nel

²⁶⁷ Appendice documentaria 1: doc. 29.

²⁶⁸ Rubsamen 1980, p. 122 n. 109.

²⁶⁹ Appendice documentaria 1: doc. 6.

²⁷⁰ Sestieri 1994, pp. 75-76; Rybko 1990 C, pp. 731-732.

²⁷¹ Appendice documentaria 1: doc. 10.

²⁷² Svizzi 1979, pp. 344-352; Briganti 1983, p. 75, pp. 113-145.

²⁷³ Appendice documentaria 1: doc. 15.

²⁷⁴ Appendice documentaria 1: doc. 10.

novembre 1754, la tipologia delle *bambocciate* visibili nella quadreria del cardinale si arricchisce di due importanti lavori di Paolo Monaldi (1710-post 1779), acquistati per la somma di scudi 24²⁷⁵. Questo pittore, vicino ai modi di Andrea Locatelli, caratterizzò le sue opere con una corretta rappresentazione delle figure inserite nei paesaggi, prerogativa in grado conferire alle stesse immediatezza e comunicatività, qualità che resero le sue opere particolarmente apprezzate dalle maggiori casate dell'ambiente romano, tra le quali vale ricordare la famiglia Chigi²⁷⁶.

Il cardinale Orsini dovette essere molto accorto nel gestire l'allestimento della sua collezione dato che si rivolgeva ad artisti di buon nome anche per i generi all'apparenza meno importanti, segno di un'adeguata conoscenza dell'ambiente pittorico romano. A queste sue scelte non dovette essere estraneo Fabio Rosa, il maestro di casa della famiglia Ruspoli, e fratello del pittore Sigismondo.

Sarà proprio Fabio Rosa ad acquistare, per conto del cardinale Orsini, nel 1748, due quadri di “*animali di Monsù Stendardo*”²⁷⁷, il pittore Pieter van Bloemen, fratello di Jan Frans, detto *l'Orizzonte*, già ricordato in quanto presente con numerose opere nella raccolta Orsini²⁷⁸.

Uno dei due quadri di van Bloemen appena citati potrebbe essere identificato con il dipinto *La sosta* (fig. 31), presente nel catalogo d'asta della galleria Lurati, relativo alla vendita Orsini del 1932²⁷⁹, caratterizzato da una suggestiva composizione nella quale appare equilibrata la disposizione delle figure in rapporto allo scorcio paesaggistico e l'ambiente di riferimento. Queste opere, vere scene quotidiane, erano ricercate per l'immediatezza della narrazione e per i gustosi episodi che in esse venivano raffigurati.

Sempre tramite Fabio Rosa il cardinale integra la sua raccolta con quattro quadri “*di frutti*”, acquistati nel 1748²⁸⁰. Si fa chiaramente riferimento in questo caso, alle nature morte, tipologia ampiamente diffusa nelle raccolte del tempo e rappresentata in alcuni casi da pittori di buon nome. Valga in tal senso la presenza nella collezione di “*un quadro di fiori al naturale*”²⁸¹ di Ludovico Stern (1709-1777), commissionato nel 1754 e pagato scudi 14.35. Questo artista dispone di un'importante produzione nel settore mitologico, religioso e del

²⁷⁵ Appendice documentaria 2: doc. 10, novembre.

²⁷⁶ Busiri Vici 1976, pp. 45-50; Rangoni 1990A, pp. 799-800.

²⁷⁷ Appendice documentaria 1: doc. 15.

²⁷⁸ Busiri Vici 1960, pp. 279-287; Busiri Vici 1974.

²⁷⁹ Lurati 1932, p. 10, tav. XIV, fig. 33

²⁸⁰ Appendice documentaria 1: doc. 15.

²⁸¹ Appendice documentaria 2: doc. 10.

ritratto, anche se i dipinti floreali rappresentano la maggior parte del suo catalogo²⁸². È quindi interessante rintracciare nella raccolta Orsini una sua natura morta, costituita sicuramente dal classico mazzo di fiori inserito in un vaso, tipico del maestro romano e possibile soluzione per l'opera citata della quale non esiste attuale riscontro.

Nell'inventario della raccolta le nature morte ricordate sono almeno una dozzina²⁸³ e tra queste era probabilmente compresa anche quella raffigurante “*robe mangiative*”, documentata dalle fonti archivistiche ed eseguita dal pittore Giovanni Francesco Briglia²⁸⁴ (1737-1794) e acquistata nel 1756 per scudi 16.40²⁸⁵. Le nature morte assegnate a questo pittore si distinguono per la forza narrativa delle raffigurazioni, caratterizzate da elementi definiti con sapienti contrasti cromatici e plastici, nei quali compaiono spesso cani o gatti impegnati a contendersi i cibi rappresentati. Il fatto che fossero presenti in collezione quattro dipinti dello stesso artista lascia trasparire la considerazione che erano preferite dal cardinale opere dotate di una sicura personalità, tanto da essere identificate come tali dai competenti visitatori.

Nella stessa collezione trovavano comunque posto anche tele di autori minori, come testimonia la presenza di un quadro rappresentante una lepre, acquistato nel gennaio 1748 ed eseguito da Francesco Vivarelli²⁸⁶, artista del quale non esistono allo stato attuale riferimenti bibliografici.

Un argomento a parte riguarda le copie di alcuni dipinti commissionate dal cardinale per motivazioni spesso legate ad interesse diretto o per aver visto tali opere in raccolte da lui frequentate. Si può in tal senso giustificare la spesa di 60 scudi consegnati ad Anton van Maron²⁸⁷ (1733-1808) nel settembre del 1764 per la “*copia fatta del quadro rappresentante il famoso Barro dell'Ecc. casa Barberini fatto in tela d'imperatore*”²⁸⁸. Il soggetto così come ricordato nel documento si riferisce ai *Bari* di Caravaggio a quei tempi in collezione Barberini. In tal caso è comprensibile il ricorso ad un pittore di alta levatura, visto il soggetto da copiare e l'autore del medesimo. Anche in questo frangente emerge la competenza del cardinale, volenteroso di possedere un'opera importante e pronto ad impegnarsi economicamente per avere una copia della medesima qualità. L'interessante notizia testimonia inoltre un inaspettato interesse per Caravaggio in quegli anni.

²⁸² Busiri Vici 1975, pp. 18-26; Fumagalli 1990, pp. 63-76.

²⁸³ Rubsamen 1980, pp. 117-129.

²⁸⁴ Consigli Valente 1987, pp. 54-55.

²⁸⁵ Appendice documentaria 2: doc. 12, settembre e novembre.

²⁸⁶ Appendice documentaria 2: doc. 4, gennaio.

²⁸⁷ Schmittmann 2000, pp. 398-399.

²⁸⁸ Appendice documentaria 2: doc. 20, settembre.

Le fonti archivistiche in alcuni casi presentano situazioni complesse nel trattare le copie, tanto da non permettere di identificare con sicurezza il pittore autore dell'opera da riprodurre. In un documento del 1769, ad esempio, si certifica che il cardinale paga 41 scudi “*per copia originale di un quadro rappresentante un fatto di Michelangelo d'alcuni antiquari, qual copia fatta da un quadro di detto Michelangelo da un certo pittore Gottardi*”²⁸⁹. L'artista autore della copia è identificabile con il faentino Giovanni Gottardi (1733-1812)²⁹⁰, mentre non è chiaro a chi ci si riferisca per l'autore dell'opera originaria. La possibilità che si tratti di Michelangelo Bonarroti potrebbe essere giustificata dall'assenza di attributi o apposizioni al nome, unita alla capacità del Gottardi di impegnarsi prevalentemente in opere sacre e al costo della medesima copia: non sarebbe infatti giustificabile l'importo di 41 scudi per un soggetto di scarso valore.

È più chiaro invece il riferimento alla *scuola di Atene* di Raffaello, la cui copia viene richiesta dal cardinale al pittore Pannisi²⁹¹ nel 1772, al quale vengono consegnati 10 scudi per acquistare tela e telaio necessari per il quadro che “*deve copiare rappresentante la scuola d'Atene nel vaticano*”²⁹², opera ricordata nell'inventario del 1794 con le misure: “*p.mi 9½ e 12¼*”²⁹³. Nello stesso inventario si ricorda un'ulteriore copia eseguita dal Pannisi di “*un quadro di traverso di palmi 5 e 7 rappresentante il Convitto delli Dei del Rubens*”²⁹⁴. È superfluo evidenziare l'importanza delle opere copiate, mentre risalta la loro diversità, riguardando la prima un tema di alta teologia e la seconda un argomento mitologico di forte impatto emozionale. Si torna in effetti ad esaltare il gusto del cardinale che offre in alcuni casi spunti di sofisticata analisi coincidente in modo pressoché palmare con il suo livello culturale. Alcuni dei dipinti in collezione rappresentavano scene in qualche modo riferibili all'ambiente praticato dal cardinale, con diretto riferimento a episodi che vedevano coinvolti suoi autorevoli conoscenti, uniti a rappresentazioni riguardanti gli interessi e in alcuni casi anche gli svaghi dell'illustre prelato.

È il caso di due opere di Giovanni Paolo Panini raffiguranti la prima una *Visita di Benedetto XIV alla fontana di Trevi* (fig. 26) e la seconda *L'estrazione del lotto in piazza Montecitorio* (fig. 28).

²⁸⁹ Appendice documentaria 2: doc. 25, settembre.

²⁹⁰ Tambini 2002, pp. 139 -141.

²⁹¹ Pittore sconosciuto della seconda metà del Settecento del quale non sono stati rintracciati riferimenti bibliografici.

²⁹² Appendice documentaria 2: doc. 27, luglio

²⁹³ Rubsamen 1980, p. 118 n. 9.

²⁹⁴ Rubsamen 1980, p. 124 n. 1 57.

I due dipinti, eseguiti nel 1747 dal pittore piacentino, fanno diretto riferimento ai rapporti tra la famiglia Orsini e Giovanni Paolo Panini, che trovano corrispondenza nel testamento del prelado, dove si cita un quadro, “di palmi 10 ½ e 13”, lasciategli in fidecommesso e rappresentante la “*Consacrazione della Sacrosanta Basilica di San Giovanni in Laterano fatta da detta S. M. di P.P. Benedetti XIII di Gio. Paolo Panini*”²⁹⁵, realizzato probabilmente nel 1725, su commissione o dello stesso Benedetto XIII o per volere del nipote Filippo Bernualdo, padre del cardinale Orsini. La tela in questione (fig. 27), oggi collocata nel North Carolina Museum of art di Raleigh, è una delle prime opere in cui l’artista si cimenta nella raffigurazione di eventi ufficiali contemporanei, ed è ricordata anche nell’inventario della collezione Orsini del 1794, dove viene specificato che le figure del quadro erano opera di Pier Leone Ghezzi²⁹⁶.

Tornando alle prime due opere citate c’è da precisare che il dipinto rappresentante *Benedetto XIV visita la fontana di Trevi* (fig. 26), era stato commissionato dal cardinale Orsini nel 1747 al Panini, secondo un documento dell’ottobre dello stesso anno nel quale si legge che il quadro viene portato a palazzo Orsini e, esattamente un mese più tardi, il pittore è retribuito con 150 scudi a cui si aggiunsero altri 6.50 scudi per corredarlo di una ricca cornice a tre ordini d’intaglio²⁹⁷. C’è da precisare che la fonte, oltre a permettere una corretta datazione dell’opera, ricorda con precisione “*un quadro da tela da 7 e 5 per traverso rappresentante la fontana di Trevi con più figure*”²⁹⁸.

Il cardinale Orsini doveva ritenere il dipinto tra le migliori opere della sua collezione, dato che lo espose a Roma nel Giubileo del 1750²⁹⁹. Il quadro rimase nella raccolta del palazzo per alcuni anni dopo la morte del cardinale, tanto che nel 1795 il *Diario Ordinario di Roma* registra un dono effettuato dal duca di Gravina a Pio VI Braschi, consistente in due quadri: un “*S. Girolamo del Guercino e veduta della Fontana di Trevi del Panini*”³⁰⁰.

Del quadro in esame sono attualmente note due versioni, una conservata in collezione privata³⁰¹ e l’altra nel museo Puskin di Mosca³⁰², alle quali è da aggiungere un bozzetto

²⁹⁵ (Archivio di Stato di Roma ; 30 notai capitolini; Franciscus Fiammetta ; ufficio 6, gennaio 1789).

²⁹⁶ Rubsamen 1980, p. 123 n. 1 37.

²⁹⁷ Appendice documentaria 2: doc. 3, ottobre-novembre.

²⁹⁸ Appendice documentaria 1: doc. 14.

²⁹⁹ Waga 1968, p. 6; Arisi 1986, p. 416 n. 371.

³⁰⁰ Chracas Luca Antonio, *Diario Ordinario*, 18 aprile 1795, n. 2118 p. 5.

³⁰¹ Arisi 1986, p. 416 n. 371.

³⁰² Arisi 1986, p. 449 n. 441.

preparatorio conservato nel Museum of Fine Arts di Boston³⁰³. Dalle fonti non possiamo dedurre con certezza quale sia tra i due il dipinto commissionato dall'Orsini, ma Ferdinando Arisi ipotizza che quello in collezione privata sia la prima versione realizzata per il prelado, mentre il modello e il dipinto in Russia siano posteriori³⁰⁴.

L'opera (fig. 26) rappresenta la visita effettuata da Benedetto XIV alla fontana di Trevi nel 1744, ricreando con maestria il clima cerimoniale in un'ambientazione calata in una limpida atmosfera sulla quale incombe il cielo attraversato da suggestivi cirri; è un avvenimento di cronaca ufficiale e insieme evento mondano. Nell'anno della realizzazione del dipinto, la fontana progettata da Nicola Salvi (1697–1751) non era stata ancora ultimata ed è probabile che il Panini, per realizzare l'opera, si sia servito del modello conservato al Museo di Roma³⁰⁵, ipotesi avvalorata dalle differenze tra la fontana realizzata nel dipinto e quella attualmente nota. La ripresa dell'evento da un punto di vista rialzato conferisce ariosità alla composizione, controllata da un corretto assetto compositivo, che attenua la sontuosità dell'evento, nel quale si muovono figure eseguite con brio e pennelata sciolta.

Per quanto riguarda il secondo dipinto, quello rappresentante *L'Estrazione del lotto in Piazza Montecitorio* (fig. 28), firmato e datato al 1747 e conservato attualmente in una collezione privata di Londra³⁰⁶, c'è da precisare che la relativa commissione del cardinale Orsini era già nota grazie ad un disegno preparatorio, conservato nel Metropolitan Museum of Art di New York, nel quale compare la scritta: "*Bozzetto Originale del Cavale. Giò Paulo Panini del Quadro dell'Estrazione del Lotto d Roma, da esso eseguito per l'Em.o Cardinale Domenico Orsini*"³⁰⁷. È noto anche un secondo disegno riferibile allo stesso dipinto, attualmente conservato in una collezione privata e considerato autografo dalla critica, anche se postumo rispetto all'esecuzione del dipinto³⁰⁸. La documentazione a disposizione, inoltre, attesta che un facchino portò un quadro del Panini dalla sua bottega al palazzo del committente nel marzo 1748³⁰⁹, data che farebbe ipotizzare un diretto riferimento al dipinto appena citato eseguito infatti l'anno prima.

Il tema trattato, all'apparenza singolare, permette invece di entrare in una problematica di carattere sociale che si era resa attuale negli ultimi decenni per una serie di considerazioni

³⁰³ Arisi 1986, p. 448 n. 440.

³⁰⁴ Arisi 1986, p. 416 n. 371.

³⁰⁵ Arisi 1986, p. 448 n. 440.

³⁰⁶ Bowron 2000, pp. 538-539 n. 383.

³⁰⁷ Draper 1969, pp. 29-33; Arisi 1986, p. 404 n. 436; Bowron 2000, pp. 538-539 n. 383.

³⁰⁸ Di Croce 2005, pp. 248-249 n. 145.

³⁰⁹ Appendice documentari a 2: doc. 3, marzo.

storiche. Il gioco del lotto, nato con probabilità a Genova nel XVI secolo, era infatti molto diffuso negli Stati italiani durante il XVII e XVIII secolo, ma era stato vietato nello Stato della Chiesa da Benedetto XIII Orsini, nel 1725, perché considerato gioco immorale. Fu poi ripristinato da Clemente XII nel 1731 e dal 1743 le estrazioni si svolsero nove volte l'anno, nel balcone di palazzo Montecitorio. I proventi erano utilizzati per fornire la dote a donne indigenti e per altre opere di carità, contribuendo poi in parte a risollevarle le finanze dello Stato della Chiesa in grave difficoltà.

Il cardinale Orsini era un assiduo giocatore del lotto e fra le carte della documentazione a lui riferibile si incontrano spesso cedole che attestano le sue giocate: da ciò nasce probabilmente la motivazione della richiesta di un soggetto di questa tipologia al Panini, il quale seppe rappresentare il momento dell'estrazione ricostruendo con maestria la partecipazione e l'eccitazione delle persone in attesa nella piazza³¹⁰. La ripresa della piazza da un punto di vista posto sulla sinistra leggermente rialzato, insieme alla ricchezza cromatica e al particolare uso della luce calibrata dai morbidi trapassi tonali, conferisce un forte effetto scenografico all'intera rappresentazione, nella quale si muovono figure riprese in vari gesti e pose che danno movimento alla scena³¹¹.

È interessante infine notare che tra le varie tipologie di soggetti presenti nella produzione di Panini, "vedute reali", "interni", "gallerie" e "capricci", il cardinale Orsini commissionò al pittore quadri di cerimonie o annotazioni di eventi contemporanei e celebrazioni immersi nella realtà classica di Roma, aspetto nel quale il pittore piacentino era particolarmente dotato. Questi lavori testimoniano infatti la sua padronanza nel riprodurre architetture e vedute della città, ricche di effetti atmosferici e forza plastica.

³¹⁰ Bowron 2000, pp. 538-539 n. 383; Di Croce 2005, pp. 248-249 n. 145.

³¹¹ Bowron 2000, pp. 416-417.

C. II. 2. Dipinti donati a Benedetto XIV

Il cardinale Orsini fu particolarmente legato a Benedetto XIV e all'*entourage* culturale che gravitava intorno al papa³¹², per una serie di motivi il primo dei quali è da ricercare nel fatto che il prelato aveva ricevuto nel 1743, dallo stesso pontefice, la berretta cardinalizia.

Nel corso degli anni l'Orsini fece dono al papa di tre dipinti commissionati a celebri pittori del tempo: *L'apertura della Porta Santa* (fig. 32), del 1750, opera di Giovanni Paolo Panini, *l'Allegoria del trattato di Aquileia* (fig. 33), del 1751, di Placido Costanzi e *Benedetto XIV presenta l'enciclica "Ex omnibus" all'ambasciatore francese il conte di Choiseul* (fig. 35), di Pompeo Batoni, del 1757. I tre pittori facevano parte del gruppo degli artisti preferiti dal cardinale e già coinvolti in altre commissioni, del le quali si è riferito precedentemente.

Questi preziosi doni, finalizzati a celebrare alcuni episodi storici del pontificato di Benedetto XIV, nei quali era stato coinvolto lo stesso cardinale, testimoniano il legame tra i due illustri ecclesiastici, legati da stretta amicizia e interessi culturali comuni³¹³. C'è poi da ricordare, a tal fine, che fu proprio il cardinale Orsini, tra il 1763 ed il 1770, a soprintendere e in parte a finanziare la realizzazione del monumento funebre di Benedetto XIV, eseguito da Pietro Bracci³¹⁴.

Il primo dei dipinti sopra citati, *L'apertura della Porta Santa* (fig. 32), oggi conservato in una collezione privata romana, fu eseguito da Giovanni Paolo Panini nell'anno giubilare 1750, come si può evincere dall'iscrizione presente nel quadro stesso. L'opera fu pagata 200 scudi nel febbraio del 1751 e la cedola di pagamento riferisce in parte le motivazioni legate alla realizzazione del quadro: "*regalato da noi al regnante pontefice Benedetto XIV nostro creatore, giacché rappresenta una funzione dallo stesso pontefice fatta in nostra presenza*"³¹⁵. Il documento oltre a chiarire gli aspetti appena evidenziati risulta oltremodo utile ai fini storici in quanto permette di restituire all'Orsini la committenza dell'opera, attribuita sinora al cardinale Silvio Valenti Gonzaga, altro importante estimatore del Panini³¹⁶.

La composizione presenta la scena vista da una posizione angolare e leggermente rialzata, tale da impostare la fuga prospettica che conferisce profondità all'atrio, scandito in diversi piani con un effetto di movimento alla scena e grande imponenza all'architettura, creando al

³¹² Biagi Maino 1998.

³¹³ Rudolph 1998, pp. 21-22.

³¹⁴ Per questo argomento vedi p. 15 del presente scritto.

³¹⁵ Appendice documentaria 1: doc. 17.

³¹⁶ Arisi 1986, p. 433 n. 406.

contempo un'immagine asimmetrica in grado di dare alla raffigurazione il senso di un'istantanea.

La folla è disposta intorno al rettangolo formato dal gruppo dei prelati, con spazi tra gli stessi ed effetti di luce provenienti dalle aperture dell'atrio, contribuendo ad esaltare la scenografia della scena e a conferire alla stessa forti valori plastici, con il risultato di evidenziare il momento saliente della cerimonia. La ricostruzione dettagliata dell'evento si serve anche della precisa caratterizzazione dei soggetti, tra i quali, si potrebbe identificare il cardinale Orsini nel prelado che guarda verso lo spettatore³¹⁷. Il dipinto, che venne presentato in omaggio a Benedetto XIV, è considerato dalla critica uno dei lavori meglio riusciti del Panini³¹⁸ e già Francesco Algarotti, nel 1760, lo riteneva un capolavoro dell'artista piacentino, tanto da consigliare al prospettico bolognese Prospero Pesci di andarlo ad ammirare a palazzo Lambertini di Bologna, perché considerato “cosa veramente rara ed eccellente nel suo genere”³¹⁹.

Il secondo dono pittorico del cardinale a Prospero Lambertini, come già anticipato, fu la tela di Placido Costanzi, rappresentante l'*Allegoria del trattato di Aquileia* (fig. 33), eseguita dall'artista nel 1751 e attualmente ubicata nel Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo di Udine³²⁰. La motivazione dell'omaggio del cardinale Orsini al papa è chiarita dagli avvenimenti storici e politici del tempo finalizzati a risolvere la difficile situazione pastorale del patriarcato di Aquileia, conteso tra la giurisdizione austriaca degli Asburgo e la Repubblica di Venezia. Benedetto XIV, dopo lunghe trattative, aveva emanato nel 1751 la bolla *Iniuncta nobis*, con la quale si sopprimeva l'antico patriarcato e venivano costituiti i due arcivescovati di Udine e Gorizia, assommando al secondo la diocesi di Trieste. Alla delicata operazione diplomatica aveva contribuito anche il cardinale Orsini, ricordato come uno dei protagonisti della questione aquileiana³²¹, ruolo che di fatto venne confermato ed esaltato dal dipinto stesso.

Lo stesso prelado, come attesta il documento, ricorda il “*quadro fatto fare da noi, e con cornice dorata regalato alla Santità Sua*”, precisando nella medesima fonte storica che era stato merito del pontefice Benedetto XIV di aver “*accomodata la vertenza tra l'Impero e la Repubblica di Venezia, con aver provveduto all'indigenze spirituali, e governo dell'anime*

³¹⁷ Arisi 1986, p. 43 n. 406.

³¹⁸ Arisi 1986, p. 43 n. 406.

³¹⁹ Algarotti 1764, p. 130.

³²⁰ Sul dipinto cfr. Clark 1981, p. 71; Rudolph 1983, p. 387; Rudolph 1998, pp. 20-23; Bergamini-Pauletto 2008, p. 34 n. 10.

³²¹ Rudolph 1998, pp. 20-23.

della Città di Aquileia a parte di quel patriarcato situato in stati ereditati della casa d'Austria"³²². Placido Costanzi, nel dicembre del 1751, fu remunerato per il dipinto con la consistente somma di 300 scudi e la donazione dell'opera viene segnalata dal *Diario Ordinario* di Roma il 15 gennaio del 1752, con dovizia di particolari riguardanti l'iconografia del dipinto, ricordando che "il Santo Padre nel riceverlo ne mostrò tutto il gradimento verso l'Eminenza Sua"³²³. La documentazione ci informa che il quadro in questione sostò inizialmente a palazzo Orsini e fu poi portato in visione al cardinale Giovanni Giacomo Mollo, datario di Benedetto XIV e uno dei dignitari pontifici maggiormente vicini al papa³²⁴. La tela fu ricondotta nella dimora del cardinale Orsini e poi collocata, su disposizione del papa, nella *Galleria del Campidoglio*³²⁵.

L'opera riproduce allegoricamente l'evento posto alla base della raffigurazione, proponendo la figura di papa Benedetto XIV assiso in trono e attorniato dalla *Giustizia* e dalla *Pace*, mentre indica alcune figure femminili con l'intenzione di far convergere su di esse l'attenzione dello spettatore. Si tratta infatti della *Religione*, seduta su nuvole, insieme alle allegorie di *Venezia*, identificabile dall'ermellino e corno ducale, e di *Vienna*, riconoscibile per la corona. Un giovane prelato, ai piedi di queste, porge le due mitre allusive ai nuovi arcivescovati. All'estrema destra, due paggi con scudi, sui quali sono dipinti il leone di San Marco, simbolo della Serenissima Repubblica, e l'aquila bicipite dell'Impero d'Austria. L'opera assume carattere classicheggiante, avvalorato dall'alta qualità tecnica e dalla sapiente resa pittorica, pregi che appaiono controllati dalla fredda ufficialità della tela, ravvivata comunque da colori accesi e ben modulati. Le prerogative stilistiche collimano con i principi del Costanzi, il quale, come si è già visto, rientra di fatto tra i maggiori esponenti della corrente "protoneoclassica"³²⁶.

Il quadro rivestiva per il cardinale Orsini un'enorme importanza, tanto che, nel mese di aprile del 1752, invita il Maestro di Casa a versare a Placido Costanzi la somma di 30 scudi per il "bozzetto" dell'opera, con l'intenzione di conservarlo nella sua raccolta³²⁷. L'impressione appena avanzata è confermata dal fatto che il cardinale, un anno dopo, commissionò a

³²² Appendice documentaria 1: doc. 22.

³²³ Chracas Luca Antonio, *Diario Ordinario*, 15 gennaio 1752, n. 5382, pp. 53-54.

³²⁴ Appendice documentaria 2: doc. 8, m. arzo

³²⁵ Bergamini-Pauletto 2008, p. 34 n. 10.

³²⁶ Clark 1981, p. 71. Anche Italo Faldi considera Placido Costanzi uno dei primi interpreti del neoclassicismo, (Faldi 1955, pp. 495-523).

³²⁷ Appendice documentaria 1: doc. 23.

Teodoro Rusca, allievo del Costanzi, la copia del medesimo bozzetto per 20 scudi³²⁸. Un bozzetto del dipinto rimase nella raccolta Orsini fino al 1896, quando viene venduto durante la più volte ricordata asta Sangiorgi³²⁹, mentre l'altro risulta essere presente nella ricca collezione del conte Giacomo Carrara già nel 1796, con l'attribuzione a Pompeo Batoni, come conferma l'inventario della collezione del nobile bergamasco. Questo ultimo bozzetto passerà poi all'Accademia di Carrara (fig. 34), dove si trova attualmente con l'attribuzione a Placido Costanzi³³⁰. L'esame dei documenti e le considerazioni sulla complessa vicenda legata ai due bozzetti invitano a trarre conclusioni diverse rispetto a questa ultima attribuzione. Non si conoscono infatti le motivazioni per le quali uno dei bozzetti fosse nella disponibilità del nobile erudito e collezionista bergamasco, ma è possibile che esso sia stato donato direttamente dal cardinale Orsini a Giacomo Carrara in uno dei viaggi di quest'ultimo a Roma. Sembrerebbe quindi logico che il bozzetto dell'Accademia di Bergamo sia la copia eseguita da Teodoro Rusca, mentre l'originale rimase giustamente nella collezione Orsini, visto il diretto interesse del prelato per l'opera originaria e per l'artista che l'aveva eseguita. L'analisi stilistica della copia conservata nell'Accademia di Carrara è resa complessa dalle naturali affinità stilistiche che intercorsero tra maestro e allievo, ma un attento esame della stessa invita a propendere per un'ipotesi attributiva a Teodoro Rusca, pittore di buona qualità ma che non riuscì comunque a raggiungere i livelli del più noto Placido Costanzi.

Alcuni anni dopo, nel 1757, sempre nell'ambito dei tre dipinti presentati all'inizio del paragrafo, il cardinale Orsini dona al papa la tela raffigurante *Benedetto XIV presenta l'enciclica "Ex omnibus" all'ambasciatore francese il conte di Choiseul*³³¹ (fig. 35), commissionata a Pompeo Batoni con il probabile scopo di realizzare un *pendant* al quadro allegorico di Placido Costanzi. Il quadro di Batoni, in effetti, seppur con le dovute differenze, è memore di quello del Costanzi sotto diversi aspetti: ne conserva, ad esempio, anche se in forma speculare, l'aspetto compositivo che vede coincidere sui lati vicini lo sfondo aperto sul paesaggio, lasciando ai margini opposti le figure dei pontefici in trono; la stessa assonanza si riscontra nell'aspetto cromatico e in quello plastico, trattati in modo tale da essere ampiamente compatibili.

La documentazione riferibile a quest'opera è piuttosto ampia e richiede pertanto una sistemazione cronologica. Il 28 giugno 1757 il corniciario Giuseppe Nicolai viene pagato 8

³²⁸ Appendice documentaria 1: doc. 26.

³²⁹ Sangiorgi 1896, p. 68 n. 501.

³³⁰ Bergamini-Pauletto 2008, p. 35 n. 11.

³³¹ Bowron 2000, p. 312 n. 168; Bowron-Kerber 2007, p. 118, fig. 108; Barroero 2008, p. 93.

scudi per la cornice destinata al quadro “*che sta facendo il signor Pompeo Battoni*”³³²; la stessa cornice verrà poi portata nello studio del pittore per essere confrontata con il quadro relativo e poi affidata al doratore per la consueta finitura³³³. Nel mese di giugno, come si è visto, il quadro era in esecuzione nello studio del Batoni e ai primi di agosto il cardinale Orsini dovette recarsi presso l’atelier dell’artista per visionare l’opera: in tale periodo, infatti, il maestro di casa registra un’elemosina di 5 baiocchi fatta dal cardinale ad alcuni indigenti che sostavano di solito fuori della bottega dell’artista in attesa dei facoltosi clienti del medesimo³³⁴. Il 25 agosto dello stesso anno viene effettuato un pagamento di 100 scudi al Batoni “*a conto del quadro fatto, e regalato al papa*”³³⁵, lasciando intendere che il dipinto era ormai terminato, considerazione avvalorata dal fatto che, tre giorni dopo, il pittore ricevette come compenso la cospicua somma di 380 scudi.

Così come era accaduto cinque anni prima per il dipinto di Costanzi, anche questa tela fu presentata al cardinale Millo, portandola nel suo palazzo e ripetendo nella procedura l’esperienza già effettuata per l’opera di Placido Costanzi. Il dipinto donato a Benedetto XIV, come già visto, venne commissionato dall’Orsini al Batoni insieme al ritratto di Giacinta Orsini, figlia del cardinale, opera di alto livello per la quale il pittore venne retribuito con 150 scudi, nel gennaio 1758.

Tornando al precedente dipinto, quello donato al papa e raffigurante la presentazione dell’enciclica, dalla documentazione emerge che dello stesso fu fatta eseguire, per volere del cardinale, una copia in formato minore, nei documenti impropriamente definita “bozzetto”, fatta realizzare dal già citato Teodoro Rusca, che si ripete in questa veste di copista al servizio del cardinale Orsini. Questa immagine fu eseguita quindi subito dopo il compimento dell’opera originaria, tanto che la tela occorrente per il dipinto era stata acquistata nel mese di agosto del 1757³³⁶. A settembre, il dipinto del Batoni viene portato nella bottega di Placido Costanzi per permettere a Teodoro Rusca di copiarlo e l’11 dicembre viene pagata la cornice, mentre il 15 dello stesso mese si consegnano 30 scudi al pittore per saldo del suo lavoro³³⁷.

Il soggetto dell’opera, anche in questo caso, si pone nell’ambito dei quadri allegorici con diretti riferimenti alla storia contemporanea, riferendosi ad una delle questioni più

³³² Appendice documentaria 2: doc. 13, giugno.

³³³ Appendice documentaria 2: doc. 13, giugno.

³³⁴ Appendice documentaria 2: doc. 13, agosto.

³³⁵ Appendice documentaria 2: doc. 13, agosto.

³³⁶ Appendice documentaria 2: doc. 13, agosto.

³³⁷ Appendice documentaria 2: doc. 13, settembre e dicembre.

problematiche del papato di Benedetto XIV. Il conte di Choiseul³³⁸, alla fine del 1754, fu mandato a Roma da Luigi XV per sollecitare al papa un intervento in grado di alleviare i problemi religiosi sorti in Francia tra la chiesa gallicana, gli scismatici Gesuiti, e il parlamento popolare. Si voleva in pratica evitare il pericolo della nascita di una religione di Stato in Francia, così come era avvenuto in Inghilterra, auspicando un'enciclica contenente norme da seguire nell'applicazione della bolla *Unigenitus*, emanata nel 1727 da Benedetto XIII Orsini e tesa a ribadire l'autorità pontificia. L'intenzione raggiunse il suo scopo e nel dipinto viene opportunamente esaltata l'azione svolta dall'ambasciatore Choiseul, il 16 Ottobre 1756, con la consegna da parte del papa dell'enciclica *Ex Omnibus*³³⁹.

Benedetto XIV è seduto sul trono, ripreso nell'atto di porgere l'enciclica, con ai lati due figure femminili allegoriche, la *Religione* a sinistra e a destra, in penombra, la *Divina Provvidenza*; in basso, a sinistra, due graziosi putti con in mano una tiara e una cappella, simboli della sottomissione al papato. In alto, assisi su nuvole, San Pietro e San Paolo, con in mezzo la colomba dello Spirito Santo. A destra, sullo sfondo, si intravede la basilica di San Pietro, dietro il loggiato dove si svolge la scena, da identificare forse con la Coffee House del Quirinale. La singolare iconografia mescola con finezza allegoria e storia contemporanea, temi nei quali Batoni si era già cimentato con successo. Valgano a tal fine i dipinti raffiguranti il *Trionfo di Venezia*, del 1737, e *l'Allegoria di San Marino che fa risorgere la Repubblica di San Marino dopo l'assedio del cardinale Alberoni*, del 1740-1741³⁴⁰.

Batoni si propone quindi come artista stimato dal cardinale Orsini, per il quale, come già visto, aveva dipinto altri tre quadri di devozione privata, una *Maddalena Penitente* nel 1754 (fig. 17), un *San Giovanni Battista nel deserto* nel 1752 e un *San Giuseppe*. Allo stesso modo il pittore risulta apprezzato anche da papa Lambertini, che lo aveva coinvolto nel 1742 nella decorazione della Coffee House del Quirinale, oltre ad avergli commissionato

³³⁸ Étienne François, duca di Choiseul (Parigi 1719- Parigi 1785), si distinse in vita per i suoi numerosi successi militari e soprattutto diplomatici in qualità di ambasciatore a Roma e ministro degli affari esteri, godendo della protezione di Madame de Pompadour. Amante delle arti tanto da possedere una delle più importanti collezioni di arte fiamminga di tutta la Francia, sono da ricordare le sue commissioni ad artisti come Giovanni Paolo Pannini, Charles André Val Loo e Joseph Fernet, (Scott 1973, pp. 42-53).

³³⁹ Per una completa e più approfondita storia degli eventi del periodo vedi von Pastor 1943, pp. 230-239; von Ranke 1968, pp. 123-131.

³⁴⁰ La prima opera citata è conservata nel North Carolina Art Museum di Raleigh, mentre la seconda si trova nel Museo di Stato di San Marino. Per maggiori approfondimenti sulle due opere cfr. Clark-Bowron 1985, p. 213 n. 13, p. 222 n. 49.

l'Annunciazione per la basilica di Santa Maria Maggiore nel 1743 e nel 1746 la *Caduta di Simon Mago* per la basilica di San Pietro³⁴¹.

La complessità del programma iconografico dei dipinti di Costanzi e Batoni potrebbe far propendere quindi verso un'ipotesi di collaborazione tra i due pittori e il cardinale Orsini, basata sulla comune preparazione culturale, veicolo indispensabile per allacciare una positiva dialettica sui temi dell'arte e sui soggetti da presentare in quadri con temi specifici e complessi.

È da notare che le opere eseguite da Giovanni Paolo Panini, Placido Costanzi e Pompeo Batoni per il cardinale Orsini si inseriscono al vertice della produzione di questi artisti, per originalità iconografica, qualità esecutiva e valori formali. Tutto ciò è ampiamente giustificabile per la committenza di alto profilo e la destinazione dei dipinti al papa stesso, ragioni che giustificavano in pratica i costi piuttosto consistenti. Il quadro di Pompeo Batoni, ad esempio, costato ben 380 scudi³⁴², è l'opera da cavalletto più dispendiosa fatta eseguire dal cardinale Orsini; solo per il dipinto commissionato a Tommaso Maria Conca nel 1773, il cardinale spenderà infatti 400 scudi, ma l'opera aveva dimensioni molto maggiori rispetto alla tela eseguita da Batoni. Per i quadri donati al papa, in sintesi, il cardinale Orsini spese circa 900 scudi.

³⁴¹ Bowron 2000, 312 n. 168.

³⁴² Appendice documentaria 1: doc. 33, 34, 35.

C. II. 3. Commissioni per chiese e monasteri

Gli interessi artistici del cardinale Orsini, in alcuni casi, determinavano effetti rivolti non al puro collezionismo ma a situazioni di carattere più contingente, riguardanti di solito impegni di famiglia o legati al suo ruolo di ecclesiastico, in particolare nelle progettazioni ed esecuzioni di strutture religiose o private, destinate poi ad ospitare opere di carattere pittorico o scultoreo, fino alle dotazioni riguardanti suppellettili e arredi.

La prima testimonianza relativa a questo tipo di committenze è quella inerente la decorazione della cappella di famiglia in San Giovanni in Laterano, intitolata a San Barbato. Una puntuale descrizione del primo intervento decorativo nella cappella è contenuta nel *Diario Ordinario* del 30 giugno 1742³⁴³, dove viene riportato che nello stesso anno, in occasione della festa di San Giovanni Battista “si vide scoperto il nuovo quadro dell'Altare dirimpetto alla Cappella dell'Ecc.ma Casa Corsini, in cui sono egregiamente dipinti, la SS.ma Vergine rappresentata nella sua Concezione, S. Barbato, Arcivescovo di Benevento, e li Beati Fedele da Sigmaringa, e Giuseppe da Leonessa ambi Minori Cappuccini, beatificati nella basilica medesima fino dal tempo della Santa Memoria di Papa Benedetto XIII; e il detto quadro è opera del virtuoso Sig. Placido Costanzi” (fig. 36). Pur non avendo a disposizione notizie documentarie a riguardo, è possibile ipotizzare che ci si riferisca all'affresco ancora visibile realizzato per volere di Domenico Orsini, in qualità di maggiore rappresentante della famiglia, costituendo il primo contatto tra il committente e Placido Costanzi, artista al quale il cardinale, nel successivo ventennio, come si è già ampiamente evidenziato, si rivolgerà per una serie di dipinti su tela destinati alla sua collezione romana. I rapporti tra i due si protrassero infatti almeno fino all'aprile 1759, pochi mesi prima della morte del pittore, avvenuta nell'ottobre dello stesso anno. L'affresco, che propone in sintesi le coordinate stilistiche del pittore, si presenta molto articolato e caratterizzato da evidenti elementi narrativi, visibili più che altro nella gestualità dei soggetti ritratti, esaltata da forti effetti cromatici e luministici.

Nel 1755, Domenico Orsini, una dozzina di anni dopo la sua nomina a cardinale, decide di intervenire nuovamente nella stessa cappella di famiglia, chiamando Paolo Posi, suo architetto di fiducia, a ristrutturarla in misura significativa per ospitare, tra l'altro, le sepolture di famiglia. Nel documento d'incarico³⁴⁴, rinvenuto in occasione della presente ricerca, l'architetto si impegnava, per la cifra di 570 scudi, a realizzare a sue spese i lavori di “*muratore, scalpellino, falegname, ferraro, scultore e stuccatore della sepoltura che dovrà*

³⁴³ Chracas Luca Antonio, *Diario Ordinario*, 30 giugno 1742, n. 3888, pp. 3-4.

³⁴⁴ Appendice documentaria 1: doc. 32.

farsi di nuovo nella Cappella dell'E.mo, e R.mo Sig.r Cardinale Orsini esistente in San Giovanni in Laterano ... secondo i disegni veduti, ed approvati dall'Em.za Sua". La "stanza ad uso di sepoltura" doveva essere larga "di vano per ogni verso" 13 palmi e alta 18, composta da "quattro muri lavorati e tavolozza con suoi contrafforti" coperti da una volta a schifo guarnita con riquadri di stucco e stemmi del cardinale. Nella facciata della cappella di fronte all'ingresso, era stata poi progettata una "piccola mensa di stucchi con quadro di sopra bassorilievo parimente di stucchi rappresentante una Pietà" mentre "due sportelli di noce guarniti con tutti i suoi ferri" dovevano essere posti "nel vano della Balaustrata".

Nel progetto era inclusa la scala per discendere nella sepoltura e "due lapidi di marmo bianco lisce ... con telaro attorno di pietra detta bardiglio con lastra giallo di Siena".

Nell'archivio Orsini della Special Collection dell'Università della California di Los Angeles, è stata rinvenuta, durante il presente studio, una pianta che può riferirsi al documento sopra citato (fig. 37), apportando significativi contributi all'esame della struttura. Il disegno reca in alto la scritta "*Pianta della Cappella dell'E.mo e R.mo Sig.re Cardinale Orsini in San Gio.ni Laterano*" e, in basso, la firma dello stesso cardinale. La pianta non riporta indicazioni inerenti Paolo Posi, ma è da annoverare tra i progetti che l'architetto eseguì per la realizzazione della cappella, come si può dedurre dall'accenno ai *disegni veduti, ed approvati*, riportato nel documento citato.

Il disegno eseguito dall'architetto presenta gli aspetti formali e tecnici del documento d'epoca presentandosi, di fatto, come contributo storico importante, in grado cioè di affiancarsi con efficacia alla descrizione del lavoro svolto. Un'analisi diretta della cappella, abbinata ai documenti ancora ricordati costituisce un'ottima esperienza di indagine storico artistica, permettendo di compiere i passaggi logici nelle condizioni migliori. L'esame quindi permette di riconoscere nella struttura le caratteristiche essenziali dei progetti riferibili a Paolo Posi³⁴⁵, basati sulla richiesta di monumentalità voluta dai committenti, corretta con adeguati accorgimenti tecnici e adattata alle necessità stilistiche del vicino neoclassicismo, con la cura essenziale dell'aspetto cromatico e plastico. L'effetto risultò in linea con la basilica che ospitava la cappella proponendosi come elemento aggiunto di buon livello artistico e adeguato alle richieste del prelato.

Gaetano Moroni, in questo senso, nel redigere la biografia del cardinale Orsini, lo ricorda come "liberale e munifico colle chiese alla sua cura sottomesse" e questa generosità si esplicò in particolare verso i monasteri laziali delle clarisse legate ai Farnese e definite quindi

³⁴⁵ Sull'attività dell'architetto si veda Contardi-Curcio 1991, pp. 422-424; Kieven 1991, p. 63 n. 33; Kieven-Curcio 2000, pp. 224-225.

Monache Farnesiane, di cui era protettore³⁴⁶. Per questa famiglia monastica il cardinale fece eseguire una serie di dipinti affidandone la realizzazione ad Agostino Masucci e a Domenico Corvi.

Al primo, già presente nella collezione del prelato, l'Orsini commissionò una monumentale tela per l'altare maggiore del monastero di S. Maria delle Grazie, a Farnese, paese in provincia di Viterbo che dalla stessa famiglia prendeva il nome e che dette i natali alla promotrice delle Costituzioni praticate dalle consorelle. Il dipinto, raffigurante *La Trinità tra la Vergine dolente, S. Francesco, S. Chiara, con una anonima consorella e angeli* (fig. 38), è datato al 1750, come si evince dalla scritta posta sul retro: "E.mo Orsini Protettore/ F. A. Trin. Visitatore 1750/ S. M. Anna della Croce Abbadessa/ Agostino Masucci Romano Pinse"³⁴⁷. Il dipinto, per l'alta qualità esecutiva e compositiva, oltre che per le notevoli dimensioni, è da annoverare tra la migliore produzione del pittore romano e corrisponde per gli aspetti tecnici e stilistici alle sue opere già trattate in precedenza. In questa veste, la collocazione in un centro periferico dell'area viterbese assegna allo stesso luogo una valenza storica artistica di alto valore. Alla bottega del Masucci e alla committenza Orsini, potrebbe essere ricondotta, in via attributiva e per assonanze stilistiche, un'altra tela rappresentante una singolare *Madonna dei Raccomandati* (fig. 39), conservata anch'essa in un monastero farnesiano, quello di Santa Maria della Provvidenza a Fara Sabina.

Per lo stesso Ordine, come già anticipato, il cardinale Orsini incaricò Domenico Corvi di eseguire quattro tele per il monastero romano della SS.ma Concezione ai Monti. La scelta del prelato era motivata dal fatto che la carriera del giovane artista era stata da lui favorita, avendolo inserito nella committenza romana di alto livello, dopo una prima fase svolta prevalentemente in provincia.

Tra il 1753 e il 1756 Corvi aveva infatti inviato a Senigallia, per chiese diverse, tre pale d'altare sollecitate da due illustri rappresentanti della famiglia Antonelli, il conte Bernardino e suo zio Nicola, futuro cardinale. Nel 1758 aveva concluso la realizzazione degli affreschi della chiesa della Compagnia del Gonfalone a Viterbo sua patria d'origine³⁴⁸.

La documentazione a disposizione permette di apportare significativi contributi in merito all'attività del pittore viterbese e dei suoi rapporti con il cardinale Orsini, specificando datazioni, destinazione delle opere e nuove proposte a livello di commissioni. Le prime opere affidate al pittore viterbese, come testimoniano le fonti, furono due tele per il monastero della

³⁴⁶ Moroni 1848, pp. 171-172.

³⁴⁷ Ricci 2008, pp. 23-24.

³⁴⁸ Rudolph 1998, 19-23.

SS. Concezione ai Monti, di cui l'Orsini era protettore, rappresentanti due scene di vita della Santa titolare dell'Ordine: *Santa Chiara respinge gli attacchi dei Saraceni* e *San Francesco dà la regola a Santa Chiara* (fig. 40), opere entrambe conservate nella Certosa di Vedana³⁴⁹.

Nel gennaio del 1758, in base ai relativi documenti, furono corrisposti 10 scudi al pittore per “rimborso dello speso in due tele da dipingersi due fatti per la chiesa delle monache cappuccine della SS.ma Concezione ai Monti”³⁵⁰, anticipando il saldo di 220 scudi, effettuato nel settembre dello stesso anno, per “due quadri in tela di palmi 10 e 9 rappresentanti uno S. Francesco, che dà la regola alle Monache della SS.ma Concezione, e l'altro il Miracolo di S. Chiara in Assisi quando furono fuggiti i Saraceni, dal medesimo fatti di nostra commissione, e regalati alla Venerabile chiesa delle Monache della SS.ma Concezione ai Monti di Roma, di cui noi siamo protettore”³⁵¹.

Quattro anni più tardi, nel 1762, il cardinale Orsini torna a far dono allo stesso monastero della Concezione di altre due tele dell'artista viterbese “rappresentanti uno il vello di Gedeone, e l'altro la nuvoletta d'Elia”³⁵², da identificarsi con i due episodi biblici di *Gedeone con il vello dell'agnello* e *Antioco castigato da Dio* (fig. 41), conservati anch'essi nella Certosa di Vedana. La commissione del cardinale Orsini dei quattro dipinti era già nota grazie ad un'iscrizione posta sulla tela di *San Francesco dà la regola a Santa Chiara* che recita “Dominicus S.P.S. Cardinalis Ursinus Protector 1758” tramite la quale era stata dedotta la realizzazione di tutte e quattro le tele a questo anno. I documenti a disposizione hanno poi permesso di datare correttamente i dipinti, eseguiti dal Corvi negli anni 1758 e 1762, e di attestarne la provenienza originaria dalla chiesa della SS.ma Concezione ai Monti, confutando di fatto la presunta appartenenza al monastero di Santa Chiara di Palestrina, dove erano stati invece trasferiti dopo la distruzione del monastero romano avvenuta a fine Ottocento³⁵³.

Il cardinale, come appare evidente dalla documentazione presentata, si servì di Domenico Corvi prevalentemente per molteplici committenze in chiese diverse e per circa un decennio. Sempre del 1758 è infatti la pala d'altare rappresentante *San Michele Arcangelo* (fig. 42), conservata nella chiesa romana di Trinità dei Monti, realizzata dal Corvi su probabile raccomandazione del cardinale, per la cappella della sua antenata Cecilia Orsini Pio di Savoia³⁵⁴.

³⁴⁹ Rudolph 1998, 23.

³⁵⁰ Appendice documentaria 2: doc. 4, di cembre.

³⁵¹ Appendice documentaria 1: doc. 37.

³⁵² Appendice documentaria 1: doc. 39.

³⁵³ Cfr. Rudolph 1998, 23.

³⁵⁴ Rudolph 1998, 23.

Durante il corso della presente ricerca è stato possibile chiarire lo stretto rapporto del cardinale Orsini con la chiesa romana di San Marcello al Corso, legame dovuto alla triste esperienza di Giacinta Orsini Boncompagni Ludovisi, figlia del cardinale, morta di parto il 9 giugno 1759. Il figlio della nobile venne infatti sepolto nella chiesa appena citata mentre il corpo della duchessa fu vestito con abito di monaca francescana e portato nella chiesa di Sant'Ignazio, prima di essere seppellito nella già ricordata cappella gentilizia della famiglia Orsini in San Giovanni in Laterano³⁵⁵. Nella documentazione inerente i pagamenti del Maestro di Casa del cardinale, inoltre, vengono registrate alcune elemosine fatte dal prelado alla predetta chiesa di San Marcello al Corso. Per la stessa chiesa, nel dicembre del 1760, Domenico Corvi firmava il contratto per due tele destinate alla Cappella della Madonna dei Sette Dolori, rappresentanti *Mosè abbandonato sulla riva del Nilo* e il *Sacrificio d'Isacco* (figg. 43-44)³⁵⁶. La commissione, a questo punto, potrebbe essere attribuibile al cardinale Orsini, vista la sua ascendenza diretta sulla medesima chiesa.

I contatti tra il cardinale e il pittore si mantengono costanti per tutto il decennio successivo, come testimoniano le note di pagamento del Maestro di Casa dell'alto prelado, e si esprimono anche con azioni di cortesia, come il dono del cardinale al Corvi, nell'aprile 1761, di una guantiera eseguita dal famoso argenteo romano Vincenzo Belli³⁵⁷. Il regalo era stato elargito come ringraziamento per le lezioni di disegno che Domenico Corvi impartiva al figlio del cardinale, Filippo Bernualdo, almeno dal 1758, anno in cui i documenti segnalano un rimborso a favore del Corvi per "*lapis preso per il signorino*"³⁵⁸. L'attività didattica del Corvi

³⁵⁵ Una "*memoria*" conservata nell'archivio Boncompagni Ludovisi ricorda che "*L'ecc. Sig. Donna Giacinta Orsini Boncompagni Ludovisi duchessa d'Arce, passo a miglior vita, di parto, li 9 giugno 1759 alle ore 15 in circa d'anni 18 non compiuti di sua età...*" la fonte narra che il corpo della duchessa fu vestito con abito di monaca francescana e il feretro poi portato nella chiesa di San Ignazio "*tutta adornata a lutto*" per i funerali e gremita di nobili romani; a cantare e suonare i musici e il coro della chiesa di San Marcello al Corso guidati dal loro maestro di cappella. Il corpo di Giacinta Orsini fu seppellito nella cappella gentilizia della famiglia Orsini, detta di San Barbato in San Giovanni in Laterano, mentre il neonato morto fu seppellito nella chiesa di San Marcello al Corso, (Archi via Secreta Vaticana, *Arch. Boncompagni Ludovisi*, 632B).

³⁵⁶ Curzi 1998, pp. 108-109 n. 18.

³⁵⁷ La guantiera faceva parte di una serie di argenti fatti realizzare da Vincenzo Belli per essere donati ai "*maestri del Signor duca*". Oltre al Corvi beneficiarono dei regali anche un insegnante di lingua spagnola e un maestro di legge, ai quali andarono rispettivamente due candelieri ciascuno, (Appendice documentaria 2: doc. 17, aprile).

³⁵⁸ Appendice documentaria 2: doc. 14, marzo.

era già nota, avendo egli avviato nella sua casa un'accademia privata, alla quale nel 1752 partecipò anche Bernardino Antonelli, tra i primi committenti del Corvi³⁵⁹.

Nel 1762, come già anticipato, il cardinale si avvale dell'arte del Corvi per commissionargli un ritratto dell'insigne antenato Benedetto XIII Orsini; un secondo ritratto, di cui non viene citato il soggetto, fu realizzato dallo stesso Corvi nel 1765³⁶⁰, sempre per ordine del cardinale; nel 1768, poi, i documenti ricordano un trasporto di "quadri" dallo studio del pittore a Palazzo Farnese, residenza del cardinale³⁶¹. Al 1769, infine, risale l'ultima commissione riferibile al Corvi, quando il cardinale, abate commendatario della chiesa di S. Salvatore in Lauro, fa ornare la cappella del suo antenato Latino Orsini con due laterali rappresentanti *S. Pietro nel carcere Mamertino battezza Processo e Martiniano* e *la Liberazione di S. Pietro dal carcere* (figg. 45-46). I documenti a disposizione, a tal fine, riportano che nel novembre del 1769 Corvi stava lavorando nella cappella, riferendosi in particolare ad un trasporto eseguito da un facchino "per aver portato una tenda dal festarolo Calidi alla cappella in S. Salvatore in Lauro per coprire il Signor Corvi pittore baiocchi 10"³⁶².

La committenza Orsini dei due dipinti era già testimoniata dall'iscrizione³⁶³ presente nella cappella, ma la notizia documentaria permette di datare con precisione l'esecuzione degli stessi, fino ad oggi riferiti a pochi anni dopo il 1763³⁶⁴.

La committenza del cardinale Orsini, oltre a Roma, si estende anche ad alcuni edifici religiosi presenti nei feudi della famiglia, come ad esempio nella chiesa dei Ss. Leonardo ed Erasmo situata a Roccagorga, paese in provincia di Latina, acquistato dagli Orsini nel 1722 dalla famiglia Ginetti. La chiesa a pianta centrale, tra la fine del Seicento e gli inizi del Settecento, per volere di monsignor Giovanni Paolo Ginetti, nipote del cardinale Marzio, era stata progettata da un ignoto architetto riferibile alla scuola romana³⁶⁵.

Nei pagamenti del Maestro di Casa del cardinale Orsini, del 1751, si accenna alle spese per il "ciborio nuovo per la chiesa nuova di Roccagorga"³⁶⁶ e il documento sembra riferirsi allo splendido manufatto ancora visibile sull'altare maggiore della chiesa (fig. 47). La

³⁵⁹ Rudolph 1998, p. 20.

³⁶⁰ Appendice documentaria 2: doc. 18, ottobre; appendice documentaria 2: doc. 21, agosto.

³⁶¹ Appendice documentaria 2: doc. 14, giugno.

³⁶² Appendice documentaria 2: doc. 25, novembre.

³⁶³ "Latinus Cardinalis Ursinus / Templum et Monasterium / Fundavit" e "Domenicus Cardinalis Ursinus / Abbas Commendatarius / Sacellum Ornavit".

³⁶⁴ Rudolph 1982, p. 14; Rudolph 1998, p.23; Curzi 1998, p. 126, n. 23.

³⁶⁵ Sulla chiesa dei Ss. Leonardo e Erasmo di cfr. Magnani Cianetti 1983, pp. 183-201; Restaini 1985.

³⁶⁶ Appendice documentaria 2: doc. 7, ottobre-novembre.

progettazione di questo potrebbe attribuirsi a Paolo Posi, che come già detto era l'architetto di fiducia del cardinale, il quale è ricordato in quegli anni a Roccaporga impegnato nella sistemazione del palazzo baronale del cardinale Orsini, su incarico dello stesso prelato; negli anni seguenti, inoltre, si occuperà anche del restauro della stessa chiesa.

Per il medesimo edificio, nell'agosto del 1752, al pittore Marco Caprinuzzi³⁶⁷ (1712-1778) furono corrisposti 60 scudi “per prezzo di un quadro di palmi 14 e palmi 9 rappresentante la Madonna SS.ma con bambino in braccio mandato a Roccaporga per la nuova chiesa”³⁶⁸. La notizia, sinora inedita, fa riferimento ad un dipinto presente nella citata chiesa di Roccaporga sino a pochi anni fa, prima del furto che privò l'edificio dell'opera in questione. Della stessa esiste però prova fotografica e dall'esame dell'immagine, per soggetto e assonanze stilistiche, si può concordare sulla corrispondenza di tale dipinto con l'opera commissionata dall'Orsini al Caprinuzzi. Nel quadro è infatti rappresentata una *Madonna con Bambino tra Santi* (fig. 48), la cui esecuzione ricorda la cultura figurativa dell'artista, basata principalmente sull'attenzione che lo stesso riservava alla definizione cromatica e plastica delle figure, affidata prevalentemente al colore, nelle diverse tonalità delle terre, insieme alla resa delle caratteristiche fisiche e psicologiche dei soggetti, prerogativa che in alcuni casi sembra tendere al patetismo³⁶⁹. I documenti hanno quindi permesso di aggiungere un'opera significativa al catalogo abbastanza esiguo di questo pittore, in una fase matura della carriera ma dipendente ancora dalle soluzioni formali proposte da un suo maestro, Pietro Bianchi, e memorizzate durante la pratica di bottega.

Un violento terremoto, nel 1769, danneggiò gravemente la chiesa, già messa a dura prova da una precedente scossa avvenuta sedici anni prima, provocando il crollo dei tetti, di alcuni archi interni, della volta della sacrestia e della cella campanaria³⁷⁰. Il cardinale ritenne quindi opportuno inviare a Roccaporga l'architetto Paolo Posi, per “riconoscere il danno di quella chiesa”³⁷¹ e nell'aprile del 1770 i documenti segnalano un'ulteriore “gita” dell'architetto nel feudo Orsini “in occasione della metà della chiesa caduta”³⁷². Allo stato attuale delle ricerche non traspare compiutamente l'azione svolta in sede di restauro da Paolo Posi e il suo costo, ma il confronto con un disegno che ritrae la chiesa alla metà del Settecento (fig. 50) e l'attuale prospetto dell'edificio ecclesiastico (fig. 49), testimoniano una ristrutturazione piuttosto

³⁶⁷ Parretti 2007, pp. 223 -228.

³⁶⁸ Appendice documentaria 2: doc. 8, a. agosto.

³⁶⁹ Parretti 2007, pp. 223 -228.

³⁷⁰ Restaini 1985, pp. 22-23.

³⁷¹ Appendice documentaria 2: doc. 25, agosto.

³⁷² Appendice documentaria 2: doc. 26, aprile.

blanda, che non andò ad incidere in maniera significativa sull'aspetto della costruzione. Fu modificata la parte superiore dell'edificio trasformando il tetto a pagoda in una soluzione apicale a timpano, insieme alla ricostruzione della cella campanaria, che risultò leggermente inferiore a quella originaria, avendo perso l'elemento di coronamento. Si rafforzò inoltre un pilastro pericolante e si rinnovò la decorazione interna con festoni e stucchi floreali³⁷³, mentre il ripristino della superficie esterna, pur rispettando l'originaria impostazione, determinò un appiattimento del paramento, più consono ai dettami del secondo Settecento. A Roccagorga il cardinale inviò maestranze diverse, a riprova del suo interesse per il feudo, così come comprovano alcuni documenti compresi tra il 1772 e il 1774, nei quali sono registrati una serie di viaggi effettuati dagli architetti Giuseppe Palazzi³⁷⁴ e Zamboni, da Roma a Roccagorga³⁷⁵, i quali probabilmente dovettero sostituire Paolo Posi nella direzione dei lavori di ricostruzione e abbellimento della chiesa.

Tra gli interventi annoverabili alla committenza Orsini è da includere la costruzione del pregevole altare maggiore, in marmi policromi, con ai lati lo stemma del cardinale, che provvide a dotare lo stesso altare delle reliquie di S. Onorato martire. La notizia è anche riportata nella lapide posta nel lato destro della controfacciata della chiesa: "D.O.M. DOMINICO S.M. IN VIA LATA DIACONO CARDINALI URSINO BENEDICTI XIII P.M. EX FRATRE NEPOTI QUOD AD RESTAURANDUM TEMPLUM HOC PECUNIAM CONTULERIT ARA MAXIMA CONSTITERIT S. HONORATI MARTYRIS EXUVIIS DITARIT SACRAM SUPPLEMENTUM AUXERIT CAPITULUM ARCIS GURGAE DYNASTAE PATRONO BENEFACTORI OPTIME MERITO A.D. MDCCLXXX". L'anno 1780 indica probabilmente la fine dei lavori nella chiesa.

L'ultimo intervento del cardinale Orsini nella chiesa dei Ss. Leonardo ed Erasmo è riferibile alla cappella posta subito a sinistra dell'altare maggiore, dedicata a S. Orsola e della quale il prelado ricevette lo Ius Patronato nel 1780. Essa fu poi adornata di un altare in marmi policromi sul quale compare la scritta "DOMINICUS PHILIPPI F. URSINUS PRIOR DIACONUS CARDINALIS ANNO MDCCLXXXIII I". Il prelado ritenne poi utile corredare lo stesso altare di una pala rappresentante la *Morte di S. Orsola* (fig. 51). Le fonti archivistiche, anche in questo caso, permettono di attribuire con certezza il dipinto, togliendone dall'anonimato l'autore: nel 1780, infatti, tra le "spese della cappella di S.E.P.

³⁷³ Restaini 1985, pp. 22-23.

³⁷⁴ Su Giuseppe Palazzi, architetto romano della seconda metà del Settecento vedi Missirini 1823, p. 427.

³⁷⁵ Appendice documentaria 2: doc. 28, settembre-ottobre; Appendice documentaria 2: doc. 29, novembre-dicembre.

nella chiesa di Roccagorga”, al pittore Antonio Concioli (1736-1820) vengono rimborsate le spese sostenute per la “*tela e telaro occorso per il quadro di S. Orsola*”; nel 1785 il pittore è poi ricordato a Roccagorga insieme all’architetto e al capo mastro muratore³⁷⁶. L’opera, in effetti, rispecchia lo stile dell’artista, caratterizzato da forti assonanze con le opere di Pompeo Batoni, del quale fu allievo e che influenzò in maniera significativa la formazione figurativa del giovane allievo. Il Concioli, tuttavia, connota la cultura batoniana di una forte tendenza accademica, configurandosi sotto alcuni aspetti come vicino al movimento neoclassico, anche se gli effetti cromatici e le definizioni luministiche rendono maggiormente scultoree le forme³⁷⁷.

³⁷⁶ Appendice documentaria 2: doc. 35, agosto; Appendice documentaria 2: doc. 40, aprile.

³⁷⁷ Rangoni 1990, pp. 676-677.

CAPITOLO III

LA TRASFORMAZIONE SETTECENTESCA DEL PALAZZO ORSINI DI GRAVINA A NAPOLI

C. III. 1. Il palazzo dal XVI alla metà del XVIII secolo

Il palazzo Orsini di Gravina a Napoli (fig. 53), meglio noto come palazzo Gravina, prende il proprio nome da uno dei feudi che gli Orsini possedevano nel Regno di Napoli ed è un celebre monumento dell'architettura rinascimentale napoletana, anche se dell'edificio è disponibile soltanto un limitato bagaglio di notizie certe sulla genesi e lo sviluppo³⁷⁸.

La struttura, nata agli inizi del XVI secolo, si presenta come prodotto di una cultura polivalente, soluzione riscontrabile anche in altri palazzi presenti nella città di Napoli³⁷⁹.

La tipologia cinquecentesca è ancora leggibile nella facciata e nel cortile, nonostante le modificazioni e i restauri subiti nel corso dei secoli e l'immobile, attualmente, appare come la risultante di una successione di interventi, terminati nel 1936, con la destinazione dell'edificio a sede della Facoltà di Architettura³⁸⁰.

Il palazzo (fig. 53), infatti, si erge su un basamento in bugnato isodomo di piperno lavorato in superficie, presentando all'interno di questo otto finestre rettangolari. Sopra tale blocco, un listello modanato a toro delimita in basso il fregio sul quale era originariamente incisa un'iscrizione; sopra, una leggera cornice di marmo completa questa fascia di visoria.

³⁷⁸ La ricerca più significativa si deve a Giuseppe Ceci (Ceci 1897, pp. 1-4, pp. 24-31) e Gaetano Filangeri (Filangeri 1891) per la parte documentaria, mentre per gli aspetti formali vanno ricordati gli studi di Roberto Pane (Pane 1955-56, pp. 79-84), Yolanda Tugbang (Tugbang 2004), Francesco Divenuto (Divenuto 2004, pp. 53-70), Benedetto Gravagnuolo (Gravagnuolo 2004, pp. 147-172) e Renata Picone (Picone 2008, pp. 54-97). Di palazzo Gravina, oltre ai nomi citati, si sono interessati: D'Aloe 1857, pp. 66-68; Sasso 1856-58; Ceci 1897, pp. 1-4, pp. 24-31; Chierici 1936, pp. 63-68; Pane 1955-56, pp. 79-84; Doria 1958-1959, p. 113 e ill. 18-21; Di Resta 1989, pp. 81-92; Di Resta 1991, pp. 273-276; Labrot 1993; Loggia 1997; Andreucci 1998, pp. 1-4.

³⁷⁹ Chierici 1936, p. 65; De Fusco 2003, pp. 241-242; Gravagnuolo 2004, pp. 154-155. Per uno studio di palazzo Gravina nel Rinascimento e sull'architettura civile napoletana di questo periodo cfr. Pane 1937, pp. 162-179; Pane 1975-1977, pp. 249-253; Venditti 1980, pp. 753-777; Beyer 1998, pp. 434-459; Gambardella 2000, pp. 51-75; Ghisetti Giavarina 2002, pp. 468-479.

³⁸⁰ In questo intervento, il progetto di restauro ha interessato soprattutto la facciata, della quale è stata ripristinata l'impaginazione originaria: è stato demolito l'attico su via Monteoliveto, chiusi i balconi del secondo piano, ricollocati sopra le aperture gli originali busti marmorei, raffiguranti componenti della casata Orsini (Pane 1955-56, pp. 79-84; Pinto 1991, pp. 77-87; Divenuto 2004, p. 53; Picone 2008, pp. 54-97).

Il piano nobile superiore è scandito da dieci lesene corinzie in pietra lavica, intervallate da finestre rettangolari di marmo bianco che si stagliano sul fondo grigio, coronate da cartelle a loro volta rettangolari; sopra, altrettante volute in rilievo, al culmine delle quali sono posti oculi circolari circoscritti da ghirlande di alloro, contenenti busti marmorei raffiguranti antichi uomini illustri ancora non identificati. A conclusione dell'edificio si erge una trabeazione in piperno con leggere modanature e un cornicione non eccessivamente aggettante.

Il cortile del palazzo (figg. 54-55), all'interno, si presenta come un volume quasi cubico, con un porticato di pianta quadrangolare, che mantiene nella facciata orientale l'originaria impaginazione cinquecentesca, caratterizzata da cinque arcate a tutto sesto che si ergono su possenti pilastri di piperno a base quadrata (fig. 55). Nei pennacchi degli archi sono inseriti dei tondi di marmo, all'interno dei quali compaiono simboli araldici e allegorici; sopra gli stessi archi si eleva una trabeazione sulla quale si erge il piano nobile, caratterizzato da un secondo ordine di arcate, intervallate da lesene corinzie.

Nei vani formati dall'alternarsi delle lesene, si trovano finestre aperte in marmo, uguali a quelle della facciata del palazzo, e finestre cieche in pietra lavica con all'interno nicchie concluse da conchiglie. Anche tra gli archi del piano nobile sono inseriti dei medaglioni marmorei simili a quelli già ricordati, con all'interno busti di avi della famiglia Orsini. Le finestre negli archi del piano nobile sono volte ad illuminare il piano ammezzato realizzato nel XIX secolo.

L'impianto quadrangolare dell'edificio è un assetto raggiunto nel corso dei secoli e la conformazione originaria del palazzo rimane una questione irrisolta, nonostante gli studiosi abbiano cercato di ricostruire la tipologia cinquecentesca dell'edificio tramite le fonti iconografiche dell'urbanistica del tempo.

Il principale dato di riferimento per la costruzione dell'edificio è costituito dalla data di acquisizione dei terreni, 24 settembre 1513, sui quali venne edificato il palazzo: la notizia è stata resa nota nel 1897 da Giuseppe Ceci, nel primo fondamentale saggio sul monumento³⁸¹ e riguarda l'acquisto del giardino del monastero di Santa Chiara, effettuato da Don Ferdinando Orsini duca di Gravina, condottiero e figura di rilievo nel panorama politico del tempo³⁸².

Il ruolo del nobile quale committente del palazzo, è confermato poi nell'iscrizione originaria, una volta incisa nel marcapiano marmoreo dell'immobile, che recita "FERDINANDUS

³⁸¹ Giuseppe Ceci (Ceci 1897, pp. 1-4, pp. 24-31) riporta che il documento è conservato nell'Archivio di Stato di Napoli, Carte dei Monasteri soppressi, vol. 2699.

³⁸² Duca dal 1504 al 1549, si distinse per le sue scelte di autonomia nei confronti del Vicerè spagnolo Ugo di Mondaca, schierandosi insieme ad altri baroni dalla parte dei francesi durante la spedizione del Lautrec del 1528 (Gravagnuolo 2004, p. 148).

URSINUS GENERE ROMANUS GRAVINENS IUM DUX AC NERULANORUM COMES
COSPICUAM HANC DOMUM SIBI SUISQUE ET AMICIS OMNIBUS A
FUNDAMENTIS EREXIT”³⁸³.

Il luogo scelto dal duca Ferdinando per la costruzione della propria dimora risulta essere un punto strategico rispetto all’urbanistica della città nel primo Cinquecento e al suo successivo sviluppo. Situato tra le antiche mura dell’XI secolo e quelle nuove realizzate nel 1513, esso si trovava in una posizione di collegamento tra il nucleo antico e le nuove zone di espansione, che sarebbero sorte nell’arco di pochi anni per l’iniziativa e la volontà del vicerè Don Pedro di Toledo³⁸⁴, esplicitando così la volontà del committente di costruire il suo palazzo in un contesto centrale rispetto alla futura struttura urbanistica della città³⁸⁵. Nel 1549 vengono eseguiti i lavori di completamento del tetto sotto la guida dell’architetto Giovanni Francesco di Palma, lasciando presupporre la fine delle opere di edificazione del palazzo³⁸⁶. Manca in effetti il nome dell’architetto che progettò l’intero edificio, anche se una fonte del 1539³⁸⁷ assegna la paternità dell’opera all’architetto napoletano Gabriele D’Angelo³⁸⁸, attribuzione poi ripresa in scritti del XVII³⁸⁹ e XVIII secolo³⁹⁰.

In alcuni testi vengono tuttavia avanzati forti dubbi su questa assegnazione³⁹¹, arrivando a proporre altre attribuzioni basandosi su basi stilistiche: tra i nomi proposti emerge quello

³⁸³ L’iscrizione è andata distrutta nel XIX secolo e ripristinata durante il restauro subito dal palazzo nel 1936 anche se in una versione di versa dall’originale (Gravagnuolo 2004, p. 147).

³⁸⁴ Don Pedro Álvarez de Toledo y Zuñiga (Salamanca, 1484 – Firenze, 22 febbraio 1553) fu marchese consorte di Villafranca e dal 1532 al 1553 fu viceré di Napoli per conto di Carlo V d’Asburgo.

³⁸⁵ Divenuto 2004, p. 56; l’ingresso principale del palazzo è attualmente su via Monteoliveto, l’antica via dell’Incoronata, mentre la parte posteriore dell’immobile è delimitata da via dei Carrozzeri.

³⁸⁶ Secondo i documenti rinvenuti da Filangieri, tra il 1548 e il 1549 l’architetto Giovan Francesco di Palma dirige i lavori di ultimazione dell’opera. Oltre al tetto, infatti, vengono messe le imposte e le targhe con le insegne di famiglia (Filangieri 1891, p. 237; Gravagnuolo 2004, p. 148).

³⁸⁷ Di Falco 1539, p. 115. Come accertato da Gravagnuolo, le altre guide del Cinquecento che citano palazzo Gravina trascurano di menzionare l’autore dell’edificio (Gravagnuolo 2004, p. 148).

³⁸⁸ Sono poche le notizie che riguardano la figura e l’attività di Gabriele D’Angelo derivate per di più da fonti letterarie. Attivo a Napoli tra il XV e il XVI secolo, avrebbe trascorso un periodo di formazione a Roma volto allo studio dell’antico, per poi ritornare in patria dove svolse la sua attività influenzato soprattutto dalle esperienze architettoniche di Novello di San Lucano e del Mormando (Ceci 1897, p. 25, p. 27; Ceci 1898, pp. 181-182).

³⁸⁹ Celano 1692, p. 339.

³⁹⁰ De Dominicis 1743, pp. 12-3 e sgg.

³⁹¹ Per una completa riflessione su le ricostruzioni storiche e le diverse ipotesi attributive su palazzo Gravina si veda il saggio monografico di Benedetto Gravagnuolo (Gravagnuolo 2004, pp. 148-152).

dell'architetto Giovanni Donadio detto il Mormando³⁹², per le analogie riscontrabili tra palazzo Gravina e palazzo Capua, realizzato dallo stesso architetto; a maggior conferma si evidenzia il legame di parentela tra il Donadio e Giovan Francesco di Palma, al quale si deve, come già è evidenziato, la conclusione dei lavori a palazzo Gravina³⁹³.

La dimora napoletana della famiglia Orsini, in effetti, propone soluzioni stilistiche vicine al classicismo in via di elaborazione a Roma nel primo Cinquecento, identificabili principalmente nel palazzo Caprini, ideato dal Bramante.

È tuttavia innegabile che alla base del progetto ci siano precisi rimandi agli edifici del Quattrocento fiorentino, specialmente per il bugnato di base, modello ripreso anche nell'ambito romano, come in palazzo Farnese³⁹⁴; le lesene corinzie, presenti nel primo piano, inoltre, rimandano in maniera molto evidente al fiorentino palazzo Rucellai.

La tipologia delle dimore nobili presenti a Napoli nel XV e XVI secolo rimarca i riferimenti all'ambito fiorentino, ed anche palazzo Gravina si colloca in questo panorama partenopeo, pur non dipendendo in modo pedissequo da tale caratterizzazione. Lo stesso Di Palma, ad esempio, attinge a orizzonti più ampi quando a palazzo Capua propone finestre tratte dai disegni eseguiti per la *Città Ideale*, conservati nella Galleria delle Marche di Urbino.

Stando alle deduzioni emerse dall'analisi delle rappresentazioni cinquecentesche che documentano l'immobile, l'originale fase costruttiva, risalente come già detto alla prima metà del Cinquecento, vedeva il palazzo composto da tre corpi di fabbrica, disposti intorno ad un cortile rettangolare; sul quarto lato del cortile, quello ad est, era posto un blocco di fabbrica più basso che lasciava vedere il giardino sul lato posteriore dell'edificio, realizzato sui terreni acquisiti dal monastero di Santa Chiara³⁹⁵.

Per le diverse dissertazioni storiografiche sulla paternità del progetto di palazzo Gravina vedi Ceci 1897, p. 27; Chierici 1936, p. 63; Pane 1937, p. 172; Pane 1977, p. 251; Gravagnuolo 2004, pp. 148-152.

³⁹² Architetto calabrese nacque a Mormanno (CS) nel 1450 circa, attivo a Napoli dove giunse negli anni ottanta del Quattrocento, dove si fece portatore delle tendenze dell'architettura fiorentina a Napoli. Una figlia sposò nel 1526 Giovan Francesco di Palma che poté così fregiarsi dello pseudonimo di Mormando (Ceci 1900, pp. 167-172, pp. 182-185; Venditti 1995; Valtieri 2003, pp. 135-146; Gravagnuolo 2004, p. 171 n. 16)

³⁹³ Pane 1937, p. 172; Pane 1977, p. 251.

³⁹⁴ Il parallelo tra palazzo Gravina e palazzo Farnese è stato avanzato da Di Falco nel 1539 (Di Falco 1539; Gravagnuolo 2004, p. 148).

³⁹⁵ Gli studiosi si sono soffermati sull'analisi della tavola di Carlo Theti-Nicolò van Aelst del 1560, sulla mappa incisa da Stéfán Dupérac ed edita da Antoine Lafréry nel 1566 e sulla veduta di van Stinemolen del 1582 (Marin 1990, pp. 163-189; De Seta 1969, pp. 122-123, pp. 137-138, p. 268; Funari 1999, pp. 74-76; per un'accurata trattazione delle fonti iconografiche su palazzo Orsini di Gravina vedi Gravagnuolo 2004, pp. 157-160 e Divenuto 2004, pp. 53-56).

Data la mancanza di fonti documentarie attendibili, non è possibile stabilire se questa iniziale conformazione sia stata frutto di un progetto preciso o causata dall'interruzione dei lavori dovuti alla morte del committente Ferdinando Orsini nel 1549³⁹⁶: alcune fonti letterarie tra Cinquecento e Settecento segnalano comunque l'incompletezza del palazzo³⁹⁷.

Le documentazioni cartografiche e planimetriche mostrano che il cortile avesse una corte chiusa a partire dal '600³⁹⁸. La facciata del palazzo, tuttavia, non presenta proporzioni ed equilibri raggiunti compiutamente, ma sembra incompleta nell'elevazione, elemento notato da Jean-Jacques Bouchard nel 1632 e riportato nel suo diario di viaggio; sempre a questi anni risale la prima veduta del palazzo (fig. 56), eseguita da Viviano Codazzi (1604 –1670) nella quale è possibile conoscere il prospetto del palazzo nella parte che si affaccia su uno slargo di via Monteoliveto³⁹⁹.

L'edificio è citato nei documenti di successione della famiglia e appare protagonista nelle varie vicende di corte, ospitando in particolare feste, cerimonie ed eventi teatrali⁴⁰⁰. Gli avvenimenti fastosi fanno corona in alcuni casi episodi meno piacevoli, come il saccheggio subito dall'immobile durante i tumulti popolari guidati da Masaniello nel 1647, preso di mira a causa del coinvolgimento del duca Ferdinando nel sostenere e sovvenzionare, tra la seconda metà del Seicento e i primi anni del Settecento, la causa del vicerè d'Arcos⁴⁰¹.

Il palazzo dovette subire un'affrettata modifica nel periodo successivo, tanto che in una stampa del 1718 appare coronato da un mezzanino (fig. 57), giustificabile per la necessità di un ampliamento degli spazi. Nella stessa incisione, in una nota posta sotto l'immagine del palazzo, si precisa che lo stesso appare incompleto, ma il disegno è tuttavia "considerabile" e l'immobile viene giudicato "capace di ricevere varii personaggi raguardevoli"⁴⁰².

Dal 1728 sono attestati dei lavori di manutenzione e decorazione al palazzo voluti da Mondillo Orsini⁴⁰³, patriarca di Costantinopoli ed arcivescovo di Capua; tra questi figurano

³⁹⁶ Umberto Chierici ha sostenuto che la tipologia ad U è una soluzione precoce per la prima metà del Cinquecento, tuttavia Benedetto Gravagnuolo fa notare che anche se rara, è presente a Napoli nel palazzo Marigliano, coevo a palazzo Gravina (Chierici 1936, p. 24; Gravagnuolo 2004, pp. 160).

³⁹⁷ Gravagnuolo 2004, p. 160.

³⁹⁸ Si tratta delle rappresentazioni seicentesche di Alessandro Baratta (1629, 1670), Pietro Miotte (1648) e Bastiaen Stopendal (1653); (Gravagnuolo 2004, p. 160; Divenuto 2004, p. 54).

³⁹⁹ De Seta 2002, p. 67; Spinosa 1989, p. 187 n. 9, p. 212 fig. 6; Di Mauro 1989, p. 15; Tugbang 2004, p. 25.

⁴⁰⁰ Litta 1828-1832, tavv. XXVIII-XXX; Di Resta 1989, p. 98; Tugbang 2004, p. 24-25.

⁴⁰¹ Litta 1828-1832, tav. XXX; Tugbang 2004, p. 26.

⁴⁰² Petrini 1718; Gravagnuolo 2004, p. 151 fig. 75.

⁴⁰³ Mondillo Orsini (Solofra 1690-Napoli 1750), era lo zio di Domenico Amedeo Orsini in quanto fratello di seconde nozze del padre Filippo Orsini. Entrato nella Congregazione di S. Filippo Neri che operava nella Chiesa

interventi di riadattamento del tetto, avvenuti nel 1734, sotto la direzione dell'ingegnere regio Gennaro Carola⁴⁰⁴; tali lavori si protrarranno fino al 1738 con significative somme impiegate⁴⁰⁵. I lavori citati sono documentati in maniera generica e non permettono di individuare chiaramente i vari interventi, impedendo di cogliere le eventuali modifiche apportate all'aspetto formale del palazzo. Altre opere di muratura sono testimoniate nel 1756 per volere del cardinale Domenico Orsini, in base a documenti che menzionano l'intervento di alcuni pipernieri a palazzo Gravina, impegnati nella lavorazione di non meglio precisati archi e pilastri⁴⁰⁶. È in questa occasione che nella bibliografia di riferimento viene nominata la figura del cardinale in rapporto al palazzo di Napoli. L'interesse del cardinale nei riguardi della dimora napoletana viene attribuito, in alcuni studi, al fatto che l'immobile versava in cattive condizioni a causa della trascuratezza dei suoi predecessori⁴⁰⁷.

Le notizie fino ad oggi conosciute relative a questo intervento settecentesco, fanno riferimento ad un documento conservato nell'Archivio di Stato di Napoli, datato 26 gennaio 1785, anno in cui il cardinale redige il suo testamento, corredandolo della lista delle spese sostenute per il "restauro" del suo palazzo, dal 1762 al 1783⁴⁰⁸. Dalla consultazione di questo documento⁴⁰⁹, gli studiosi deducevano l'iniziale e preminente presenza dell'architetto Mario Gioffredo dal

di S. Maria degli Afflitti di Solofra, Mondillo intraprese poi gli studi giuridici a Roma, dove dallo zio Benedetto XIII Orsini fu nominato nel 1724 vescovo di Melfi e Rapolla e arcivescovo titolare di Corinto. Nel 1728 fu nominato Arcivescovo di Capua ed insignito del Titolo di Patriarca di Costantinopoli dal 1743. Nonostante la Diocesi di Capua fosse cardinalizia, l'Orsini non fu mai nominato cardinale per volere dello zio pontefice, avverso alla politica del nepotismo perpetrata dai suoi predecessori (Granata 1766, p. 175; Moroni 1859, p. 322).
404 Tugbang 2004, p. 28; Picone 2008, p. 57, p. 93 n. 27;

⁴⁰⁵ A questa data infatti Mondillo Orsini rinuncia al vitalizio datogli dal nipote Domenico Amedeo, futuro cardinale, per destinarlo ai lavori di manutenzione che si stavano svolgendo a palazzo Gravina di Napoli, Picone 2008, p. 93 n. 27.

⁴⁰⁶ Isabella Di Resta segnala la presenza nell'Archivio Storico Capitolino, Fondo Orsini, I A XXV p. 53, anno 1756, una "*Ratifica d'Istrumento in cui Domenico Dragone, Pasquale Cartaro e pipernieri di Napoli s'obbligarono a fare al Card. Domenico Orsini di loro spese proprie alcuni piastri, archi etc. nel Palazzo di detto Cardinale in Napoli*" (Di Resta 1989, p. 98; cfr. anche Tugbang 2004, p. 28, n. 173).

⁴⁰⁷ Divenuto 2004, p. 58.

⁴⁰⁸ Archivio di Stato di Napoli, *Fondo Giustizia*, Panetta corrente dei processi, fascio 3823, fogli 1-36v, 44r-64v. Altre due copie dello stesso documento sono conservate all'Archivio di Stato di Roma (Archivio di Stato di Roma, Trenta Notai Capitolini, ufficio n. 8, 1789, n. 451) e nel fondo Orsini conservato nell'Università della California di Los Angeles (Box 241). Il documento è stato in parte trascritto e pubblicato in Loggia 1997, p. 55 e Tugbang 2004, pp. 69-72.

⁴⁰⁹ Il documento è citato per la prima volta da Giuseppe Ceci nel saggio su palazzo Gravina (Ceci 1897, p. 4).

1762 al 1782⁴¹⁰, a cui attribuivano la direzione del cantiere nell'intero ventennio e la progettazione del portale marmoreo (fig. 58), datato al 1766, oggetto di accurate analisi stilistiche anche in rapporto all'economia formale del palazzo⁴¹¹. In realtà, come emergerà dal presente contributo, il Gioffredo risulta attivo dal 1758 al 1767. La notizia che la sua prestazione sarebbe cessata nel 1782 era quindi frutto di un'erronea interpretazione delle fonti, che riferivano a tale data l'anno in cui veniva saldato il lavoro del tecnico.

Dal documento precedentemente citato veniva inoltre rilevata la presenza di altri architetti: Vincenzo Di Bisogno, Pompeo Schiantarelli e Ferdinando Fuga. Ai primi due era assegnato un ruolo di collaborazione nello svolgimento di mansioni tecnico-ingegneristiche, ma non sono chiari i tempi e gli interventi realmente effettuati; per quanto riguarda Ferdinando Fuga, invece, vengono a lui attribuite solo occasionali consulenze. Il ruolo del Fuga, tuttavia non appare ben definito, limitandosi il documento a fornire prevalentemente riscontri economici⁴¹².

Dalla stessa fonte⁴¹³ emergono poi i nomi di alcuni artisti impegnati nella decorazione pittorica⁴¹⁴ del piano nobile del palazzo, in particolare Francesco de Mura, Giuseppe Bonito, Fedele Fischetti; da questi documenti, consistenti prevalentemente in mandati di pagamento, non appare tuttavia con chiarezza l'intervento specifico di ogni singolo artista.

Per quanto riguarda l'operato di Fedele Fischetti a palazzo Orsini, recentemente è emersa una documentazione che permette di rafforzare l'attribuzione al pittore dei lacerti di affreschi scampati all'incendio divampato a palazzo nel 1848, oggi conservati su supporti lignei nella sala delle riunioni della Biblioteca centrale della facoltà di Architettura⁴¹⁵.

⁴¹⁰ Divenuto 2004, p. 58; Tugbang 2004, pp. 28-29; Gravagnuolo 2008, p. 161; Picone 2008, pp. 56-57.

⁴¹¹ Gravagnuolo 2008, p. 161; Picone 2008, pp. 56-57. L'analisi stilistica del portale ideato da Mario Gioffredo verrà affrontata nei capitoli successivi.

⁴¹² Tali deduzioni erano legate principalmente alla scarsa entità delle retribuzioni.

⁴¹³ Cfr. Ceci 1897, p. 29; Loggia 1997, p. 25; Divenuto 2004, p. 58; Gravagnuolo 2004, p. 160.

⁴¹⁴ Tra questi, Francesco de Mura, Giuseppe Bonito, Fedele Fischetti, Jacopo Cestaro, Antonio Jolli, Francesco Rossi, Gaetano Magri, Filippo Di Pasquale, Alfano, D'Elia, Gamba, Romualdo Formosa, Giuseppe Pesci e Giovan Battista Rossi.

⁴¹⁵ L'attribuzione a Fischetti già avanzata da Francesco Divenuto e Benedetto Gravagnuolo, nei rispettivi saggi su palazzo Orsini pubblicati nel 2004 (Divenuto 2004, p. 58; Gravagnuolo 2004, p. 160), è ora consolidata dal ritrovamento di documenti che testimoniano il pagamento, nel 1770, di 1000 ducati al pittore per aver eseguito a palazzo Gravina le pitture sia della lamia della seconda anticamera che della cappella del piano nobile, e il quadro a olio per la stessa cappella. Sono stati inoltre pubblicati altri mandati di pagamento destinati ai pittori Crescenzo Gamba e Antonio Jolli, rispettivamente nel 1770 e nel 1775, all'indoratore Simone Girardi nel 1772 e

Un'altra importante fonte contemporanea vagliata dagli studiosi che si sono interessati di approfondire l'intervento settecentesco a palazzo Gravina, sono le lettere che Luigi Vanvitelli spediva da Napoli al fratello Urbano a Roma. In due missive risalenti al 1761, infatti, Vanvitelli, invitato a Napoli dal cardinale per esprimere un parere sul dissesto statico delle fondamenta dell'edificio, riferisce della sua visita a Palazzo Gravina, cogliendo l'occasione per proporre una diversa sistemazione del portico del cortile rispetto a quella avanzata e poi eseguita da Gioffredo.

I mandati di pagamento posti a corredo del già ricordato testamento di Domenico Orsini, pur essendo significativi, nella maggior parte dei casi non hanno fornito elementi atti a datare correttamente le varie fasi del lavoro, in quanto i pagamenti molto spesso venivano eseguiti in ritardo, anche di anni, rispetto alle prestazioni lavorative svolte da artisti e maestranze. Non risultano poi facilmente individuabili le specifiche responsabilità dei singoli artisti e i loro interventi, mancando di questi dettagliate descrizioni. Nei saggi in cui si è preso in considerazione il rifacimento settecentesco di palazzo Orsini, infatti, gli studiosi discordano su date e responsabilità attribuite.

L'analisi del complesso carteggio posto alla base della presente trattazione, mira a chiarire anche i dubbi precedentemente sollevati, contribuendo al contempo ad una migliore lettura della vicenda architettonica e decorativa del palazzo, in particolare per l'intervento effettuato nella seconda metà del Settecento per volere del cardinale Domenico Orsini.

al fabbricatore Simone nel 1774 (Picone 2008, pp. 57-58). Sulla questione si ritornerà, per ulteriori chiarimenti e considerazioni, nel capitolo del presente studio dedicato alla decorazione di palazzo Gravina.

C. III. 2. Le prime fasi dell'intervento al palazzo (1747-1759): l'attività dell'architetto Ignazio De Blasio

La sistemazione settecentesca del palazzo è frutto di una successione di architetti che diressero il cantiere dell'edificio per circa trentacinque anni, dal 1746 al 1782, guidati dalla mente accorta del cardinale, l'intervento del quale si inserisce nella volontà di accrescere il prestigio personale e del casato.

Come si è già detto, la prima fase dei lavori inizia nell'ottobre del 1746⁴¹⁶, sotto la direzione dell'architetto don Ignazio De Blasio, il quale soprintende ad una serie di interventi volti a consolidare le parti del palazzo considerate meno stabili e meno solide. Il napoletano Ignazio De Blasio, architetto e scenografo del Settecento, fu attivo prevalentemente nel regno di Napoli. Il suo operato, ancora poco noto per la frammentarietà delle notizie, riceve alcuni chiarimenti grazie al ritrovamento di nuove acquisizioni documentarie relative agli interventi svolti per la famiglia Orsini, attività che favoriscono una maggior conoscenza della sua carriera artistica, lo studio della quale è stato sinora in parte analizzato in un saggio di Ornella Cirillo e nella scheda redatta per il *Dizionario Biografico degli Italiani* da Angela Cate llo.

Ignazio De Blasio e suo fratello Michelangelo, architetto affermato e a servizio del cardinale Orsini, provengono da una famiglia di orefici e argentieri attivi tra Napoli, Benevento, Puglia e Basilicata. Sono infatti figli del famoso argentiere e orafo Andrea, che a partire dagli inizi del Settecento aveva avviato una prolifica bottega a Napoli, portata avanti con la collaborazione degli altri due figli, Baldassarre e Gennaro, anche loro maestri nelle arti decorative⁴¹⁷. Lo stesso cardinale Orsini nel 1758 si avvale dell'opera di Baldassarre per la realizzazione di un crocifisso d'oro⁴¹⁸.

L'impegno professionale di Michelangelo, attivo nella prima metà del Settecento tra Napoli⁴¹⁹ e luoghi circostanti⁴²⁰, vide anche una limitata partecipazione a palazzo Orsini, in subordine al

⁴¹⁶ Appendice documentaria 3: doc. 9, 11, 19.

⁴¹⁷ Catello 1987, pp. 391-394; Cirillo 2004, p. 481.

⁴¹⁸ Appendice documentaria 3: doc. c. 44.

⁴¹⁹ La presenza di Michelangelo De Blasio è documentata in numerosi cantieri napoletani, come quello della Congregazione dei Sette Dolori di San Luigi di Palazzo (1751), quello del Vicariato Provinciale (1753) e quello della regia Dogana (1754) dove affianca Mario Gioffredo (Cirillo 2004, p. 490).

⁴²⁰ Di Michelangelo De Blasio si conoscono interventi su edifici di prestigio, come quelli condotti negli anni quaranta del Settecento per la famiglia Grillo al palazzo di Mondragone e alla villa Lignola a San Giorgio a Cremano. Tale aspetto riguardò anche strutture di carattere religioso, come il progetto per la chiesa di Santa

fratello Ignazio. Appare comunque ricorrente questa collaborazione con il fratello, con il quale condivise, ad esempio, la direzione dei lavori per la chiesa di Santa Teresa a Solofra⁴²¹, cooperazione che determinò in effetti un'assonanza di stile tra i due⁴²². C'è comunque da considerare che i contributi relativi a questi due architetti si presentano ancora frammentari e disorganici, aspetto negativo al quale il presente studio cerca di fornire una prima sistemazione, garantita oltretutto da solide basi documentarie inerenti il rapporto tra il cardinale Orsini e De Blasio.

Il primo contatto lavorativo tra Michelangelo De Blasio e il cardinale Domenico Orsini, come emerge dai documenti relativi a questo contesto, si concretizza nel 1739 a Solofra, feudo della famiglia. A questa data infatti Michelangelo è coinvolto negli interventi di costruzione e di recupero del palazzo Orsini di Solofra, danneggiato dal terremoto che aveva colpito la zona nel 1732⁴²³. Nella stessa città, a partire dal 1745, sia Michelangelo che Ignazio De Blasio risultano impegnati nella ricostruzione della chiesa di S. Teresa del Sorbo, distrutta dopo il già menzionato terremoto e ricostruita, per volere della famiglia Ronchi, secondo un progetto frutto della collaborazione dei due architetti, entrambi presenti nella documentazione pertinente la riedificazione della chiesa; il disegno del progetto a pianta ottagonale è firmato da Michelangelo, mentre a Ignazio si deve la progettazione dell'impianto decorativo degli stucchi e degli altari⁴²⁴.

In questo ultimo impegno, nello stile dei fratelli De Blasio, sembrano inserirsi alcuni richiami al lessico formale dell'architetto Domenico Antonio Vaccaro (1678 –1745), al quale

Maria Assunta a Montefano, la prosecuzione del cantiere del palazzo abbaziale di Loreto a Montevergine, dove subentrò a Domenico Antonio Vaccaro nel 1745 (Mongelli 1969; Cirillo 2004, pp. 489-495).

⁴²¹ A queste opere va aggiunta anche la direzione dei lavori per la ristrutturazione del complesso di San Giovanni in Parco a Nocera tra il 1762 e il 1763 (Cirillo 2004, pp. 481-495).

⁴²² Entrambi, ad esempio, prediligono la linea retta a discapito della curva e denotano nei vari interventi rigore geometrico e semplicità del linguaggio, apparendo in effetti maggiormente inclini al classicismo che alle frivolezze del rococò. Nelle decorazioni, inoltre, preferiscono comunque sottolineare una scelta compositiva che tenda a privilegiare gli elementi strutturali della fabbrica, senza appesantirli di parti aggiuntive, evidenziando quindi uno stile pragmatico teso a salvaguardare il geometrismo di base ricercato: la decorazione, a volte del tutto assente, si distribuisce così entro trame chiare e ben delineate, (Cirillo 2004, pp. 481-490).

⁴²³ In particolare l'architetto De Blasio è documentato in dei lavori di misurazione delle strutture che si erano già eseguite nel palazzo e in una perizia per il risarcimento della corte dell'immobile, danneggiata dal terremoto (Appendice documentaria 3: doc. 1). Su questo argomento si ritornerà in maniera più approfondita nel paragrafo dedicato ai lavori di ricostruzione e decorazione del palazzo Orsini di Solofra.

⁴²⁴ Cirillo 2004, pp. 486-487; Guacci 1974, p. 115.

Michelangelo era subentrato, dopo la sua morte, nella direzione del cantiere del palazzo abbaziale di Loreto a Montevergine⁴²⁵.

È possibile ipotizzare che la presenza dei due fratelli De Blasio nel cantiere della chiesa di Santa Teresa del Sorbo, possa essere dovuta all'interessamento del cardinale Orsini, la cui influenza potrebbe aver favorito la scelta dei due architetti; d'altra parte, richieste di raccomandazioni da parte dei due artisti al loro mecenate sono attestate dalle fonti documentarie a disposizione emerse dalla consultazione del carteggio più volte richiamato in questa sede.

La collaborazione tra Michelangelo De Blasio e Domenico Orsini è testimoniata anche nel 1742: a questa data infatti è nota, da fonti contemporanee, la partecipazione di Michelangelo all'apparato funebre allestito nell'oratorio di S. Filippo Neri, nella chiesa dei Padri Gerolimini di Napoli, in occasione della morte della duchessa Paola Odescalchi, moglie di Domenico Orsini⁴²⁶. In questa circostanza l'architetto progetta l'apparato funerario effimero realizzato nella chiesa, documentato in una stampa (fig. 59) conservata nella sacrestia della cattedrale di Gravina di Puglia e rinvenuta da chi scrive: in tale immagine è rappresentato il catafalco funerario realizzato dal De Blasio, secondo uno stile prettamente barocco che sembra in parte contrastare con il rigore geometrico e la semplicità del linguaggio tipiche dell'artista. Nei diversi livelli del catafalco prevalgono ad esempio linee curve e drappi sontuosi, denotando un'imponenza che sembra contraddire la misura e l'equilibrio consoni al De Blasio. La progettazione di questo apparato effimero è da unire ad altre esperienze consimili attribuite al medesimo architetto, nelle quali vengono confermate le sue caratteristiche stilistiche⁴²⁷.

L'ultima testimonianza nota del rapporto tra il cardinale Orsini e Michelangelo De Blasio è in una lettera dove l'architetto informa il prelado sulla progettazione e l'edificazione di una cappella nel feudo di Cardito, residenza dei Borboni, preferita da loro per la presenza di una

⁴²⁵ Cirillo 2004, p. 486.

⁴²⁶ Cirillo 2004, p. 484. La duchessa di Gravina era particolarmente legata a questa chiesa dato che nel suo testamento dispone la celebrazione mensile di messe a suo suffragio nella cappella dedicata a S. Filippo Neri (Appendice documentaria 3: doc. 10).

⁴²⁷ "Una *Macchina della Cuccagna eretta nella Piazza del Real Palazzo per solennizzare il felicissimo giorno del Compleanno dell'Augustissima Imperatrice Regina Nostra Signora Elisabetta Cristina Wolfenpitel per ordine dell'Eccellentissimo Signor D. Marc'Antonio Burgese Principe di Silmona [...]*, eseguita nel 1721; l'altra, del 1724, eseguita in occasione della festa di S. Carlo, consistente in una *Machina di Foco artificiale fatta erigere nella Piazza di Calandrino per lo giorno di S. Carlo dal Marchese Sign. D. Francesco Maria Salerno Dignitissimo Commissario per la Faustissima Nuova della Gravidanza dell'Augustissima Imperatrice D. G. nel 1723*" (Cirillo 2004, p. 490).

riserva di caccia. L'artista esalta il disegno della cappella da lui eseguito, evidenziando che l'esecuzione avrebbe comportato una spesa di soli 3000 ducati, compresi gli arredi.

Per avere un termine di paragone utile c'è da aggiungere che il progetto proposto da Luigi Vanvitelli per la stessa cappella, comportava invece una spesa dieci volte superiore a quella prevista da De Blasio⁴²⁸.

I fratelli De Blasio rientrano nella schiera di architetti che, insieme ai più noti Ferdinando Sanfelice, Domenico Antonio Vaccaro, Antonio Medrano e Filippo Bonocore, contribuirono alla definizione dell'ambiente urbano della capitale del regno borbonico e delle sue province nella prima metà del Settecento⁴²⁹; si configurano infatti come artisti a servizio per la committenza religiosa, di corte e aristocratica, assolvendo sia compiti di progettazione su larga scala che incombenze tecniche o di supervisione di cantiere. È proprio in questa veste che si caratterizzerà l'attività di Ignazio De Blasio per il cardinale Orsini a palazzo Gravina di Napoli. Se le notizie su Michelangelo De Blasio sono sufficienti per definirne la sua figura professionale, non sappiamo nulla sull'operato di Ignazio, al di fuori della collaborazione con il fratello nella chiesa di S. Teresa a Solofra, di cui si è già detto. Il fondo Orsini, parte preminente del presente lavoro, si configura pertanto come ulteriore contributo per definire la biografia e l'attività dell'artista.

Almeno a partire dal 1745, Ignazio sembra essere l'architetto di fiducia del cardinale, a differenza di Michelangelo che invece aveva instaurato un rapporto meno costante e continuativo con il prelado. Il primo è infatti attivo in alcuni lavori per la progettazione e la decorazione di una cappella nella chiesa parrocchiale di Poggiorsini⁴³⁰, oggi in provincia di Bari. Nel 1747, inoltre, Ignazio De Blasio progetta per il cardinale Orsini la chiesa della SS. Trinità ad Atina, piccolo centro della Ciociaria, che si trovava sotto la giurisdizione dell'abbazia di Fossanova, di cui Orsini era commendatario⁴³¹. La preferenza a lui accordata rispetto al fratello Michelangelo è forse dovuta al fatto che anche Ignazio era un ecclesiastico, come risulta nei documenti, dai quali apprendiamo che don Ignazio De Blasio apparteneva

⁴²⁸ Appendice documentaria 3: doc. 30.

⁴²⁹ Cirillo 2004, p. 481.

⁴³⁰ Appendice documentaria 3: doc. 5, 11, 14, 18. Gli altari citati non esistono più in quanto la chiesa parrocchiale di Poggiorsini è andata distrutta.

⁴³¹ Appendice documentaria 3: doc. 8, 13, 15, 16, 17. La chiesa realizzata su disegni di Ignazio De Blasio era stata terminata nel 1750 circa dato che a questa data il cardinale si occupa del corredo della chiesa "*apparati dell'altare*" (Appendice documentaria 3: doc. 21).

alla “*Congregazione dei trenta Confessori Napoletani*”, nella quale aveva espletato per diversi anni il ruolo di “*Superiore*”⁴³².

Tornando a parlare di palazzo Orsini di Gravina a Napoli, la prima fase dei lavori inizia quindi negli ultimi mesi 1746⁴³³, sotto la direzione dell’architetto appena ricordato don Ignazio De Blasio, il quale soprintende ad una serie di interventi volti a consolidare le parti più a rischio del palazzo. L’impegno maggiore dell’architetto si concretizza principalmente nel 1752, quando è chiamato a visionare alcune lesioni notate soprattutto nelle stalle dell’immobile poste nel braccio sinistro del palazzo: l’architetto rileva che la mostra di un arco e del relativo pilastro si era staccata e riscontra delle preoccupanti crepe nel terzo pilastro in prossimità della scala che conduceva al piano nobile. Un opportuno intervento viene quindi proposto dal tecnico, il quale riferisce al cardinale che il lavoro nella stalla non sarà molto dispendioso per quanto riguarda i materiali, dato che questi potevano essere presi da alcune rimanenze di piperno che si trovavano nel cortile; diverso era il discorso per quanto riguardava la puntellatura, molto onerosa, tanto da far lievitare la spesa fino a centocinquanta ducati.

Maestranze specializzate vengono allora impiegate nel rinforzare la stalla, nella quale il deterioramento di alcune parti poteva portare a conseguenze compromettenti per la stabilità degli edifici superiori⁴³⁴. Altri lavori sono eseguiti nel portico e in alcune parti interne del palazzo, riguardanti tinteggiature e sistemazione di un balcone, con l’impiego di somme significative.

Una particolare attenzione viene riservata poi ai pilastri agli arconi del portico, per i quali viene spesso proposto di usare catene in ferro per assicurare la stabilità, anche in vista di un eventuale aumento dei carichi superiori⁴³⁵. Questo tipo di interventi, sotto la direzione di Ignazio De Blasio, si susseguono fino al 1758, anno in cui dovette maturare la decisione del cardinale di intervenire in maniera più incisiva sul suo palazzo, iniziando quel processo di lavori che renderà questo uno degli edifici più prestigiosi della Napoli del Settecento, in grado di competere con le residenze reali⁴³⁶.

⁴³² Appendice documentaria 3: doc. 26.

⁴³³ Appendice documentaria 3: doc. 9, 11, 19.

⁴³⁴ Appendice documentaria 3: doc. 25.

⁴³⁵ Appendice documentaria 3: doc. 20, 26, 39.

⁴³⁶ Per l’architettura del Settecento napoletano cfr. Pane 1939; Praz 1959; Venditti 1961; Alisio 1971, VIII, pp. 316-366; De Fusco 1971, VIII, pp. 369-449; De Fusco 1973; Blunt 1975; Pane 1973; Pane 1980; De Seta 1981; De Seta 1982; Garms 2000, pp. 260-293.

In effetti, la scelta di iniziare questi lavori coincide con un periodo di affermazione personale del prelado nel contesto partenopeo, giustificato dal fatto che l'anno seguente questi verrà nominato ambasciatore del re di Napoli presso la corte pontificia. Altra ragione, forse più pertinente, potrebbe invece individuarsi nella necessità di sistemare il palazzo in vista del matrimonio del figlio Filippo con Teresa Caracciolo, avvenuto nel 1762.

In previsione di questa seconda fase di interventi, sicuramente la più cospicua e importante dal punto di vista strutturale e architettonico, viene chiamato l'architetto Mario Gioffredo⁴³⁷ il quale, nell'aprile del 1758, dopo aver supervisionato il palazzo e fatto alcuni disegni per il portone e le finestre del secondo appartamento, si dichiara pronto per il suo viaggio a Roma, dove incontrerà il cardinale per discutere sull'immobile e ricevere ordini per i lavori previsti⁴³⁸, munito di "*strumenti e carta da disegnare*" in modo da essere in grado di fare altri progetti sul momento e poter così meglio soddisfare le esigenze del cardinale.

Questo intervento, sinora inedito, riveste una particolare importanza in quanto esalta il ruolo dell'architetto nel contesto delle famiglie nobili del tempo e chiarisce i rapporti che si instauravano tra committente e artista. Il fatto che l'architetto si rechi a Roma, lascia infatti trasparire la volontà del cardinale di parlare direttamente con il tecnico per trattare nel dettaglio le varie fasi degli interventi programmati, come risulta chiaramente dalla lettura del carteggio. L'architetto, d'altra parte, aveva interesse ad incontrare il prelado proprio per capirne il pensiero e la volontà, così da poterlo soddisfare nel modo e nei tempi adeguati, aumentando il proprio prestigio in un ambiente che si presentava molto interessante per le prospettive di lavoro. In effetti, come si evince dalla documentazione, l'architetto ambiva di potersi recare a Roma e prendere contatti con l'ambiente capitolino, aspetto vantaggioso anche dal punto di vista professionale.

La documentazione a disposizione ha permesso infatti di stabilire che fu grazie alla protezione del cardinale Orsini che Mario Gioffredo vinse il concorso per il rifacimento della chiesa di

⁴³⁷ L'architetto e teorico, Mario Gioffredo (1718-1785), fu uno dei maggiori architetti napoletani del Settecento, oscurato nella fama solo da Luigi Vanvitelli e Ferdinando Fuga. Tra le opere di maggior rilievo del Gioffredo vanno ricordate la chiesa del Carmine a Vasto (1751), i lavori napoletani della villa Campolieto (1755-1760) e il palazzo Cavalcanti (1762). Le opere di maggior rilievo sono considerate la chiesa di S. Spirito e palazzo Casacalenda (1757) a Napoli. Insieme ad altri incarichi espletati nei palazzi e chiese di Napoli, è da ricordare la sua attività di regio ingegnere, svolta dal 1754, la carica di precettore di disegno di re Ferdinando IV e quella di architetto di corte, ricevuta nel 1783 dopo la morte di Vanvitelli e Fuga (Venditti 2000, pp. 118-123; Gravagnuolo 2002).

Un maggiore approfondimento dell'attività di Mario Gioffredo verrà svolto in maniera approfondita, in questa sede, nel paragrafo a lui dedicato.

⁴³⁸ Appendice documentaria 3: doc. 43.

San Giacomo degli Spagnoli a Roma, prevalendo sugli altri illustri partecipanti, Ferdinando Fuga, Luigi Vanvitelli e Giuseppe Sardi⁴³⁹.

Lo stesso Gioffredo, in una lettera inviata al cardinale dell'agosto del 1761, chiarisce questo aspetto: *“Pongo sotto la protezione di V. E. li disegni da me fatti con sommo studio, e fatica per la chiesa di S. Giacomo, acciò possiate proteggerli presso Mons. Erreros ... volendosi fare detta chiesa di figura rotonda, come più propria, acciò non rassomigli a S. Agnese l'ho portati in carattere grandioso e serio per poter superare lo stile di quella; l'ultima pianta rappresenta altro pensiero volendosi fare a croce latina, che con avviso del Sig. D. Matteo ne farò la facciata, e spaccato. Spero da un principe virtuoso quale è l'Em. V. esser soddisfatto il mio desiderio, quale non ha altro oggetto, che la gloria”*⁴⁴⁰. L'architetto napoletano, per tutto il tempo che sarà a servizio del cardinale Orsini, chiederà ripetutamente al suo mecenate di promuovere il suo progetto e il suo ruolo di esecutore della nuova chiesa di San Giacomo, desideroso di far vedere la sua abilità nella capitale dello Stato Pontificio e per *“l'onore della nazione napoletana”*. In realtà, pur essendo stato bandito il concorso, la nuova chiesa non fu mai edificata e lo stesso cardinale, rispondendo alle continue suppliche rivoltegli dal suo architetto, sottolinea in sostanza la non volontà di realizzarla, in quanto non si riusciva ad ottenere l'ordine dalla corte spagnola; si impegnava però a sollecitarne la costruzione anche grazie all'aiuto di monsignor Erreros⁴⁴¹.

Tornando a palazzo Gravina, per circa un anno, nella direzione dei lavori, si assiste alla compresenza di Gioffredo e De Blasio, le cui collaborazioni si protraggono fino a settembre del 1759, anno in cui il secondo dà le dimissioni. Stando alle testimonianze di Carlo Ungaro, Maestro di casa del cardinale, sembrerebbe emergere il fastidio del De Blasio di apparire sottomesso ad un altro professionista, tanto da costituire causa primaria dell'abbandono del lavoro: *[...] Non so se il signor don Ignazio De Blasio le abbia scritto, e per quello che ho potuto odorare di essersi licenziato per essersi servito V. E. de l S. Gioffredo o.[...]*⁴⁴².

Grazie ad una serie di circostanze, in parte fortuite, si conosce un'immagine (fig. 60) che mostra palazzo Gravina proprio nel momento in cui subentra Mario Gioffredo nella direzione del cantiere. In una sala dell'ala nord di palazzo Orsini a Solofra, infatti, una veduta del palazzo di Napoli era stata affrescata insieme ad altre immagini dei feudi Orsini nel

⁴³⁹ Sasso 1856-1858, p. 490; Blunt 1979, p. 71; Jappelli 2002, p. 122.

⁴⁴⁰ Appendice documentaria 3: doc. 116

⁴⁴¹ Per maggiori informazioni relative alla vicenda sopra citata vedi: Appendice documentaria 3 doc. 116, 130, 134, 167, 210, 212, 221, 230, 247, 248.

⁴⁴² (Appendice documentaria 3: doc. 62).

meridione⁴⁴³. L'affresco è andato purtroppo distrutto durante il terremoto che ha devastato l'Irpinia nel 1980, ma la sua raffigurazione era stata in parte pubblicata in uno studio su Solofra condotto da Francesco Guacci nel 1974⁴⁴⁴. L'affresco, sinora assegnato genericamente della seconda metà del Settecento e considerato di autore anonimo, risulta invece essere stato eseguito nel 1759, anno in cui il pittore Francesco Nubula, del quale si tratterà in seguito, viene chiamato dal cardinale Orsini per realizzare le vedute dei suoi feudi nel palazzo di famiglia di Solofra, già precedentemente citate. La veduta in esame, colta così come appare da via Monteoliveto, mostra la facciata e parte del lato sinistro del palazzo.

La stessa immagine del palazzo, così come rappresentata nell'affresco, compare poi in un'acquaforte eseguita da Etienne Giraud nel 1771⁴⁴⁵ (fig. 61), confermando quanto emerso dalla ricerca documentaria qui condotta. Ciò ha permesso inoltre di chiarire una problematica sorta in rapporto a tale immagine, considerata sinora una sorta di ipotesi progettuale e frutto di una ideazione mai realizzata⁴⁴⁶.

La situazione delle varie fasi di cambiamento della facciata del palazzo e la sua rappresentazione, in realtà, si presentava in questo particolare periodo abbastanza complessa, ma può ricevere in questa sede chiarimenti sostanziali in quanto sostenuti da riscontri oggettivi. Da una lettera inviata al cardinale dal Maestro di Casa, infatti, risulta che il pittore citato giunse a Napoli nel marzo del 1759 per “*fare il disegno della veduta del Palazzo di Monte Oliveto*”, e in quella occasione gli venne fornito “*il disegno del portone per poterne unire il disegno alla veduta*”⁴⁴⁷. In base a questa testimonianza l'intero palazzo risulta essere raffigurato in maniera attendibile e documentato anche per le parti non ancora completate, mentre il portone si configura in questa sede come elemento di fantasia e secondo le forme che assumerà dopo l'effettiva messa in opera. Il documento quindi testimonia le due fasi dell'impegno del pittore nel raffigurare il palazzo di Napoli sulle pareti del palazzo Orsini di Solofra: in un primo momento prepara il disegno del palazzo partenopeo così come appariva in quel tempo e aggiunge poi a questa immagine il disegno del progetto del portone ideato da

⁴⁴³ Guacci 1974, pp. 91-95.

⁴⁴⁴ Guacci 1974, pp. 91-95. La foto dell'affresco del palazzo partenopeo è stata pubblicata in Guacci 1974, p. 95; Tugbang 2004, p. 30 fig. 20; Picone 2008, p. 64 fig. 16.

⁴⁴⁵ L'incisione è stata pubblicata in Doria 1958-59; Tugbang 2004, p. 30 fig. 19; Picone 2008, p. 68 fig. 22.

⁴⁴⁶ La tesi che l'immagine dell'affresco fosse soltanto la raffigurazione di un'idea mai giunta a termine è stata sostenuta da Yolanda Tugbang (Tugbang 2004, p. 30); mentre negli altri studi riguardanti palazzo Gravina la problematica in questione non viene affrontata.

⁴⁴⁷ Appendice documentaria 3: doc. 53.

Mario Gioffredo nel 1758⁴⁴⁸. La raffigurazione del palazzo, a questo punto viene riprodotta in affresco, rispondendo alla richiesta del cardinale che voleva vedere l'edificio completo del portone previsto. L'immagine dell'affresco di palazzo Orsini a Solofra, escludendo il portone, mostra dunque come fosse effettivamente l'edificio alla fine degli anni cinquanta del Settecento, risolvendo una questione che aveva creato negli studi precedenti non pochi problemi dal punto di vista della effettiva conformazione dell'edificio nel periodo preso in esame in questa sede.

Una stampa del 1718⁴⁴⁹ (fig. 57), nella quale il palazzo appare leggermente difforme dall'immagine affrescata, permette poi di comprendere i lavori che furono effettuati tra quella data e l'anno di esecuzione dell'affresco. La facciata del palazzo, nell'incisione, risulta essere modificata nel livello superiore, che ospitava inizialmente locali di servizio con il soffitto molto ribassato, tanto che, in facciata, tale livello risulta essere all'incirca la metà del primo piano. Nella stessa raffigurazione, in tale piano, le aperture sono limitate a semplici feritoie orizzontali, prive di ogni decorazione. L'immagine coincide poi con una descrizione di questo ultimo piano fatta dal cardinale Orsini nel 1761: il prelato, infatti, ricorda che la parte sommitale del palazzo era alta "*14 palmi circa*" ed "*era coperto a tetto*"⁴⁵⁰.

Nell'affresco del 1759, invece, questo livello appare notevolmente rialzato e le finestre, intervallate da alte lesene con capitelli corinzi a sostegno del marcapiano, risultano a questo punto alte quanto quelle del piano sottostante e presentano la medesima decorazione. Il cornicione posto sopra al primo livello viene di fatto replicato alla sommità dell'edificio, restituendo a questo un equilibrio e una maestosità che si presentava ridotta nella versione precedente. Dal l'affresco si può inoltre dedurre che questo ultimo piano occupava la parte alta della facciata, ma risulta ridotto nella parte posteriore dell'edificio, tanto da impegnarne all'incirca la metà.

L'intervento strutturale sul palazzo risulta quindi essere stato di una certa consistenza, aspetto che risulta più chiaro dopo l'esame della documentazione presentata, che ha permesso di meglio definire le fasi essenziali e la corretta cronologia dell'intervento. In una dettagliata relazione del 12 ottobre 1761⁴⁵¹, riguardante principalmente la stabilità del palazzo, inviata al cardinale Orsini e sottoscritta dagli architetti Luigi Vanvitelli, Ferdinando Fuga, Felice Bottiglieri e Mario Gioffredo, viene affrontata ancora la questione dell'appartamento

⁴⁴⁸ Appendice documentaria 3: doc. 43.

⁴⁴⁹ Petrini 1718.

⁴⁵⁰ Appendice documentaria 3: doc. 130.

⁴⁵¹ Appendice documentaria 3: doc. 136.

superiore del palazzo, specificando che questo livello, per intero, era stato eseguito ventidue anni prima, durante un precedente intervento. L'informazione rimanda quindi la costruzione del piano attico alla fine degli anni trenta del Settecento, confermando così la notizia riportata da Camillo Napoleone Sasso nel 1858 e considerata con scetticismo, che faceva risalire l'aggiunta del piano superiore al 1738, definendola poi deturpante nell'economia dell'edificio⁴⁵². Va aggiunto inoltre che al 1739 sono testimoniati alcuni lavori di manutenzione svolti nel palazzo nel periodo in cui questo era abitato dal vescovo Mondillo Orsini, il quale rinuncia al vitalizio a lui assegnato dal nipote Domenico, futuro cardinale allora diciannovenne, per destinarlo alla conservazione del palazzo⁴⁵³.

Tutti i lavori elencati finora sono precedenti all'intervento dell'architetto Mario Gioffredo, che seguirà le vicende dell'immobile per almeno un decennio, inserendo il portone previsto e da lui progettato, oltre a eseguire diversi lavori di consolidamento e manutenzione, secondo quanto verrà esposto nel paragrafo successivo.

⁴⁵² Sasso 1858, p. 54.

⁴⁵³ Picone 2008, p. 93 n. 27.

C. III. 3. L'intervento dell'architetto Mario Gioffredo e la decorazione pittorica del palazzo

C. III. 3. A. *Il cantiere architettonico*

Il ruolo di Mario Gioffredo a palazzo Gravina a Napoli, è stato già delineato discutendo la sua collaborazione con l'architetto De Blasio e assumerà sempre maggior spessore quando la responsabilità del cantiere ricadrà sotto la sua diretta gestione.

Tale situazione può essere meglio approfondita e in alcuni casi conosciuta grazie all'apporto determinante di una nutrita serie di documenti rintracciati nel fondo Orsini dell'Università della California di Los Angeles. Queste testimonianze inedite, composte da lettere dell'artista e da tre piante (figg. 62, 63, 64), costituiscono attualmente la raccolta autografa più consistente riferibile a Mario Gioffredo.

Nei documenti emergono spesso riferimenti a stanze e spazi specifici del palazzo, indicati tuttavia in modo generico e con scarsi riferimenti a reale collocamento. In base a ciò e utilizzando le pur frammentarie indicazioni, si è potuto ricostruire, anche se in linea di massima, il possibile assetto del palazzo, secondo la pianta allegata, alla quale si rimanda per le citazioni dei vari ambienti del piano nobile (fig. 65). La documentazione reperita in occasione del presente studio ha poi permesso di chiarire l'esatta cronologia dell'intervento di Gioffredo a palazzo Gravina: fino ad oggi infatti, gli studi inerenti la dimora napoletana degli Orsini attestavano la presenza dello stesso tra il 1761 e il 1762⁴⁵⁴, mentre, come appena visto, l'architetto napoletano è attivo a palazzo già dal 1758. Si è chiarito, inoltre, che l'intervento del Gioffredo nel palazzo di Napoli si concluse nel 1767 e non, come erroneamente indicato sinora, nel 1782, data che si riferiva soltanto alla registrazione di un pagamento precedente⁴⁵⁵. Per una definitiva analisi del contributo che il Gioffredo portò nel palazzo napoletano è comunque necessario definire la corretta cronologia dell'intervento, per apprezzarne l'evoluzione logica e i contributi che il cardinale seppe inserire nell'iter progettuale ed esecutivo.

Come si è già accennato nel precedente capitolo, in previsione della seconda fase di interventi, sicuramente più cospicua e importante dal punto di vista strutturale e architettonico, Mario Gioffredo nell'aprile del 1758 si reca a Roma per definire con il

⁴⁵⁴ Divenuto 2004, p. 58; Tugbang 2004, pp. 28-29; Gravagnuolo 2004, p. 161; Picone 2008, pp. 56-57.

⁴⁵⁵ Divenuto 2004, p. 58; Tugbang 2004, pp. 28-29; Gravagnuolo 2004, p. 161; Picone 2008, pp. 56-57.

cardinale gli aspetti tecnici e gestionali del cantiere di Napoli; porta i disegni del portale e di alcune finestre del palazzo, elaborati dopo il primo sopralluogo all'immobile⁴⁵⁶.

La fase immediatamente successiva è deducibile dalla documentazione ricordata, dato che la corrispondenza tra il cardinale Orsini e Mario Gioffredo riprende nell'ottobre del 1758, dopo che l'architetto si era trattenuto per qualche tempo a Roma, come si è visto, prima di recarsi a Vasto⁴⁵⁷, in Abruzzo, dove seguiva i lavori della chiesa del Carmine da lui progettata e costruita tra il 1758 e il 1766⁴⁵⁸.

Le motivazioni che spinsero il cardinale a scegliere Mario Gioffredo come architetto di fiducia, sono in parte deducibili dal carteggio intercorso tra i due personaggi e da alcune considerazioni fondate sull'evoluzione della vicenda. In una lettera a nostra disposizione, infatti, il Maestro di Casa del cardinale Orsini riferisce al marchese di San Giorgio⁴⁵⁹ che fu l'abate Leone - così viene chiamato nel documento - a segnalare il nome dell'architetto napoletano al cardinale⁴⁶⁰. Allo stato attuale delle ricerche, non è stato possibile individuare l'abate citato, ma la notizia appare interessante, in quanto riconduce il contatto fra mecenate e artista all'ambiente ecclesiastico, con il quale il Gioffredo aveva già collaborato.

Un'altra considerazione può essere avanzata, tenendo presenti le affinità di gusto tra Mario Gioffredo e il suo mecenate. Il cardinale, la cui competenza artistica emerge in ogni parte di questo studio, sceglie di fatto un professionista erudito, che conosceva bene anche l'arte classica e rinascimentale, grazie alla lettura dei maggiori trattati e alla conoscenza delle opere, sottolineata da studiosi diversi⁴⁶¹. La frequentazione del colto ambiente romano, unita alle

⁴⁵⁶ Appendice documentaria 3: doc. 66.

⁴⁵⁷ Appendice documentaria 3: doc. 45, 48.

⁴⁵⁸ La chiesa gli fu commissionata dal marchese d'Avalos del Vasto nel 1751. Per lo stesso committente il Gioffredo eseguì a Napoli il rifacimento del palazzo cinquecentesco che si trovava appena fuori la porta di Chiaia (Venditti 2000, pp. 118-119).

⁴⁵⁹ Il personaggio che verrà citato anche in altre occasioni, è da identificare con il nobile Giacomo Francesco Milano (Polistena 4 maggio 1699 – 28 novembre 1780), Patrizio Napoletano e Grande di Spagna di prima classe dal 1740, ambasciatore napoletano in Svezia e a Parigi dal 1741. Giacomo Francesco Milano fu allievo del famoso musicista napoletano Francesco Durante, dedicandosi alla composizione e divenendo uno dei più acclamati clavicembalisti di Napoli. Durante la permanenza a Parigi si fece onore alla corte di Francia come organista, tanto da essere citato, nel 1767, nel *Dictionnaire de Musique* di Jean-Jacques Rousseau (ediz. 1832, p. 433). Compose alcune opere (*La betulia liberata*, Napoli 1734; *Gioas re di Giuda*, Napoli 1735), l'azione profana *Angelica e Medoro* (1740), pezzi per clavicembalo, cantate, messe e lamentazioni (Pitarresi 2001, p. 45).

⁴⁶⁰ Appendice documentaria 3: doc. 16.

⁴⁶¹ Venditti 2000, p. 122; Jappelli 2002, pp. 125-140; Divenuto 2002, pp. 81-108.

conoscenze appena elencate, consentì poi al Gioffredo di operare nel palazzo di Napoli con un adeguato bagaglio culturale e stilistico.

Come si vedrà meglio in seguito, l'architetto manifesta forti tendenze classicistiche, tanto da opporsi in maniera programmatica alla tradizione napoletana barocca e rococò; tendenza che aveva manifestato fin da giovane, quando aveva frequentato lo studio di Francesco Solimena, pittore incline al gusto arcadico⁴⁶². D'altra parte anche il cardinale Orsini, apparteneva all'Accademia dell'Arcadia, confermando quindi le assonanze con l'architetto napoletano. Lo stesso prelato, inoltre, nell'affidare l'incarico al Gioffredo, si sarebbe garantito il rispetto delle preesistenze presenti nell'edificio di Napoli, viste le caratteristiche dell'architetto e il suo percorso professionale⁴⁶³.

È da tener presente che al momento della decisione del cardinale di intervenire sul suo palazzo, a Napoli era presente Ferdinando Fuga, il quale era già entrato in contatto con il prelato a Roma. Le ragioni per cui il cardinale non abbia richiesto all'architetto romano di seguire tutto l'intervento a palazzo Gravina, sono forse da individuarsi nei numerosi incarichi allora affidati al Fuga, oppure per contenere l'impegno economico. In seguito, il ricorso a Fuga si renderà tuttavia necessario per risolvere i problemi strutturali che si evidenzieranno nel palazzo. La scelta di questo professionista da parte del cardinale è poi probabilmente motivata dalla volontà di affidare l'incarico a un architetto napoletano, in grado cioè di colloquiare con l'ambiente e di intuire le modifiche da apportare all'immobile in un preciso contesto urbanistico. È necessario analizzare, quindi, questa realtà partenopea per comprendere appieno il valore e le caratteristiche dell'azione professionale di Gioffredo.

La produzione architettonica barocca napoletana, infatti, nel 1734, anno in cui era salito al trono di Napoli Carlo III, aveva come protagonisti indiscussi Domenico Antonio Vaccaro (1678-1745) e Ferdinando Sanfelice (1675-1748)⁴⁶⁴. Il giovane re, educato alle corti di Madrid e Parma, forse perché riteneva troppo provinciale l'architettura barocca napoletana o, più probabilmente, perché voleva rappresentare nel gusto architettonico il nuovo corso politico, trascurò i maestri napoletani, rivolgendosi prima a Giovanni Antonio Medrano (1703-post 1738) e Antonio Canevari (1681-1751)⁴⁶⁵, e poi ai due maggiori esponenti della

⁴⁶² Jappelli 2002, p. 122.

⁴⁶³ Mario Gioffredo, infatti, dimostra un approccio "conservatore" anche in altri episodi della sua attività e valga come esempio il parere negativo da lui espresso nel 1770, nei confronti della demolizione della cupola della chiesa napoletana del Gesù Nuovo, voluta invece da Vanvitelli e Fuga (Russo 2005, pp. 153-155).

⁴⁶⁴ De Fusco 1971, pp. 3-4; Blunt 2006, pp. 243.

⁴⁶⁵ Giovanni Antonio Medrano, architetto di origini siciliane, fu incaricato da Carlo III della costruzione del teatro San Carlo (1737) e dei nuovi appartamenti del palazzo Reale. Nel 1737, Carlo III affida al Medrano i

scuola romana, Luigi Vanvitelli e Ferdinando Fuga, chiamati a Napoli nel 1751, per eseguire i ben noti incarichi della reggia di Caserta e l'albergo dei Poveri di Napoli⁴⁶⁶.

La seconda metà del Settecento, considerata una delle stagioni più felici della produzione artistica napoletana, con opere d'interesse europeo, fu dominata, come appena visto, da artisti formati altrove: Medrano, Canevari, Vanvitelli, Fuga⁴⁶⁷. L'unica eccezione era il napoletano Mario Gioffredo che sopravanzò la schiera degli architetti minori locali, come Giuseppe Astarita (1707-1775), i fratelli Bartolomeo e Luca Vecchione e Felice Bottiglieri.

Gioffredo incarnò di fatto la nascente tendenza al classicismo come reazione al barocco e al rococò, riscontrabile non solo in artisti "stranieri" come Vanvitelli e Fuga, ma anche nella nuova generazione di architetti napoletani; si posizionò quindi in quel clima di elevata qualità che contraddistinse la produzione napoletana del secondo Settecento⁴⁶⁸. Lo stesso Gioffredo, benché avesse dato prova fin da giovane delle sue capacità, fu in parte oscurato nella sua attività dai due più quotati maestri contemporanei, i già citati Vanvitelli e Fuga⁴⁶⁹.

Formatosi nello studio dell'architetto Martino Buonocore, esponente dello stile rococò, studierà poi disegno e prospettiva nella bottega di Francesco Solimena (1657-1747), figura preminente nel panorama artistico napoletano, per la sua azione innovatrice, tendente al gusto arcadico⁴⁷⁰: in un passo della documentazione qui pubblicata, conferma questo suo contatto con la pittura ricordando di "*esser stato ne primi miei tempi anche pittore*"⁴⁷¹.

La critica sottolinea in particolar modo la formazione autodidatta di Gioffredo, basata sullo studio dei *Quattro libri dell'Architettura* di Andrea Palladio, del *De architectura* di Vitruvio⁴⁷² e dei maggiori trattati di età rinascimentale. Allo studio, l'architetto affianca esperienze come l'esame dei templi di Paestum, che fu il primo a visitare e a disegnare, insieme ai vari viaggi di formazione a Roma: esperienze con cui consoliderà la sua

lavori per il nuovo palazzo di Capodimonte, nella cui progettazione e costruzione fu presto affiancato dall'architetto romano Antonio Canevari (1681-1751). I due architetti collaboreranno poi nella realizzazione della villa reale di Portici (1738), voluta dal sovrano allo scopo di ospitare la collezione Farnese (Pane 1939, pp. 202-206; Blunt 2006, p. 243).

⁴⁶⁶ De Fusco 1971, pp. 3-4; Blunt 2006, p. 243.

⁴⁶⁷ De Fusco 1971, p. 3. Per uno studio più completo dell'architettura napoletana di questo periodo vedi Pane 1939; De Fusco 1971; Blunt 1975, pp. 233-257; Blunt 1979a, pp. 60-71; Blunt 1979b, pp. 254-259; De Seta 1981; Garms 2000, pp. 260-293; Gravano 2010.

⁴⁶⁸ De Fusco 1971, p. 3; Blunt 2006, p. 233.

⁴⁶⁹ Venditti 2000, p. 122.

⁴⁷⁰ Jappelli 2002, p. 122; Venditti 2000, p. 118.

⁴⁷¹ Appendice documentaria 3, doc. 222.

⁴⁷² Nell'edizione del 1556, curata da Daniele Barbaro e illustrata da Andrea Palladio.

formazione fondata sulla “ricerca classicistica in rapporto all’uso degli ordini architettonici”⁴⁷³.

La sua carriera di architetto iniziò presto: nel 1741, a soli ventitre anni, aveva già concluso il percorso formativo per accedere alla professione e si cimentò poi nella progettazione di alcune opere effimere⁴⁷⁴. Il primo lavoro importante per Gioffredo fu l’intervento nel palazzo della famiglia Coscia, poi Partanna, che diresse dal 1746 al 1752; l’immobile fu trasformato in forme sontuose tramite la trasformazione di strutture preesistenti, soprattutto il vestibolo, le scale e il salone, nonché la ricostruzione della facciata, caratterizzata dal nuovo portale⁴⁷⁵. In questo, l’architetto elabora un ingresso fiancheggiato da due colonne ioniche con sopra mensole disposte tra le due sporgenze della trabeazione, composizione che verrà ripresa anni dopo sia a palazzo Gravina, sia a palazzo Cavalcanti⁴⁷⁶.

La carriera di Gioffredo, in questi anni è in positiva evoluzione, testimoniata ad esempio dall’incarico ricevuto agli inizi degli anni cinquanta del Settecento dal re di Napoli, per la progettazione della reggia di Caserta. La proposta di Gioffredo, considerata troppo sontuosa e ampia, non piacque e, mentre l’architetto era impegnato a rivisitare il suo progetto, pervennero a Napoli i disegni di Luigi Vanvitelli che furono scelti dal re⁴⁷⁷. L’intervento per Caserta di Mario Gioffredo è testimoniato da una serie di disegni conservati nella Biblioteca Nazionale di Napoli⁴⁷⁸, tramite i quali è possibile comprendere la sintesi progettuale: la reggia

⁴⁷³ Divenuto 2002, p. 81.

⁴⁷⁴ Tra le prove di questi primi anni di attività sono da ricordare nel 1742 il disegno per il *carro di Battaglino*, macchina da festa per la processione della Congrega di Montecalvario, i disegni per apparati funebri e altri per la festività di San Gennaro. A queste esperienze si affiancano quelle di progettazione di cortine stradali, rilievi e direzione di lavori, tra cui vale la pena di menzionare un intervento del 1745 nell’Arciconfraternita della S.S. Trinità dei Pellegrini di Napoli e, nel 1749, insieme a Nicola Tagliacozzo Canale e Giovanni Antonio Medrano, la costruzione di alcune case vicino porta Medina. Tra le prime prove del Gioffredo si annoverano anche il teatrino del palazzo D’Afflitto, nei quartieri spagnoli, e il nuovo Sedile di Porto, entrambi perduti e datati al 1748. L’anno successivo l’architetto è impegnato nella progettazione di una strada, l’attuale via Tommaso Carovita, per dare un passaggio diretto alla chiesa del Real Monastero di Monteoliveto (Venditti 2000, pp. 118-119; Jappelli 2002, pp. 121-123).

⁴⁷⁵ Attualmente il portale è l’unico elemento superstite dell’intervento di Mario Gioffredo. Il palazzo, infatti, fu rimaneggiato più tardi da A. Niccolini che gli diede le forme neoclassiche che attualmente lo caratterizzano.

⁴⁷⁶ Pane 1939, p. 310; De Fusco 1971, p. 430; Russo 1974, pp. 63-68; Colletta 1975, pp. 337-340; Venditti 2000, pp. 119-120; Jappelli 2002, pp. 123-124.

⁴⁷⁷ De Fusco 1968, 180; Venditti 2000, 119; Jappelli 2002, 125.

⁴⁷⁸ Sul dibattito inerente l’attribuzione a Mario Gioffredo di questo gruppo di disegni conservati nella Biblioteca Nazionale di Napoli cfr. Chierici 1937, p. 31; Pane 1939, p. 311; Schiavo 1952, pp. 160-170; De Nitto 1975, pp. 183-188.

di Gioffredo, in questo senso, appare concepita come un edificio fortificato, di vaste dimensioni, composto dalla residenza reale e vari dicasteri, l'università, la magistratura, un teatro e una biblioteca pubblica, nonché un seminario con una cattedrale ed altre costruzioni annesse. L'ampia composizione si sviluppava su moduli organizzati secondo uno schema estremamente ordinato, con al centro nove strutture quadrate, delle quali la centrale ospitava un vestibolo ottagonale, coperto da una cupola sulla quale convergevano gli elementi verticali⁴⁷⁹.

Come è stato rilevato dalla critica, il carattere d'insieme testimonia uno studio delle fabbriche antiche e soprattutto tematiche peculiari alla cultura rinascimentale, come l'adozione del modulo quadrato e l'ideale della centralità⁴⁸⁰. Dai progetti, tuttavia, è possibile riscontrare richiami ad alcuni episodi significativi del barocco: la proposta per la ristrutturazione del Louvre di Gian Lorenzo Bernini (1655) e, soprattutto nel piano della cattedrale, rimandi a S. Agnese in Agone a Roma e S. Maria Egiziaca a Napoli, con richiami evidenti a Francesco Borromini (1599-1667) e Cosimo Fanzago (1591-1678)⁴⁸¹.

Con il progetto per la reggia di Caserta Mario Gioffredo, a trent'anni, diede una notevole prova della sua abilità, tanto che alcune sue soluzioni furono riprese da Luigi Vanvitelli⁴⁸². D'altra parte il progetto gioffrediano, malgrado alcune debolezze, si proponeva già come superamento del gusto barocco e, come è stato sottolineato, al contrario dell'ideazione vanvitelliana, che si inseriva nell'ambito di simili esperienze tipologiche, il progetto dell'architetto napoletano si presenta al contempo moderno, ma con precise connotazioni riferibili a modelli classici e rinascimentali⁴⁸³.

Francesco Milizia ricorda un viaggio a Roma dell'architetto, nel 1750, durante il quale "dette saggi di un gran talento e di molta abilità nell'arte sua" e accrebbe "quel buon gusto dalle migliori opere antiche e moderne"⁴⁸⁴. Nella capitale dello Stato Pontificio, Gioffredo ricevette il titolo di Cavaliere e Conte Palatino e, come già visto, un suo progetto vinse il concorso per la ristrutturazione della chiesa di S. Giacomo degli Spagnoli; la proposta del Gioffredo, non attuata, si impose tuttavia su quelle fornite da Ferdinando Fuga, Luigi Vanvitelli e Giuseppe Sardi, architetti molto ben inseriti nel mondo romano⁴⁸⁵.

⁴⁷⁹ Venditti 2000, p. 119; Jappelli 2002, p. 125.

⁴⁸⁰ Jappelli 2002, p. 126, p. 143 n. 46.

⁴⁸¹ Schiavo 1952, p. 166; Venditti 2000, p. 119; Jappelli 2002, p. 127.

⁴⁸² De Fusco 1971; Schiavo 1953, p. 164; Venditti 1973.

⁴⁸³ De Fusco 1973, pp. 30-31.

⁴⁸⁴ Milizia 1781, p. 145; Jappelli 2002, p. 130.

⁴⁸⁵ Venditti 2000, p. 118-119; Jappelli 2002, pp. 122-130.

A questi rapporti con Roma ora, grazie alla documentazione rinvenuta nel corso della presente ricerca, si possono aggiungere almeno altri tre viaggi effettuati dal Gioffredo nella città capitolina, svolti nell'ottobre 1758, nel dicembre 1761 e nel novembre 1762, allo scopo di definire con il cardinale Orsini i lavori da effettuare a palazzo Gravina. Queste esperienze, come si vedrà in seguito, saranno sfruttate dall'artista a livello formativo e lavorativo, al fine di cercare nuovi incarichi.

Nel 1751 il marchese d'Avalos commissiona a Mario Gioffredo la chiesa del Carmine a Vasto, che venne poi costruita tra il 1758 e il 1766. L'architetto ideò una pianta a croce greca, con due cappelle ai lati dell'ingresso e progettò la decorazione interna, caratterizzata da eleganza e armonia del disegno, secondo principi basati sul controllo accurato degli equilibri plastici e formali⁴⁸⁶. Gli anni di costruzione della chiesa coincidono con quelli dei lavori a palazzo Gravina, sempre diretti da Mario Gioffredo; nei documenti qui pubblicati, infatti, vengono molto spesso citati i viaggi che l'architetto effettuava a Vasto per controllare il cantiere⁴⁸⁷.

Gioffredo, nel 1751, riceve dallo stesso marchese d'Avalos l'incarico del rifacimento del suo palazzo napoletano edificato nel Cinquecento. Come è stato messo in evidenza, l'architetto riesce a mantenere l'armonia e l'effetto unitario della facciata, attraverso l'uso modulare dei timpani delle finestre dei due piani superiori, posti sopra un leggero bugnato uniforme che caratterizza la facciata. Nel piano terra, connotato da un rivestimento bugnato listato, Gioffredo inserisce poi coppie di colonne toscane a serrare l'arco del portale⁴⁸⁸.

Tra i lavori affidati in questi anni all'architetto napoletano, figurano quelli per il restauro della Regia Dogana, dal 1750 al 1753; nel 1751, l'ampliamento dell'Ospedale dei Pellegrini, seguiti dalla progettazione e la direzione dei lavori del palazzo per il consigliere di Stato Latilla, dal 1754 al 1758 circa⁴⁸⁹. Nell'immobile, destinato ad inglobare il preesistente palazzo De Ruggero, Gioffredo realizza un volume contraddistinto dall'alternarsi dei moduli uniformi di finestre e balconi; il basamento risulta caratterizzato da botteghe, con alle estremità due originali portali di piperno ad arco segmentato, a bugne piatte con riquadrature

⁴⁸⁶ Lancetti 1905, p. 137; Pane 1939, p. 131; Robotti 1984, pp. 59-66; Robotti 1993, pp. 35-59; Jappelli 2002, p. 128.

⁴⁸⁷ In particolare vengono citati quattro viaggi, uno a ottobre e l'altro a novembre del 1758; uno nel giugno del 1760 e uno nell'ottobre del 1761 (Appen dice documentaria 3, doc. 45, 48, 76, 123, 131).

⁴⁸⁸ Pane 1939, p. 317; Catalani 1979, p. 80; Jappelli 2002, p. 129. Attualmente la paternità dell'intervento settecentesco di Gioffredo a palazzo d'Avalos è stata messa in discussione dal ritrovamento di alcuni pagamenti fatti dal marchese d'Avalos a Ferdinando Fuga cfr. D'Antonio 1997, p. 111-117.

⁴⁸⁹ Venditti 2000, pp. 120-121; Jappelli 2002, pp. 130-131;

verticali; al centro viene invece conservato l'antico portale. Di rilevante interesse architettonico è l'ideazione nel cortile di una scala aperta nel corpo occidentale dell'edificio, contraddistinta da volte e archi in successione prospettica che si affacciano sul cortile⁴⁹⁰.

Il 1754 è un anno intenso per Mario Gioffredo, che assumerà la direzione dei lavori per la trasformazione di palazzo Casacalenda, in piazza S. Domenico Maggiore, di proprietà del duca Lutio di Sangro. Alla trasformazione di questo edificio, Gioffredo lavorerà fino al 1761 quando, a causa di pesanti controversie insorte con la duchessa Marianna di Sangro, venne sostituito con Luigi Vanvitelli; allo stato attuale delle ricerche, risulta pertanto difficile individuare gli interventi dei due architetti. La facciata del palazzo è caratterizzata da un piano nobile rivestito in cotto, con una piacevole bicromia determinata dalla pietra scura usata nelle membrature; nel basamento in piperno si distinguono i due portali, con colonne tuscaniche in marmo bianco, che sorreggono i balconi del piano nobile; dalla medesima base nascono paraste ioniche di ordine gigante che segnano il paramento murario con il loro plastico aggetto⁴⁹¹.

Quasi contemporaneamente alla costruzione di palazzo Casacalenda, l'architetto napoletano riceve l'incarico dai medesimi committenti di progettare e dirigere i lavori per l'edificazione della loro residenza estiva: villa Campolieto a Ercolano. Gioffredo ne fu responsabile fino al 1761; dopo, a causa delle divergenze con la committente, fu allontanato da entrambi i lavori affidatigli dai di Sangro. Nel 1761 i lavori di villa Campolieto furono assegnati all'architetto Michelangelo Giustiniani, al quale nel 1763 subentrò Luigi Vanvitelli⁴⁹².

Nel 1754, Mario Gioffredo vinse il concorso per la costruzione della chiesa dello Spirito Santo, ritenuta l'opera più rilevante della sua carriera. I lavori, iniziati nel 1758 e conclusi nel 1774, inglobarono la preesistente chiesa tardo-cinquecentesca in una costruzione nuova e originale⁴⁹³. L'interno è caratterizzato da un'unica navata molto ampia, con colonne corinzie di ordine gigante tra le quali si aprono archi, che immettono nelle cappelle laterali. Agli estremi della navata, negli intercolumni, sono realizzati spazi architravati sopra i quali vengono inserite balconate sorrette da mensole. Come è stato sottolineato da De Seta, di grande pregio è la scenografica soluzione absidale, contraddistinta dall'alta cupola decorata

⁴⁹⁰ Gambar della 1985, pp. 11 -15; Venditti 2000, p. 121; Jappelli 2002, p. 131.

⁴⁹¹ Pane 1939, p. 276-278; De Fusco 1971, p. 67; Fiengo 1976, pp. 63 -94; Catalani 1979, p. 77; Venditti 2000, p. 120; Jappelli 2002, pp. 133 -134.

⁴⁹² Per una completa ricostruzione della storia di Villa Campolieto cfr. Fiengo 1974.

⁴⁹³ Catalani 1845, p. 33; De Fusco 1971, p. 438; Jappelli 2002, pp. 131 -132.

da fasce a motivi stellari e illuminata da dodici finestre a timpani alterni⁴⁹⁴. L'unità d'insieme interna è ottenuta grazie ad un'impostazione classica, misurata e al tempo monumentale, alla quale si aggiunge una luminosità interna accentuata dal colore chiaro delle membrature e degli stucchi, superando di fatto il colorismo barocco tipico delle chiese napoletane⁴⁹⁵. La chiesa fu esaltata dagli scrittori di tendenza neoclassica come Francesco Milizia, anche se nell'abside si ritrovano ancora limitati accenti barocchi⁴⁹⁶. Nella facciata, sobria e imponente, Gioffredo conserva inoltre il portale seicentesco progettato da Simone Moccia, inquadrato entro colonne e lesene che reggono un triplice timpano nel coronamento⁴⁹⁷.

La chiesa della Spirito Santo appartiene a quella serie di opere che l'architetto napoletano seguiva in contemporanea ai lavori di palazzo Gravina. Questa architettura ecclesiastica, insieme alla chiesa del Carmine a Vasto, è ricordata nei documenti qui pubblicati, a differenza degli altri lavori, seguiti e realizzati da Gioffredo nello stesso periodo degli interventi al palazzo del cardinale Orsini: non vengono infatti ricordati palazzo Cavalcanti (1762), il restauro del campanile di S. Pietro a Maiella (1762), l'ammodernamento dell'antica chiesa della Maddalena (1765) e l'ampliamento della chiesa di S. Caterina da Siena (1765-1766)⁴⁹⁸.

A partire dagli anni sessanta del Settecento, pur avendo raggiunto una considerevole maturità artistica attestata dalle sue opere, la carriera di Gioffredo subisce un progressivo declino a causa di una forzata diminuzione dell'attività. I sospetti suscitati dalla controversia nata con i duchi di Casacalenda, seguiti dalla citazione in giudizio, insieme alle voci calunniose fatte circolare in occasione di questo episodio e la presenza schiacciante a Napoli di Luigi Vanvitelli, suo principale antagonista, lo ridussero quasi all'inattività⁴⁹⁹.

La cattiva luce in cui venne messo il Gioffredo è più volte percepibile nel carteggio a nostra disposizione: in diverse occasioni, infatti, l'architetto si lamenta con il cardinale Orsini delle malelingue dei napoletani e delle critiche – a suo parere ingiustificate – mosse al suo intervento a palazzo Gravina. A ciò si aggiunge l'interessante episodio in cui marchese di San Giorgio, conversando con il Maestro di Casa del cardinale Orsini, allude ironicamente alla controversia in corso con il duca di Casacalenda, affermando che anche al cardinale sarebbe

⁴⁹⁴ Strazzullo 1953, XI; Venditti 2000, p. 121; La cupola esternamente richiama quella della chiesa romana di Ss. Ambrogio e Carlo al Corso di Pietro da Cortona e, per la sua monumentalità, è considerata un elemento caratteristico del paesaggio urbano di Napoli (De Seta 1986, p. 387).

⁴⁹⁵ Pane 1939, pp. 314-316; Strazzullo 1953, p. 4; Venditti 2000, p. 121.

⁴⁹⁶ De Fusco 1971, p. 438; Venditti 2000, p. 121; Jappelli 2002, p. 132.

⁴⁹⁷ Jappelli 2002, p. 133.

⁴⁹⁸ Venditti 2000, pp. 120-121;

⁴⁹⁹ Jappelli 2002, p. 137.

accaduta la stessa sorte. Lo stesso Vanvitelli accentua questa polemica riferendo che il Gioffredo era sottoposto a continue critiche da parte di tecnici e committenti religiosi, per i lavori svolti a Napoli e in particolare per il portale del palazzo Gravina, fortemente criticato anche dagli scalpellini impegnati in quell'opera⁵⁰⁰.

Nel 1768 Gioffredo dà alle stampe il primo dei tre volumi previsti per il trattato *Dell'Architettura*, riguardante i cinque ordini, dedicato a Ferdinando IV e destinato ai giovani che si apprestavano ad intraprendere il mestiere di architetto. Il secondo e il terzo volume, riguardanti l'architettura religiosa e civile, anche se scritti, non furono mai editi a causa dell'eccessiva spesa dei rami per le illustrazioni⁵⁰¹. È interessante notare che il trattato, essendo uscito nel 1768, fu probabilmente elaborato da Mario Gioffredo durante il periodo del suo intervento a palazzo Gravina; in effetti, in alcune lettere dell'artista, si possono notare dei pensieri che si ritrovano poi nel trattato sull'architettura. Nel trattato si trova espressa – in anticipo sui tempi –, un'estetica di matrice razionalistica, che verrà poi sviluppata negli scritti di Francesco Milizia⁵⁰²; lo stesso Gioffredo sarà, in effetti, uno dei primi ad avvicinarsi all'ideale neoclassico, diffondendone precocemente le tematiche nell'ambiente napoletano⁵⁰³.

Nel primo volume della sua opera, l'architetto tratta compiutamente i cinque ordini (tuscanico, dorico, ionico, romano⁵⁰⁴ e corinzio), precisandone le origini, le caratteristiche e le modalità d'uso e sottolineando la necessità dell'architettura moderna di ricorrere agli esempi classici. Il Gioffredo si oppone quindi all'architettura barocca, simile – a suo dire – a quella gotica, e accusandola di essersi allontanata dalla natura, per indulgenza nei confronti della fantasia⁵⁰⁵. Le sue convinzioni e il trattato gli valsero il soprannome di “Vitruvio parlante”⁵⁰⁶ e la nomina, nel 1771, a membro dell'Accademia delle Scienze di Siena.

Il 1768 è anche l'anno in cui l'architetto napoletano interviene nell'ammodernamento della chiesa di S. Maria delle Crocelle a Napoli; in seguito sostituisce Vanvitelli nella direzione dei lavori della chiesa dell'Annunziata e prende parte alla commissione formata da Vanvitelli, Fuga, Felice Bottiglieri e dal matematico Bernardo Galliani, incaricata di studiare i problemi

⁵⁰⁰ Appendice documentaria 3, doc. 127

⁵⁰¹ Robotti 1993, pp. 35-59; Venditti 2000, p. 122; Jappelli 2002, pp. 138-139; Divenuto 2002, pp. 81-111

⁵⁰² In particolar modo nei *Principi di architettura civile*, editi nel 1781.

⁵⁰³ Venditti 1960, p. 13; Jappelli 2002, pp. 138-139.

⁵⁰⁴ Così è definito da Gioffredo l'ordine composito, nel suo trattato sull'architettura infatti egli spiega che “in Roma per un misto di Jonico e Corintio, surse l'ultimo Ordine ch'è detto Romano e Composito” (Gioffredo 1768, p. 2).

⁵⁰⁵ Robotti 1998, pp. 141-145.

⁵⁰⁶ Milizia 1781, p. 401; Venditti 2000, p. 122.

di stabilità della cupola della chiesa del Gesù Nuovo, esprimendo parere contrario alla sua demolizione⁵⁰⁷.

La scarsa attività a Napoli, caratterizzata come si è visto da ampliamenti, ammodernamenti e opere di restauro di edifici, lo indussero ad accettare nel 1771 l'invito della Corte di Napoli a trasferirsi in Calabria, per sovrintendere alle indagini sulle miniere di ferro di Mongiana, alla costruzione delle relative ferriere e alle livellazioni dei fiumi Ninfa e Alaro⁵⁰⁸. Con le sue iniziative nel settore industriale dimostrò, in anticipo sui contemporanei, di aver compreso l'importanza dei nuovi mezzi di produzione, giudicando inoltre l'attività imprenditoriale non disdicevole alle azioni di un intellettuale e di un artista⁵⁰⁹.

Nel 1783, alla morte di Ferdinando Fuga, fu nominato architetto di corte, ma la tanto ambita nomina verrà espletata da Gioffredo per soli due anni: nel 1785, infatti, l'architetto napoletano, ormai cieco, muore all'età di sessantadue anni⁵¹⁰.

La conoscenza delle opere del classicismo tardorinascimentale e barocco, specie del mondo romano, può leggersi nelle sue composizioni, in cui non viene mai meno il senso della misura, che si traduce in uno stile forte e monumentale. Le opere di Gioffredo sono orientate in senso classico più di quelle dei suoi contemporanei, anche se non si possono definire compiutamente neoclassiche, per l'adozione a volte di alcune soluzioni architettoniche di matrice barocca. Come è stato osservato, la sua produzione, in effetti, è caratterizzata dalle contraddizioni peculiari al periodo di transizione tra barocco e neoclassicismo e manifesta una predilezione per il dettaglio architettonico, per l'ornamentazione e l'arredo, propria dei contemporanei Fuga e Vanvitelli⁵¹¹.

Tornando ad occuparsi di Palazzo Gravina, come prima cosa Gioffredo prende contatti con l'affermato marmoraro Antonio De Lucca⁵¹² e dopo avergli comunicato la sua nomina da

⁵⁰⁷ Venditti 2000, p. 122; Jappelli 2002, p. 139; Russo 2005, pp. 154-155.

⁵⁰⁸ Venditti 2000, p. 121; Jappelli 2002, p. 139.

⁵⁰⁹ Rubino 1978, p. 182-183.

⁵¹⁰ Venditti 2000, p. 121; Jappelli 2002, p. 140.

⁵¹¹ Venditti 2000, p. 122; Blunt 2006, p. 240-241.

⁵¹² Il nome di questo artigiano, negli studi riguardanti palazzo Gravina, è riportato come Antonio De Luva a causa di un'errata lettura di alcuni documenti resi noti per la prima volta da Giuseppe Ceci. In realtà il marmoraro Antonio De Lucca è un affermato artigiano della seconda metà del Settecento, molto spesso citato negli studi relativi a tale occupazione. Antonio De Lucca aveva già lavorato con Mario Gioffredo a partire dal 1760 nella villa Campolieto di Ercolano. Tra le sue opere è da ricordare l'altare maggiore realizzato tra il 1775 e il 1776, su disegno di Ferdinando Fuga, nella basilica di San Paolo Maggiore a Napoli. Sempre per il Fuga l'artigiano aveva lavorato nelle chiese napoletane di S. Eligio e S. Chiara (1744-1763); nonché nella costruzione

parte del cardinale in tale funzione per tutti i lavori del palazzo, specifica alcune condizioni di carattere tecnico ed economico per la realizzazione del portale del palazzo (fig. 58).

Era desiderio del cardinale infatti che l'architrave e *“le due gambe de' redatti del portone fussero d'un sol pezzo”*. Questa specifica richiesta esprimeva il concetto con solidato in base al quale l'opera doveva essere più integra possibile e non composta da più pezzi: la saldatura tra le parti infatti era considerata un punto debole sia dal punto di vista estetico, sia da quello strutturale. Con tale richiesta concordava anche il Gioffredo, che specificava inoltre di voler di un solo pezzo anche le colonne e i *“membretti”*, mentre il gocciolatoio poteva essere anche composto da due parti. Per garantire omogeneità al lavoro e una corretta resa cromatica si sceglievano marmi della medesima tinta.

Le specifiche richieste del committente e dell'architetto non potevano essere soddisfatte dai materiali reperibili a Napoli e dintorni, a causa soprattutto delle misure straordinarie dei pezzi richiesti, rendendo quindi necessaria una speciale ordinazione presso le cave di marmo a Carrara. La richiesta di elementi architettonici particolari e la necessità di reperirli in uno dei centri maggiori d'Italia nella produzione del marmo, lascia trasparire l'importanza del lavoro e la meticolosità con cui venivano ricercate anche soluzioni sofisticate, a vantaggio della propria azione professionale e dei gusti estetici del committente.

L'architetto Gioffredo avrebbe, nel frattempo, realizzato in grande il disegno del portale, per facilitarne la lettura e la successiva posa in opera. Il prezzo pattuito con il *“marmoraro”* per l'intero lavoro, corrispondeva all'ingente cifra di 1200 ducati, ai quali si sarebbero aggiunti altri cento se il committente fosse rimasto soddisfatto dell'opera alla fine dei lavori⁵¹³.

È interessante notare come il portale del palazzo sia la prima opera progettata e avviata dal Gioffredo a palazzo Gravina; questo perché l'avita dimora era giunta fino alla seconda metà del Settecento senza un portale adeguato alla magnificenza del palazzo, tanto che l'immobile all'inizio del secolo era stato considerato incompleto⁵¹⁴. Si capisce allora come il cardinale Orsini diede la priorità al portale per supplire a questa mancanza.

È altrettanto importante evidenziare il valore che l'architetto affidava al disegno, fase decisiva nel proporre la soluzione al committente ed elemento indispensabile per la realizzazione delle parti e il loro montaggio. La visione degli stessi disegni da parte delle altre maestranze

dell'albergo dei Poveri (Fiengo 1974, p. 22; D'Ambrosi 1997, p. 107). Per altri lavori di Antonio De Lucca cfr. De Falco 1999, p. 241; Ruotolo 1995, p. 89.

⁵¹³ Appendice documentaria 3, doc. 45.

⁵¹⁴ Un'acquaforte del 1718, rappresentante la facciata di palazzo Gravina, reca infatti in basso una didascalia che recita “[...] Non è ancora terminato, ma di considerabile si vede il gran disegno e le diverse abitazioni capaci di ricevere vari personaggi ragguardevoli” (Petrini 1718; Gravagnuolo 2004, p. 151 fig. 75).

garantiva poi una positiva dialettica intorno al manufatto e un'altrettanto proficua fase di adattamento e scelta delle soluzioni migliori.

Gioffredo si dimostra attento a queste fasi, in particolare nella selezione dei marmi occorrenti per le porte del palazzo, eseguite principalmente con marmi di tre qualità: marmo bianco, broccatello e “*veroletta*”, a seconda della destinazione negli ambienti. Emerge quindi l'accorta responsabilità che l'architetto pone nel curare l'aspetto formale dell'immobile, da lui seguito anche nei minimi dettagli; tale attenzione, si nota anche nella scelta di bussole e finestre per le quali l'architetto fornisce dettagliati disegni al falegname, confermando così uno specifico *modus operandi*⁵¹⁵.

I primi mesi di elaborazione degli interventi nel palazzo furono senz'altro i più importanti, tanto da dover richiedere un ulteriore confronto e scambio di idee tra mecenate e artista, che ebbe luogo durante il secondo viaggio dell'architetto a Roma, avvenuto alla fine dell'ottobre del 1758⁵¹⁶, quando si trattene nella città circa 20 giorni.

Le lettere inviate al cardinale dal Maestro di Casa e dal Gioffredo permettono di seguire l'iter della progettazione dei lavori tra il dicembre del 1758 e gli inizi del febbraio 1759: i disegni del portale elaborati da Mario Gioffredo erano compiuti e corredati da informazioni sui nomi degli artigiani che dovevano intervenire; sul retro, si potevano leggere poi i prezzi e le misure, mentre dalle stesse lettere si acquisiscono dati “di cronaca” utili a comprendere la situazione oggettiva dell'immobile.

Altri documenti permettono di conoscere le intenzioni e le idee del cardinale riferite al Gioffredo durante la sua permanenza a Roma e riguardanti le migliorie da apportare al palazzo e le decorazioni da eseguire nell'appartamento nobile; questi colloqui, seguiti da opportuni sopralluoghi condotti dal Gioffredo insieme al Maestro di Casa, erano poi tradotti in disegni e piante⁵¹⁷. Lo stesso architetto, ad esempio, esegue il disegno della mostra di marmo della porta del salone di rappresentanza dell'appartamento nobile e riferisce al cardinale di averla elaborata in una forma tale che “*giudicar la possa ogn'uno uscita dall'istesso pennello di quel architetto, che l'intero palazzo ha formato*”⁵¹⁸. Traspare anche da questo episodio la coerenza stilistica che il Gioffredo voleva mantenere nei riguardi della costruzione originario, premura che si riscontrerà anche in altri frangenti.

⁵¹⁵ Appendice documentaria 3, doc. 45.

⁵¹⁶ Appendice documentaria 3, doc. 46.

⁵¹⁷ Appendice documentaria 3, doc. 49, 51, 52.

⁵¹⁸ Appendice documentaria 3, doc. 61.

Il Gioffredo invia poi al prelado le piante di alcuni appartamenti che affacciavano nel cortile, attenendosi alle istruzioni ricevute a Roma dal cardinale; di questi elabora anche un disegno con il prospetto del cortile, che comprendeva la parte dell'ingresso e il lato del medesimo, corrispondente agli appartamenti trattati: in questo modo il mecenate poteva apprezzare l'utilità delle aperture previste, in particolare per fornire adeguata illuminazione agli interni. L'architetto precisa inoltre al committente di aver elaborato il progetto cercando uno stile “*serio*” e “*uniforme*”⁵¹⁹, in coerenza con i suoi convincimenti che privilegiavano inserti e modifiche tali da non compromettere lo stile dell'edificio.

Allo stesso modo traspare la cura che il tecnico mette nel seguire il lavoro degli artigiani chiamati a realizzare arredi e decorazioni: al falegname Aniello Terminiello, ad esempio, fornisce indicazioni per le porte e le mostre delle finestre, raccomandando di usare legno di noce, uno dei più pregiati tra quelli disponibili; allo stesso modo si preoccupa che gli elementi del portale siano realizzati secondo le sue scelte e in marmo, materiale che rimanda ancora alle preferenze del Gioffredo, vicine ormai al neoclassicismo.

La predisposizione degli interventi a palazzo si svolse per un periodo abbastanza lungo, dato che l'inizio dei lavori era previsto tra la fine del 1759 e gli inizi del 1760, anche per permettere all'architetto portare a termine altre incombenze lavorative⁵²⁰. Nella progettazione nulla era lasciato al caso: di Mario Gioffredo, come si è visto, erano anche le invenzioni dei particolari d'arredo, tanto che si occupava persino di elaborare i disegni delle maniglie dei pomi delle porte, insieme agli “*scudetti*” che decoravano le serrature; si assecondava così il desiderio del committente, che voleva questi particolari “*lisci e graziosi*” e di rame indorato. I disegni elaborati dall'architetto, infatti, sarebbero stati poi sottoposti all'approvazione del cardinale e avrebbero preso forma in modelli di cera, spediti a Roma allo stesso prelado, per la consueta approvazione ed essere poi realizzati in serie per gli usi previsti⁵²¹.

Allo stesso modo grazie alle piante del palazzo eseguite dal Gioffredo, il cardinale sceglieva le stanze più opportune per situare i camini, mentre l'architetto nel frattempo elaborava i disegni delle loro mostre, che si sarebbero dovute eseguire poi con varie tipologie di pietre a seconda dell'importanza del luogo di destinazione: per l'appartamento della “*Dama*”, ad esempio, Gioffredo proponeva il giallo di Verona o il broccatello di Spagna; per gli appartamenti del “*Cavaliere*” e “*de' figlioli*” il marmo bardiglio; mentre quello dell'appartamento delle donne era semplice piperno. Nell'appartamento detto “*di*

⁵¹⁹ Appendice documentaria 3, doc. 61.

⁵²⁰ Appendice documentaria 3, doc. 51.

⁵²¹ Appendice documentaria 3, doc. 69.

Francavilla”, a parere di Gioffredo, si doveva mettere un camino nella stanza dell’alcova, la cui mostra doveva essere di “*veroletta*” di Francia, in modo che si accordasse con le mostre delle porte⁵²². Anche nel caso delle mostre dei camini, come lo era stato per quelle collocate nelle porte dell’appartamento nobile, emerge una gerarchia dei marmi a seconda degli ambienti in cui andavano situati: i marmi più preziosi erano destinati infatti alle sale di maggior rappresentanza.

Nei primi giorni di maggio del 1760 iniziò la serie dei maggiori lavori: sotto la direzione di Mario Gioffredo, le maestranze specializzate del capomastro Simone De Simone⁵²³, iniziarono a scoprire il tetto del “*braccio piccolo*”, per dare così principio alle fabbriche per la realizzazione della nuova paggeria, ala dell’edificio evidentemente destinata alla numerosa ‘famiglia’ del committente⁵²⁴. A detta dell’architetto, il pavimento di essa doveva raggiungere lo stesso livello di quello “*dell’appartamento di ritiro del principe*”, che doveva farsi nel lato opposto, per rendere così simmetrico l’intero piano; l’altezza della paggeria sarebbe stata invece di 16 palmi⁵²⁵.

Si elevarono alcune mura, che mancavano, fino all’altezza della copertura; a questo punto, essendo piena estate, il cardinale insieme all’architetto decisero di far “*riposare e acquare le fabbriche*” della nuova paggeria, e solo a settembre, una volta diminuita la temperatura, si sarebbe potuto fare “*l’astrico*”, per poi porvi sopra il tetto⁵²⁶.

È da notare la competenza del cardinale in materia di costruzioni e la sua preoccupazione per la solidità dell’edificio.

⁵²² “*Umilio a V. E. li disegni delle mostre d’essi camini, acciò se li stima di suo gradimento, eliga quelli più li piacciono per esser due più nobili, e due più interiori, potendosi per l’appartamento foderato della dama formarli o di gi allo Verona, o pur di br occatello di Spagna, ma per l’appartamento delle donne farsi una mostra semplice di piperno, e per l’appartamento così del Cavaliere, come dè figlioli farsi di marmo bardiglio; son di parere, che nell’appartamento ove abita il principe di Francavilla doversi anche far un camino, e propriamente nella stanza dell’alcovetta nel muro intesta entrando alla porta, e questo formarsi di veroletta di Francia come alle mostre*”, (Appendice documentaria 3, doc. 71).

⁵²³ I De Simone erano in prevalenza imprenditori edili molto attivi a Napoli tra la prima e la seconda metà del Settecento. Trai più impegnati nei cantieri napoletani, figurano soprattutto Michele e Francesco, a cui si aggiungono anche i *fabbricatori* Aniello, Domenico, Geronimo e Giuseppe; molto probabilmente, anche Simone De Simone apparteneva alla stessa famiglia. Per i De Simone e la loro attività a Napoli, cfr. Fiengo 1983, p. 11, p. 101, p. 264.

⁵²⁴ Appendice documentaria 3, doc. 72.

⁵²⁵ Appendice documentaria 3, doc. 75.

⁵²⁶ Appendice documentaria 3, doc. 77, 78.

Nel frattempo, i lavori continuavano nelle altre parti del palazzo, anche con interventi di abbassamento dei soffitti, come le anticamere dell'appartamento da giorno, da cui ricavarono mezzanini riservati alla servitù⁵²⁷. Per le modifiche da apportare al palazzo, riguardanti soprattutto in questo periodo la nuova paggeria e l'appartamento da giorno, il prelado comunica al suo architetto di non voler superare la spesa di 2 500 ducati⁵²⁸.

I lavori, da maggio a ottobre del 1760, si erano quindi svolti nell'appartamento da giorno e nell'appartamento del principe, mentre si portava a termine la nuova paggeria, insieme ai mezzanini riservati al personale di servizio⁵²⁹.

Per decidere le altre modifiche da apportare in questi ambienti e in altri, Gioffredo aspettava poi la venuta del cardinale a Napoli⁵³⁰, mentre egli in questo periodo si recava di tanto in tanto a Vasto, a controllare i lavori alla chiesa del Carmine⁵³¹.

In merito all'arredo del palazzo, il committente chiede a Gioffredo di misurare la quantità della stoffa di damasco giallo conservata in guardaroba e vedere se fosse sufficiente per tappezzare una delle camere dell'appartamento da giorno. L'architetto, dopo aver comparato le misure del parato con quelle delle stanze, riferisce che la stoffa poteva bastare per le dimensioni della quarta anticamera ed anche il prelado la ritiene sufficiente, visto che sopra il camino della stanza citata doveva porsi una specchiera grande, mentre per l'altezza andava considerata la presenza del fregio e del *lambris*⁵³².

Ai lavori di progettazione e sistemazione degli interni si affiancavano quelli volti al completamento del portale del palazzo. Nel maggio 1760 il marmorario era riuscito a procurarsi tutto il marmo necessario per il portale e le mostre delle porte interne delle sale di rappresentanza del palazzo⁵³³.

⁵²⁷ Appendice documentaria 3, doc. 78, in particolare si parla di “*mezzanini delle Donne*”.

⁵²⁸ Appendice documentaria 3, doc. 79.

⁵²⁹ Ambienti situati nell'ultimo piano del palazzo.

⁵³⁰ Appendice documentaria 3, doc. 83.

⁵³¹ Appendice documentaria 3, doc. 76.

⁵³² Appendice documentaria 3, doc. 79, 80. Nel documento viene usato il termine francese *lambris*, per indicare un rivestimento in legno dei muri interni che aveva la funzione pratica di rendere gli ambienti più asciutti e caldi, o coprire i difetti dei muri. Era di due tipologie: il primo tipo arrivava ad una certa altezza del muro ed era posto al di sotto della tappezzeria, con lo scopo di impedire il logorio di quest'ultima e il passaggio di umidità; il secondo tipo, invece, rivestiva la camera per tutta la sua altezza, fino alla cornice d'imposta. Per spezzare la monotonia della continuità, nei *lambris* erano inseriti compartimenti, quadrati, pilastri e altri ornamenti di legno in rilievo. Spesso erano corredati da specchi posti tra gli intervalli delle finestre, sui camini e in altre parti della camera (Milizia 1785, pp. 168-169)

⁵³³ Appendice documentaria 3, doc. 75.

Per quanto riguarda lo stesso portale, la sua realizzazione sarebbe iniziata dalla mostra, della quale, in primo luogo, vennero eseguite le fondamenta in modo che queste fossero pronte al momento della sua messa in opera⁵³⁴. Per realizzare la mostra furono invece messe “*mezzo filo di bugne*”, mancanti ai due lati del portale; fu posta la soglia realizzata con una lastra di basolo di un solo pezzo, mentre la vecchia mostra di piperno venne fatta rilavorare dal Gioffredo, imitando lo stile “*antico*” del palazzo, per poterne ricavare altre mostre per le porte delle stalle, che ne erano mancanti⁵³⁵.

La documentazione, quindi, permette di comprendere in maniera compiuta la forma e la composizione dell’originaria entrata di palazzo Gravina, costituita da una semplice mostra di piperno⁵³⁶.

Nel frattempo, l’architetto aveva proposto al cardinale di far mettere a difesa del portale che si andava realizzando, delle piccole colonne che avrebbero impedito alle carrozze di passaggio di rovinare gli “*zoccoli*” del portale; inoltre l’architetto ricorda al suo mecenate di preoccuparsi di chiedere una concessione al “*tribunale della Fortificazione, e del Portulano*” in quanto la mostra del portale avrebbe occupato parte del suolo pubblico⁵³⁷. Il permesso di tale occupazione, richiesto dal cardinale, viene concesso, lasciando trasparire la forza diplomatica del richiedente, il quale, rispondendo alle sollecitazioni dell’architetto, si rivolge a personaggi influenti, come il marchese Guindazzi⁵³⁸ e il duca di Laurino⁵³⁹, per fare pressioni sulle autorità competenti⁵⁴⁰.

⁵³⁴ Appendice documentaria 3, doc. 80.

⁵³⁵ Appendice documentaria 3, doc. 84.

⁵³⁶ L’informazione conferma quanto scritto da Raffaele D’Ambra, il quale, dopo aver esaminato un’antica tela rappresentante il palazzo, a quei tempi in collezione Orsini ma oggi dispersa, dichiara che “l’antica porta di questo edificio esser doveva senza colonne” (D’Ambra, 1889; Tung bang 2000, p. 29).

⁵³⁷ Appendice documentaria 3, doc. 77, 81.

⁵³⁸ Questo personaggio, allo stato attuale delle ricerche, non è stato ancora identificato.

⁵³⁹ Il personaggio è da identificarsi con Giuseppe Spinelli (3-5-1693; 17-11-1764), VIII Duca di Laurino, o con suo figlio Troiano (22-2-1712; 1-12-1777), IX Duca di Laurino. Quest’ultimo fu una figura di rilievo nel panorama culturale napoletano: famoso ingegnere ed economista, autore delle *Riflessioni politiche sopra alcuni punti della scienza della moneta*, edito nel 1750, fu uomo di vasta cultura umanistica, allievo di Giovan Battista Vico e amico degli illuministi Gaetano Filangeri e Ferdinando Galiani. Appassionato di architettura, intratteneva stretti rapporti di amicizia con gli architetti Luigi Vanvitelli e Ferdinando Sanfelice al quale affidò, nel 1766, il restauro del palazzo napoletano di famiglia (Spreti, pp. 418-419; Della Monica 2004, pp. 356-361; Spinosa 2004, p. 366, n. 17)

⁵⁴⁰ Appendice documentaria 3, doc. 81

Nel dicembre del 1760, la mostra del portale era quasi completata, tanto che l'opera finora eseguita da Mario Gioffredo cominciava ad essere sottoposta al giudizio dei napoletani. Si attiva quindi quel meccanismo estremamente complesso e di difficile ricostruzione, che coinvolge sia l'architetto – che mette in gioco reputazione e carriera – sia il committente, il cui credito di 'conoscitore' ha un riflesso immediato nel prestigio sociale. In una lettera, infatti, l'architetto riferisce al cardinale che così come egli aveva già anticipato al prelado nel momento dell'approvazione del progetto del nuovo portale, per Napoli correva voce che questo risultava troppo piccolo rispetto al palazzo⁵⁴¹.

Lo stesso architetto ritiene che ciò sia da attribuire al fatto che le persone si fermano a guardare in modo superficiale, giudicando un'opera ancora prima di essere finita. Coloro che entravano dentro l'atrio, invece, si rendevano conto che sarebbe stato impossibile farlo di dimensioni maggiori; l'incompletezza della mostra, inoltre, formata in quel momento dal solo "braghettone", faceva apparire l'opera ancora di dimensioni inferiori rispetto a quelle percepite a lavori ultimati. Nella difesa del proprio operato, Gioffredo afferma che il portale in costruzione era uno dei più grandi di Napoli, inferiore per dimensioni solo a quello del palazzo Coscia (fig. 66)⁵⁴², progettato dallo stesso Gioffredo e a quello del duca Maddaloni, invenzione di Cosimo Fanzago⁵⁴³.

Il portale di palazzo Gravina, una volta terminato, sarebbe risultato più ampio di quello del palazzo Sciarra Colonna di Carbognano a Roma⁵⁴⁴ (fig. 67). I paragoni che l'architetto fornisce a suo vantaggio, permettono di rilevare l'importanza del cantiere di palazzo Gravina,

⁵⁴¹ "Ricordo all'E. V. quel che li dissi dopo l'approvazione del portone cioè che in Napoli avrebbero detto che era piccolo" (Appendice documentaria 3, doc. 85).

⁵⁴² Ci si riferisce al palazzo della famiglia Coscia, situato in piazza dei Martiri a Napoli, acquistato da Baldassarre Coscia, duca di Padula, nel 1746 e a partire da questa data ristrutturato da Mario Gioffredo, che trasformò l'immobile in forme sontuose tramite una ristrutturazione delle fabbriche preesistenti. Tra gli interventi apportati al palazzo dall'architetto napoletano ci fu la realizzazione del nuovo portale dove, per la prima volta, Gioffredo propone la soluzione di un ingresso fiancheggiato da due colonne, con sopra mensole disposte tra le due sporgenze della trabeazione; composizione che verrà ripresa sia a palazzo Gravina che a palazzo Cavalcanti.

⁵⁴³ Il Gioffredo si riferisce al fastoso e monumentale portale del palazzo del duca di Maddaloni, Marzio Domenico IV Carafa della Stadera, situato in via Maddaloni a Napoli, realizzato alla fine del Seicento da Cosimo Fanzago (Blunt 2006, p. 110, p. 115).

⁵⁴⁴ Gioffredo afferma che "essendo il portone di palmi 12 1/6 e palmi 21 alto è delli portoni grandi di Napoli, mentre tre portoni architetturati sono solamente più grandi, cioè quello di Coscia, di sicuro, e del Duca di Maddaloni, questo vostro portone è più grande del portone di Carbongrano costì in Roma", (Appendice documentaria 3, doc. 85).

posto a confronto con alcuni dei maggiori edifici di Napoli e di Roma, nell'ottica di esaltarne i valori, in funzione dello status del proprietario. L'architetto, superando la fase critica appena enunciata, chiede quindi al cardinale di poter continuare la realizzazione della mostra “*sapendo io l'uso di questo mio paese che subito criticano, prima di veder una cosa finita, e poi approvano*”⁵⁴⁵.

Altri particolari della ristrutturazione del palazzo venivano stabiliti tramite le consultazioni epistolari tra il cardinale Orsini e Mario Gioffredo; fra queste è da segnalare la discussione per decidere il tipo di selciato per fare la pavimentazione del cortile. Il cardinale chiede al suo architetto l'opinione in merito ai “*quadrelli*” che si utilizzano a Roma e Gioffredo risponde di aver notato che nella capitale dello Stato Pontificio le strade d'inverno sono molto fangose a causa del fatto che, una volta consumata la calce che lega le lastre del pavimento, le fessure si riempiono di fango anche a causa della forma convessa delle lastre impiegate. Far venire tutto il materiale da Roma, poi, sarebbe stata una spesa maggiore rispetto a quella da sostenere se il selciato fosse stato acquistato a Napoli. A questo proposito l'architetto riferisce al cardinale di avere visto nel cortile della villa del duca di Marzano⁵⁴⁶, a Castellone di Gaeta⁵⁴⁷, un selciato formato da “*piccole pietre vive bianche d'opera graticolata demolita da edifici antichi Romani*”, piane e particolarmente resistenti grazie al loro alto spessore, materiale che con facilità si sarebbe potuto portare a Napoli. L'architetto si impegnava a chiedere informazioni al duca di Marzano sul costo per palmo quadrato, incluso il viaggio e la messa in opera. Il cardinale invece si sarebbe potuto informare sul costo complessivo al palmo quadrato e in moneta napoletana, per materiale, viaggio e posa in opera dei basoli fatti venire da Roma, in modo da confrontare i costi.

⁵⁴⁵ Appendice documentaria 3, doc. 85.

⁵⁴⁶ Si tratta dell'attuale villa Rubino, la quale, ai tempi dei fatti narrati, apparteneva a Domenico Ligni, duca di Marzano. La villa fu costruita tra la fine del XVI e gli inizi del XVII secolo sul luogo dove con molta probabilità sorgeva l'antica villa di Cicerone, inglobandone così i resti. Nella seconda metà del Settecento la villa fu soggetta ad un'azione di recupero, voluta da Carlo Ligni figlio di Domenico e principe di Caposele, volti a valorizzarne la “vocazione antiquaria”: divenne così il polo antiquario del *Formianum*, dove il principe raccolse i reperti rinvenuti in campagne di scavi. I reperti e le iscrizioni riunite nella villa erano oggetto di studio da parte di viaggiatori, nobili, studiosi e artisti, tra cui anche Stendhal, che venivano ospitati dal principe. La villa dopo, un periodo di decadenza, venne espropriata e acquistata nel 1852 da Ferdinando II e sottoposta a varie modifiche (Ciccione 1984, pp. 488-496). Nella documentazione posta alla base del presente studio, più volte e in anni diversi vengono ricordati viaggi di Mario Gioffredo nella villa del duca di Marzano. È possibile ipotizzare che l'architetto si recasse a Castellone di Gaeta per lavori da lui condotti nella residenza estiva del duca, o per soggiorni di studio volti a soddisfare la sua passione per l'antichità.

⁵⁴⁷ Attualmente Castellone di Gaeta è una frazione di Formia, in provincia di Latina.

La meticolosità con cui vengono scelti materiali all'apparenza secondari, denota la volontà da parte dell'architetto e del committente, di giungere a risultati estetici di alto livello. In questa sede emerge anche la diversità tra Napoli e Roma nelle soluzioni tecniche e costruttive relative agli edifici di prestigio, con alcune osservazioni che riguardano spesso anche la funzionalità di quanto edificato.

L'architetto chiede poi al mecenate come voleva che fosse eseguita la scala principale del palazzo, considerando che il rivestimento in marmo o in lavagna avrebbe reso i gradini scivolosi, mentre si sarebbero potuti realizzare in piperno, con dei "*sottogradi*" di marmo bianco come quelli impiegati dal Gioffredo nella scala del palazzo Casacalenda⁵⁴⁸, oppure di "*pietra viva bianca*", come nella scalinata della chiesa dello Spirito Santo; la spesa, comunque, sarebbe stata la medesima⁵⁴⁹.

Per capire come il cardinale Orsini facesse progettare e poi eseguire i lavori nel suo palazzo, con interventi talvolta diretti, torna utile una lista di ordinazioni sottoposta al Gioffredo tra la fine del 1760 e i primi mesi del 1761. Il prelado pensa che si debbano aprire due "*lumi*" nel fregio del cornicione che dava sul cortile, per dare luce nelle prime anticamere dell'appartamento superiore. L'architetto doveva poi elaborare lo spaccato della cappella, la quale, in altezza, doveva occupare anche il mezzanino riservato alle donne di servizio, tenendo presente che l'altare si sarebbe dovuto realizzare in marmo "*all'uso romano*" e anche la porta della cappella, che dava sulla sala, doveva essere fatta in modo tale che, quando era aperta, si potesse ascoltare la messa, ampliando così il numero di persone che avrebbero potuto partecipare alle sacre funzioni. Si dovevano inoltre fornire i disegni delle bussole dell'appartamento da giorno, corredando le stesse con alcuni intagli "*all'uso francese*" e pannelli sulle porte e sopra le mostre, secondo uno stile che richiama il rococò. L'intervallo tra le mostre bisognava farlo in legno di pioppo, poi dipinto a finto marmo.

La parte dell'appartamento nobile definita "*quarto giornale*" doveva avere delle anticamere con controsoffitti a "*cannucce*"⁵⁵⁰ dipinti ad affresco senza figure, ad eccezione di quelle con il camino, dove invece erano previste delle figurazioni. Per la stanza da letto denominata "*giornale*", destinata cioè al riposo quotidiano, il cardinale Orsini preferiva una decorazione di stucchi e bassorilievi, con leggeri intagli. Per il gabinetto si prevedeva invece un

⁵⁴⁸ Si riferisce alla scala del palazzo Casacalenda, in piazza S. Domenico Maggiore, di proprietà del duca Lutio di Sangro, a cui Gioffredo lavorò fino al 1761. Per maggiori precisazioni cfr. p. 102 del presente scritto.

⁵⁴⁹ Appendice documentaria 3, doc. 86.

⁵⁵⁰ La volta "a cannuce" era eseguita con la tecnica dell'incannucciata, una soffittatura o controsoffittatura eseguita con il materiale cementizio retto da canne palustri e poi intonacato in modo tale da poter essere affrescato.

rivestimento in legno per le mura, mentre la volta doveva essere decorata con cornici indorate e intagli.

La camera da bagno, in particolare, doveva essere alquanto originale e rifinita a grottesche, prendendo a modello quella del duca di Calabritto⁵⁵¹, mentre la stanza “*per darsi la polvere*” (cipria) sarebbe stata guarnita di stucco bianco. I telai delle finestre dovevano essere preparati per accogliere vetri in lastra di Germani⁵⁵² o vetri normali, a seconda del pregio della stanza in cui dovevano essere collocati.

Per quanto riguardava la sala nobile bisognava dipingere la volta e le pareti su cui doveva essere poi steso l'affresco, prevedendo nel progetto gli spazi destinati ad accogliere i quadri, scelti già in questa fase. Nelle quattro camere dell'appartamento nobile si doveva fare un “*cornicione nuovo alla moda*”, le volte dovevano essere dipinte ad fresco “*a degradazione con figure di vari pittori*”, e a seconda della qualità delle stanze bisognava inserire qualche stucco dorato; nella seconda, terza e quarta stanza era necessario eseguire i disegni per i compartimenti lasciando i vani per quadri, evidenziando così una forte attenzione alle necessità di 'allestimento' e di 'esposizione' dei dipinti e di altre opere d'arte mobili collezionate dal committente⁵⁵³. Risalta in questo contesto l'attenzione con cui veniva previsto l'inserimento di quadri in spazi già decorati con vari elementi; si doveva tener presente, infatti, il risultato finale che doveva comunque garantire omogeneità e armonia tra le varie figurazioni.

Nei primi giorni del 1761 Mario Gioffredo spedisce al cardinale una pianta, per far comprendere all'interlocutore le proprie idee per quanto riguardava la sistemazione del piano nobile e delle stalle. Di questo piano nobile sono state reperite due piante, ancora inedite e che vanno attribuite a Gioffredo sulla base della calligrafia – senza dubbio la medesima –, piante che si sono rivelate uno strumento utilissimo per individuare i vari ambienti e ricostruire così la situazione dell'edificio dopo le trasformazioni operate da Gioffredo⁵⁵⁴ (figg. 62-63).

Nel piano nobile dovevano essere rifatti i muri tra la terza e la seconda anticamera e tra questa e l'alcova, a causa delle loro cattive condizioni strutturali. Queste mura divisorie poggiavano

⁵⁵¹ Si tratta del gabinetto di palazzo Calabritto a Napoli, restaurato negli anni 50' del Settecento da Luigi Vanvitelli, per volere di Francesco Tuttavilla, duca di Calabritto (Spreti 1928-1935, vol. VIII, pp. 745-746; Doria 1958-59, p. 190; Della Monica 2004, pp. 371-373).

⁵⁵² Per “lastra di Germania” si intendeva una piastra opaca, nella quale venivano praticati buchi in modo tale da permettere alla luce di filtrare.

⁵⁵³ Appendice documentaria 3, doc. 107.

⁵⁵⁴ Le tre tavole vengono accompagnate da una legenda esplicativa, basata sui documenti e utile per il riconoscimento di alcune stanze.

sugli ambienti sottostanti, che ospitavano le stalle, di cui nel progetto era prevista la trasformazione. L'architetto riteneva che anticamente la stalla fosse stata concepita come un unico vano e solo successivamente vi furono costruiti sotto alcuni pilastri ed archi che avevano ridotto la sua dimensione e diviso lo spazio in due settori, uno dei quali coperto con volta a botte e l'altro a "gabeta". Con la spesa di 200 ducati, considerando la stalla come uno degli ambienti più funzionali all'edificio, era possibile ridurla ad un unico vano, con un'unica volta a botte, in modo di aumentare la luminosità e darle una forma adeguata e proporzionata⁵⁵⁵. Per realizzare il muro tra la seconda e la terza anticamera, il cui peso si sarebbe scaricato sulla volta della stalla, l'architetto doveva ripristinare l'arco sopra una porta e rafforzare il muro con catene metalliche⁵⁵⁶.

Il cardinale Orsini, che in un primo momento aveva approvato questo progetto, sollecitato dai consigli e preoccupazioni del suo Maestro di Casa, Carlo Ungaro, chiede a Mario Gioffredo di prendere in considerazione la possibilità di alzare nel mezzo della stalla due pilastri di 5 palmi l'uno per poi poterci voltare sopra un arco. In risposta Gioffredo replica che la proposta del Maestro di Casa "qualunque non ha regola d'architetture lo puol pensare, ma un architetto, quando è vero architetto, deve pensare alla fortezza, e perpetuità dell'opera unita alla bellezza, e decenza"⁵⁵⁷, facendo così notare al suo mecenate, con puntuali argomentazioni, l'inadeguatezza della proposta avanzata dall'amministratore. Le parole dell'architetto tendono poi a chiarire le tecniche usate in tempi diversi e le difficoltà che si incontrano nel restauro, rispetto all'edificazione iniziale⁵⁵⁸.

La questione era delicata, tanto che il cardinale Orsini decide di far convocare Simone de Simone, il capomastro del palazzo di cui si è già parlato, per sentire la sua opinione e confrontarla con i pareri espressi dal Gioffredo e dal Maestro di Casa. In una lettera del 19 maggio 1761⁵⁵⁹, il capomastro informa il cardinale che, in merito al muro divisorio della seconda e terza anticamera⁵⁶⁰, sarebbe opportuno coinvolgere altri architetti nell'analisi della struttura, essendosi presentate lesioni nel paramento murario. Il De Simone, suggerisce al cardinale i nomi di Luigi Vanvitelli, Martino e Gaetano Buonocore, ma di farlo all'insaputa di Mario Gioffredo, contrario a tale ipotesi; il capomastro, pur predisponendo l'impalcatura per

⁵⁵⁵ Appendice documentaria 3, doc. 99-100.

⁵⁵⁶ Appendice documentaria 3, doc. 102, 103, 109.

⁵⁵⁷ Appendice documentaria 3, doc. 104.

⁵⁵⁸ Appendice documentaria 3, doc. 104.

⁵⁵⁹ Appendice documentaria 3: doc. 110.

⁵⁶⁰ Simone de Simone era stato sollecitato ad intervenire in tale settore del palazzo dal "Signor Pagano della Compagnia di Gesù", uno degli interlocutori del cardinale.

tale ispezione, si premura di far intervenire tali architetti in modo inaspettato. Invita poi il cardinale a convocare ufficialmente gli architetti citati, dopo aver ricevuto le loro relazioni; a tale convocazione il De Simone auspica che seguano lettere inviate all'Ungaro e al Gioffredo, insieme ad una diretta a sé medesimo e contenente una rampogna per aver trascurato la problematica, con la quale difendersi dalla prevedibile rivalsa del Gioffredo.

La questione così posta non dovette aver seguito: l'Orsini, probabilmente, decise di continuare a dare fiducia al suo architetto, anche se dal carteggio traspare quanto fosse competitivo a Napoli tale attività, per il cui successo era spesso determinante il ruolo svolto dall'imprenditore-capomastro, in questo caso possibile alleato del Vanvitelli.

Il lavoro di Mario Gioffredo, quindi, andava avanti tra la direzione delle operazioni che si stavano svolgendo e l'elaborazione dei disegni progettuali dei successivi interventi: nel giugno del 1761, infatti, l'architetto comunica al cardinale di avere completato i disegni della cappella e quelli di tre tipologie di bussole per le porte dell'appartamento da giorno.

Nell'atrio a sinistra del cortile si erano rifatti due "*contropilastri*" di piperno, trovati lesionati, mentre l'architetto non aveva ritenuto utile risarcirne un altro, malgrado il "*piperniere*" e il Maestro di Casa lo ritenessero necessario. Altri lavori proseguivano nella paggeria, nella stalla, nella prima anticamera dell'appartamento da giorno e soprattutto nel settore d'angolo del palazzo che dava verso la fontana⁵⁶¹, il quale doveva essere rinforzato con catene; intervento indispensabile per poter proseguire i lavori⁵⁶².

Per ben comprendere l'entità del cantiere, torna utile una lista redatta da Mario Gioffredo in risposta ad una richiesta di ordinazioni dei lavori fatta dal suo mecenate. Dal documento emergono con chiarezza le varie fasi del complesso intervento. Erano infatti in esecuzione le opere riguardanti la stalla e il muro tra la seconda e terza anticamera dell'appartamento nobile sopra di essa e l'intonacatura della paggeria era ormai completata. Per quanto riguardava invece il selciato del cortile, utile per pavimentare tutto l'atrio coperto e i portici, secondo "*l'antico disegno*" si sarebbero dovuti spendere 880 ducati. L'intonacatura del porticato del cortile, in particolare, non si era ancora realizzata e se si fosse voluto completarla in breve tempo, il cardinale avrebbe dovuto scegliere un bravo stuccatore.

Per la scala principale del palazzo, l'architetto aveva eseguito e mandato al cardinale il disegno delle pareti, specificando che di sua invenzione erano solo la copertura della

⁵⁶¹ Si tratta della fontana di Monteoliveto, detta anche di re Carlo II, che si trova a tutt'oggi a sinistra della facciata di palazzo Gravina, in piazza Trinità Maggiore.

⁵⁶² Appendice documentaria 3, doc. 111-112.

“tesa”⁵⁶³, il ballatoio e i suoi muri; gli scalini, sarebbero stati realizzati in piperno, come pure il pavimento dei ballatoi, per un costo di 158 ducati per il solo materiale⁵⁶⁴.

Nel frattempo erano in costruzione i tramezzi della grande rimessa vicino alla scala ed era già stata aperta la porta nel secondo ballatoio, mentre non si erano ancora eseguite le aperture nel fregio del cornicione che dava sul cortile, le quali avrebbero dovuto dare luce alla prima anticamera dell'appartamento superiore. Si sarebbe poi provveduto a fare lo stucco “a marmore sco” tra le porte dell'appartamento nobile, una volta poste in opera; infine si stava lavorando alle coperture delle stanze del settore da giorno e, nella paggeria le finestre con porte e relative bussole erano in fase di completamento⁵⁶⁵.

Durante lo svolgimento dei lavori, all'inizio di settembre 1761, arrivarono a palazzo Gravina il principe e la principessa Caracciolo di Avellino⁵⁶⁶, con la loro figlia Teresa, futura sposa di Filippo Bernualdo Orsini, accompagnati dal duca di Cerreto. I quattro furono guidati dal Gioffredo in una visita dell'appartamento “da giorno”, nella quale l'architetto illustrò alla futura padrona di casa, i miglioramenti che si stavano apportando all'immobile⁵⁶⁷. Nel cortile (figg. 54-55) continuava il risanamento dei pilastri lesionati nella loro parte sommitale, soprattutto nel lato sinistro; stando alle valutazioni tecniche del Gioffredo, le lesioni erano causate dal troppo peso del nuovo appartamento, sconsideratamente aggiunto sopra corpi di fabbrica⁵⁶⁸.

In una missiva del 29 settembre 1761⁵⁶⁹, Carlo Ungaro, angosciato, riferisce al cardinale di temere seriamente per la stabilità del palazzo stesso, minato nella sua solidità dagli inopportuni lavori progettati e fatti eseguire dal Gioffredo, in particolar modo il muro divisorio tra la seconda e terza anticamera del piano nobile. Questo muro gravava sulla volta della stalla sottostante perché non era stato controbilanciato con un opportuno arco di sostegno e le catene apposte dal Gioffredo non rispondevano alle necessità, essendo ancorate a vecchie pareti; il Maestro di Casa, inoltre, riferisce di aver impedito all'architetto di far

⁵⁶³ La “tesa” di una scala è la volta o rampa di fabbrica e gli scalini che vi poggiano.

⁵⁶⁴ Il numero degli scalini dal piano del cortile a quello dell'appartamento nobile era di quaranta; il piperno doveva essere di un solo pezzo per gradino, mentre il pavimento dei tre ballatoi, uno grande e due più piccoli, doveva essere realizzato di piperno tagliato a “quadrelloni”, (Appendice documentaria 3, doc. 113).

⁵⁶⁵ Appendice documentaria 3, doc. 115.

⁵⁶⁶ Si tratta rispettivamente di Marino Francesco Caracciolo, VI principe d'Avellino, e Maria Antonia Caraffa.

⁵⁶⁷ Appendice documentaria 3, doc. 117.

⁵⁶⁸ Appendice documentaria 3, doc. 119.

⁵⁶⁹ Appendice documentaria 3: doc. 119.

togliere il muro che divideva una stalla dall'altra, intervento che avrebbe resa precaria la sicurezza del palazzo.

Le modifiche che Gioffredo andava apportando al palazzo stesso, in sostanza, secondo l'Ungaro, ne compromettevano la stabilità, già minata in precedenza dalla costruzione dell'appartamento superiore: il peso di questo era la causa che aveva gravemente danneggiato un pilastro maggiore del portico, vicino alla stalla, lesionandone altri due, tanto da richiederne una rapida puntellatura; un'altra lesione si notava nell'angolo sottostante il balcone dalla parte del vicolo⁵⁷⁰, tanto che era stato necessario sfrattare un inquilino del palazzo.

L'accorata missiva si chiude con l'invito al cardinale di sollevare il Gioffredo dall'incarico ricevuto e di chiedergli i danni, eventualità prevista dagli accordi intercorsi; si rende altresì necessario procedere ad un'esatta analisi della struttura, chiamando due ingegneri e due capomastri.

Il cardinale interviene con decisione nella difficile situazione, ordinando all'Ungaro di intraprendere immediate iniziative volte a salvaguardare l'integrità del palazzo napoletano, decidendo poi di *“fare una sessione”* nel palazzo e fissando in quattro punti le azioni da intraprendere: *“Primo voglio che si osservino li due cantoni della facciata nella piazza di Monte Oliveto, per vedersi, se questi strapiombano per la pressione del nuovo appartamento superiore [...] Secondo se sia necessario smantellarsi questo detto appartamento, e lasciarsi all'altezza di 14 circa palmi giusta lo stato antico, in cui era coperto a tetto [...] Terzo se il novo muro tra la prima, e la seconda anticamera abbia cagionato lesione al cantone, che si deve risarcire, o la medesima fosse avvenuta per l'anzidetto peso del riferito nuovo appartamento, e possa perciò giovare il smantellarsi del medesimo [...] Quarto se con levarsi la volta di lamia da dentro la stalla, e frenarsi li muri con le catene possa reggere il detto muro novo con l'arco incassato senza togliersi alcun pregiudizio per la lamia [...] oppure si debba necessariamente tenere l'arco dentro detta stalla, e aversi meno nobile la medesima, e più rinforzato l'appartamento [...]”*⁵⁷¹.

A tal fine ordina di convocare il capomastro, insieme a *“quattro ingegneri”*: Luigi Vanvitelli, Ferdinando Fuga, Felice Bottiglieri⁵⁷² e Mario Gioffredo.

⁵⁷⁰ Si trattava del cantone sinistro della facciata del palazzo.

⁵⁷¹ Appendice documentaria 3, doc. 120.

⁵⁷² In relazione a Felice Bottiglieri il cardinale cita alcuni suoi lavori: *“Mi è noto il riadattamento che fece al principe della Riccia, e il palazzo a Toledo, dove abita il principe Camporeale”*. Dalle poche notizie che le fonti riportano riguardo l'attività di architetto di Felice Bottiglieri, si apprende che egli svolse dal 1756 l'attività di ingegnere camerale a Napoli. Il suo nome figura infatti nelle commissioni di architetti incaricati di esaminare i

Gioffredo cerca di recuperare la fiducia del cardinale, scrivendogli che le accuse dell'Ungaro erano false e che il palazzo poteva considerarsi sicuro⁵⁷³, mentre lo stesso Ungaro convoca la riunione prevista⁵⁷⁴ per l'esame dell'immobile. Il Gioffredo propone poi alcune soluzioni in contraddittorio con quanto anticipato dai periti convocati e coincidenti con le indicazioni fornite dal cardinale⁵⁷⁵.

Gli architetti incaricati dal cardinale si incontrano a palazzo Gravina e iniziano la loro ricognizione dalla facciata dell'edificio, per poi osservare tutta l'intera struttura, al fine di individuare gli interventi necessari e rispondenti ai quattro punti indicati dal cardinale.

Le loro decisioni sono conservate in una dettagliata relazione del 12 ottobre 1761⁵⁷⁶ inviata al cardinale Orsini e sottoscritta dai quattro tecnici, che si firmano con i loro titoli e riferiscono puntualmente in merito alle quattro problematiche sollevate dal prelato⁵⁷⁷. Il documento, inedito, è di considerevole interesse, in quanto descrive in modo dettagliato la situazione dell'immobile, redatta dai maggiori esperti del tempo e presenti a Napoli, mettendo in evidenza la particolare metodologia d'intervento, basata su una sorta di consulto svolto di fronte all'immobile.

Per quanto concerne il primo punto gli architetti osservano e controllano con il filo a piombo i due cantoni che danno sulla piazza situata davanti al palazzo e li trovano in assetto.

Il secondo punto riguardava le problematiche inerenti l'appartamento superiore, eseguito ventidue anni prima, durante un precedente restauro. Anche qui non trovano lesioni o alterazioni che inducano a temere per la solidità della struttura, soprattutto se verranno eseguiti i dovuti consolidamenti nel piano inferiore, suggeriti successivamente dagli stessi architetti. Anche per il terzo quesito, che riguardava un muro rifatto tra la prima e la seconda anticamera, viene data una risposta positiva, non avendo causato danno al relativo cantone, perché situato lontano da esso.

lavori di rifacimento delle chiese napoletane di S. Spirito, del Gesù Nuovo e della Trinità. È anche nota la sua attività di scultore al seguito del più famoso fratello Matteo (Venditti 1971, p. 463).

⁵⁷³ Appendice documentaria 3, doc. 121.

⁵⁷⁴ Appendice documentaria 3, doc. 122. In una successiva missiva del 10 ottobre, l'Ungaro cita Luigi Vanvitelli, impegnato a Caserta (Appendice documentaria 3: doc. 124).

⁵⁷⁵ Appendice documentaria 3, doc. 125.

⁵⁷⁶ Appendice documentaria 3: doc. 126.

⁵⁷⁷ Luigi Vanvitelli P[rimo]o architetto di corte di S[ua] M[aestà].; Felice Bottiglieri Reg[i]o Ing[enier]e cam[erale]; Mario Gioffredo Reg[i]o Ing[enier]e; Ferdinando Fuga arch[itett]o di S[ua] M[aestà], (Appendice documentaria 3: doc. 126).

È sul quarto punto che gli architetti esprimono le loro opinioni professionali, dando adeguati consigli: la volta a botte che ricopriva la stalla, sull'intonaco della quale si evidenziavano crepe, poteva essere conservata, ma con l'ausilio di due "pilastroni" di mattoni larghi sette palmi, in aggetto rispetto alle mangiatoie e incassati nel muro vecchio; sopra detti pilastri, per rafforzare il soffitto, doveva essere voltato un arco a tutto sesto, consolidato da due catene⁵⁷⁸, tese in maniera adeguata. Questa struttura di rinforzo, che era stata anche proposta, come già visto, dal Maestro di Casa, ma rifiutata categoricamente da Mario Gioffredo, doveva sostenere il muro divisorio posto al piano superiore, tra la seconda e terza anticamera, con la possibilità di rinnovare il relativo pavimento.

Si dovevano poi risarcire i muri lesionati della stalla e stabilizzare le aperture, rinforzandole con archi di mattoni, in modo tale da risultare in simmetria dalla parte del cortile. Eseguite le operazioni elencate, poteva essere demolito il vecchio muro della stalla, controllando tuttavia le fondazioni del cantone confinante con il vicolo. I pilastri del cortile venivano poi giudicati troppo sottili per sostenere la struttura superiore, tanto che sarebbe stato opportuno "ingrossarli" ma, per contenere le spese, si propone di irrobustirli con catene e chiuderli alternativamente, lasciando comunque lo spazio almeno per il passaggio delle persone⁵⁷⁹.

Nell'appartamento nobile si doveva infine togliere il grande balcone edificato nel lato sinistro della facciata, magari sostituendolo con uno di dimensioni minori, simile a quello del cantone opposto. La relazione si chiude con raccomandazioni a porre catene e risarcire i muri portanti, evidenziando solo in parte lo stato di pericolo denunciato da Carlo Ungaro.

Il giorno dopo, Mario Gioffredo scrive al cardinale⁵⁸⁰, difendendosi dalle accuse del capomastro Simone de Simone e di Carlo Ungaro, ritenendole esagerate e non riscontrabili nella perizia eseguita. Nella medesima data anche Carlo Ungaro scrive al cardinale, insistendo sulle critiche mosse al Gioffredo da cavalieri, ingegneri, e religiosi, e soprattutto da Luigi Vanvitelli, in merito ai lavori condotti a palazzo Gravina, in particolar modo per il portone⁵⁸¹.

⁵⁷⁸ "con gl'occhi quadri lunghi un palmo, e palette lunghissime di buona qualità, e grossezza" (Appendice documentaria 3: doc. 126).

⁵⁷⁹ Questa soluzione è leggibile in un disegno di Luigi Vanvitelli, inserito in una lettera del 30 ottobre 1761, diretta al fratello Urbano (Divenuto 2004, p. 58 fig. 6; Strazzullo 1976-1977, pp. 238-239).

⁵⁸⁰ Appendice documentaria 3, doc. 128.

⁵⁸¹ Appendice documentaria 3, doc. 127. Il giudizio negativo espresso da Vanvitelli sul portone di palazzo Gravina, definito "...cattivissimo...è la ridicolezza del paese per l'improprietà, nel suo palazzo...", è riscontrabile anche nelle lettere che l'architetto manda al fratello Urbano a Roma (Di Stefano 1973, p. 230; Strazzullo 1976-1977, lettera del 7 luglio 1761; Tugban g 2004, p. 28, p. 69 n. 20; Picone 2008, p. 94 n. 20).

Anche il marchese di San Giorgio⁵⁸² aveva avanzato osservazioni pungenti sull'architetto, dicendo ironicamente che il cardinale avrebbe “*potuto beneficiare*” della competenza del Gioffredo così come il duca di Campolieto, che aveva sostenuto con lo stesso architetto un'aspra causa⁵⁸³.

Fino ad oggi si era a conoscenza della sola partecipazione di Luigi Vanvitelli alle vicende di palazzo Orsini, grazie ad una serie di lettere che l'architetto manda a suo fratello Urbano a Roma⁵⁸⁴, ma non era nota la presenza dei pareri di Felice Bottiglieri e Ferdinando Fuga, coinvolti nei fatti sopra citati. È inoltre da evidenziare che questo episodio risulta essere il primo contatto tra Ferdinando Fuga e palazzo Gravina, esperienza che si consoliderà nel tempo, con la conduzione diretta del cantiere, come si vedrà successivamente.

In una lettera del 30 ottobre 1761, Vanvitelli informa il fratello sul fatto che “*per capriccio*” il “*ridicolo Gioffredo*”, non intendeva ingrossare i pilastri con restringere alternativamente gli archi, ma sostituire soltanto i piperni lesi; Vanvitelli, inoltre, ritiene che l'espedito da lui proposto era “*savio, circospetto, sicuro, di poca spesa e di maggior bellezza nel cortile, che invece di sembrare un portico da frati sarebbe proprio per un palazzo nobile*”. La soluzione avanzata per il portico, è leggibile in uno schizzo che Luigi Vanvitelli correda alla lettera (fig. 69); il progetto, come si può vedere dall'immagine, prevedeva la chiusura alternata delle arcate del cortile secondo lo schema della serliana, già proposto dall'architetto per il Palazzo Reale di Napoli⁵⁸⁵. Nella lettera, Vanvitelli riferisce di aver dato la sua disponibilità al cardinale Orsini per eventuali incarichi che vorrà affidargli e di essere adeguatamente conciliante, ritenendo giusto e prudente non opporre teorie contrarie al pensiero del committente. L'architetto, tuttavia, aveva fatto presente all'Orsini di non voler collaborare con Gioffredo, che giudicava incompetente e inaffidabile⁵⁸⁶.

⁵⁸² Appendice documentaria 3, doc. 127. Si tratta di Giacomo Francesco Milano (Polistena 4 maggio 1699 – 28 novembre 1780). Cfr. p. 96 n. 458 del presente scritto.

⁵⁸³ Appendice documentaria 3: doc. 127. Ci si riferisce alla causa intrapresa da Luzio e Marianna di Sangro, duchi di Casacalenda e Campolieto, nei confronti di Mario Gioffredo a seguito dei lavori che quest'ultimo aveva eseguito nel loro palazzo napoletano. Per maggiori chiarimenti in proposito vedi p. 102 e seguenti del presente scritto.

⁵⁸⁴ Strazzullo 1976-1977, lettere 7 luglio 1761, 30 ottobre 1761, 7 novembre 1761, 17 novembre 1761; Divenuto 2004, p. 58; Tugbang 2004, p. 28; Picone 2008, p. 57.

⁵⁸⁵ Picone 1996, p. 50; Di Stefano 1973, p. 203.

⁵⁸⁶ Strazzullo 1976-1977, lettera del 30 ottobre 1761; Divenuto 2004, p. 58; Tugbang 2004, p. 28; Picone 2008, p. 57. La rivalità tra Vanvitelli e Gioffredo, risale al tempo della progettazione della reggia di Caserta, che vide l'ideazione del primo preferita a quella di Gioffredo, e continuò nel tempo con pesanti episodi come quello che

Vanvitelli avanza la sua paternità per l'idea del progetto del portico, anche se è da notare che la relazione sopra trattata, contenente i pareri sullo stato del palazzo e i suggerimenti per i vari interventi da apportare, tra cui anche la proposta per il portico del cortile, era stata firmata da tutti e quattro gli architetti convocati.

Il parere espresso dagli architetti, secondo quanto riferito in una lettera inviata dall'Ungaro al cardinale⁵⁸⁷, venne letto e approvato dal prelado, eccetto la soluzione proposta per il portico: il cardinale non voleva tamponare alternativamente gli archi del cortile e, non potendosi ingrossare i pilastri di questo, era disposto a far riportare il piano superiore all'originario stato, per alleggerire la struttura; per questo riteneva necessari a un'ulteriore sessione di studio degli architetti⁵⁸⁸. Gioffredo allora informa il cardinale del suo personale parere, ribadendo, come più volte da lui sostenuto, che non era necessario ridurre l'appartamento superiore "*a mezzani*", secondo l'idea dell'architetto che aveva progettato il palazzo nel XVI secolo, ma di poter risolvere la questione sostituendo i piperni lesi dei pilastri del portico, così come si era già operato tredici anni prima⁵⁸⁹.

I quattro tecnici si ritrovano a palazzo Gravina dopo più di un mese dalla prima riunione, dato che erano impegnati in luoghi diversi e necessitavano di un tempo adeguato per conciliare i pensieri e le azioni in merito al palazzo di Napoli. Alla ripresa del sopralluogo, eseguono prove del terreno dove posavano le fondamenta della facciata dalla parte verso il vicolo dei Ferrari e lo trovano di un'adeguata consistenza, come pure le fondamenta del palazzo fatte "*in tela ed a gradoni*". Il muro che formava le fondamenta della stalla, sempre dalla parte del vicolo citato, era integro fino alla "*rise ga*", cioè allo zoccolo, mentre quello che proseguiva sopra presentava delle lesioni che continuavano nel piano superiore, accentuate in corrispondenza delle finestre della stalla. Per questo motivo gli architetti suggeriscono un delicato intervento di recupero del cantone in esame, con mattoni, tramite operazioni di ricucitura⁵⁹⁰, da estendersi fino al cornicione che divideva il piano nobile dal piano superiore.

Per quanto riguardava il cortile, i tecnici ribadiscono la poca idoneità dei pilastri, giudicati troppo sottili per sostenere il peso degli appartamenti soprastanti, ma tenendo presente la volontà del cardinale di non voler chiudere gli archi del portico, suggeriscono di provare a rifare i soli pilastri lesi, soggetti a schiacciamento, a patto che i piperni utilizzati per la

vide Vanvitelli accusato di frode dal Gioffredo proprio per alcuni lavori alla stessa reggia (Di Stefano 1973, p. 230; Fiengo 1976, p. 104).

⁵⁸⁷ Appendice documentaria 3: doc. 129.

⁵⁸⁸ Appendice documentaria 3: doc. 129.

⁵⁸⁹ Appendice documentaria 3: doc. 130.

⁵⁹⁰ Come testimoniato dai documenti successivi, cfr. (Appendice documentaria 3: doc. 109).

sostituzione dei vecchi fossero “*a vena calcata, e di buona qualità, e che i letti siano perfettamente piani*”.

L'unica motivazione che induce gli architetti ad avanzare questa estrema soluzione, era quella di aver trovato ancora integro un pilastro rinnovato tredici anni prima con la stessa metodologia di riparazione. I periti, infine, ritengono che non sarebbe stato necessario demolire l'appartamento superiore, dato che questa operazione era possibile farla anche in seguito, se il rimedio della sostituzione dei pilastri lesi non fosse risultato efficace⁵⁹¹.

È da sottolineare il fatto che il cardinale Orsini non vuole prendere assolutamente in considerazione la trasformazione del portico del cortile proposta dagli architetti, per non perderne “*la speciosità*” dell'ambulacro aperto⁵⁹²; la chiusura alternata degli archi, infatti, avrebbe comportato in pratica una “*ri-progettazione dell'esistente [...] che avrebbe completamente alterato la configurazione spaziale della corte rinascimentale*”⁵⁹³, dimostrando così una sensibilità del rispetto delle pre esistenze.

La vicenda si chiude con una lettera in cui Mario Gioffredo fa presente al cardinale di aver avuto sostanzialmente ragione riguardo ai consolidamenti da apportare al palazzo.

L'episodio lascia trasparire con chiarezza i vari ruoli impersonati dai singoli personaggi nella 'corte' del Cardinale, con un evidente antagonismo del Maestro di Casa nei riguardi del Gioffredo, il quale riesce ad evitare il probabile isolamento grazie alla provvida solidarietà del committente.

Il 1761 si chiude con la partenza di Mario Gioffredo alla volta di Roma, per un confronto con il suo mecenate sui lavori da programmare per il palazzo nei mesi futuri⁵⁹⁴. Il viaggio dell'architetto, non a caso, si colloca a conclusione di un periodo di dispute, polemiche e difficili decisioni che avevano visto come protagonista il rifacimento di palazzo Orsini.

Il 1762 si svolge, in definitiva, con la realizzazione dei lavori stabiliti nelle relazioni sottoscritte da Vanvitelli, Fuga, Gioffredo e Bottiglieri, riguardanti principalmente la sostituzione di alcuni pilastri del portico del cortile (figg. 54, 55), la realizzazione di un arco nella stalla, la demolizione del grande balcone che si trovava nel lato sinistro della facciata del palazzo, più la continuazione dei lavori nell'appartamento nobile.

⁵⁹¹ La perizia contenente le notizie sopra riportate, è contenuta in un documento del 23 novembre 1761, sottoscritto da Luigi Vanvitelli, Felice Bottiglieri, Ferdinando Fuga e Mario Gioffredo (Appendice documentaria 3: doc. 135).

⁵⁹² Appendice documentaria 3: doc. 130.

⁵⁹³ Picone 2008, p. 57.

⁵⁹⁴ L'architetto parte da Napoli il 26 dicembre 1761 per una breve permanenza a Roma, (Appendice documentaria 3: doc. 138, 139).

Si procedette per primo al risanamento dei pilastri del cortile, lavoro considerato indispensabile e prioritario anche per il successivo rifacimento del cantone sinistro del palazzo⁵⁹⁵. La sostituzione dei pilastri iniziò da quelli dell'atrio e in particolare da quello situato a sinistra, uscendo nel cortile⁵⁹⁶; per far questo si procedeva ad una delicata opera di sostegno delle strutture, tramite tamponatura dei vani con ponteggi e centine di legno, mediante l'opera del falegname Terminiello e delle sue maestranze. Questi avrebbero provveduto *“all'inzeppatura”*, ossia *“incassatura tra la fabbrica, e le volte dell'archi dell'antrone”*; era compreso in questo frangente anche l'opera del *“fabbricatore”*, che doveva *“porre due corree per incatastare la facciata verso il cortile a piombo del pilastro da mutarsi”*⁵⁹⁷. Una volta completati questi accorgimenti di sostegno, il pilastro fu smantellato⁵⁹⁸ e tutto era quindi predisposto per la sostituzione. È interessante a questo punto riportare la cronologia delle operazioni secondo i termini usati nel documento, per rendere evidente il ritmo di lavoro e la sua organicità: *“mercoledì si pose o la base, e quat tro pezzi di pilastro dei quali due vecchi, che eran buone, il giovedì la mattina si pose altro pezzo, e la cimase, il giorno per sin a due ore di notte s'incassò con piombo liquefatto, il venerdì si è principiato a levare il tomp agno in testa il portale, oggi si è terminato”*⁵⁹⁹.

Il procedimento descritto aveva in definitiva permesso l'incasso del pilastro nuovo negli archi preesistenti⁶⁰⁰. Gli stessi procedimenti, fatti attuare da Mario Gioffredo al falegname Terminiello e allo scalpellino Dragone, vennero utilizzati per cambiare un secondo pilastro dell'androne, *“opposto ed interno”*⁶⁰¹ al pilastro già mutato⁶⁰², con l'aggiunta di due catene per frenare il muro esteriore della facciata, nei riguardi del muro del cortile⁶⁰³; altrettanto valeva per quelli nel lato sinistro del portico del cortile⁶⁰⁴, lesionati a causa dello schiacciamento dei pesi superiori. Non tutti i pilastri venivano sostituiti in modo completo: in alcuni, ad esempio, venivano cambiate solo le parti lesionate, come le cimase, i tronchi o altri

⁵⁹⁵ Appendice documentaria 3: doc. 140.

⁵⁹⁶ Appendice documentaria 3: doc. 142.

⁵⁹⁷ Appendice documentaria 3: doc. 141.

⁵⁹⁸ Appendice documentaria 3: doc. 143.

⁵⁹⁹ Appendice documentaria 3: doc. 144.

⁶⁰⁰ Appendice documentaria 3: doc. 143.

⁶⁰¹ Appendice documentaria 3: doc. 141.

⁶⁰² *“Il secondo a sinistra entrando nell'antrone”* (Appendice documentaria 3: doc. 145).

⁶⁰³ Appendice documentaria 3: doc. 145.

⁶⁰⁴ Appendice documentaria 3: doc. 141, 15 1.

elementi⁶⁰⁵. Il piperno utilizzato per la sostituzione era della migliore qualità e resistenza, secondo quanto suggerito nella relazione dei quattro architetti.

In contemporanea con le attività nel portico, si svolgevano quelle per la realizzazione dell'arco di sostegno nella stalla, più volte menzionato; per la realizzazione di esso furono fatte prima delle fondamenta in "tela"⁶⁰⁶, per poi costruire i due pilastri di mattoni che avrebbero sostenuto l'arco da erigersi da lì a poco⁶⁰⁷. Sempre nella stalla erano stati rifatti alcuni muri, tra cui quello che divideva il vano dall'ambulacro del portico del cortile, dove si sarebbe dovuta aprire la nuova porta della stalla, corredata da una nuova mostra in piperno "simile all'antica"⁶⁰⁸. I lavori di rinforzo nella stalla e nel cantone avevano posto le condizioni necessarie per poter rifare il muro tra la seconda e terza anticamera e tra quest'ultima e l'"alcova grande"⁶⁰⁹.

Nel gennaio del 1762 anche il balcone grande situato nel piano nobile e nel lato sinistro della facciata, era stato demolito, così come avevano suggerito i quattro architetti nella relazione del 1761; al suo posto ne venne costruito un altro più piccolo in marmo, della stessa dimensione di quello eretto nel lato opposto della facciata⁶¹⁰.

Altra opera eseguita secondo quanto stabilito nella relazione del 1761, fu la messa in opera di catene per frenare lo strapiombamento del muro esterno verso il vicolo; secondo la relazione, queste dovevano essere messe all'altezza dell'"imposta della lamia dello stallone".

Ritenendo che tale posizione delle catene fosse esteticamente sgradevole, Mario Gioffredo propone al cardinale di porle nelle "cima della lamia" così come aveva fatto Ferdinando Fuga nel "Recluserio"⁶¹¹. In risposta il cardinale ordina di porre gli elementi di rinforzo nella posizione consigliata in precedenza, preferendo una maggiore stabilità a discapito della "deformità" del risultato estetico, concludendo che Fuga nel "Recluserio" lavorava in una fabbrica costruita ex novo, mentre il suo palazzo era vecchio.⁶¹²

Nell'agosto del 1762 erano conclusi i lavori di consolidamento sopra descritti, che avevano riguardato soprattutto il portico del cortile e la stalla; queste operazioni erano state ritenute

⁶⁰⁵ Appendice documentaria 3: doc. 153.

⁶⁰⁶ Appendice documentaria 3: doc. 141.

⁶⁰⁷ Appendice documentaria 3: doc. 157, 159.

⁶⁰⁸ Appendice documentaria 3: doc. 155, 157.

⁶⁰⁹ Appendice documentaria 3: doc. 162, 163.

⁶¹⁰ Appendice documentaria 3: doc. 142.

⁶¹¹ Appendice documentaria 3: doc. 156. Il "Recluserio" era la vecchia denominazione dell'Albergo dei Poveri ideato e costruito da Ferdinando Fuga a partire dal 1748.

⁶¹² Appendice documentaria 3: doc. 155.

prioritarie, per permettere poi la realizzazione del risanamento del cantone sinistro del palazzo.

La riparazione del cantone lesionato, secondo i consigli dei quattro architetti, doveva estendersi da terra fino al cornicione che delimitava il piano nobile da quello superiore, ma sotto suggerimento di Gioffredo, il cardinale decise di intervenire solo nel piano terra, nella parte che ospitava la stalla, fino all'inizio del piano nobile⁶¹³. La delicata e difficile operazione venne compiuta con una adeguata puntellatura della fabbrica, seguita da un'ispezione delle fondamenta e sostituzione dei mattoni del cantone tramite operazioni di scuci e cucì⁶¹⁴. In pratica i mattoni vecchi e lesionati furono sostituiti con i nuovi, di buona qualità, provenienti da Portici⁶¹⁵, mentre per le bugne del cantone della facciata vennero riutilizzati i piperni della chiesa dello Spirito Santo, di cui Gioffredo dirigeva il cantiere⁶¹⁶.

Nel 1762 la paggeria era ormai terminata e mancavano solo le “*cartate*”⁶¹⁷. Il “*marmoraro*” aveva terminato la mostra della porta d'ingresso alla sala, le quattro mostre di marmo bianco delle porte laterali della stessa sala e le sette mostre di broccatello dell'appartamento principale, alle quali mancava solo la lucidatura, che si prevedeva di fare insieme alle mostre piccole di broccatello e le quattro di “*veroletto*”⁶¹⁸.

L'anno 1763 si apre con l'ordinazione da parte del cardinale di una scaletta, terminata poi nel luglio dello stesso anno, che dall'anticamera dell'appartamento da giorno della dama conduceva a quello superiore del cavaliere. Il materiale per il rivestimento dei gradini, la lavagna, fu scelto perché “*leggero*”; la scaletta infatti, avrebbe posato “*il piede sinistro sulla lamia del porticato*”⁶¹⁹. Contemporaneamente venivano ricostruiti i muri divisorii tra la sala, la prima anticamera e la cappella⁶²⁰.

Il lavoro più consistente apportato al palazzo in questo anno, fu sicuramente la costruzione della scala grande. L'architetto e il cardinale avevano già discusso della sua esecuzione tra il 1760 e il 1761, ma il progetto era stato poi momentaneamente accantonato per essere ripreso

⁶¹³ Appendice documentaria 3: doc. 163, 13 6.

⁶¹⁴ Appendice documentaria 3: doc. 163, 16 7.

⁶¹⁵ Gioffredo informa il cardinale della buona qualità dei mattoni provenienti dalle cave di Portici e Gaeta, al contrario di quelli di Ischia che usualmente si usavano a Napoli, tanto che lo stesso architetto se ne era servito nella chiesa dello Spirito Santo (Appendice documentaria 3: doc. 167). La spesa per l'acquisto dei soli mattoni, si sarebbe aggirata sui 400 ducati (Appendice documentaria 3: doc. 141).

⁶¹⁶ Appendice documentaria 3: doc. 145.

⁶¹⁷ Appendice documentaria 3: doc. 167.

⁶¹⁸ Appendice documentaria 3: doc. 157.

⁶¹⁹ Appendice documentaria 3: doc. 165, 17 3, 177.

⁶²⁰ Appendice documentaria 3: doc. 170, 17 7.

nel luglio del 1763. Il cardinale fa presente al suo architetto di volere “*addolcire*” la scala, soprattutto nella prima “*tesa*” e per questo si dovevano fare dei gradini in più. La scala non doveva essere ornata, bastavano infatti le fasce e i pilastri di piperno che c’erano e solamente i ballatoi potevano essere guarniti con rose di stucco da cui sarebbero scesi i lanternini⁶²¹. Il cardinale, infatti, non era interessato al disegno fattogli da Gioffredo, dove le pareti e le volte della scala erano ornate di fasce e bugne di stucco, perché con le fasce di stucco si sarebbero confusi i pilastri, mentre sarebbe stato opportuno conservare le fasce di piperno, principalmente per il loro colore naturale⁶²². Le pareti e le volte della scala, in pratica si sarebbero dovute solo intonacare e imbiancare, secondo l’esempio della scala di palazzo Farnese a Roma, dove erano soltanto pilastri con le imposte di pietra, mentre il resto era intonacato e tinto di bianco⁶²³. Questo riferimento ad un edificio rinascimentale, allora dei Borbone, è di grande interesse, in quanto riesce a mettere in evidenza il gusto del committente. I gradini dovevano essere di piperno, tutti di un pezzo, e i sottogradi di marmo bianco “*per darli nobiltà*”, mentre i tre ballatoi, due più piccoli e uno grande che dava sull’appartamento nobile, non dovevano essere eseguiti con grandi quadri di piperno, ma con mattoni⁶²⁴. Emergono in questo contesto le preferenze del cardinale, basate principalmente sulla conservazione di materiali naturali e di forme il più possibile semplici e lineari, rifiutando di fatto ornati e decorazioni che avrebbero alterato in qualche modo l’equilibrio estetico del palazzo. La scala fu terminata negli ultimi mesi del 1763 e il costo dei materiali per la sua realizzazione si aggirò intorno ai 246 ducati⁶²⁵.

Tra i lavori svolti in questo anno, sono da ricordare l’esecuzione del muro divisorio tra la sala e la prima anticamera e il completamento del tetto dell’appartamento superiore⁶²⁶.

Nel frattempo, a livello di cantiere, si era assistito all’avvicendamento di alcune maestranze: il decesso del piperniere Domenico Dragone, aveva determinato l’arrivo sul cantiere di Gioacchino Gaije e Pasquale Cortese, che avevano il medesimo ruolo; allo stesso modo, alla morte dello stuccatore Giuseppe Carola subentrò Michele Savione⁶²⁷.

Nell’ottobre del 1763 giunse a palazzo l’ingegnere regio Bartolomeo Vecchione per effettuare un accurato sopralluogo nei vari ambienti dell’immobile: da questa ispezione scaturì una

⁶²¹ Appendice documentaria 3: doc. 177.

⁶²² Appendice documentaria 3: doc. 180.

⁶²³ Appendice documentaria 3: doc. 181.

⁶²⁴ Appendice documentaria 3: doc. 177, 179, 180.

⁶²⁵ Appendice documentaria 3: doc. 188, 181.

⁶²⁶ Appendice documentaria 3: doc. 188.

⁶²⁷ Appendice documentaria 3: doc. 179, 182.

dettagliata relazione su alcuni interventi necessari, caratterizzati prevalentemente dall'aspetto tecnico e strutturale, legati alle precise competenze del Vecchione⁶²⁸.

Tra la fine del 1763 e il 1764 iniziarono le operazioni di pavimentazione del portico del cortile e dell'atrio; anche questi lavori furono seguiti da Mario Gioffredo, il quale propone di adottare soluzioni che aveva già adottato nei palazzi Coscia, Latilla e Casacalenda, sistemazioni che forse il committente aveva già visto⁶²⁹. L'atrio d'ingresso, oltre alla pavimentazione, fu soggetto ad altre opere di miglioramento: il cardinale aveva infatti chiesto al Gioffredo di elaborare disegni, dove compariva la forma delle due scalette di accesso alle due stanze che davano nell'androne, ossia alla computisteria e a "*la camera del Signor Fastigi*". L'architetto allora invia tre piante, con tre soluzioni diverse, di cui l'ultima dice di rassomigliare al principio delle scale di palazzo Reale: è proprio quest'ultima che viene scelta dal cardinale, con scalette di forma "*ovale*"⁶³⁰. Le caratteristiche del disegno elaborato dal Gioffredo, descritte nei documenti, sembrano corrispondere ad una pianta reperita a Los Angeles (fig. 64): da essa è possibile dedurre la conformazione dell'androne del palazzo corredato dalle due scalette d'accesso alle stanze laterali, ideate dall'architetto. Nell'atrio fu poi demolita una stanzetta che era destinata al guardaportone, perché ritenuta disdicevole per l'atrio; furono poi aggiunti due sedili di piperno che andavano dal muro della facciata fino alle scalette sopra descritte. Il cardinale, inoltre, ordinò un "*comodo con chiavichetta*" per i servizi igienici⁶³¹.

Nell'agosto del 1764 i lavori di pavimentazione del cortile e dell'atrio erano conclusi; a questo punto il committente ordinò la tinteggiatura delle volte e delle pareti del portico, oltre a quelle dell'atrio, specificando di non voler dipingere le relative fasce di piperno, secondo la moda in uso a Napoli di colorarle di turchino; in questo, trova concorde Gioffredo, che definisce questa moda "*barbara*" tanto da non averla mai utilizzata nelle sue opere⁶³². Il riferimento alla tinteggiatura dei piperni riveste, in questo senso, un giusto interesse, in particolare per il recupero della *facies* della Napoli settecentesca.

Il cardinale Orsini, intanto, prevedendo la decorazione delle volte della sala e delle quattro stanze dell'appartamento nobile con "*pitture finissime [...] di considerabile spesa*"⁶³³, ordina al suo architetto di controllare lo stato di queste ultime e, se necessario, di eseguire i lavori

⁶²⁸ Appendice documentaria 3: doc. 187, 192.

⁶²⁹ Appendice documentaria 3: doc. 184.

⁶³⁰ Appendice documentaria 3: doc. 189.

⁶³¹ Appendice documentaria 3: doc. 199.

⁶³² Appendice documentaria 3: doc. 201, 202.

⁶³³ Appendice documentaria 3: doc. 193.

che le avrebbero rese idonee ad essere decorate. Gioffredo controlla le volte, iniziando da quella della sala e la trovò talmente degradata che un festone del quadro centrale cadde mentre l'architetto stava procedendo all'ispezione.

Iniziarono allora i lavori per la loro sistemazione: lo stuccatore Michele Savione si accinse a costruire gli "anniti", ossia i ponteggi che avrebbero permesso di lavorare; il falegname Aniello Terminiello preparava intanto il legname "tondo" per le ossature delle volte, mentre Mario Gioffredo ne predispondeva i disegni dei sestii.

Nell'appartamento da giorno, al contempo, si provvedeva a rifare i controsoffitti ad imitazione delle volte, procedendo prima con l'"incannazzatura"⁶³⁴ e poi con l'arricciatura di queste⁶³⁵; nel medesimo appartamento, inoltre, Mario Gioffredo suggeriva al cardinale di dare l'ordine di esecuzione della bussole da lui disegnate, ornate con intagli "alla francese" uguali a quelle ideate dall'architetto nell'appartamento del palazzo napoletano del marchese di San Marco, per fare un ulteriore parallelo, come quelle che si potevano vedere a Roma nell'"appartamento del signor Colonna"⁶³⁶. Si procedeva quindi alla messa in opera delle mostre di marmo e delle bussole delle porte della sala, della prima, seconda, terza anticamera e della camera definita "alcova più grande"⁶³⁷.

Sempre durante il 1764, venivano impartite dal cardinale le direttive dei prossimi lavori per il completamento della stalla, che doveva essere lastricata utilizzando il materiale avanzato della pavimentazione del cortile. Il Gioffredo doveva misurare bene lo spazio a disposizione e considerare quanti posti per i cavalli si potevano realizzare, tenendo conto che ne occorrevano almeno dodici per "frisoni grandi e il resto per cavalli nostrani"; le mangiatoie potevano essere anche di più pezzi ma "proprie e di durata", mentre l'intero vano della stalla doveva essere intonato e imbiancato⁶³⁸. Di tutti questi lavori veniva fatta la misura e stimato il prezzo dal Gioffredo, che riferiva poi al cardinale l'importo e le modalità di esecuzione, esercitando di fatto un controllo sulla gestione economica e condizionando quindi l'impresa incaricata del lavoro, oltre a limitare il campo d'azione del Maestro di Casa, che per tale motivo nutriva un probabile timore ancora.

Restava comunque ancora incompleto il portale, elemento centrale e di grande visibilità nel progetto di Gioffredo, tenendo presente che la sua realizzazione abbraccia emblematicamente

⁶³⁴ Vedi nota p. 114 n.459.

⁶³⁵ Appendice documentaria 3: doc. 193 -194.

⁶³⁶ Appendice documentaria 3: doc. 200. Il documento non specifica se si tratta dell'appartamento di palazzo Colonna in piazza Ss. Apostoli o quello di palazzo Sciarra Colonna in via del Corso.

⁶³⁷ Appendice documentaria 3: doc. 199.

⁶³⁸ Appendice documentaria 3: doc. 201.

l'intero percorso costruttivo. Il portale di palazzo Gravina, nel febbraio del 1765, torna quindi al centro degli interessi di architetto e committente, tanto che il cardinale dà ordine al marmorario Antonio De Lucca di eseguire quattro cippi di marmo da porre davanti al portale, per proteggerlo dal passaggio dei carri che transitavano sulla via dove affacciava il palazzo.

L'ultima notizia è contenuta in un documento del 20 aprile 1765, nella quale viene ricordato il montaggio delle colonne, lasciando trasparire il probabile completamento dei lavori. Si conclude così la vicenda connessa al portale del palazzo, che era iniziata con la progettazione del 1758 e si era conclusa, come si è visto, nel 1765⁶³⁹.

Con la realizzazione della nuova entrata di palazzo Gravina, il Gioffredo aveva di fatto sostituito alla vecchia mostra di piperno⁶⁴⁰, che costituiva l'antica entrata, un portale in marmo bianco che andava a collocarsi sul paramento murario del piano terra, in bugnato grigio. Ciò determinava una chiara variazione cromatica, tale da influire in modo evidente sull'equilibrio plastico e "pittorico" della facciata del palazzo. Gioffredo, inoltre, realizza il portale con colonne doriche scanalate su dadi, sormontate dai triglifi inseriti nella trabeazione, prudentemente posta al di sotto della fascia marmorea che conteneva l'originaria scritta in latino⁶⁴¹ (figg. 53, 58). Il portale, in sintesi, aggiungeva una nota classicista all'intero palazzo, confermando nei fatti le scelte tecniche e stilistiche del Gioffredo, secondo le precise indicazioni del cardinale.

Ideato in una equilibrata corrispondenza con la severa conformazione della facciata cinquecentesca, il portale del Gioffredo ne rispetta le proporzioni, inserendo l'elemento architettonico al di sotto del toro, nel tentativo di legare armoniosamente le diverse parti architettoniche al tutto, secondo il concetto della *concininitas*, evidenziato da numerosi studiosi⁶⁴². L'intervento sul palazzo, che a quei tempi presentava ancora il secondo piano, non aveva annullato l'originario impianto rinascimentale dell'edificio, ma Gioffredo era riuscito ad inserire, in tale tessuto, un chiaro elemento neoclassico, senza però indulgere troppo – sottolinea Renata Picone - verso tale nuovo orientamento linguistico⁶⁴³.

⁶³⁹ Alcuni studiosi posticipano al 1766 la conclusione dei lavori relativi al portale del palazzo, prendendo come riferimento alcuni pagamenti di tale anno, che si riferivano comunque a prestazioni professionali dell'anno precedente (Tugbang 2004, pp. 28-29; Gravagnuolo 2004, p. 161; Picone 2008, p. 56). I documenti a disposizione hanno permesso di chiarire l'esatta cronologia del portale in questione, dalla sua progettazione alla definitiva messa in opera.

⁶⁴⁰ Appendice documentaria 3: doc. 61.

⁶⁴¹ Gravagnuolo 2004, pp. 160-161; Picone 2008, p. 57.

⁶⁴² Pane 1939, pp. 311-312; Jappelli 2002, pp. 160-161; Gravagnuolo 2004, pp. 160-161; Picone 2008, p. 57.

⁶⁴³ Cfr. Picone 2008, p. 57.

Una simile soluzione compositiva, anche se in forme meno articolate, era già stata anticipata nel 1754 nel portale di palazzo Coscia (fig. 66), dove l'architetto aveva realizzato un ingresso inquadrato da due colonne ioniche, sulle quali poggia il balcone e verrà riproposta qualche anno dopo, nel 1762, a palazzo Cavalcanti (fig. 68). Il portale aggiunto da Mario Gioffredo a palazzo Gravina, che rispecchia nella sua composizione le convinzioni antibarocche dell'architetto, al di fuori di qualche eccezione⁶⁴⁴, è stato giudicato in modo positivo dalla critica.

I lavori di rifacimento e ristrutturazione di palazzo Gravina, nel 1765, sostanzialmente erano quasi tutti terminati; dall'anno appena citato, infatti, i documenti a disposizione riferiscono in prevalenza notizie inerenti la decorazione del palazzo e solo sporadicamente vengono citati interventi di tipo strutturale e architettonico.

L'intervento di Mario Gioffredo, come si è visto nelle pagine precedenti, era iniziato nel 1758 e aveva riguardato interventi di sistemazione di interni ed esterni del palazzo.

I lavori interni si erano svolti a partire dall'ultimo piano del palazzo, con la realizzazione di una nuova paggeria, la sistemazione dell'appartamento chiamato del "*principe*" e dei mezzanini riservati al personale di servizio. In questi ambienti era stato rifatto il tetto e i pavimenti, divisi gli spazi e effettuati lavori di abbassamento o innalzamento dei vani, per rendere simmetrico l'intero piano.

I lavori di progettazione e sistemazione degli interni, erano poi continuati nei piani sottostanti e in particolare in quello nobile, dove vennero principalmente rifatti i muri divisorii tra le varie sale di rappresentanza (sala I, II, III, anticamera, alcova, cappella), dove furono rinnovate anche le volte, per renderle in grado di accogliere la decorazione pittorica prevista.

In queste stanze erano stati poi eseguiti quei lavori che riguardavano la messa in opera delle mostre relative alle porte e ai camini, in marmi vari, insieme agli interventi che interessavano l'esecuzione delle porte in legno e delle finestre. Tutti i lavori citati erano, in effetti, propedeutici alla decorazione pittorica e al futuro arredamento.

⁶⁴⁴ A partire da commenti coevi alla sua realizzazione è da ricordare il giudizio negativo di Luigi Vanvitelli che definì la realizzazione del Gioffredo un "[...] cattivissimo portone [...]", "[...] che è la ridicolezza del Paese per la sua improprietà nel suo palazzo [...]"; mentre, in tempi recenti, Anthony Blunt critica il portale trovandolo una composizione "piuttosto infelice" (Strazzullo 1976-1977, lettera del 7 luglio 1761; Strazzullo 1976-1977, lettera del 14 luglio 1761; Blunt 2006, p. 243). L'intervento del Gioffredo è stato invece valutato positivamente da Luigi Catalani, Raffaele D'Ambra, Giuseppe Ceci, Roberto Pane, Benedetto Gravagnuolo e Renata Picone (Catalani 1845; D'Ambra 1889; Ceci 1897, pp. 1-4, pp. 24-31; Pane 1939, p. 312; Gravagnuolo 2004, p. 161; Picone 2008, p. 57).

Nel palazzo era stata poi rifatta la scala principale secondo la volontà del cardinale che l'aveva voluta meno ripida, con i gradini di piperno e sottogradi in marmo, realizzata in forme semplici e lineari. Ad essa si era aggiunta la costruzione di una scaletta che, dall'anticamera dell'appartamento da giorno della dama, conduceva a quello superiore del cavaliere.

Di particolare impegno furono i lavori riguardanti la stalla, posta al piano terra nel lato sinistro del palazzo, che Gioffredo riprogettò, riducendola da due ad un solo ambiente, ripristinando così la sua originale conformazione, caratterizzata da una volta a botte e da un arco a tutto sesto, voltato su due grandi pilastri, che aveva la funzione di sostenere il pavimento del piano superiore con il relativo muro divisorio delle camere soprastanti. La stalla, infine, era stata pavimentata, imbiancata e corredata di mangiatoie per i cavalli.

Come abbiamo visto nelle pagine precedenti, di notevole interesse furono i lavori di consolidamento decisi nella consultazione dei quattro architetti, Vanvitelli, Fuga, Gioffredo e Bottiglieri, tenutasi nel 1761.

Mario Gioffredo, secondo quanto stabilito nella relazione sottoscritta dai quattro tecnici, si occupò della demolizione del grande balcone che si trovava nel lato sinistro della facciata del palazzo, all'altezza del piano nobile, sostituendolo con uno di dimensioni minori, simile a quello del cantone opposto; si occupò inoltre della riparazione del cantone lesionato del lato sinistro della facciata, nel quale furono sostituiti i relativi mattoni, dal piano terra fino all'inizio del piano nobile; a ciò si deve aggiungere la sostituzione dei pilastri lesionati del lato sinistro del portico.

Questi lavori di consolidamento erano stati necessari per sanare e prevenire le lesioni causate dal troppo peso dell'appartamento superiore, aggiunto intorno alla terza decade del Settecento.

Sono da ricordare, infine, le operazioni di pavimentazione del portico del cortile e dell'atrio; in particolare quest'ultimo fu soggetto ad opere di miglioramento, come l'aggiunta di due scalette di forma ovale, che immettevano alle due stanze di accesso all'androne.

Come è stato evidenziato più volte, in tutto l'intervento del Gioffredo a palazzo Gravina emerge una volontà di agire nel rispetto dello stile dell'edificio in cui si andava ad operare, assecondando così soprattutto il pensiero del committente, contrario a modifiche che ne avrebbero alterato l'equilibrio.

Il rispetto dimostrato dall'architetto nei riguardi dell'aspetto rinascimentale del palazzo di Napoli può generare, ad una prima lettura, la tentazione di considerare il Gioffredo un "neorinascimentale", formula tuttavia piuttosto forte per definire come tali le sole inclusioni di elementi consoni al linguaggio classico.

Da alcuni passi del carteggio, inoltre, si possono cogliere i principi sui quali si era basato il modo di operare dell'architetto in questo frangente: più volte, infatti, vengono citati termini come serietà, gravità, decenza, bello, uniformità e simmetria. Secondo il parere del Gioffredo, espresso chiaramente in una sua lettera, infatti, nel rapportarsi a un edificio nobile, era dovere di un architetto *“prima pensare che sia con decoro, ed euritmia formato, e poi come debba praticare”*⁶⁴⁵.

In linea generale, il ruolo dell'architetto assume una veste complessa che risulta utile approfondire nelle varie componenti, per una migliore collocazione dello stesso nel contesto tecnico e formale nel quale era chiamato ad operare.

Emerge per primo il ruolo di progettista principale di tutto l'intervento, tramite un uso accentuato del disegno: si manifesta quindi la funzione fondamentale del disegno, dal punto di vista ideativo e della comunicazione con il committente e gli artigiani.

Il secondo aspetto riguarda l'importanza del tecnico nella direzione del cantiere e nell'assumere responsabilità in tutti i frangenti, compreso quello del coordinamento degli artigiani, stipulazione degli accordi preventivi sulle loro prestazioni e relativa retribuzione, valutazione finale dei lavori svolti e della qualità di essi, nonché la stima dei prezzi al fine dell'emissione delle polizze di pagamento finali.

Oltre alle prerogative di architetto e ingegnere, dalla documentazione emerge una figura professionale completa, competente in tecniche costruttive e scelta dei materiali, selezionati soprattutto in base a criteri di qualità e solidità. Il Gioffredo, inoltre, conosce in maniera approfondita l'ambiente napoletano, anche nelle sue componenti sociali, nelle quali valevano talvolta “regole” non scritte e basate sulle consuetudini; rientra in questo ambito anche la capacità di muoversi con diplomazia nei riguardi di persone influenti. Allo stesso modo l'architetto ha avuto spesso contatti con l'ambiente romano, anche dal punto di vista professionale, opportunità che gli permetteva di procedere con appropriati confronti.

Dal carteggio intercorso tra Mario Gioffredo e il cardinale Orsini emergono alcuni aspetti della personalità dell'architetto, quali la scrupolosità e la solerzia verso il suo lavoro, unite ad un marcato orgoglio professionale. Risulta chiara anche la dimensione cortigiana del Gioffredo, nel volere assecondare il committente, elogiato spesso in maniera ossequiosa. In diverse occasioni emerge poi la diplomazia dell'architetto, capace di mediare e interloquire con il suo committente, i suoi attendenti e i colleghi, talvolta in un clima di sospetto, rivalse e volontà di primeggiare, basato su rapporti umani e professionali complessi.

⁶⁴⁵ Appendice documentaria 3, doc. 104.

C. III. 3. B. *Il cantiere pittorico*

I protagonisti

La documentazione a disposizione, insieme ai lavori di architettura, fornisce un quadro sufficientemente ampio per apprezzare, anche negli aspetti all'apparenza marginali, l'organizzazione e le fasi di lavoro di un intero cantiere pittorico, intendendo con ciò la complessa macchina decorativa messa in azione dal ricco mecenate, che si propone in alcuni momenti come unico punto di riferimento e di sintesi.

Gli elementi informativi, essendo costituiti in prevalenza da corrispondenza, necessitano di una presentazione cronologica, dalla quale sarà possibile comunque ricavare concetti e considerazioni riguardanti punti specifici dell'attività pittorica, comprendendo in ciò tutto quello che viene prodotto nel campo delle immagini. Ad una prima analisi il bagaglio documentario, nel settore appena evidenziato, presenta una situazione di alto livello, per la complessità del lavoro da svolgere e per le maestranze che vi partecipano.

È comune da precisare che la maggior parte dell'apparato pittorico è andata perduta durante l'incendio del 1848, ad esclusione di alcuni brani pittorici e di alcune parti della struttura (figg. 70-22)

Il quadro cronologico delle decorazioni eseguite a palazzo comprende all'incirca un decennio, iniziando nel 1765, in coincidenza con il termine della prima fase architettonica, grazie alla quale viene approntato il campo d'azione nel quale esplicitare la fase decorativa, che coincide in alcuni momenti con la progettazione e l'esecuzione dell'arredo. A partire dal 1765 fino al 1774 circa, nel cantiere pittorico del palazzo napoletano furono attivi almeno una dozzina di artisti, con distinte capacità tecniche e stilistiche e con mansioni in alcuni casi diverse.

Emerge con evidenza la distinzione tra pittori specializzati nell'ornamento, Gaetano Magri, Nicola Antonio Alfano e Romualdo Formosa che affiancavano, nei vari ambienti del palazzo gli artisti specializzati in figure, Francesco De Mura, Giuseppe Bonito, Fedele Fischetti, Crescenzo Gamba, Giovan Battista Rossi, Jacopo Cestaro, Francesco D'Elia, Giuseppe Pesci e Antonio Joli.

I pittori impegnati nel cantiere, in base ai documenti disponibili, provengono in massima parte dall'ambiente napoletano, ai quali si aggiunge, per un breve periodo, il romano Giuseppe Pesci, figlio del più noto Girolamo (1679-1759). Le ragioni per cui il cardinale Orsini utilizza quasi tutti pittori napoletani o riferibili all'ambiente partenopeo sono forse legate all'opportunità di attingere in un contesto geografico senz'altro conveniente e ricco di pittori esperti e in grado di rispondere alle sue esigenze e alle sue aspettative.

Gli artisti impegnati a palazzo Gravina, in effetti, sono i medesimi che in quegli anni erano attivi nelle residenze reali della corte borbonica e nelle dimore di famiglie nobili come gli Stigliano, i Carafa di Maddaloni, i Doria D'Angr i, i d'Avalos del Vasto, gli Spinelli, i principi di Torella, i Berio e i Di Sangro, sottoposte a restauri o rifacimenti paragonabili a quelli di palazzo Gravina⁶⁴⁶.

Altri motivi potrebbero essere rintracciabili nell'ambito economico, ma appare evidente che il cardinale ambiva, in particolare, ad un'omogeneità stilistica, che aveva ricercato anche nell'intervento architettonico, quando aveva voluto scegliere il napoletano Mario Gioffredo come suo architetto, mentre invece avrebbe potuto utilizzare forse anche Fuga o Vanvitelli, allora disponibili sulla piazza napoletana.

Fa riflettere comunque il fatto che il cardinale non abbia privilegiato artisti provenienti da Roma e ai quali aveva già conferito incarichi, come Sebastiano Conca (1680-1764), Corrado Giaquinto (1703-1766), Anton Raphael Mengs (1728-1779) e Pompeo Batoni (1708-1787), che per di più avevano avuto rapporti con l'ambiente partenopeo: alcuni di loro erano scomparsi prima che fosse iniziato il cantiere pittorico napoletano (Conca, 1764) o poco dopo la sua apertura (Giaquinto, 1766), mentre altri erano stati coinvolti solo per consulenze (Menges), su disegni riferibili a opere realizzate da altri, come la pala d'altare della cappella, poi eseguita da Fedele Fischetti.

La ragione di questa scelta è senz'altro legata alle motivazioni precedentemente avanzate per l'ambiente napoletano, ma un'ulteriore giustificazione può essere rintracciata nel fatto che il cardinale trovava già nel contesto di Napoli tendenze stilistiche che lo soddisfacevano e rapportabili comunque al contesto romano. A partire dalla seconda metà del Settecento⁶⁴⁷, infatti, si era assistito ad un progressivo mutare dei gusti e delle concezioni estetiche della corte e della committenza patrizia napoletana.

La committenza reale e l'aristocrazia napoletana, infatti, seguendo un'esigenza di esaltazione dei valori dinastici, chiedeva ai pittori di illustrare le virtù e i meriti del sovrano o del

⁶⁴⁶ Per la decorazione delle residenze delle famiglie nobili sopra citate cfr. Spinosa 1971, p. 541; Fiengo 1974; Fiengo 1976; Garzya, 1978, pp. 28-32; Pessolano 1980; Bellotti-Cavuoto-Pierro 1990, pp. 73-91; De Castris 1994; Cioffi 1996; Pisani 1997, pp. 148-211; Rizzo 1997; Spinosa 1999, II, p. 33; De Seta 2002 A; De Seta 2007; Di Lernia 2007, pp. 521 -525.

⁶⁴⁷ Sulla pittura napoletana di questo periodo cfr. Di Carpegna 1958; Ellis 1962; Ferrari 1962, pp. 213-220; Spinosa 1971, pp. 453-547; Spinosa 1979; Borrelli 1979, pp. 201-219; *Civiltà del Settecento...*, 1980; Spinosa 1980, pp. 102-120; Brettell 1981, p. 5; De Seta 1982; Strazzullo 1982; Bologna 1982, pp. 31-78; Spinosa 1982, pp. 181-196; Cioffi 1987A; Sestieri 1988; Spinosa 1990; Spinosa 1994, pp. 143-239; Lattuada 1997, pp. 23-53; Pinto 1998; Spinosa 1999; De Seta 2002 B; Spinosa 2003; Spinosa 2009A; Spinosa 2009B, pp. 281-313.

principe, le imprese eroiche del casato, attraverso le tradizionali tematiche dell'iconografia celebrativa e allegorica. Per questo motivo, le volte e le pareti delle nobili dimore, venivano rinnovate o costruite allo scopo di adeguare la città e le sue strutture alle necessità della corona o a quello, ancora più ambizioso, di renderla una capitale europea⁶⁴⁸.

In questo programma ufficiale e dai contenuti sostenuti, con finalità allegoriche e celebrative, a stento trovarono spazio quegli artisti orientati invece verso le soluzioni di anticlassica foga barocca legate alla tradizione del tardo Solimena (1657-1747). Come sottolinea Spinosa, iniziarono invece ad essere favorite composizioni più semplici, con immagini inserite in spazi ben definiti, insieme ad eleganza formale e controllo classicismo⁶⁴⁹.

Fu a causa di queste nuove tendenze, sostenute e propugnate da Luigi Vanvitelli e da Ferdinando Fuga, attivi a Napoli proprio a partire dagli anni Cinquanta del Settecento, che in città vennero chiamati esponenti del classicismo romano, Sebastiano Conca (1752) e Anton Raphael Mengs (1759-1760; 1772-1773) cui si è già accennato⁶⁵⁰, oppure si commissionarono importanti dipinti ad artisti di formazione romana, come Pompeo Batoni⁶⁵¹. I nuovi mutamenti di gusto, costrinsero anche i pittori 'solimeneschi'⁶⁵², a riposizionarsi su istanze classiciste di derivazione romana, che più si confacevano alle esigenze di decoro, chiarezza compositiva e eleganza formale, tanto che a lungo andare portando così ad una sorta di 'omologazione' di un contesto artistico in origine estremamente variegato.

Proprio nel momento in cui si avvia il cantiere pittorico di palazzo Gravina, tale slittamento verso il classicismo romano era di già evidente, situazione che predispose in maniera positiva il mecenate a rivolgersi ad artisti napoletani.

Inoltre, il cantiere pittorico di palazzo Orsini rispecchia pienamente il quadro della situazione napoletana, basata sull'esaltazione dei valori dinastici, dove le iconografie celebrative si coniugavano con un stile dove prevalgono senso del decoro e chiarezza compositiva.

È sintomatico, sotto questo profilo, che per la cappella del palazzo venga ingaggiato il già ricordato Fischetti, uno dei pittori napoletani che più avevano aderito alle nuove tendenze del classicismo romano.

Dopo queste considerazioni, legate prevalentemente a risvolti stilistici, resta da chiarire l'evolversi della committenza nei tempi e nelle forme in cui si concretizzò.

⁶⁴⁸ Spinosa 1999, II, pp. 12-13, pp. 16-17, pp. 20-21.

⁶⁴⁹ Spinosa 1999, II, pp. 12-13, pp. 16-17, pp. 20-21.

⁶⁵⁰ Per i soggiorni del pittore tedesco alla corte napoletana e madrilenza vedi Roettgen 1982, pp. 153-179.

⁶⁵¹ Spinosa 1999, I, p. 13. Per la corte di Napoli, Batoni eseguì nel 1763, l'*Allegoria della Religione* e nel 1780 l'*Allegoria per la morte dei due figli di Ferdinando IV*, entrambe conservate nella Reggia di Caserta.

⁶⁵² In particolare Lorenzo De Caro, Giovanni Battista Rossi, Jacopo Cestaro e Domenico Monardo.

La documentazione a disposizione, pur non presentando elementi specifici riguardanti in particolare i criteri di scelta e le modalità d'ingaggio utilizzati dal cardinale Orsini per selezionare gli artisti, permette comunque di comprenderne, almeno in parte, le dinamiche.

Nel caso di artisti di dichiarata fama, dei quali il cardinale conosceva le qualità professionali grazie alla loro conclamata notorietà o per aver visto alcuni dei loro lavori in ambito napoletano, si ricorreva alla chiamata diretta tramite una lettera o attraverso persone di fiducia; è questo il caso di Giuseppe Bonito, convocato per la prima volta a palazzo Gravina come emerge da una missiva del cardinale⁶⁵³. Altri artisti, invece, furono vivamente raccomandati al committente da persone di rilievo e poi coinvolti nella decorazione pittorica del palazzo: Nicola Antonio Alfano, ad esempio, era stato presentato dal marchese di San Giorgio⁶⁵⁴, dal conte di Cerreto e dai principi di Avellino⁶⁵⁵, così come Romualdo Formosa era stato proposto da una rappresentante della famiglia Carafa, monaca nel monastero della Sapienza di Napoli⁶⁵⁶. La terza modalità d'ingaggio degli artisti è identificabile nei casi in cui loro stessi si presentano al cardinale: in questo senso è interessante la lettera di auto-presentazione di Giuseppe Pesci. Quest'ultimo, allora a Napoli, venuto a conoscenza del progetto di decorare i vari ambienti di palazzo Gravina, si propone al cardinale come aiuto del pittore responsabile del programma decorativo, corredando la richiesta di lavoro con un elenco - un vero e proprio curriculum - dove si elencano i lavori eseguiti presso le corti europee, le nobili casate e, infine, nelle chiese napoletane⁶⁵⁷.

Nella selezione il cardinale non fu solo, ma fu assistito in special modo dal figlio Filippo, presente a Napoli, dove seguì i lavori della decorazione dal 1766 al 1770; vi intervengono poi quelle figure che abbiamo già visto preposte alla gestione dell'intero progetto, il Maestro di Casa Giuseppe Ungaro⁶⁵⁸, gli architetti Mario Gioffredo, Ferdinando Fuga e Vingenzo Di Bisogno, attivi a palazzo mentre si svolge la decorazione dell'edificio.

In base all'esame preliminare dei documenti, si distinguono, in particolare, i pittori impegnati nella raffigurazione di storie e figure, per i quali si può usare il termine consueto di "figuristi". A questi si affiancano, secondo necessità, le maestranze attive in lavori prevalentemente

⁶⁵³ Appendice documentaria 3: doc. 246.

⁶⁵⁴ Come già ricordato nel precedente paragrafo si tratta, probabilmente, di Giacomo Francesco Milano, affermato musicista del XVIII secolo, vedi p. 96 n. 458 del presente scritto.

⁶⁵⁵ Si tratta rispettivamente di Marino Francesco Caracciolo, VI principe di Avellino, e Maria Antonia Carafa.

⁶⁵⁶ Appendice documentaria 3: doc. 220.

⁶⁵⁷ Appendice documentaria 3: doc. 106.

⁶⁵⁸ Giuseppe Ungaro diventa Maestro di Casa del cardinale Orsini dopo la morte del padre Carlo, avvenuta a metà del 1765.

decorativi, eseguiti da professionisti del settore, noti alle varie casate partenopee, interessate all'abbellimento delle loro prestigiose dimore.

Nel cantiere pittorico risaltano in modo particolare gli interventi di Francesco De Mura, Giuseppe Bonito e Fedele Fischetti, ai quali vengono assegnate gli ambienti di maggior prestigio.

Il primo di questi, Francesco De Mura (Napoli 1696-1782)⁶⁵⁹, era il più affermato a Napoli dopo la morte, nel 1747, del suo maestro Francesco Solimena, dal quale aveva acquisito lo stile, riscontrabile soprattutto nelle opere giovanili⁶⁶⁰. Al periodo iniziale dell'attività del pittore è da collocare il *Ritratto del principe Filippo Bernualdo Orsini*, padre di Domenico, di cui non si conosce la datazione, ma realizzato prima del 1734, anno di morte dell'effigiato⁶⁶¹. Il ritratto, quindi, rappresenta un primo contatto tra De Mura e la famiglia Orsini. L'eredità del Solimena verrà presto temperata dal De Mura, grazie all'avvicinamento alle tendenze allusive e al mondo degli affetti, ispirate anche dalle rappresentazioni teatrali promosse da Pietro Metastasio. Allo stesso modo, l'influenza dell'opera di Corrado Giaquinto, per la materia pittorica chiara e preziosa, insieme alla meditazione sulle opere di Luca Giordano (1634-1705) e Paolo De Matteis (1662-1728), porteranno significativi contributi allo sviluppo della poetica del De Mura, alla quale non fu estranea la conoscenza di artisti francesi presenti a Roma, primo fra tutti Pierre Subleyras (1699-1749). Sono questi gli influssi che contribuiranno alla maturità dell'artista e alla sua produzione migliore, da collocarsi negli anni Quaranta del Settecento, caratterizzata da raffinatezza, attenzione alla psicologia dei personaggi e alla corretta definizione dei colori. Con queste prerogative il pittore riuscì a mediare il classicismo ereditato dal Solimena con le accezioni tipiche del rococò europeo, che lo condussero a esiti di portata internazionale⁶⁶².

⁶⁵⁹ Per una completa bibliografia di riferimento sul pittore cfr. Spinosa 1990 E, p. 699; Spinosa 1999, I, pp. 50-51, p. 55, p. 57, II, pp. 10-12, p. 92; Rizzo 1990, pp. 674-681.

⁶⁶⁰ In particolare, le tele nelle chiese napoletane di San Girolamo delle Monache (1713), San Nicola alla Carità (1715) e nella chiesa dell'Annunziata di Aiola (1727).

⁶⁶¹ Clark 1966, pp. 21-33; Rubsamén 1980, doc. IX, p. 119, n. 24; doc. X, p. 125, n. 14.

⁶⁶² A questa fase della carriera del pittore risalgono negli affreschi per la volta della Nunziatella (1751), i bozzetti per la distrutta decorazione del Sedile di Porto (1755-56), le sovrapporte per palazzo Reale di Torino e i modelli per le arazzerie di Napoli (1760).

A partire dagli anni Sessanta, invece, l'artista recepisce l'ondata di classicismo di derivazione romana, trasmessa a Napoli dalla presenza di Luigi Vanvitelli e Ferdinando Fuga, ma in particolare dai pittori Sebastiano Conca, Pompeo Batoni e Anton Raphael Mengs⁶⁶³.

È proprio durante questo decennio che il pittore lavora per il cardinale Domenico Orsini, per il quale dal 1767 al 1769 circa dipingerà, nella volta della camera da letto dell'appartamento nobile di palazzo Gravina, un affresco rappresentante *Diana e Anfione*, insieme ad alcune figure inserite negli ornati dipinti da Gaetano Magri nel medesimo ambiente. Il soggetto scelto e le premesse relative al classicismo del De Mura sembrano confermare le affinità con le preferenze stilistiche del cardinale Orsini, per il quale il palazzo di Napoli doveva assumere una precisa configurazione, che verrà ribadita dalla chiamata dello stesso Ferdinando Fuga.

Dal carteggio emerge in particolare l'alta considerazione che il committente aveva per l'artista e la conoscenza della sua precedente attività, che lo rendeva affidabile anche dal punto di vista dei tempi d'esecuzione. Al contrario di Giuseppe Bonito, infatti, De Mura dipinge quanto a lui affidato in poco tempo e interrompendo il lavoro solo per adempiere ad impegni presi con la corte di Napoli o per seri motivi personali, come la morte della moglie. Durante il periodo trascorso al servizio dell'Orsini, d'altronde, De Mura è nominato direttore della Real Accademia del Disegno di Napoli, insieme a Bonito (1768) e realizza delle sovrapporte per il palazzo Reale di Torino e per palazzo Chiabrese della stessa città (1768).

Altra personalità di primo piano⁶⁶⁴ presente a palazzo Gravina e definita dallo stesso percorso stilistico è sicuramente Giuseppe Bonito⁶⁶⁵ (Castellammare di Stabia 1707, Napoli 1789), formatosi anch'egli nella bottega del Solimena, dove acquisisce l'apertura al rococò e la sensibilità cromatica che si risconteranno nelle sue prime opere⁶⁶⁶.

⁶⁶³ Tra la numerosa bibliografia di riferimento sul pittore si segnala: Enggass 1964, pp. 133-148; De Filippis 1967, p. 52; Rizzo 1978, pp. 93-113; Ferrari 1979, pp. 11-27; Spinosa 1980, pp. 102-120; Rizzo 1980, pp. 29-47; Picone 1981, pp. 39-50; Bologna 1982, pp. 31-78; Spinosa 1982, pp. 197-203; Rosenberg 1982, pp. 79-93; Strazzullo 1982; Di Maggio 1990, pp. 99-102; D'Alessio 1993, pp. 70-87; Spinosa 2009 C, pp. 23-48.

⁶⁶⁴ Tra le numerose cariche pubbliche ricoperte dall'artista durante la sua carriera ricordiamo quella di pittore di camera del re dal 1751, membro dell'Accademia di San Luca a Roma dal 1752 e direttore dell'Accademia del Disegno a Napoli dal 1755, (Spinosa 1990 D, p. 631).

⁶⁶⁵ Per la vasta bibliografia sull'artista si rimanda all'appendice bibliografica di Enggass 1970, pp. 238-241; Spinosa 1990 D, p. 631; Spinosa 1999, p. 89. In particolare cfr. Bologna 1954, pp. 37-40, pp. 46-53, p. 58, p. 93; Spinosa 1980, I, pp. 208-213 schede 99-102, II, p. 427; Spinosa 1980, pp. 26-29 schede 3-4, pp. 98-99 schede 49-50; Causa Picone 1981; Rizzo 1981, pp. 19-38; Pisani 1995, pp. 174-176.

⁶⁶⁶ Riconducibili alla fase iniziale dell'attività del pittore sono le tele per la chiesa di San Domenico a Barletta (1737), per la chiesa napoletana della Graziella (1738) e per la sacrestia del Monte di Pietà a Napoli (1742), (Enggass 1970, pp. 238-241; Spinosa 1990 D, p. 631; Spinosa 1999, I, pp. 57-61, II, pp. 10-12, p. 89).

Artista capace di adattarsi alle varie esigenze della committenza, è nel genere del ritratto che si esplicita maggiormente la sua arte, tanto da diventare uno dei maggiori ritrattisti della famiglia reale e della nobiltà napoletana: ritratti abbastanza coerenti con il soggetto, come la cultura figurativa napoletana richiedeva, da perseguire anche con la gradevolezza e l'eleganza formale delle pitture. A partire dalla fine degli anni Cinquanta del Settecento si riscontrano, soprattutto nei dipinti di storia e in quelli allegorici, influssi classicisti che il pittore media con i valori della tradizione pittorica napoletana, recependo gli esempi del classicismo romano, soprattutto di Conca, Batoni e Mengs⁶⁶⁷.

I contatti tra Bonito e Domenico Orsini iniziano nel 1766, quando il pittore è chiamato a palazzo Gravina per selezionare, insieme a Mario Gioffredo, i quadri migliori della collezione Orsini, da esporre nelle tre anticamere del palazzo. L'artista e il prelado, stando alle notizie ricavate dai documenti, si erano già conosciuti a Roma. Bonito, inoltre, aveva eseguito agli inizi del 1757 il ritratto di Antonio Boncompagni Ludovisi, in occasione del matrimonio di questi con Giacinta Orsini, figlia del cardinale; la tela era destinata a palazzo Boncompagni per essere esposta insieme al ritratto della stessa Giacinta, commissionato invece dal cardinale a Pompeo Batoni⁶⁶⁸. A partire dal 1766, Bonito è quindi impegnato a elaborare i disegni per gli affreschi della volta della terza anticamera dell'appartamento nobile del palazzo, iniziati nel 1767 e terminati solo nel 1769, accompagnati dagli ornati di Gaetano Magri.

La lunga realizzazione dell'opera era dovuta alle continue interruzioni di Bonito, impegnato, come riportano i documenti, nell'esecuzione di ritratti per i sovrani e in lavori a palazzo Reale. Gli studi sul pittore, in effetti, confermano che in questi anni l'artista era occupato a corte per eseguire i modelli pittorici per gli arazzi delle storie del *Don Chisciotte*, un ritratto della regina per il relativo arazzo (1770) e lo *Sposalizio della Vergine* per la cappella reale di Caserta. Per quanto riguarda quest'ultimo dipinto, si deve sottolineare che l'artista menziona la tela in una lettera del 21 dicembre 1771, indirizzata al cardinale, dicendo di aver concluso l'opera e permettendo così di chiarire un dubbio emerso dagli studi sul pittore nei quali si sostiene che il dipinto era stato terminato solo nel l'agosto del 1772⁶⁶⁹.

La terza figura di livello attiva a palazzo Gravina fu Fedele Fischetti, il primo pittore ad essere chiamato per tale impresa, già entrato in contatto con il cardinale Orsini nel 1761, anno in cui,

⁶⁶⁷ Tali tendenze sono riscontrabili nelle tele per San Giovanni e Teresa all'Arco Mirelli (1757), nei modelli pittorici con le *Storie di Don Chisciotte* tradotte poi in arazzo; (1758-1760; 1767-1773) e nel dipinto con la *Virtù e l'Innocenza*, realizzato per il palazzo Reale di Caserta (1762-1766), (Enggass 1970, pp. 238-241; Spinosa 1990 D, p. 631; Spinosa 1999, I, pp. 57-61, II, pp. 10-12, p. 89).

⁶⁶⁸ Parretti 2009, pp. 27-40.

⁶⁶⁹ Toscano 1999, pp. 390-391.

insieme a Mengs, aveva espresso un parere e dato consigli sul disegno per la “cona” dell’altare e per il coretto della cappella del palazzo, disegnata da Mario Gioffredo⁶⁷⁰.

Nel 1765, su proposta di Gioffredo, il cardinale Orsini affida a Fedele Fischetti l’esecuzione del disegno del quadro della cappella e di ciò che andava rappresentato nella volta di essa. Dal carteggio emerge il particolare riguardo che Gioffredo manifestava per Fedele Fischetti, ponendolo sempre in buona vista agli occhi del cardinale: la documentazione in esame, in effetti, fornisce delle inedite e importanti notizie del legame tra l’architetto e il pittore.

Infatti, stando a quanto riferito da Gioffredo, Fedele Fischetti era suo cugino e suo allievo in pittura. Le notizie, oltre a far luce sulla sua formazione considerata incerta fino ad oggi⁶⁷¹, spiegherebbero perché Fischetti in molte sue opere si firma con il nome Fedele Gioffredo Fischetti, e soprattutto la ragione della sua presenza in alcuni cantieri diretti da Mario Gioffredo, come quelli delle chiese napoletane dello Spirito Santo e di S. Caterina da Siena⁶⁷². Fedele Fischetti, d’altronde, sarà il pittore che tra gli altri due artisti di prestigio presenti a palazzo, Francesco De Mura e Giuseppe Bonito, dipingerà più ambienti, nel periodo compreso tra il 1767 e il 1779. A lui infatti il cardinale Orsini commissiona l’affresco della seconda anticamera dell’appartamento nobile e la volta della cappella del palazzo con il relativo quadro d’altare, dove l’artista realizzò per volere del cardinale un programma iconografico omogeneo. L’ultima testimonianza del pittore a palazzo infine, risale al 1779, quando Fischetti viene retribuito per dei sovrapporta del “gabinetto”.

Fischetti, come si può dedurre da quanto precedentemente detto, era entrato in contatto con il cardinale Orsini all’età di ventinove anni, ma inizierà a lavorare per lui quattro anni dopo, a trentatré anni. Il pittore, anche se relativamente giovane, era in una fase abbastanza matura della sua carriera, considerando le sue documentate esperienze pittoriche nelle chiese napoletane e nelle città limitrofe. Tra il 1759 e il 1760, ad esempio, aveva eseguito la *Caduta di Simon Mago*, la *Caduta di Saul* e la *Presentazione al Tempio* per la chiesa dello Spirito Santo a Napoli; sempre nel 1760, aveva realizzato la *Nascita della Vergine* per la chiesa napoletana di S. Maria del Portico. Al 1763, invece, risale il suo intervento nella sala dell’udienza del Nuovo Sedile di Porto a Napoli, dove realizzò sette quadri; nello stesso anno è documentata una *Sacra Famiglia* per la chiesa di S. Teresa a Benevento. Da questo primo corpus di opere giovanili è evidente l’accentuato richiamo al classicismo romano, secondo

⁶⁷⁰ Appendice documentaria 3: doc. 131.

⁶⁷¹ Le fonti e gli studi sul pittore lo ricordano nella bottega di Gaetano Borrello e evidenziano una formazione in ambito postsolimenesco (Spinosa 1990 C, p. 718). Gioffredo, infatti, era stato allievo del Solimena.

⁶⁷² A questi potrebbe aggiungersi la presenza dei due artisti nella villa e nel palazzo di duchi di Casacalenda, avvenuta però in tempi diversi, cfr. Toscano 1999, pp. 401-402; Venditti 2000, pp. 120-121.

l'accezione batoniana, adattata al panorama figurativo dell'ambiente napoletano, come emerge dai dipinti eseguiti dal Fischetti tra il 1759 e il 1766. Questa ascendenza romana ha spinto la critica ad avanzare l'ipotesi di un suo viaggio-studio a Roma⁶⁷³.

Durante il periodo più intenso dell'attività di Fischetti per il cardinale Orsini (1765-1770), l'artista è impegnato anche in altre commissioni. Dipinge tele e affreschi per la chiesa di S. Caterina da Siena (1766-1767); affianca poi Giuseppe Bonito nell'esecuzione dei modelli pittorici per gli arazzi con le *Storie di Don Chisciotte*, destinati a decorare il palazzo Reale di Caserta (1768) e, nel 1770, firma una tela con l'*Arcangelo Raffaele* per la Congrega del Ritiro dell'Addolorata a Portici⁶⁷⁴. Sulla scelta del cardinale a favore di Fischetti avranno probabilmente contribuito le pressioni di Mario Gioffredo, ma in particolare influì la possibilità di disporre, da parte del committente, di un pittore relativamente giovane, meno impegnato, di buona qualità e forse anche meno costoso degli altri artisti più affermati; non bisogna tuttavia dimenticare la motivazione stilistica, che vedeva Fischetti rispondere ai gusti del cardinale per le già ricordate consonanze estetiche con il classicismo romano, che il prelado aveva certamente avuto modo di apprezzare per esperienza diretta.

In effetti la decorazione di palazzo Gravina, per Fedele Fischetti, risulta essere la prima opera importante documentata ed eseguita in una residenza nobile, esperienza che verrà ulteriormente sviluppata dall'artista, considerato uno dei più fecondi della seconda metà del Settecento, soprattutto nell'eseguire affreschi. Il pittore, infatti, esplicherà questa sua prestigiosa attività in palazzi napoletani dove operavano Vanvitelli, Fuga e Gioffredo: tra queste nobili dimore è utile ricordare palazzo Maddaloni, palazzo Casacalenda, villa Campolieto a Ercolano (1772-1773), la Reggia di Caserta (1778-1781), palazzo Doria D'Angri (1784), palazzo Cellammare (1789) e i casini reali di S. Leucio e Carditello. In tali lavori, a partire dagli anni Settanta, Fedele Fischetti sembra coniugare la cultura figurativa di Solimena, De Mura, De Matteis e Giacomo Del Po (1652-1726) con esperienze classiche romane, sull'esempio del già citato Mengs e di Angelica Kauffmann (1741-1807), che invitano a riconoscere in queste opere chiari accenti di un controllato "Barocchetto"⁶⁷⁵.

⁶⁷³ Spinosa 1999 C, p. 718; Bertozzi 1997, pp. 89-93; Spinosa 1999, II, pp. 40-41, p. 57.

⁶⁷⁴ Toscano 1999, pp. 401-402.

⁶⁷⁵ Per una completa bibliografia sull'artista vedi Spinosa 1999 C, p. 718; Bertozzi 1997, pp. 89-93; *Civiltà del Settecento ...* 1980, II, p. 435. In particolare vedi Spinosa 1971, p. 516, p. 518, pp. 543-545; Spinosa 1972, p. 198, p. 201; Causa Picone, 1974, pp. 71-77; Fiengo 1976, p. 47, p. 56, p. 64, p. 153, p. 211, p. 239, p. 254; Garzya 1978, p. 29, p. 32, p. 54; Spinosa 1979, p. 86, p. 88, p. 188, p. 191, p. 255, p. 274, p. 297, p. 299, p. 304, pp. 306-310; Pessolano 1980, p. 50, p. 106; Spinosa 1980, p. 58; Di Mauro-Perone, 1980; Causa Picone-Porzio

Tra gli artisti impegnati a palazzo Gravina, anche in ambienti considerati di prestigio, è presente Crescenzo Gamba, documentato a Napoli dal 1749 al 1783 e del quale è stata evidenziata una formazione che si riferisce ai modelli di De Mura e Bonito. Durante la sua carriera lavora per la corte reale e in numerosi residenze nobiliari: si ricordano ad esempio le decorazioni da lui eseguite nella Reggia di Portici (1750), nella Villa Favorita a Ercolano (1770), in Palazzo Doria D'Angri (1783) e in alcuni ambienti della Reggia di Caserta, tra cui il Teatrino di Corte (1772)⁶⁷⁶. In queste pitture, caratterizzate da eleganza e gusto *rocaille*, Crescenzo Gamba interviene prevalentemente in veste di decoratore, mentre a palazzo Gravina è impegnato in qualità di pittore figurista, affiancato da altri pittori specializzati in ornamenti. Crescenzo Gamba, in effetti, è uno dei pittori più attivi a palazzo, dove dal 1765 esegue, insieme a Gaetano Magri, nel gabinetto e contigua camera per l'incipriatura, pitture di soggetto profano. In seguito passa a dipingere tre stanze dei "mezzani secondi", raffigurandovi la figura di *Imeneo*, la *Confidenza* e la *Vigilanza*. Nel 1766 Gamba è impegnato nell'esecuzione dell'affresco della volta della prima anticamera dell'appartamento nobile, dove verrà rappresentato un articolato soggetto, allegorico e mitologico, con precisi riferimenti alla famiglia Orsini. In questo caso il cardinale affida al pittore una delle camere più prestigiose del palazzo, facendo emergere la buona considerazione che il committente aveva dell'artista. L'azione di Gamba a palazzo continua anche nel 1767, in tre camera del "quarto giornale", nelle quali lavora alternativamente insieme ai pittori di decorazione Filippo Pascale, Nicola Antonio Alfano e Gaetano Magri. Con quest'ultimo, a distanza di diversi anni, nel 1777 circa, dipingerà anche un altro ambiente. L'attività del pittore si qualifica per la varietà dei temi e le risorse tecniche di cui dispone, proponendosi inoltre come capace di lavorare in gruppo, spesso a fianco di artisti con diversa caratura professionale.

È da sottolineare la presenza a palazzo Gravina di Jacopo (Giacomo) Cestaro (Bagnoli Irpino 1718- Napoli 1778), pittore interessante per le svariate provocazioni artistiche che confluiscono nelle sue opere, a partire dall'influenza del maestro Francesco Solimena, di cui frequentò la bottega e dal quale trasse il libero pittoricismo e la foga barocca. Insieme a Giovan Battista Rossi, altro artista presente a palazzo Gravina, è uno dei pittori napoletani di metà secolo attivi a palazzo Gravina, facente parte inizialmente di quella che è definita "fronda" - così la definisce Spinosa - anticlassicista e anticonformista, che si allontanava dalla pittura aulica e

1986; Spinosa 1987, p. 29, p. 40, p. 52, p. 57, p. 60, pp. 133 -141, p. 164, p. 441; Pisani 1988, pp. 112 -121; Pisani 1991, pp. 182 -186; Pisani 1990 A, pp. 30-37; Pisani 1990 B, pp. 391 -397; Mauro 2009, pp. 95 -106.

⁶⁷⁶ Rizzo 1986, pp. 113-127; Blasio 1990 A, p. 727; Spinosa 1999, II, p. 60, pp. 84-85; Toscano 1999, pp. 402-403.

celebrativa⁶⁷⁷. Le pitture di Cestaro sono caratterizzate da soluzioni cromatiche e luministiche energiche, da toni luminosi e forti contrasti chiaroscurali. Le immagini sono definite con volumi netti e le composizioni solenni e maestose, sull'esempio di De Mura, ma soprattutto sulla rivisitazione di Mattia Preti (1613-1699) e di alcuni aspetti del barocco lanfranchiano. Sono queste le caratteristiche che si riscontrano nelle opere del Cestaro, alla fine degli anni Cinquanta del Settecento, come gli affreschi e le tele per la chiesa di Ss. Filippo e Giacomo a Napoli (1757-1759), le tele per la chiesa degli Scolopi a Genova e per la chiesa dell'Assunta a Bagnoli Irpino (1762). A partire dalla fine degli anni Sessanta del Settecento, comunque, l'artista non rimane insensibile alle esigenze estetiche di chiarezza compositiva e spazialità definita della seconda metà del secolo, tanto da inserire nei suoi dipinti soluzioni di eleganza moderata e contenuto classicismo, che trovarono il consenso di Vanvitelli. Cestaro, infatti, lavorò sotto la direzione di questo architetto a Villa Campolieto a Ercolano (1769-1771), dove il pittore negli affreschi da lui eseguiti perviene a una espressione plastica più chiara e immediata, pur non tralasciando la definizione coloristica di cieli e spazi aperti⁶⁷⁸.

Nel 1767 Cestaro inizia a dipingere a palazzo Orsini la camera da letto del “quarto giornale”, caratterizzata da *Endimione* e da altre figure e ornati in chiaroscuro eseguiti da Magri: per le esperienze precedenti e alcune considerazioni emergenti dalle note biografiche e professionali, si può avanzare l'ipotesi che il pittore avesse già rimodulato il suo stile in senso classicista. Dal carteggio non emergono dati da cui ricavare la motivazione della scelta di questo pittore, ma si può certamente dedurre che il committente ne apprezzò il lavoro, eseguito tra il 1771 e il 1774, tanto da affidargli la realizzazione dei *panò*⁶⁷⁹ della camera da letto del piano nobile, con “*scherzi di putti*”, sull'esempio di quelli dipinti da Francesco De Mura a palazzo Reale.

Altro pittore d'interesse chiamato dalla famiglia Orsini è Alessio D'Elia, nato nel 1718 e documentato fino al 1777. La sua formazione è incerta, ma la presenza nelle sue prime opere di moduli classicisti e dell'accademismo compositivo propri del Solimena, fanno propendere per un suo alunnato presso quest'ultimo. D'Elia risulta prevalentemente impegnato in commissioni ecclesiastiche, esegue numerose tele e affreschi per diverse chiese di Napoli e dintorni; nella *Sacra Famiglia* nella chiesa dell'Annunciata di Capua (1754) si rilevano

⁶⁷⁷ Spinosa 1999, II, p. 13, p. 16.

⁶⁷⁸ Spinosa 1970, pp. 73-87; Spinosa 1971, pp. 501-4, p. 538; Spinosa 1972, p. 202; Fiengo 1974, p. 74; Spinosa 1980, p. 254, p. 256; Ruotolo 1980, pp. 280-281; Spinosa 1980, pp. 26-29 schede 3-4, pp. 98-99 schede 49-50; Causa Picone 1986; Spinosa 1990 A, II, p. 663; Spinosa 1999, II, p. 13, p. 16, p. 53-54, p. 392; Bliznikov, 2001, p. 83-85.

⁶⁷⁹ Termine con il quale venivano definiti i sovrapporta.

aperture verso De Mura e riprese da Carlo Maratti. Né vanno tralasciati i dipinti per la chiesa di S. Maria dei Miracoli ad Andria (1755), le grandi tele per il transetto di S. Giorgio Maggiore a Napoli (1757-1759), le due tele con la *Natività di Maria e Crocefissione* nella chiesa della Concezione a Napoli e, infine, gli affreschi per le chiese napoletane di Ss. Filippo e Giacomo e S. Nicola alla Carità. Da queste opere emerge con evidenza il carattere scenografico e l'utilizzo di accentuati effetti prospettici e illusionistici, prerogative che gli torneranno utili anche nell'attività che svolgerà poi a palazzo Gravina.

Il contatto con l'ordine dei Teatini di Napoli gli permise di inviare a Roma, nel 1763, nella chiesa di S. Andrea della Valle, il *Beato Giovanni Marinoni*. Nella medesima chiesa dipingerà sette anni più tardi, nella cappella di S. Gaetano, gli affreschi con le *Storie del Santo*, insieme ad altre pitture nelle pareti laterali del braccio sinistro del transetto. In tali opere si evidenzia sapienza scenografica e compositiva, unita ad ascendenze provenienti dal De Mura. L'anno seguente, nel 1771, dipinge ad affresco *Il corpo di S. Caterina d'Alessandria trasportato dagli angeli sul monte Sinai*, per S. Caterina dei Funari a Roma, ultima opera documentata del pittore⁶⁸⁰. Questa commissione, come già ipotizzato da Nicola Spinosa⁶⁸¹, potrebbe avere qualche legame con il cardinale Orsini, in quanto protettore delle monache di S. Caterina della Rosa, monastero che faceva capo alla chiesa omonima. Il suo intervento a palazzo Gravina si pone d'altronde nel 1767, quando verrà chiamato a dipingere una camera del "*quarto di Francavilla*", di cui i documenti tacciono l'iconografia, per la quale verrà remunerato con 200 ducati circa.

Tra i pittori di medio livello operanti nel palazzo Gravina si colloca anche Giovan Battista Rossi, documentato a Napoli a partire dal 1749, quando firma le tele con *Raffaele e Tobio* per la chiesa di S. Raffaele a Pozzuoli e i bozzetti ora conservati nell'Istituto Suor Orsola Benincasa, opere in cui è chiara l'adesione ai modi di Solimena e l'apertura verso Bonito, in particolare riferibile agli anni della sua maturità. L'influenza di Corrado Giaquinto e gli influssi della pittura francese lo portarono poi verso uno stile di controllato *rocaille*, maggiormente pittorico, come si evince nelle tele realizzate attorno alla metà del XVIII secolo per le chiese napoletane di S. Maria del Popolo agli Incunaboli, S. Maria del Principio, e S. Giorgio a Cremano. Contemporaneamente all'elaborazione di dipinti per altre chiese napoletane, dal 1769 al 1777 l'artista è impegnato a dipingere, per la Reale Arazzeria, dodici

⁶⁸⁰ Galante 1872, p. 173, p. 206, p. 248, p. 354; D'Elia 1964, p. 87; Michel 1972, pp. 4-7, pp. 9-10, pp. 15-18; D'Elia 1982, p. 294; Pasculli Ferrara 1983, p. 140; Tamajo Contarini 1984, p. 155; Ciuffi B 1987, pp. 217-222; Melograni 1989, pp. 219-239; Pasculli Ferrara 1987, pp. 345-350; Spinosa 1990 A, p. 663; Spinosa 1999, II, pp. 16-17, p. 56, p. 85, p. 88.

⁶⁸¹ Spinosa 1999, II, p. 88.

modelli preparatori per le *Storie di Don Chisciotte*, destinati alla Reggia di Caserta; ed è in questo periodo che si svolge la sua attività a palazzo Gravina.

Una commissione di rilievo è costituita poi dagli affreschi in alcune stanze di Palazzo Reale realizzati nel 1774, oggi perduti, insieme ad alcuni sovrapporte e sovraspecchi per l'Appartamento Vecchio della Reggia di Caserta, eseguiti questi ultimi tra il 1779 e il 1781⁶⁸². Le doti di raffinato decoratore dai modi *rocaille* di Giovan Battista Rossi, vennero sfruttate dal cardinale Orsini tra il 1767 e il 1771, quando il pittore partecipa attivamente alla decorazione del palazzo, eseguendo gli affreschi di tre camere del "quarto giornale", affiancato dai decoratori Magri e Alfano e, successivamente, i *panò* per lo stesso appartamento, caratterizzati da cammei antichi. Da quello che emerge dalla documentazione, in effetti, il pittore sembra ricoprire il ruolo di esecutore, mentre l'elaborazione dell'idea delle sue pitture era lasciata ad altri: i disegni del camerino "all'ercolano", ad esempio, sono opera dell'architetto Vincenzo Di Bisogno, mentre i cammei sono copiati da un libro di glittica.

A tal proposito c'è da precisare che a Napoli, in questo momento si nota l'evolversi del gusto sia nel campo della pittura che nel campo della decorazione, sviluppo dovuto alla recente scoperta di Pompei e Ercolano, con la conseguente presa d'atto degli aspetti formali e decorativi connessi⁶⁸³. Tali avvenimenti ebbero naturalmente influenza sul cantiere pittorico di palazzo Gravina, anche se non si può definire questa decorazione prettamente "antiquaria". Un artista presente a palazzo, di origini romane, è Giuseppe Pesci che interviene a palazzo Gravina in qualità di pittore di figure ed è attivo nel 1765 nell'esecuzione di due camere dei "mezzani secondi", dipinte insieme al pittore di ornamenti Filippo Pascale. Poche sono le notizie biografiche e le opere conosciute di questo artista, di cui al momento sono note solo due tele eseguite tra il 1754 e il 1757 per la chiesa di S. Chiara a Napoli, il *Sacrificio d'Isacco* e il *Grappolo d'uva simbolo della Terra Promessa*⁶⁸⁴. Opere che dobbiamo ritenere particolarmente significative, visto che lo stesso artista le menziona nella lettera di presentazione e richiesta di lavoro che invia al cardinale Orsini nel 1761, dalla quale si apprendono altre notizie inedite, che contribuiscono a metterne a fuoco la personalità artistica. Giuseppe Pesci riferisce infatti di essere romano, figlio del più affermato pittore Girolamo, e di essersi trasferito con l'intera famiglia a Napoli per volere del principe di San Severo, presso

⁶⁸² Spinosa 1980, pp. 252-253 scheda n. 126, p. 443; Bologna 1958, pp. 148-152; Spinosa 1971, pp. 492-495; Bologna 1980, pp. 66-70; Spinosa B 1990, pp. 857-858; Spinosa 1999, II, p. 13, p. 61, p. 113, p. 116.

⁶⁸³ Sull'importanza che ebbero a Napoli le scoperte di Pompei ed Ercolano nella cultura e nell'arte del secondo Settecento si segnala Ottavi Cavina 1982, pp. 599-660; De Seta 1980, pp. 487-502; Praz 1980, pp. 35-39; Zevi 1980, pp. 58-68.

⁶⁸⁴ Theme-Becker 1964, vol. 23, pp. 462-463.

il quale abitava. Lo stesso pittore dichiara nella missiva di aver realizzato un quadro per “*la Maestà di Don Carlo Re delle Spagne*” e uno per “*la Maestà della Regina di Ungaria*”, oltre ad aver “*aggiustato tre camere di pitture sulle volte del Belisario*”, nella dimora del principe di San Severo⁶⁸⁵. Oltre ai dipinti per la chiesa di S. Chiara, inoltre, il pittore ne menziona altri due eseguiti per la chiesa di Donnaregina. L’artista, in effetti, lavorò a palazzo Gravina solo nelle due stanze menzionate, ma è interessante notare la presenza di un pittore romano in un cantiere prevalentemente composito da artisti napoletani.

Di particolare interesse è la presenza a palazzo Gravina del modenese Antonio Joli (Modena 1700-Napoli 1777), contattato dal cardinale Orsini nel 1768 per eseguire i sei sovrapporte dell’appartamento nobile che, a causa dei molti impegni del pittore alla corte di Napoli e per la sua età avanzata, verranno realizzati solo fra il 1771 e il 1774.

Come è ben noto, il suo iter artistico inizia a Modena, dove si forma alla bottega del pittore Raffaello Rinaldi, e poi a Roma, dove si era trasferito nel 1720, e aveva frequentato la bottega di Giovanni Paolo Panini (1691-1765). All’iniziale preferenza per la pittura di rovine e per la scenografia, si sostituì l’attenzione per le “vedute”, intese in senso oggettivo, la cui concezione si formò sui modelli dei Bibiena, dai quali riprese il taglio obliquo della scena, e su quelli di Gaspar Van Wittel (1652-1736), integrati dalle proposte di Filippo Juvarra (1668-1736) del suo periodo romano. Tra le prime opere note si ricordano il *Sansone che abbatte il tempio dei Filistei* e *l’Incendio di Troia* (1725), conservate nel Museo civico di Modena, oltre alle vedute ad affresco nei palazzi Donnini e Crispolti a Perugia. Alla metà del terzo decennio del secolo iniziarono i suoi spostamenti in Italia e nelle corti d’Europa: dal 1732 al 1742 è a Venezia, dove lavora come scenografo per i teatri più famosi della città e alla progettazione di barche da parata. Seguirono i viaggi in Lombardia⁶⁸⁶ e nell’Europa del Nord, soprattutto in Germania, per poi approdare a Londra dal 1744 al 1749, ingaggiato come scenografo del King's theatre, e dove realizzò a Richmond nella villa del conte J.J. Heidegger, quattordici pannelli a olio con vedute⁶⁸⁷. All’apice del successo, venne chiamato dalla corte spagnola per lavorare come scenografo nei teatri di corte; attività cui si affiancava quella di pittore di vedute per la committenza privata, vedute influenzate in questo periodo da Canaletto e caratterizzate da un taglio molto ampio, quasi fossero create attraverso un grandangolo.

⁶⁸⁵ Appendice documentaria 3, doc. 106.

⁶⁸⁶ A questo soggiorno è possibile ricondurre le *Vedute dell’Isola Bella sul lago Maggiore* già in palazzo Borromeo a Senago.

⁶⁸⁷ I quadri avevano come soggetto vedute di Basilea, del tempio della Sibilla a Tivoli, paesaggi cinesi, il Vesuvio dal ponte della Maddalena, e allegorie delle stagioni.

Di nuovo a Venezia nel 1754, si trattene nella città fino alla sua definitiva partenza per Napoli nel 1756, dove concluse la propria carriera come capo scenografo e architetto del Teatro S. Carlo. Di particolare importanza, in quest'ultimo periodo napoletano, è la serie dei templi di Paestum (1759), di cui lo Joli fu il primo a riprodurre le vedute secondo disegni ripresi dal vero e rielaborati in studio; i disegni vennero poi riprodotti a stampa da Filippo Morghen, che li pubblicò nel 1766⁶⁸⁸.

A fianco dei pittori precedentemente elencati, impegnati in prevalenza per le figurazioni, si pongono gli artisti specializzati in motivi ornamentali e prospettive.

Il più attivo a palazzo è Gaetano Magri, considerato da Luigi Vanvitelli uno dei migliori "ornamentisti" del regno di Napoli, al punto da essere chiamato dall'architetto, negli anni Settanta del Settecento, a dipingere alcuni ambienti della Reggia di Caserta. Qui, dal 1767 al 1769, lavora insieme a Gerolamo Starace agli affreschi della volta dello Scalone d'accesso al piano nobile, dove dipinge elementi ornamentali, come *Putti in volo con ghirlande di fiori*; collabora poi con il già ricordato Crescenzo Gamba nelle pitture del Teatrino di Corte della stessa Reggia⁶⁸⁹. Questo rapporto tra i due pittori, già evidenziato da studi precedenti, si concretizza ad esempio nella Regia Camera della Sommaria, nel Sipario per il Teatro del Fondo a Napoli e probabilmente nell'appartamento del Priore nella Certosa di S. Martino a Napoli, dove sono attribuite a Gamba le figure e a Magri gli ornati con motivi alla cinese⁶⁹⁰. La stessa collaborazione con Gamba si ripeterà, come si vedrà in seguito, a palazzo Gravina. Sempre sotto la direzione di Vanvitelli, Magri interviene insieme a Fedele Fischetti nella decorazione delle dimore dei duchi di Casacalenda, nel 1770 nel loro palazzo napoletano e, tra il 1772 e il 1773, nella loro Villa Campolieto a Ercolano⁶⁹¹.

Sono molte le stanze decorate da Gaetano Magri a palazzo Gravina, nel quale l'artista è documentato in maniera continuativa dal 1765 al 1777, sempre affiancato dai 'figuristi', Bonito, Fischetti, De Mura, Gamba, Rossi e Cestaro.

Altro affermato pittore specializzato in pittura di ornamenti e finte architetture, attivo a palazzo Orsini, è Filippo Pascale (o Di Pascale o Di Pasquale), documentato a Napoli tra il 1748 e il 1788. Formatosi probabilmente alla bottega di Domenico Antonio Vaccaro⁶⁹², è attivo nel 1767 nella volta del salone del palazzo napoletano di Troiano Spinelli, dove esegue

⁶⁸⁸ Roli 1990, p. 752; Coccioli Mastroviti 2004, pp. 553-555. Per una completa conoscenza della vita e delle opere di Antonio Joli cfr. Toledano 2006; Manzelli 2000.

⁶⁸⁹ Fiengo 1976, p. 44; Spinosa 1999, II, pp. 84-85, p. 132.

⁶⁹⁰ Spinosa 1999, pp. 84-85.

⁶⁹¹ Fiengo 1976, pp. 44-45.

⁶⁹² Rizzo 2001, p. 209.

finte architetture, quadrature e ornamenti⁶⁹³. Tra il 1770 e il 1772 lavora insieme a Giacinto Diano negli ambienti di palazzo Serra di Cassano, dove realizza pitture di ornamenti⁶⁹⁴ e, quasi nello stesso periodo, tra il 1772-1773, dipinge i fregi della Sala delle Dame di villa Campolieto a Ercolano, tra i quali era inserito nella volta l'affresco di Fedele Fischetti rappresentante *Aurora che rapisce Cefalo*. La collaborazione con Fischetti si ripete nella Reggia di Caserta, dove tra il 1778 e il 1781 i due pittori decorano la volta e le pareti del Gabinetto, insieme alla volta della Stanza dello spogliatoio del Re, dove Pascale esegue ornamenti di “nature morte”⁶⁹⁵. Nella Biblioteca Palatina della Reggia casertana, inoltre, Pascale dipinge un planisfero su disegno di Carlo Vanvitelli⁶⁹⁶.

A queste testimonianze si aggiunge ora quella della decorazione eseguita da Filippo Pascale a palazzo Gravina: il pittore, infatti, lavora per il cardinale Orsini dal 1765 al 1767, negli ornamenti di due camere dei “*mezzani secondi*”, con figure di Giuseppe Pesci; tre stanze del “*quarto giornale*” verranno da lui decorate con motivi “alla cinese”, architetture e prospettive, con l'intervento del figurista Gamba. Dal 1773 al 1781 Pascale è di nuovo testimoniato a palazzo, impegnato a dipingere “*incartate*” e pitture destinate alla decorazione della paggeria. Il pittore Nicola Antonio Alfano, da quanto emerge dal carteggio, risulta specializzato in pittura decorativa, impegnato a palazzo Gravina, tanto che in alcuni ambienti verrà affiancato a pittori “figuristi” per la decorazione di cornicioni fregi e zoccoli. Nel 1765, il cardinale gli affida in prima battuta la decorazione del “*guardaroba della Dama*”, ambiente non eccessivamente impegnativi dal punto di vista della rappresentanza, ma che andava comunque decorati con motivi semplici, quali “*nuvole e aria*”, figure con putti e armi del casato, suggerendo così, tra l'altro, una chiara gerarchia tra i diversi ambienti, la loro funzione e temi e apparati decorativi considerati idonei secondo criteri del decoro. Nel 1766 il pittore realizza gli ornati del cornicione della prima anticamera, dove Crescenzo Gamba esegue l'affresco della volta; gli stessi artisti lavoreranno insieme nel 1767 nella decorazione della “*cappella del quarto giornale*”, mentre, nello stesso anno, Alfano eseguirà gli ornamenti di una stanza del “*quarto giornale*”, arricchita da figure dipinte da Giovan Battista Rossi.

Nicola Antonio Alfano non compare nei più consueti repertori biografici e risulta una personalità ancora da mettere a fuoco sia dal punto di vista biografico, sia nel ricostruirne il

⁶⁹³ Rizzo 1988, p. 44, p. 66.

⁶⁹⁴ Spinosa 1999, II, p. 117.

⁶⁹⁵ Spinosa 1999, II, p. 137; Petrenga 2005, pp. 79 -86.

⁶⁹⁶ De Nitto 2005, pp. 31 -34; Rizzo 1988, p. 44, p. 66; Petrenga 2005, pp. 79 -86.

catalogo⁶⁹⁷. Dai documenti esaminati nel corso della presente ricerca risulta attivo ad Avellino e vi è ragione di pensare che fosse originario di quel territorio. In una lettera, infatti, il cardinale dichiara di avere osservato in tale città alcuni suoi lavori, che gli avevano conferito un discreto prestigio, tanto che lo stesso principe di Avellino, Francesco Marino III, lo aveva raccomandato al nostro. Si può in sintesi affermare che è proprio in base ai lavori a palazzo Gravina si può adesso proporre un profilo più circostanziato di questo pittore.

Nell'ambito della squadra di artisti ornamentisti presenti a palazzo, tra il 1765 e il 1766, compare, Romualdo Formosa, presentato dal conte di Cerreto e da Giacinta Carafa. A palazzo Gravina verrà impegnato nella decorazione di vari ambienti, nei quali dipinge "l'aria", "mascherelle", figure a bassorilievo e puttini, in alcuni casi di colori inconsueti, bianchi e verdi. Documentato a Napoli dal 1755 e ricordato come allievo di Francesco De Mura, Romualdo Formosa è conosciuto soprattutto come figurista e autore di dipinti da cavalletto, ma si impegnò anche in imprese di tipo propriamente decorativo: è ricordato, infatti, come pittore di porte, bussole, finestre, ornamenti e ferri di balcone⁶⁹⁸.

Sono documentate alcune sue opere di soggetto religioso in alcune chiese dell'Italia meridionale: una *Crocifissione* di sua mano è presente a Carlopoli, in Calabria, nella parrocchiale di S. Maria del Carmelo; il *Martirio di S. Agata*, datato 1765, è conservato nella chiesa di S. Sebastiano a Melilli, in Sicilia, mentre altre sue opere si trovano in Abruzzo⁶⁹⁹. Testimoniato a palazzo Carafa di Roccella, a Napoli, dove dipinse ad affresco le volte di alcune stanze in qualità di pittore di figurista, è ricordato anche come ritrattista e esecutore di bambocciate⁷⁰⁰.

Dalla note generali appena trattate sugli artisti presenti a palazzo, emerge chiaramente il livello alto dei pittori ingaggiati dal cardinale, in particolar modo attivi nelle residenze reali di Caserta e Napoli, le quali, infatti, come si vedrà in seguito, verranno più volte menzionate nei documenti a disposizione, come termine di paragone per la decorazione di palazzo Orsini.

⁶⁹⁷ Il pittore risulta documentato nel 1751 e nel 1762 nell'ambito delle trasformazioni settecentesche subite dalla chiesa e monastero di S. Gregorio Armeno a Napoli (Spinosa 1979, pp. 32-33).

⁶⁹⁸ Thieme-Becker, 1948, vol. 12, p. 214; Forti Grazzini-Pavignano 1997, p. 101; Fiengo 1983, p. 119, p. 209.

⁶⁹⁹ Maceri 1916, p. 133; Mancini 2006, p. 231.

⁷⁰⁰ Gavitelli-Laganà 2004, pp. 449-459; Forti Grazzini-Pavignano 1997, p. 101; *Civiltà del Settecento...*, 1980, p. 306.

Cronologia degli interventi

Lo studio della decorazione pittorica del palazzo Gravina a Napoli si fa più interessante a partire dal 1765, anche se nei documenti degli anni precedenti erano talvolta comparse notizie riguardanti la progettazione del corredo decorativo con cui si sarebbe concluso l'intervento Settecentesco. Il numero dei documenti in cui sono presenti argomenti riguardanti le discussioni e i ragionamenti sui criteri e le modalità di scelta dei pittori è inferiore a quelli riferibili al cantiere architettonico e le ragioni di tale fenomeno emergono seguendo il procedere dei lavori.

Dal punto di vista cronologico, la decorazione del palazzo prende avvio nell'aprile del 1765, quando l'architetto Mario Gioffredo, in una sua lettera, chiede al cardinale Orsini se avesse intenzione di affidare a Fedele Fischetti l'esecuzione del quadro della cappella e, nel caso avesse deciso in questo senso, di approfittare della favorevole contingenza per ordinarlo, dato che il pittore era libero da impegni, in quanto aveva appena terminato di dipingere per il principe delle Asturie⁷⁰¹; considerato poi che il pittore era abituato a lavorare assiduamente, sarebbe stato opportuno approfittare subito di questo momento.

È da notare la sottigliezza dialettica di Gioffredo, nel suggerire al cardinale le prestazioni di un buon pittore, giudizio positivo avvalorato dalle molte committenze che lo avevano interessato; l'incarico ricevuto dal principe delle Asturie, in particolare, riguardava addirittura la famiglia. Il cardinale Orsini, aderendo alla richiesta del Gioffredo, anche in merito al soggetto del dipinto, comunica all'architetto di aver deciso di far eseguire il quadro a Fischetti, con la raffigurazione della SS.ma Concezione insieme a S. Domenico, S. Filippo Neri e S. Teresa, e di aspettarsi di ricevere, come prima idea, "*un bel disegno in acquarello*" da poter valutare⁷⁰². È da sottolineare la particolare attenzione che il cardinale riserva delle opere pittoriche, per le quali pretende l'invio di un bozzetto o di una prima idea utili per chiarire le intenzioni dell'artista in merito alla realizzazione del soggetto proposto. La scelta dei soggetti presenta poi analogie con il committente e la sua famiglia, insieme ad alcuni riferimenti interessanti per ragioni diverse: Domenico era infatti il nome del cardinale, S. Filippo veniva venerato in maniera particolare da papa Benedetto XIII, della famiglia Orsini, e S. Teresa d'Avila era protettrice della Spagna. Gioffredo, successivamente, riferisce al cardinale che il quadro dell'altare della cappella, secondo le regole dell'arte, doveva essere

⁷⁰¹ Si tratta di Carlo IV di Borbone, figlio di Carlo I II, principe delle Asturie dal 1759 e re di Spagna dal 1788.

⁷⁰² Appendice documentaria 3, doc. 211.

eseguito ad olio, mentre la pittura della volta sarebbe stata realizzata ad affresco; questa, in particolare, avrebbe dovuto rappresentare temi legati al soggetto del quadro e per questo l'architetto aveva ordinato a Fedele Fischetti il disegno del dipinto e quello della volta⁷⁰³.

Superata questa fase iniziale si procede alla definizione dell'intera decorazione del palazzo, operazione piuttosto complessa e che richiedeva continui adattamenti e incontri tra i vari artefici dell'operazione. In questo frangente, quindi, vengono scelti i pittori per la decorazione delle altre stanze, così come testimonia la corrispondenza intercorsa tra il cardinale e i pittori incaricati della decorazione stessa.

Il cardinale Orsini, da parte sua, con una lettera, chiama il pittore Nicola Antonio Alfano a dipingere nel suo palazzo, in particolare le volte della “*sala del quarto piccolo*” e del “*guardaroba della Dama*”, situate nel piano nobile. Rispondendo a questo invito il pittore si reca a palazzo per prendere le misure delle stanze in modo da poter acquistare la tela “*di prima mano di buona qualità*”, necessaria per il lavoro. I pittori Crescenzo Gamba e Gaetano Magri, invece, dovevano eseguire una “*pittura leggera*” ad affresco nella volta della camera dove avveniva l'incipriatura delle parrucche e una “*pittura buona*” nella volta a tela del gabinetto.

Il cardinale Orsini programma, a questo punto, la decorazione delle undici stanze dei “*mezzanini secondi*”, assegnando i vari ambienti da dipingere ai relativi pittori e ordinando al suo Maestro di Casa di fare provvista della tela per ognuna di esse: sei stanze vengono affidate ad Alfano, tre, comprese le due più nobili, dovevano essere dipinte da Gaetano Magri e corredate con alcune figure di Crescenzo Gamba; le ultime due, infine, destinate a camera da letto dei “*figliuoli*” e quindi considerate di minore importanza, venivano affidate a Giuseppe Pesci e Filippo di Pasquale. Di tutte il cardinale ordinava il disegno, che gli sarebbe poi stato spedito a Roma⁷⁰⁴.

I pittori si recano a palazzo Gravina per prendere le misure delle stanze a loro commessionate e procedere alla realizzazione dei relativi disegni; solo Giuseppe Pesci non effettua le misurazioni, in quanto la stanza a lui affidata avrebbe ospitato soltanto pitture di ornamento, soggetti che lo stesso pittore non riteneva adeguati alla sua tecnica, specificando di essere prevalentemente specializzato in figure; il cardinale allora affida al Pesci la decorazione di un'altra stanza più consona alle sue specifiche competenze.

In questa complessa situazione si inserisce spesso il Maestro di Casa, con pareri e giudizi che sembrano influire, in alcuni frangenti, sulle stesse scelte del prelado. Ad esempio, riferisce al

⁷⁰³ Appendice documentaria 3, doc. 212.

⁷⁰⁴ Appendice documentaria 3, doc. 213 -214.

cardinale di aver saputo che Antonio Alfano non gode di buona reputazione come pittore, che forse non era in grado di dipingere e disegnare, facendo di professione l'esattore e cercando commissioni di pittura solo per lucrare, dato che poi subappaltava i lavori a giovani artisti⁷⁰⁵. Riguardo alle indiscrezioni riferitegli dal suo attendente sul pittore Alfano, il cardinale riferisce che il pittore gli era stato raccomandato dal marchese di San Giorgio, dal conte di Cerreto e dai principi di Avellino; questi ultimi avevano inoltre mostrato al cardinale le molte opere fatte da Alfano ad Avellino e quindi il cardinale giudica positivamente le informazioni ricevute. Il Maestro di Casa, allora, avrebbe dovuto soltanto seguire con particolare attenzione il lavoro di questo artista e soprattutto evitare che si facesse eccessivo ricorso agli aiuti⁷⁰⁶.

I pittori Crescenzo Gamba e Gaetano Magri, intanto, chiedono al committente la destinazione di tre delle stanze da dipingere, in modo da potersi regolare nella scelta dei soggetti. Viene loro riferito che quella munita di camino doveva servire come sala di ricevimento degli ospiti di un ipotetico "cavaliere", mentre l'altra sarebbe diventata una libreria o una sala per biliardo e quindi non occorre una decorazione articolata con molti ornamenti, ma di poche figure, tutte di colori allegri; l'ultima stanza, infine, doveva diventare la camera da letto definita genericamente "del cavaliere". Gamba e Magri erano stati incaricati di dipingere anche una sala per la quale avevano già realizzato il progetto, che aveva ricevuto l'approvazione del committente, a patto che Magri avesse eseguito la decorazione "con colori allegri, ma non rossi, verdi e torchini forti".

A partire da maggio 1765 i disegni che man mano venivano eseguiti dai pittori per la decorazione delle varie stanze del palazzo, erano spediti a Roma, entro "cannoli di latta", per essere visionati dal cardinale Orsini; di tali elaborati non è rimasta tuttavia traccia. I disegni predisposti da Fedele Fischetti per la cappella del palazzo, sono accompagnati da una lettera di Mario Gioffredo, il quale illustra al cardinale che nello studio inviato, con la scala maggiore, è rappresentato il quadro della cappella, con i santi stabiliti dal cardinale, mentre in quello di scala minore era rappresentata la decorazione per la volta della cappella. Fischetti vi aveva rappresentato "l'Eterno Padre, e l'Amor Divino, che li conduce le Virtù de Santi relativamente espressi nel quadro", rispondendo così alla necessaria coerenza iconografica richiesta tra quadro e affresco. Fedele Fischetti, sottoponendo al mecenate le sue invenzioni, lo pregava di "guardarli con occhio benigno" ed eventualmente di suggerire integrazioni o modifiche da lui ritenute opportune⁷⁰⁷. I disegni di Fischetti furono giudicati positivamente

⁷⁰⁵ Appendice documentaria 3, doc. 215.

⁷⁰⁶ Appendice documentaria 3, doc. 215.

⁷⁰⁷ Appendice documentaria 3, doc. 216.

dal cardinale, in particolare quello per il quadro della cappella, tanto da indurre il prelato a chiederne subito il costo⁷⁰⁸. Secondo quanto riportato da Mario Gioffredo, Fedele Fischetti però non aveva voluto esprimersi sul prezzo del quadro per la cappella, lasciando libero il cardinale di decidere su una sua eventuale retribuzione, tenendo presente che al pittore interessava solo impegnarsi al massimo delle sue possibilità, affinché il suo quadro fosse degno di stare nella cappella di un personaggio di rilievo quale era il cardinale Orsini. Gioffredo però, a questo punto, consiglia il prezzo del quadro al cardinale, suggerendo di dare al pittore 150 ducati, cifra cospicua ma che corrispondeva alla metà di quella ricevuta da Fedele Fischetti per i “quadri eseguiti per la Spagna”⁷⁰⁹.

Anche Gaetano Magri e Crescenzo Gamba presentarono i loro disegni: quello per il gabinetto, rappresentante una non meglio definita “*unione mortale*”, riceve l’approvazione del cardinale, mentre lo studio per la camera dell’incipriatura, dove era rappresentata Giunone, risultava troppo ricco agli occhi del mecenate, per una camera poco nobile; per questo, il cardinale vuole che sia rappresentata solo Giunone, con due putti e due pavoni, “*e di più si può scherzare con nuvole ed ari a*”⁷¹⁰.

Per la “*sala del quarto piccolo*”, affidata ad Alfano, il cardinale suggerisce una diminuzione dell’ “*ornato in giro*” da 12 a 8 palmi; in questo modo l’immagine centra le sarebbe venuta più grande e resa più luminosa dalla raffigurazione del cielo e avrebbe accolto l’arma degli Orsini e le figure di cinque putti secondo la precisa indicazione del prelato.

Da queste decorazioni si dovevano eliminare tutte le figure proposte nel disegno dell’ornato, con le medesime raccomandazioni nell’uso dei colori, indicazione valida anche per le altre stanze, quelle dei “*mezzanini secondi*”, che doveva dipingere Alfano. La riduzione dell’ornato suggerita dall’Orsini consolida la convinzione di trovarsi di fronte a un committente di elevate competenze nel settore artistico, tanto da intervenire in maniera significativa anche nell’aspetto compositivo.

Il disegno per il “*guardaroba della Dama*”, anch’esso elaborato da Alfano, infine, non era piaciuto al cardinale, perché troppo ricco per una stanza di servizio, dove erano presenti un camino, un pozzo e la scala a chiocciola; per essa il cardinale ordina un ornato semplice di “*nuvole ed arie*”. Anche i disegni per le tre stanze dei “*mezzanini secondi*”, affidate a Magri e Gamba, erano stati portati al cardinale, il quale approva gli ornati di Magri e anche l’ideazione di Gamba, ossia la figura di *Imeneo*, per la stanza da letto, quella della *Confidenza*, per la

⁷⁰⁸ Appendice documentaria 3, doc. 221.

⁷⁰⁹ Appendice documentaria 3, doc. 226.

⁷¹⁰ Appendice documentaria 3, doc. 218.

stanza di ricevimento, mentre per la stanza che sarebbe stata adibita a biblioteca o sala da biliardo il cardinale ritiene sufficiente la sola figura della *Vigilanza*, con due o tre putti, “*il resto aria*”⁷¹¹.

Le scelte di Domenico Orsini, anche in questa prima fase, denotano sensibilità estetica e senso logico nella scelta dei soggetti e nella disposizione nelle varie stanze, manifestando particolare interesse per le tematiche legate alla mitologia e connesse in qualche modo con aspetti sociali e morali delle figurazioni indicate.

Al primo gruppo di artisti ingaggiati dal cardinale in questo periodo, si aggiunge il pittore Romualdo Formosa,⁷¹². Le pitture eseguite da questo artista sono ricordate in una lista senza data, ma inserita nella documentazione risalente al 1765 e quindi, da ritenersi realizzata in quell'anno. La descrizione dell'intervento è dettagliata e riesce a trasmettere il tono della raffigurazione: nel guardaroba del “*primo quarto*” Formosa aveva dipinto “*l'aria*” del quadro della volta, di palmi 8 per 12, insieme a quattro “*mascherelle*”, bianche e definite da una tenue ombreggiatura; il quadro della volta della prima anticamera del “*secondo quarto*” era stato invece decorato con due figure a bassorilievo “*pavonazzetto*”, corredate da vari puttini, accompagnate da altre due figure bianche, con quattro putti verdi e quattro “*mascherelle*”, tutti in chiaroscuro.

Nella seconda anticamera dello stesso quarto del palazzo, la raffigurazione centrale, dipinta con un bassorilievo “*paonazzo*”, era stata decorata con quattro figure, quattro putti e sei “*mascherelle colorite a carnatura*”, insieme a due bassorilievi “*verdini*” e altri due laterali “*pavonazzetti*”⁷¹³. La necessità di usare i termini così come sono scritti nella documentazione è giustificata e resa possibile dalla meticolosità con cui il prelado definisce il taglio iconografico e decorativo da conferire alle raffigurazioni proposte; dalle indicazioni degli artisti emerge come i termini tecnici usati fossero in grado di fissare nella fase progettuale i desideri e le scelte dei committenti. Tra le definizioni c'è da notare la richiesta frequente di “*arie*” e nuvole, utili per garantire luminosità e freschezza agli ambienti, oltre che a permettere un risparmio sul costo della decorazione.

Alle pitture di Romualdo Formosa sopra descritte, si aggiungeranno poi quelle finite di dipingere dall'artista nei primi giorni del 1766 per la piccola galleria del primo

⁷¹¹ Appendice documentaria 3, doc. 223

⁷¹² Appendice documentaria 3, doc. 220, 201.

⁷¹³ Appendice documentaria 3, doc. 224.

“*appartamento giornale*”. Per esse, in una lettera autografa, Formosa dichiara di aver ricevuto solo 30 ducati, chiedendo così al cardinale di affidargli altri lavori⁷¹⁴.

Nel palazzo i “*banderari*” e altri artigiani erano nel frattempo intenti alla misurazione dei vani per l’esecuzione dei parati, sotto la vigilanza del Maestro di Casa, il quale si rende protagonista, in questo frangente, di un interessante episodio: Carlo Ungaro, infatti, chiede un parere al Gioffredo sulla pittura della volta della sala e l’architetto risponde di non essere competente in questa materia. La sua replica aveva causato le risa dei presenti perché, come riferisce lo stesso Gioffredo in una lettera spedita al cardinale, tutti a Napoli sapevano della sua competenza in pittura, per essere stato nei primi anni della sua carriera anche pittore; Gioffredo, inoltre, ribadisce la sua superiorità in tale arte, sia rispetto a Fedele Fischetti, che era stato un suo allievo, sia nei riguardi di “*Natalino*”, un pittore che aveva collaborato con lui e identificabile probabilmente con Gian Battista Natali⁷¹⁵. L’architetto ringrazia il cardinale per non averlo fatto entrare nel merito delle questioni pittoriche, in quanto, nell’esprimere il proprio giudizio, avrebbe provocato ulteriori dissapori; a maggior conferma di ciò, evidenzia come a Roma gli architetti di primo livello non fossero soliti interessarsi di pittura e mobilio⁷¹⁶.

Il ruolo del Maestro di Casa, il quale sovrintende sul cantiere ed è soprattutto esecutore delle volontà del prelado, emerge con chiarezza quando impedisce ai giovani aiutanti del pittore Filippo di Pasquale di continuare la decorazione iniziata dal loro maestro, attenendosi agli ordini dati dal cardinale, il quale pretendeva che ogni pittore ingaggiato dovesse eseguire individualmente le stanze a lui affidate. Gioffredo, in un’altra lettera, spiega che la cosa era difficile da ottenersi dai pittori “*ornamentisti*” napoletani, i quali elaborano il disegno prima in piccolo e poi in grande, corredandolo delle “*tinte*”; successivamente seguono i loro “*giovini*” nella pratica, dato che gli stessi, anche se bravi, non saprebbero fare il lavoro dei maestri. D’altra parte era questo il “*costume*” a Napoli, se si volevano utilizzare i migliori pittori del genere operanti in città, dato che questi avevano ormai abbandonato la pratica attiva

⁷¹⁴ Appendice documentaria 3, doc. 241.

⁷¹⁵ Gian Battista Natali (Pontremoli 1698-Cremona 1765), era un architetto e pittore specializzato in quadrature, attivo a Napoli a partire dal 1750, quando si trasferì per volere del conte Gian Felice Gazzola. Numerose sono le commissioni che ricevette per chiese e palazzi nobiliari della città partenopea, tanto da potersi fregiare con il titolo di pittore di corte di Carlo III. In particolare Gian Battista Natali e Mario Gioffredo furono nella squadra di disegnatori e architetti messa in piedi dal conte Gazzola, principale scopritore di Paestum, per far eseguire i rilievi dei monumenti. A Natali furono affidati i disegni per le tavole che corredarono le *Antiquitates Puteolanae* edito nel 1768 (Coccioli Mastroviti 1990, p. 806; Divenuto 2002, p. 86).

⁷¹⁶ Appendice documentaria 3, doc. 222.

e delegavano ai giovani di bottega la realizzazione dei dipinti; l'opera in effetti era ideata dai maestri, ma il risultato finale era comunque condizionato dalle capacità degli aiuti. Era diverso invece il caso dei pittori "*ornamentisti*" non napoletani, come Gian Battista Natali, Gaetano Magri⁷¹⁷ e Giuseppe Bracci⁷¹⁸, i quali dipingevano l'opera a loro affidata personalmente, così come i pittori di figura⁷¹⁹.

In una lettera, il pittore Gaetano Magri, appena ricordato, informa il cardinale di aver terminato le pitture delle stanze a lui affidate, ringraziando il mecenate per averlo preso a suo servizio. Magri, inoltre, riferisce di essere impegnato a dipingere la camera da letto del re a palazzo Reale, ma di poter preparare dei disegni per le future stanze, in modo di guadagnare tempo nel caso avesse dovuto dipingere altri ambienti nel palazzo del cardinale. Il prelado risponde di non aver necessità immediata dei disegni, in quanto era sua intenzione finire di decorare e rendere abitabili prima il "*quarto piccolo*" e i "*mezzanini secondi*", per poi passare all'appartamento nobile⁷²⁰. In merito agli stessi "*mezzanini secondi*", l'architetto Mario Gioffredo suggerisce che le bussole delle relative porte non dovevano eseguirsi con decorazioni ad arabeschi, come era nelle intenzioni del cardinale, perché tale modo di decorare era ormai in disuso a Napoli. L'architetto suggeriva invece delle bussole "*color di perla*", con cornici "*d'argento con la mistura*" dorate, aggiungendo che, per una migliore decorazione, era necessario colorare anche le mostre attorno "*li sguanci de balconi*", come quelle delle bussole, così come si era già realizzato in tanti palazzi nobili di Napoli; il lavoro sarebbe riuscito bene, dato che le decorazioni precedentemente eseguite erano state spesso imitate da altri architetti⁷²¹.

Anche da queste precisazioni emerge l'estrema cura rivolta anche ai dettagli, procedura consueta nei lavori di alto livello, dai quali si pretendeva un risultato finale adeguato al rango del committente.

Per la decorazione delle stanze di palazzo Gravina, venivano impiegati anche apparati decorativi già presenti a palazzo, frutto di decorazioni precedenti e depositati nel guardaroba al tempo della ristrutturazione architettonica, per essere poi riutilizzati al momento opportuno. Questi, consistevano in alcuni "*arazzi*" a "*sughi d'erba*" e furono supervisionati da Mario Gioffredo e i pittori Alfano e Gamba che li scelsero e li destinarono in diverse camere, a

⁷¹⁷ Dal documento si apprende che il pittore Gaetano Magri non era di origini napoletane.

⁷¹⁸ Pittore ornamentista, collaboratore di Giuseppe Bonito nei modelli per la serie degli arazzi con le *Storie di Don Chisciotte* destinati alla Reggia di Caserta (Spinosa 1999, p. 96).

⁷¹⁹ Appendice documentaria 3, doc. 227.

⁷²⁰ Appendice documentaria 3, doc. 233.

⁷²¹ Appendice documentaria 3, doc. 238.

seconda delle loro misure. L'arazzo caratterizzato dall'impresa del cardinale, destinato ad una stanza, fu adattato alle sue misure lavorando sui fregi posti nella parte bassa e alta, che vennero ridotti di conseguenza; il fregio che divideva i vari pezzi di arazzi fu eliminato, in modo che il soggetto sopra impresso, ossia una "caccia", apparisse senza interruzioni e "piegature de' cartoni".

Questi parati non bastavano per decorare l'intera stanza, così quelli mancanti furono affidati ad Alfano, che avrebbe dato le prime "imprimature", Gamba avrebbe poi inserito i personaggi della *boscareccia*. I due pittori eseguirono le nuove parti degli arazzi nella stanza dove erano stati posti gli arazzi preesistenti, in modo di ottenere la migliore coerenza stilistica tra i vecchi e i nuovi, mentre l'omogeneità sarebbe stata maggiore anche per il fatto che la pittura dei fregi e gli zoccoli della stanza l'avrebbe eseguita Alfano.

Altri arazzi a sughi d'erba furono sistemati in una seconda camera e anche per le parti mancanti di essi si propose l'assegnazione a Gamba e Alfano; gli stessi pittori avrebbero potuto poi dipingere le parti mancanti degli arazzi, rappresentanti figure, destinati ad un camerino. Gioffredo, Gamba e Alfano suggerivano infine al cardinale di porre delle "cornicette indorate" alle due estremità di tutti i parati delle tre stanze. Secondo quanto riferito da Mario Gioffredo, per la scelta e la destinazione degli arazzi assegnati alle tre camere i tre artisti impiegarono l'intera giornata del 31 dicembre 1765 e terminarono il congresso "perfettamente gelati", "per l'estremo freddo ivi sofferto"⁷²².

La presenza di "arazzi a sughi d'erba" consolida la convinzione che nella decorazione del palazzo e nel relativo arredamento sia prevalsa la ricerca della maggior raffinatezza possibile, ricorrendo ad un allestimento in grado di calibrare la delicata cromia perseguita con le diverse tecniche di realizzazione.

Nello stesso anno 1765, nel mese di ottobre, si procede alla realizzazione dello stemma da porre nel palazzo: Gioffredo elabora per il cardinale il disegno dell'impresa araldica degli Orsini, la quale, secondo l'architetto, doveva essere in marmo, per risultare più nobile e più resistente; per quanto riguarda il colore, l'arma doveva essere bianca, e i vari quarti in forte rilievo, mentre il "il cappello" cardinalizio, "i finimenti" e l'iscrizione dovevano essere di colore nero⁷²³. In tale lavoro venne coinvolto lo stuccatore Michele Savione.

L'anno seguente, il 1766, si caratterizza in modo pressoché simile a quello precedente e anche i rapporti tra gli artisti e i committenti continuano a svolgersi nella complessa rete di relazioni più volte evidenziata. Nicola Antonio Alfano, ad esempio, scrive una lettera al suo mecenate a

⁷²² Appendice documentaria 3, doc. 240.

⁷²³ Appendice documentaria 3, doc. 235, 236, 242, 243, 244.

proposito di un elenco, stilato e valutato da Mario Gioffredo, delle opere dipinte fino a quel momento, riferendo di essere rimasto contento dell'approvazione data alle sue pitture dal Maestro di Casa, il quale in precedenza - si è visto - aveva espresso perplessità sulle sue capacità professionali. L'artista nella missiva sottolinea che tolta la spesa dei colori e dei suoi aiutanti, a lui non era restato altro che l'onore di aver servito il cardinale, pregandolo così di tenerlo presente per altre occasioni di lavoro⁷²⁴.

Domenico Orsini, nel mese di febbraio, era invece impegnato nella sistemazione della quadreria del palazzo, così come si apprende da una lettera, anch'essa inedita, che lo stesso prelato indirizza al pittore Giuseppe Bonito (1707-1789), incaricandolo di scegliere i quadri tra quelli presenti a palazzo e dividerli tra le tre anticamere dell'appartamento nobile. Il cardinale conferisce l'incarico a Bonito, essendo a conoscenza della sua abilità e professionalità, con un preciso riferimento ad un loro precedente incontro nella città di Roma. Passando all'attuazione pratica del progetto, Domenico Orsini prega il pittore di recarsi nel suo palazzo, insieme a Mario Gioffredo e al Maestro di Casa, per osservare la collezione dei quadri, che in quel periodo si trovava conservata nel piano superiore, invitandolo a tener presenti le misure delle tre stanze dell'appartamento nobile, per selezionare i "*quadri migliori*", raccomandandosi di riservare i "*più scelti*" per la terza anticamera.

Per maggiore precisione, il cardinale fornisce al pittore indicazioni sul futuro arredamento delle stanze, specificando che nella prima anticamera sarebbero stati collocati, tra l'altro, due tavolini e due "*trumò*", tanto alti da raggiungere il cornicione; nella seconda anticamera avrebbero trovato posto quattro tavolini corredati dai rispettivi "*trumò*". Sopra le porte il cardinale aveva intenzione di far eseguire dei "*panò*", ma nel caso il pittore e gli altri artisti avessero trovato quadri sufficienti e idonei per guarnire tutte le porte delle anticamere, avrebbero potuto scegliere ulteriori quadri per questa destinazione⁷²⁵; questi dovevano essere di forma ovale o ottagonale, ad una sola figura, come quelli che lo stesso cardinale aveva suggerito al Maestro di Casa⁷²⁶. Per i dipinti delle tre anticamere, una volta selezionati, dovevano essere realizzate le nuove cornici e, allo stesso tempo, sarebbe stato utile dislocare i quadri di minor qualità nelle camere degli altri appartamenti⁷²⁷. L'operazione avrebbe

⁷²⁴ Appendice documentaria 3, doc. 245.

⁷²⁵ Appendice documentaria 3, doc. 246.

⁷²⁶ Appendice documentaria 3, doc. 249.

⁷²⁷ Appendice documentaria 3, doc. 246.

riguardato in sostanza soltanto i quadri presenti nel palazzo, giudicati in numero senz'altro superiore a quello richiesto⁷²⁸.

Dopo circa una decina di giorni dalla lettera del cardinale a Giuseppe Bonito, quest'ultimo, insieme a Mario Gioffredo e Giuseppe Ungaro, rispondendo alle disposizioni ricevute, si reca a palazzo Gravina per scegliere i quadri. In una prima fase, è l'architetto ad impegnarsi nella stesura di un elenco riguardante tutti i dipinti, che dovevano essere di soggetto sacro, in quanto nella lettera si specifica che, per ogni quadro, doveva essere indicato il nome del Santo raffigurato; nello stesso tempo l'architetto Gioffredo fissa con semplici disegni le schema di ogni opera, indicandone al contempo le misure. In una seconda fase, sempre da parte del Gioffredo, viene indicato a fianco di ogni singolo disegno il nome dell'autore del quadro in esame, aggiungendo un giudizio sulla qualità dello stesso, con la conseguente destinazione delle tele alle stanze previste. L'architetto avrebbe poi fatto il disegno dei muri delle stanze con i quadri posizionati, in modo tale che *“sarebbe riuscito con arte architettonica il tutto facile, e pronto poi a situarli”*. Per organizzare il tutto in maniera perfetta, il cardinale doveva decidere e comunicare ai tre tecnici se sopra a tutti i tavolini, che si sarebbero dovuti situare nelle stanze, vo leva *tromea u “o sian specchi secondo l'ultima mo da”*⁷²⁹.

Le fasi previste per dare corso all'operazione di allestimento erano molteplici e seguivano una precisa metodica indicata dal committente. Si trattava, in sintesi, di dislocare le opere in base a considerazioni all'apparenza complesse in quanto si dovevano fondere in un'unica scelta criteri estetici, iconografici o legati alle dimensioni delle opere. Appare evidente che anche il semplice allestimento di ogni singola stanza rientrava in un progetto estetico di ampio respiro, viste le indicazioni fornite in merito all'arredo degli ambienti, alla loro destinazione e ampiezza: anche in questo senso il ruolo del cardinale risultava in alcuni casi decisivo, essendo il fruitore finale dell'intera operazione. L'elenco dei quadri scelti da Gioffredo, Bonito e Ungaro, in seguito, sarebbe stato infatti inviato al cardinale per la definitiva approvazione⁷³⁰.

Il lavoro interdisciplinare coinvolgeva, in effetti, anche gli architetti, chiamati a rispondere nel loro ruolo a eventuali variazioni o adattamenti: in una lettera, infatti, Gioffredo riferisce di

⁷²⁸ Appendice documentaria 3, doc. 249. Allo stato attuale delle ricerche, non esiste un inventario della collezione conservata a palazzo Gravina coevo al periodo in trattazione. È possibile, tuttavia, capire l'entità della raccolta da un inventario fatto redigere dal cardinale Orsini nel 1750, edito da Gisella Rubsamen (Rubsamen 1980, pp. 95-117).

⁷²⁹ Appendice documentaria 3, doc. 249.

⁷³⁰ Appendice documentaria 3, doc. 249.

essere impegnato nel disegnare il “*tremò*”⁷³¹ che andrà nella galleria del quarto piccolo, elaborando un disegno semplice, come richiesto dal cardinale. L’architetto suggerisce inoltre di servirsi, per la sua realizzazione, degli intagliatori della famiglia Fiore⁷³², sottolineando che avevano realizzato tutti gli intagli di palazzo Reale, altri per il conte Gazzola⁷³³ e altri ancora inviati in Spagna. Francesco Fiore, esponente di questa famiglia di artigiani, aveva appena finito d’intagliare dei piedi di cembalo per il re del Portogallo. Lo stesso Francesco aveva eseguito la mensola intagliata del signor Carlo Franchi⁷³⁴, notata dal cardinale a casa del conte della Tratta e dallo stesso prelato lodata al punto che aveva espresso il parere di servirsi dello stesso artigiano quando si fosse presentata l’occasione⁷³⁵.

Dalla corrispondenza risulta che la collaborazione di Francesco Fiore con il cardinale si fosse attuata anche in occasione del rifacimento dell’altare della prima cappella di palazzo Gravina, progettato dall’architetto De Blasio.

Dall’evoluzione dei lavori, traspare l’importanza che gli stessi progettisti riservano agli artigiani impegnati nell’esecuzione delle opere, presupponendo il loro utile intervento anche in corso d’opera, ricorrendo alla loro buona pratica. Lo stesso Gioffredo afferma, infatti, che

⁷³¹ Così viene ricordato talvolta il *tromeau* nella corrispondenza.

⁷³² Famiglia di artigiani attivi a Napoli nella seconda metà del Settecento, rappresentata principalmente da Francesco e Gennaro. Sono numerosi i lavori realizzati dai Fiore per le chiese e i palazzi di Napoli, ma è soprattutto per la committenza reale che espletarono la loro attività. A questo proposito vanno ricordati gli intagli eseguiti per il gabinetto di porcellane della Reggia di Portici (1759), l’arredamento della Sala del Trono del palazzo Reale di Madrid (1764) e gli ornamenti per il Bagno della Regina nella Reggia di Caserta. Gli intagli e gli arredi eseguiti dai membri della famiglia Fiore, in particolare quelli di Gennaro, sono considerati da Alvar González Palacios i migliori prodotti a Napoli nel Settecento, (Garzya 1978, p. 153; Palacios 1980, p. 433; Colle 2009, p. 76, p. 449).

⁷³³ Si tratta del conte Gian Felice Gazzola (Parmigiana di S.Polo, 1698- Madrid 1780). Ufficiale dell’esercito farnesiano, si distinse nella battaglia di Velletri del 1744, trasferendosi poi a Napoli al seguito di Carlo III di Borbone, dove è ricordato per essere il principale scopritore e promotore delle rovine di *Paestum*. Collezionista e appassionato d’arte, a Piacenza fondò e sovvenzionò una sorta di borsa di studio per giovani promettenti nel campo artistico (Spreti 1928-1935, p. 387; Divenuto 2002, pp. 85-86).

⁷³⁴ Compositore di probabili origini napoletane documentato tra il 1743 e il 1779. Attivo in diverse città italiane come Roma, Venezia, Torino, Napoli, Perugia e Mantova viene ricordato in particolare per l’intermezzo “Il Barone di Rocca Antica”, composto in collaborazione con Pasquale Anfossi e andato in scena per la prima volta al Teatro Valle di Roma il 4 febbraio 1771.

⁷³⁵ Il carteggio in esame documenta altre inedite commissioni realizzate dagli intagliatori per le corti europee e la nobiltà napoletana. Per gli artigiani attivi a Napoli nel Settecento cfr. Putaturo Murano 1977, pp. 35-37; González Palacios 1979, pp. 77-78; González Palacios 1980, pp. 78-81; Abita 1995, pp. 92-104.

non basta un buon disegno per fare un'opera buona, “*ma vi bisogna l'intelligenza, e gusto dell'artefice*”⁷³⁶.

Per questo primo *tromeau*, tuttavia, il cardinale dovrà servirsi invece dell'intagliatore Antonio Bozzaotra⁷³⁷, dichiarando a Gioffredo di non poter fare altrimenti, in quanto questo artigiano gli era stato raccomandato dalla duchessa Caracciolo, futura moglie di Filippo Orsini; per gli altri arredi, si sarebbe comunque servito delle prestazioni dei Fiore, da tutti riconosciuti come il migliore in quel campo⁷³⁸.

Il “*tremò*” progettato da Gioffredo per il camino della galleria del “*quarto piccolo*”, caratterizzato da “*leggerezza d'intaglio*”, si sarebbe potuto realizzare con un prezzo contenuto, dato che l'architetto aveva trovato nel guardaroba del palazzo sei specchi di grandezza simile, che potevano essere adattati ad esso⁷³⁹. Lo stesso riuso e adattamento di arredi già presenti a palazzo costituisce una caratteristica evidente nell'intero allestimento dell'immobile e lascia trasparire, in via traslata, anche un possibile interesse per la mobilia precedente, che doveva in qualche caso costituire parte delle memorie di famiglia.

Il carteggio riprende nel luglio del 1766, quando il cardinale chiede al figlio informazioni sul lavoro del marmorario Antonio De Lucca, in particolar modo sulle mostre di broccatello delle porte della seconda e della terza anticamera dell'appartamento nobile, specificando di volerle completate nel momento in cui si sarebbero dovute allestire le impalcature per la realizzazione delle pitture. Domenico Orsini era infatti in attesa dei disegni per quegli ambienti: il primo doveva essere realizzata da Antonio Alfano e Crescenzo Gamba, il secondo da Fedele Fischetti e Gaetano Magri e il terzo da Giuseppe Bonito e, di nuovo, da Magri. Questi disegni dovevano essere approvati anche da Filippo Orsini, duca di Gravina e figlio del prelato⁷⁴⁰, il quale avrebbe richiesto ai pittori quale sarebbe stato il loro onorario. Il cardinale, allo stesso modo, attendeva poi i disegni per l'alcova, che doveva essere realizzata dal Gioffredo, e quelli dei “*tremò*” e “*panò*” affidati al Fiore⁷⁴¹.

⁷³⁶ Appendice documentaria 3, doc. 248.

⁷³⁷ Antonio Bozzaotra (nei documenti citato come Bozzavota) è un intagliatore napoletano della seconda metà del Settecento attivo nelle dimore di varie famiglie nobili napoletane come i Capua (1745-1759) e gli Spinelli di Tarsia (1735-1753). (Rizzo 1995, pp. 283 -356; Colle 2009, p. 474).

⁷³⁸ Appendice documentaria 3, doc. 248 -249.

⁷³⁹ Appendice documentaria 3, doc. 249 -250.

⁷⁴⁰ Filippo Orsini, impegnato in azioni diplomatiche nell'area napoletana, era solito risiedere in alcuni periodi nel palazzo di famiglia.

⁷⁴¹ Appendice documentaria 3, doc. 251.

Nell'agosto del 1766, tramite un "procaccio", vengono inviati a Roma i disegni di Alfano e Magri per la prima anticamera e quelli di Magri e Fischetti per la seconda anticamera. A questi si univano i disegni per la realizzazione della decorazione dell'alcova e quelli per il "tremò" e i piedi di tavolini elaborati da Mario Gioffredo e Francesco Fiore. Questi studi erano accompagnati da lettere degli artisti, nelle quali i pittori spiegavano al cardinale ciò che era rappresentato nei disegni, con accenni anche all'eventuale prezzo delle loro opere⁷⁴². Di queste lettere ci è pervenuta solo quella di Crescenzo Gamba, in cui l'artista spiega che lo studio riguarda il "quadro", ossia la pittura della volta della prima anticamera, che dovrà essere da lui realizzata.

Nella lettera il pittore chiarisce in maniera dettagliata l'iconografia del disegno mandato al cardinale: nella parte superiore della composizione era posta la *Nobiltà*, che veniva incoronata dall'*Immortalità*; considerato che alla *Nobiltà* si ascende attraverso la giusta pratica delle armi e delle scienze, a destra della composizione era prevista la figura di *Marte*, "che afferisce il valore", mentre a sinistra sarebbe stata raffigurata *Minerva*, "che dà le scienze". Più in basso, sulla destra, erano rappresentate le figure della *Giustizia* e dell'*Onore*, "poiché per effetto di *Giustizia* sono dovuti a tali Eroi gl'onori"; a sinistra, la *Storia*, mentre in basso, fuori del quadro, sarebbero comparsi i *Vizi*, abbattuti dall'*Orso*, emblema della famiglia Orsini, e "dall'amore di *Virtù*". Presentando il disegno agli occhi del "purgato discernimento" del cardinale, il pittore spera che il suo studio possa essere approvato, in modo da poterlo poi eseguire⁷⁴³.

Dai chiarimenti relativi ai soggetti rappresentati è probabile che la loro scelta sia spettata, nel dettaglio, allo stesso artista, con precisi riferimenti, tuttavia, alle indicazioni fornite dal committente, impegnato, in questo caso, a celebrare le glorie della famiglia Orsini secondo precisi riferimenti iconografici, che farebbero trasparire la conoscenza del repertorio iconologico di Cesare Ripa⁷⁴⁴: queste indicazioni, stando anche alle informazioni che seguiranno, dovevano comunque essere "filtrate" dall'architetto Gioffredo, quasi responsabile finale dell'intera operazione.

Dal carteggio in esame non è invece emersa nessuna lettera che indichi sia pure sommariamente il 'programma iconografico' dei dipinti progettati da Fischetti e da Magri. Il soggetto proposto si può tuttavia desumere da quanto scrive Mario Gioffredo a commento dei disegni inviati dai due pittori.

⁷⁴² Appendice documentaria 3, doc. 256.

⁷⁴³ Appendice documentaria 3, doc. 254.

⁷⁴⁴ Ripa 1593.

L'architetto informa il cardinale che il disegno della seconda anticamera del quarto nobile ha subito un ritardo nella consegna per il fatto che il pittore Gaetano Magri era impegnato a dipingere a palazzo Reale, a differenza di Fedele Fischetti che per eseguire il suo disegno aveva lasciato per qualche giorno il lavoro che stava svolgendo, rispondendo così in maniera sollecita.

Nel disegno in questione, l'ornamento elaborato da Magri era piaciuto a Gioffredo il quale, tra l'altro, dichiara che era stato lui a formularne quasi tutta l'idea. L'architetto giudica tuttavia inferiori le parti centrali del disegno dell'ornato, le quali erano a suo giudizio "*debolmente pensate*", tanto che nel successivo disegno in grande avrebbe fatto cambiare questa parte, rendendo così l'ornato più ricco e meno "*goffo*" di come appariva ora.

Il medesimo Gioffredo aveva poi discusso con Gaetano Magri anche il prezzo per la pittura di ornamento di questa camera, non avendo nessuna indicazione dal pittore; suggerisce allora al cardinale di proporre al pittore lo stesso prezzo che l'artista aveva ricevuto per dipingere un'altra sala del palazzo, ossia 230 ducati, "*compensando la maggior grandezza di quella per la maggior fatica, suggestione, e perfezione di questa*".

Rispetto poi all'esecuzione del "*quadro di mezzo*", ossia la pittura disposta al centro della volta della seconda anticamera, e delle figure che il Magri avrebbe dovuto realizzare negli ornamenti, Fedele Fischetti, anche se interpellato dal duca di Gravina, non aveva voluto indicare il costo della sua prestazione, specificando che lasciava al cardinale la scelta del compenso, ritenendosi "*servitore della casata*" e più giovane di Giuseppe Bonito, da lui considerato il giusto metro di paragone. Fedele Fischetti, tuttavia, specifica che l'importo per il suo lavoro si poteva ricavare da quanto pattuito con Bonito, tenendo presente la quantità delle figure dipinte su ciascuna delle due volte delle rispettive stanze loro affidate; non si sarebbe poi dovuto prendere in considerazione "*chi dipinge meglio, o peggio, potendosi passare per equali*", anche in considerazione che, in qualità di "*antico servitore dell'Excellentissima Casa*", egli si sarebbe accontentato di "*qualche premio*", che il suo mecenate avrebbe ritenuto giusto offrirgli.

Gioffredo conclude il suo rapporto riferendo di essere stato incaricato da Filippo Orsini di sollecitare Bonito a consegnare il suo disegno, cosa che l'architetto avrebbe fatto il giorno dopo, dato che doveva vedere il pittore anche per altre questioni⁷⁴⁵.

I disegni elaborati dai pittori, a questo punto, vengono analizzati attentamente dal cardinale, che esprime su di essi il proprio giudizio, iniziando da quelli eseguiti da Gamba e Alfano per la prima anticamera dell'appartamento nobile: lo studio di Alfano viene giudicato

⁷⁴⁵ Appendice documentaria 3, doc. 255.

positivamente, anche se gli ornamenti necessitavano di un'utile semplificazione. Il disegno di Gamba per il “quadro di mezzo” è considerato “bene immaginato”, ma eccessivamente carico di figure, comprendendone addirittura venticinque; sarebbe stato meglio ridurle a non più di quattordici, “compresa l'orsa”.

Il prelado esprime fiducia sul lavoro che dovranno portare a termine i due artisti in questa stanza, avendo già sperimentato la loro professionalità e puntualità nella pittura che avevano eseguito nelle altre stanze del palazzo. Dai giudizi espressi, si consolida l'impressione di una profonda conoscenza dei valori pittorici da parte del cardinale, il quale si pronuncia sulla resa del soggetto previsto e sull'aspetto compositivo dell'intera raffigurazione, giudicandola, in effetti, piuttosto affollata.

Una volta modificato il disegno da parte di Gamba bisognava comunque costruire le impalcature nella prima anticamera, in modo da poter permettere ai due pittori di eseguire i loro dipinti a “buon fresco” sopra lo “stucco fresco” predisposto da Michele Savione secondo le richieste degli artisti.

Il cornicione della stanza doveva essere dorato a “mordente d'oro buono, ma non tutto” in quanto questa anticamera, pur se nobile, doveva venire meno sontuosa di quelle successive più interne⁷⁴⁶.

Le indicazioni assumono rilevanza anche dal punto di vista tecnico in quanto chiariscono le modalità con le quali diversi artisti erano impegnati su un'unica opera, definendone i tempi ed i modi, con il rimarcare che alcune scelte estetiche erano effettuate “in corso d'opera”.

I disegni per la seconda anticamera, eseguiti da Magri e Fischetti, vengono valutati positivamente dal cardinale, che loda in modo particolare quello di Fischetti del quale, pur gradendo l'attenzione del pittore nel non voler quantificare il compenso per la sua pittura, insiste per avere una precisa risposta in merito. Il cardinale, a questo punto, chiede a Gioffredo di suggerirgli il costo dell'opera, così come aveva fatto per il quadro che Fedele Fischetti avrebbe dovuto dipingere per la cappella del palazzo; riferisce poi al figlio che, se il pittore non si fosse sbilanciato sul prezzo, non gli sarebbe stata affidata l'esecuzione della pittura⁷⁴⁷.

Il disegno di Gaetano Magri, pur incontrando il favore del mecenate, viene tuttavia considerato un po' debole; per rimediare, il cardinale concorda con il figlio⁷⁴⁸ l'inserimento di qualche medaglione nel disegno stesso, precisando inoltre che le rose in esso raffigurate

⁷⁴⁶ Appendice documentaria 3, doc. 256.

⁷⁴⁷ Appendice documentaria 3, doc. 255, 256.

⁷⁴⁸ Appendice documentaria 3, doc. 256.

dovevano essere eseguite con “*cinque frondi*”, come lo erano nello stemma della casata degli Orsini, dovevano quindi rispettare i dettami dell'araldica. La decorazione dei quattro lati della stanza affidata al Magri, per la quale il pittore richiedeva un compenso di 200 ducati⁷⁴⁹, era caratterizzata da quattro medaglie, ognuna fornita di una “*testa*”. Per esse, il cardinale esprime perplessità sulle loro dimensioni, in quanto le teste sarebbero potute risultare “*troppo colossali*” rispetto alle dimensioni della stanza; se questo fosse risultato vero, nelle medaglie, al posto delle teste, andava messo un tipo diverso di ornamento. A questo proposito, Filippo Orsini, duca di Gravina, si consulta con Fedele Fischetti, l'altro pittore impegnato nella stessa stanza, il quale rassicura il nobile sulla buona riuscita della decorazione: le teste infatti non sarebbero risultate sproporzionate ma di uguale grandezza a quelle delle altre figure della decorazione⁷⁵⁰. Anche in questa anticamera il cornicione andava dorato a “*mordente, d'oro buono*”, in modo di rimanere più ricco di quello della prima. A questo punto, il cardinale rimaneva in attesa dei disegni di Magri e Bonito per la terza anticamera e dei rispettivi prezzi per l'esecuzione di essa.

Le questioni poste dal cardinale su tempi, modi e costi delle pitture, dovevano essere risolte al più presto, in quanto il prelado aveva intenzione di fare iniziare i lavori a settembre, avendo fretta di farli eseguire perché li riteneva comunque una “*cosa lunga, e dispendiosa*”.

Fedele Fischetti, in particolare, era stato poi sollecitato dal duca di Gravina a indicare il costo per le pitture che doveva eseguire nella seconda anticamera, ma l'artista continuava ad evitare l'argomento, dichiarando di non voler “*far patto*” con il cardinale, come non lo aveva fatto con altri committenti. Visto che il prelado lo obbligava comunque a rivelare il suo compenso, Fischetti riferisce al figlio, il duca di Gravina, le sue intenzioni sull'argomento: fa presente che “*non voleva cedere*” e sentirsi considerato inferiore a Giuseppe Bonito e Francesco De Mura, facendo al contempo notare che la camera a lui affidata era di un terzo più grande di quella commissionata a Giuseppe Bonito; ora, considerando che questi non avrebbe chiesto meno di 600 ducati, giudica il suo lavoro meritevole di almeno 1000, dovendo eseguire una stanza di “*fatica maggiore, atteso il maggiore lume*”. La richiesta è considerata indiscreta dal duca, che tuttavia non replica, volendosi consultare prima con il padre⁷⁵¹. Il prezzo richiesto da Fedele Fischetti è ritenuto troppo alto anche dal cardinale, che suggerisce al figlio di offrire al pittore 500 ducati, per giungere poi non oltre i 600, a seconda delle pretese del pittore⁷⁵²;

⁷⁴⁹ Appendice documentaria 3, doc. 258.

⁷⁵⁰ Appendice documentaria 3, doc. 258.

⁷⁵¹ Appendice documentaria 3, doc. 258, 260, 262.

⁷⁵² Appendice documentaria 3, doc. 258.

sarà infatti quest'ultima cifra, quella combinata con l'artista per la pittura della seconda anticamera ⁷⁵³.

Fischetti nel frattempo avrebbe cominciato ad eseguire la "macchia" per l'affresco della camera a lui affidata, stimando in circa due mesi il tempo di realizzazione, fino alla metà di novembre; questo periodo, comunque, sarebbe stato necessario per consentire a Gaetano Magri di terminare con comodo i lavori che stava eseguendo a palazzo Reale ⁷⁵⁴ e permettere allo stuccatore Michele Savione di disporre le impalcature e iniziare ad "ammannire la tonica" ⁷⁵⁵.

Filippo Orsini, in quei giorni, aveva finalmente avuto notizie su Giuseppe Bonito, il pittore ritardatario, che aveva comunque previsto per la fine di settembre l'ideazione del "pensiero", ossia il disegno, per le pitture dell'anticamera a lui affidata ⁷⁵⁶.

Il cardinale, tuttavia, voleva risolvere in via definitiva la problematica legata al costo delle pitture e decide quindi di condurre una ricerca finalizzata al chiarimento di questo tema, con precisi riferimenti alla realtà napoletana. Chiede pertanto al figlio di informarsi presso il principe di San Nicandro ⁷⁵⁷ o dal signor De Bermudes sul prezzo pagato a Francesco De Mura per le pitture eseguite a palazzo Reale nella "camera dove il re si veste" e quelle della stanza chiamata "Belvedere", insieme all'importo corrisposto a Giuseppe Bonito per gli affreschi della "stanza da letto d'estate" ⁷⁵⁸. Queste informazioni, basate sui lavori a palazzo

⁷⁵³ Appendice documentaria 3, doc. 262.

⁷⁵⁴ Appendice documentaria 3, doc. 262, 270.

⁷⁵⁵ Appendice documentaria 3, doc. 270.

⁷⁵⁶ Appendice documentaria 3, doc. 258, 260, 262.

⁷⁵⁷ Si tratta di Domenico Cattaneo principe di San Nicandro (Napoli, 1696 - Barra, 1782). Nel 1740, Domenico Cattaneo venne inviato da Carlo di Borbone in Spagna come ambasciatore e acquisì poi l'onorificenza del Toson d'oro e il titolo di grande di Spagna. La fiducia di Carlo III gli valse la nomina di precettore del piccolo Ferdinando IV, quando re Carlo salì al trono di Spagna nel 1759; entrò così a far parte del Consiglio di reggenza. La sua attività nel Consiglio fu caratterizzata dalla difesa dei privilegi dell'aristocrazia e della Chiesa, in contrasto quindi con gli orientamenti anticurialisti del Tanucci, che sfociarono molto spesso in una paralisi del Consiglio stesso (Russo 1979, pp. 286-291).

⁷⁵⁸ Il documento si riferisce alle stanze affrescate da De Mura e Bonito tra il 1763 e il 1766, nell'ambito del programma di decorazione e riallestimento degli appartamenti di palazzo Reale, messo in atto in previsione del matrimonio di Ferdinando IV di Borbone. La stanza del "Belvedere", era la camera da letto del re, decorata con arazzi tessuti dall'arazziere romano Pietro Duranti rappresentanti *Allegorie di Virtù* con relative quinte e sovrapporte, realizzati da modelli pittorici eseguiti da Giuseppe Bonito, Francesco De Mura, Corrado Giaquinto, Pompeo Batoni e Stefano Pozzi. Nella volta De Mura, coadiuvato da Gaetano Magri autore degli ornamenti, aveva realizzato un affresco rappresentante il *Tempio della Gloria*. Gli stessi De Mura e Magri avevano poi dipinto la stanza antistante l'alcova, dove il re si vestiva, chiamata anche stanza dell'Aurora per via del soggetto

Reale, sarebbero servite come termine di paragone, una volta che De Mura e Bonito avessero dichiarato i loro prezzi per le pitture da eseguire nelle stanze loro affidate a palazzo Gravina⁷⁵⁹. Filippo Orsini apprende che Francesco De Mura aveva ricevuto circa 2000 ducati per la camera dove il re si vestiva, corredata dai rispettivi *panò*, ed altri 1200 ducati per la camera da letto⁷⁶⁰; Giuseppe Bonito, invece, ne aveva ricevuti 1800 per la stanza da letto nell'appartamento d'estate⁷⁶¹.

Alla problematica legata alla quotazione dei lavori si aggiungeva anche quella dei tempi da rispettare, secondo il piano previsto. Nonostante le ripetute sollecitazioni, infatti, a fine novembre del 1766, Giuseppe Bonito, impegnato a dipingere a palazzo Reale, non aveva ancora consegnato i disegni per la terza anticamera dell'appartamento nobile; il pittore, pressato dalle continue richieste, aveva fatto presente al duca di Gravina di non aver premura, adducendo anche ragioni legate al proprio stato di salute e alle fatiche connesse con la pratica dell'affresco⁷⁶². Le risposte inducono il cardinale a riflettere sulla "*poca voglia*" dell'artista di eseguire l'incarico affidatogli, spingendolo a fissare in un prossimo soggiorno a Napoli un incontro con il pittore stesso, nella speranza "*d'averlo o il sì o il no*"⁷⁶³.

La complessa fase preliminare legata all'inizio dei lavori sembrava comunque conclusa, tanto che Antonio Alfano e Crescenzo Gamba cominciarono a dipingere gli affreschi della prima

della volta raffigurante il *Carro dell'Aurora* dipinto dai due pittori menzionati; per la medesima camera De Mura aveva eseguito dei sovrapporta raffiguranti dei putti.

La "stanza da letto d'estate", invece, era probabilmente quella dipinta da Giuseppe Bonito, situata dopo la camera del Belvedere, di cui non si conosce il soggetto rappresentato.

Gli affreschi sopra menzionati sono andati distrutti dopo il 1837, durante la ristrutturazione di palazzo Reale condotta dall'architetto Gaetano Genovese; ad essi sono stati comunque riferiti alcuni bozzetti di Francesco De Mura conservati al Pio Monte della Misericordia di Napoli, (Causa 1970, figg. 35-36; Spinosa 1972, p. 198, p. 208; Spinosa 1978, pp. 12-23; Spinosa 1979, pp. 389-390; Spinosa 1980, in *Civiltà del '700*..., I, p. 202; Spinosa 1982, p. 167; González Palacios 1984, pp. 293-294; Causa Picone - Porzio 1986, p. 78; D'Alessio 1993, pp. 164-177; D'Alessio 1997, pp. 198-205; Mascilli Migliorini 1997, p. 118, p. 130; D'Alconzo 1999, pp. 164-177; Toscano 1999, p. 390, p. 398).

⁷⁵⁹ Appendice documentaria 3, doc. 258.

⁷⁶⁰ Appendice documentaria 3, doc. 262. Le cifre riportate nel documento inerenti i pagamenti di De Mura per le due stanze di palazzo Reale, differiscono da quelle dichiarate dal principe di San Nicandro in una relazione spedita al re in Spagna. Secondo Domenico Cattaneo, infatti, De Mura avrebbe ricevuto 2600 ducati per la camera del Belvedere e 1500 per la stanza dove il re si vestiva (D'Alconzo 1999, pp. 167-168).

⁷⁶¹ La notizia attesta per la prima volta la cifra ricevuta da Bonito per l'affresco della volta della stanza di palazzo Reale.

⁷⁶² Appendice documentaria 3, doc. 263.

⁷⁶³ Appendice documentaria 3, doc. 263.

anticamera dell'appartamento nobile nei primi giorni di novembre del 1766; dopo circa un mese, una volta consegnata e approvata la “*macchia*” e elaborato il “*disegno in grande, ossia cartone*”, anche Fedele Fischetti mise mano a dipingere la volta della seconda anticamera⁷⁶⁴. Il pittore, che ormai era al lavoro per gli Orsini da circa due mesi, chiese un acconto di denaro per sostenere le spese occorse per “*tela, cartoni ed altro fatto per tale opera*”, ricevendo così 100 ducati.

Il cardinale intanto pensava alla sistemazione del “*quarto giornale*”, situato lateralmente rispetto al “*quarto nobile*”; in esso bisognava far eseguire tutte le bussole delle porte e le “*bocche d'opera*” delle finestre. La lavorazione di questi elementi dell'arredo comincia dalle bussole, per le quali il falegname Aniello Terminiello doveva iniziare a prendere le misure e ordinare il legno che, pur essendo di qualità, poteva essere leggermente inferiore di quello utilizzato per le bussole dei “*mezzani secondi*”, in quanto, queste del “*quarto giornale*”, secondo i disegni del Gioffredo, dovevano essere tinteggiate di colore bianco, con relative dorature. A questo proposito, il cardinale rimanda a Napoli il disegno delle bussole, scelto tra le diverse proposte elaborate da Gioffredo, in modo da poterlo sottoporre all'attenzione degli intagliatori Fiore e Bozzaotra, che avrebbero espresso il prezzo di ciascuna per il solo intaglio. Lo stesso cardinale, per poter meglio programmare i lavori in questa parte del palazzo, ordina al Gioffredo di fare una pianta che illustri il solo “*quarto giornale*”, cioè “*prima stanza accanto la cappella, secondo camerino, camera seguente più lunga, camera quasi eguale appresso va il camerino, camera di letto giornale e camera appresso, dove è la cappella per modo di provvisione, con la rispettiva scala de palmi*”⁷⁶⁵.

Dai documenti risulta chiaro che Domenico Orsini, in alcuni momenti, confronta le sue scelte con quelle del figlio Filippo, dimostrando di ascoltarne le indicazioni e decidere poi di conseguenza: Filippo, ad esempio, aveva scelto per le bussole un modello di verso, ritenendolo “*più grazioso, e meno centinato*”, tanto da ricorrere all'intagliatore Fiore per farne un “*disegno in grande*”⁷⁶⁶. Il cardinale valuta in maniera positiva questa scelta tanto da ordinare all'artigiano di elaborarne un altro che lo “*accompagni*” per le “*bocche d'opera*” delle finestre.

Filippo Orsini, poi, doveva chiedere il prezzo agli intagliatori Fiore e Bozzaotra sia per le “*bocche d'opera*” che per le bussole, dato che il prelado aveva intenzione di far eseguire al

⁷⁶⁴ Appendice documentaria 3, doc. 263.

⁷⁶⁵ Appendice documentaria 3, doc. 256.

⁷⁶⁶ Appendice documentaria 3, doc. 258, 260, 262.

primo gli intagli delle stanze “interne”, di maggior rappresentanza, e al secondo quelle “anteriori” meno nobili⁷⁶⁷.

Si poneva a questo punto la necessità di coordinare il lavoro degli artisti per giungere ad un risultato estetico omogeneo, in particolare per gli elementi che richiedevano interventi plurimi degli operatori: Gioffredo, ad esempio, viene incaricato di elaborare il disegno delle mostre delle porte, rapportandolo all’ intaglio previsto dal Fiore, tanto da permettere al committente di avere una visione complessiva del manufatto. L’architetto, nel frattempo, esegue il disegno delle “bocche d’opera delle finestre”, ma il risultato appare troppo articolato tanto che si decide di eliminare la cimasa dalle mostre delle porte⁷⁶⁸.

Le notizie che emergono dal carteggio, rendono l’idea della frenetica attività in corso nel cantiere napoletano, tanto che le azioni previste si serrano in tempi ristretti, lasciando trasparire la multiforme laboriosità delle maestranze: la cronaca, in effetti, prevale sulle possibili considerazioni, ma un’eccessiva frammentazione degli eventi non restituirebbe un quadro di insieme sulla vicenda.

In merito alla complessità del lavoro si poneva anche il problema di rendere agevoli i tempi di esecuzione, che dovevano di necessità essere coordinati e rapportati ai relativi costi: gli intagliatori Fiore e Bozzaotra, infatti, eseguivano le prove degli intagli da effettuare sulle bussole e sulle bocche d’opera delle finestre, in relazione ai disegni elaborati in precedenza e scelti dal cardinale⁷⁶⁹.

I primi ad essere eseguiti furono gli intagli delle bussole, realizzati da Fiore e Bozzaotra, i quali risultarono però difformi, tanto da non poter essere collocati insieme. La differenza era identificabile non tanto nella qualità dell’intaglio ma nella diversa resa plastica, dato che Bozzaotra si era attenuto al disegno, mentre Fiore lo aveva “*abbellito et arricchito*”, probabilmente per rendere giustificabile il prezzo richiesto o per influenzare in misura determinante il giudizio del cardinale e ricevere così da lui l’intera commissione.

Il risultato era stato che le due bussole comparate “*fan dissonanza*”, cosicché Bozzaotra, vedendo la divergenza, fu costretto a promettere di eseguire il suo intaglio uguale a quello del Fiore ma per metà del prezzo del suo collega: se infatti Fiore chiedeva 26 ducati per l’intaglio di ciascuna bussola, Bozzaotra ne pretendeva solo 13. Alla scelta partecipa anche Filippo Orsini, che ordina a Bozzaotra di sospendere la prova dell’intaglio delle bocche d’opera delle

⁷⁶⁷ Appendice documentaria 3, doc. 258.

⁷⁶⁸ Appendice documentaria 3, doc. 262, 263.

⁷⁶⁹ Appendice documentaria 3, doc. 262, 270.

finestre, aspettando di vedere il lavoro di Fiore e poi rapportarsi ad esso⁷⁷⁰, facendo emergere un chiaro esempio di competizione tra i vari artisti impegnati.

Il “quarto giornale”, secondo i progetti del cardinale, doveva poi essere decorato con pitture eseguite ad affresco e per questo motivo il prelato ordina a Filippo di Pasquale di realizzare i disegni per ornare le volte delle prime due stanze dell'appartamento⁷⁷¹. Queste dovevano essere dipinte con “architettura e prospettiva”, così come Di Pasquale aveva decorato quelle a lui affidate nei “mezzani secondi”⁷⁷².

L'artista esegue in fretta il compito assegnatogli, proponendo al mecenate quattro disegni, due per ciascuna stanza; Filippo Orsini, sottoponendo questi studi all'attenzione del padre, in una lettera dichiara di preferire i due “alla cinese”, anche se considerati troppo ricchi, tanto più che nel mezzo si doveva a suo giudizio inserire “qualche figurina”, insieme alle “maschere, e vecchi”, lavoro da affidare comunque ad un pittore specializzato in ornamenti. Concordando con il gusto del figlio, il cardinale sceglie per la decorazione delle prime due stanze dell'appartamento i due disegni “alla cinese”⁷⁷³, precisando di volerli far realizzare ad affresco e di essere d'accordo con la cifra di 40 ducati per ciascuna stanza, secondo la richiesta avanzata dal Di Pasquale. Le maschere e le figure centrali della decorazione della prima stanza, che non dovevano essere “più di due ed un putto”, sarebbero state realizzate da Crescenzo Gamba, mentre nella stanza contigua, più piccola, quest'ultimo doveva dipingere una sola figura⁷⁷⁴.

Allo stesso modo con cui si seguiva l'apparato decorativo, si prestava attenzione anche agli arredi, tutti di buona qualità e realizzati da maestranze specializzate, verificandone, come di consueto, la progettazione attraverso i disegni preparatori. Il cardinale, ad esempio, aveva affidato a Francesco Fiore la progettazione degli intagli relativi ai “piedi” di uno dei “tre tavolini centinati di alabastro fiorito e pecorello, con stragalli d'ottone dorato”, destinati alla terza anticamera, il disegno dei quali era stato ideato dallo stesso cardinale.

⁷⁷⁰ Appendice documentaria 3, doc. 271.

⁷⁷¹ Appendice documentaria 3, doc. 267.

⁷⁷² Appendice documentaria 3, doc. 270.

⁷⁷³ L'ornamentazione con motivi “alla cinese” era diffuso anche a Napoli dove la trasmissione del gusto per le *chinoiserie* era stato probabilmente importato dalla Sassonia e dalla Francia attraverso la circolazione di stampe e vari oggetti di porcellana e sostenuto poi dalla committenza re nell'ambito del progetto di internazionalizzazione della cultura napoletana messo in atto dai Borboni (vedi per esempio il gabinetto di porcellane del palazzo di Portici progettato da Gian Battista Natali). (Rizzo 1982, p. 141 n. 80; Spinosa 1999, II, p. 84).

⁷⁷⁴ Appendice documentaria 3, doc. 271.

A Bozzaotra, invece, erano stati commissionati “*pie di tavolini andanti, ma propri e alla moda*”, per uno dei tavoli “*di cipollino con stragallo giallo*” destinato alla prima anticamera, anch'esso progettato dal cardinale Orsini. Di entrambi i mobili si chiedeva il prezzo, desiderando che fossero finiti prima di Natale, anche senza la consueta doratura, che sarebbe stata fatta successivamente⁷⁷⁵.

Dalle indicazioni fornite dalla documentazione prodotta, si deduce che anche per gli arredi si ricorreva con frequenza al repertorio classico, sia per quanto riguarda i materiali che per gli aspetti decorativi: venivano usati marmi e alabastri, con inserimento di elementi in ottone tipici dell'arte romana, come ad esempio gli astragali. Tali forme rientravano nelle preferenze del cardinale, tanto da vederlo impegnato direttamente nella progettazione di alcuni arredi.

Insieme all'apparato decorativo legato alle pitture parietali ed agli arredi, venivano progettate anche le stoffe da collocarsi sulle pareti e negli altri spazi previsti. Negli ultimi mesi del 1766, infatti, inizia la progettazione dei parati relativi alle varie stanze, con l'affidamento della loro esecuzione a Nicola Carola, il quale, su richiesta del cardinale, si reca a palazzo Gravina per visionare il “*damasco giallo alla moda*” che era in guardaroba, con il quale Domenico Orsini voleva rivestire due stanze del palazzo. Carola avrebbe dovuto misurare la stoffa e le due stanze, per calcolare il damasco mancante e ordinarlo “*dello stesso colore, larghezza e peso*”, in misura sufficiente a foderare anche le sedie delle due stanze. Quelle per la prima delle due camere dovevano essere piccole e senza bracci e accompagnare un tavolo di porfido verde; nell'altra stanza “*piccolissima*”, invece, non andavano messe sedie, ma “*piccoli sofà senza spalliere*” e un tavolino con mensola di alabastro⁷⁷⁶.

Il cardinale chiedeva a Carola di progettare una stoffa che, nel “*peso e l'idea*”, doveva essere simile a quella da lui vista nella residenza del principe di Francavilla, caratterizzata cioè da “*nodetti*”. Questo parato era destinato alla prima anticamera dell'appartamento nobile e doveva servire per rivestire “*sedie, portiere, e coprire il muro tra un quadro, e l'altro*”; doveva poi essere di color rosso, per accompagnare un baldacchino di velluto dello stesso colore, che era nel palazzo e che si voleva porre in questa stanza. Anche per la stoffa del parato della seconda anticamera, ossia per le portiere, le sedie e gli spazi tra quadro e quadro, si commissiona un disegno di fantasie e colori diversi rispetto a quelli della prima anticamera. Il cardinale precisa nel merito che la stoffa per le sedie e le portiere non doveva avere la decorazione a “*nodetti*” o altra fantasia, ma un “*freggetto in giro*”; inoltre i tessuti dovevano essere “*senz'oro, né argento*”, colori considerati “*vaghi*”, ma non facili da trattare. Tutti i

⁷⁷⁵ Appendice documentaria 3, doc. 268.

⁷⁷⁶ Appendice documentaria 3, doc. 271.

disegni per le stoffe, corredati dai rispettivi prezzi, sarebbero stati spediti al cardinale per la consueta scelta finale.

Per il parato della prima anticamera, Carola propone alcuni disegni; fra essi Filippo Orsini sceglie e invia al cardinale quello che più si accordava con le richieste espresse dal padre, precisando che *“invece del gridellino⁷⁷⁷, v’abbia a porre il color rosso, per uniformarsi al baldacchino, e con la prevenzione che il fondo abbia da essere un color perla più forte”*. Dalle parole usate nel documento risulta e vidente l’estrema cura posta nella scelta dei tessuti e nei relativi accostamenti: invece del *gridellino*, un colore viola pallido, si sceglie il rosso per non creare discordanze con il baldacchino previsto per la sala, con l’accortezza però che per il fondo si sarebbe dovuta usare una stoffa di colore grigio perla, meglio adattabile al rosso indicato. In merito alla consistenza della stoffa si evita che l’*amuer*, uno dei tessuti usati, sia realizzato nel minimo spessore, dato che doveva essere usato come *“setino, e non di parato, dovendosi posare sopra i quadri”⁷⁷⁸*.

Il disegno proposto da Carola per questa anticamera non incontrò l’apprezzamento del cardinale *“perché a righe, e in conseguenza sballa troppo li quadri”*; il prelado, infatti, preferiva una stoffa di colori uguali ma di tonalità diverse, così come aveva visto nel palazzo dei Francavilla, dove erano stati usati *“due gialli o canna secca, e bianco”*. Fornite queste indicazioni il prelado ordina a Carola un nuovo disegno.

Il cardinale si accingeva poi ad organizzare la sistemazione e decorazione del quarto del palazzo detto di *“Francavilla”*, situato a destra della sala del piano nobile e così denominato perché abitato in passato dal principe di Francavilla. Per questi lavori Domenico Orsini chiede a Mario Gioffredo di eseguire una pianta dell’appartamento, che sarebbe servita per predisporre gli interventi previsti, iniziando dalla realizzazione di finte volte⁷⁷⁹. L’architetto, inoltre, viene incaricato di progettare le volte⁷⁸⁰ di due stanze dell’*“appartamento giornale”*, da decorarsi con stucchi; nei disegni sarebbero state indicate con colori diversi le superfici da eseguire in bianco o dorate.

Il cardinale, a questo punto, richiede all’architetto alcuni disegni utili per procedere alla decorazione della cappella del palazzo, riguardanti in particolare l’ornamento in stucchi posti a cornice del quadro dipinto da Fischetti e l’altare, che doveva essere eseguito in marmi colorati, senza seguire il *“gusto napoletano con urna sotto, e colli due corni in fuori per le*

⁷⁷⁷ Delicato colore viola pallido.

⁷⁷⁸ Appendice documentaria 3, doc. 271.

⁷⁷⁹ Appendice documentaria 3, doc. 270, 271.

⁷⁸⁰ Appendice documentaria 3, doc. 269.

*frasche*⁷⁸¹. Gioffredo elabora in breve tempo questi disegni che sottopone al giudizio del committente, accompagnati da una lettera di spiegazioni: per l'altare, l'architetto riteneva più appropriato il disegno che prevedeva una mensola alle estremità, "*avendolo in Roma in più altarini di buon gusto veduto*"; nel disegno, inoltre, indica a matita i vari colori da usare, "*verde antico, persichino, e le cornici giallo di Siena*"⁷⁸².

Tra le proposte, il cardinale, considerando le piccole dimensioni della cappella, sceglie l'altare vuoto nella parte inferiore, cioè alla "*beneventana*", come "*usava Benedetto XIII*"; andava quindi fatto un nuovo progetto, in modo che il marmorario potesse iniziare presto il lavoro.

Dei due disegni per gli stucchi riguardanti le volte delle due stanze dell'appartamento giornale, uno è ritenuto troppo ricco e quindi da rifarsi, mentre quello per la stanza dove andava il camino, caratterizzato da stucchi di rose "*a cinque frondi di piccolissimo rilievo*", viene approvato; Gioffredo, pertanto, avrebbe dovuto rifare il disegno in grande per consegnarlo allo stuccatore Savione, il quale avrebbe cominciato il lavoro al più presto, in modo da permettere al cardinale di vedere il lavoro iniziato, durante il suo prossimo soggiorno a Napoli⁷⁸³. La doratura dei cornicioni delle tre anticamere del piano nobile andava eseguita dopo la realizzazione delle pitture e non prima, come proposto dal cardinale; nel frattempo si poteva completare solo quella delle stanze finite del piano superiore⁷⁸⁴.

Il cardinale, intanto, comanda di realizzare le cornici dei quadri, che dovevano essere rinnovate, chiedendo al figlio di informarsi se a Napoli ci fossero cornici professionisti, diversi dai semplici intagliatori; bisognava, inoltre, chiedere il costo, al palmo, delle cornici modello Salvatore Rosa.

Se non si fossero individuati cornici di tal tipo, il duca di Gravina avrebbe potuto chiedere il prezzo delle cornici all'intagliatore Bozzaotra⁷⁸⁵. A Napoli, in effetti, c'erano cornici, ma "*di roba triviale*" e quindi si poteva ricorrere normalmente agli intagliatori, ai quali si sarebbe richiesta una cornice di prova, da sottoporre al giudizio del cardinale; stabilito poi il prezzo, se ne poteva ordinare l'intera serie⁷⁸⁶.

Il marmorario Antonio De Lucca, nel frattempo, aveva finito le mostre di "*veroletto*" nel quarto di "Francavilla" e andava completando, anche se con lentezza e continui richiami da parte del committente, le mostre e i rispettivi "succelli" di broccatello di Spagna

⁷⁸¹ Appendice documentaria 3, doc. 270.

⁷⁸² Appendice documentaria 3, doc. 273.

⁷⁸³ Appendice documentaria 3, doc. 272, 273.

⁷⁸⁴ Appendice documentaria 3, doc. 258.

⁷⁸⁵ Appendice documentaria 3, doc. 271.

⁷⁸⁶ Appendice documentaria 3, doc. 277.

nell'appartamento nobile del palazzo e in particolare nell'alcova grande, seconda e terza anticamera⁷⁸⁷.

Alla fine del 1766, i lavori a palazzo, riguardanti principalmente pitture, stucchi, intagli, stoffe e vari generi di arredamento, avevano subito un'accelerazione in previsione dell'arrivo a Napoli del cardinale, il quale desiderava vedere avviati tutti i lavori, in modo da poter giudicare e avanzare le opportune considerazioni per eventuali miglioramenti e ordini.

Il committente aveva intenzione di risistemare adeguatamente l'alcova e la stanza davanti ad essa per ottenere “*una stanza degna per finale di codesto quarto nobile*”, per questo l'architetto Vincenzo Di Bisogno⁷⁸⁸ elabora un progetto dove si prevedeva l'abbassamento del soffitto della stanza denominata “*antialcova*”, in modo da ottenere una volta omogenea per le due stanze. Di conseguenza, l'altezza del vano così ottenuto sarebbe stata di 20 palmi e 3/4, risultando di soli 3/4 più bassa rispetto alle altre stanze dell'appartamento nobile; il fregio e il cornicione di questa nuova stanza sarebbero risultati di grandezza più contenuta rispetto a quelli della altre.

Convinto dalla proposta, il cardinale dispone la realizzazione di una “*prova*” con l'ausilio di legnami e “*tele tirate*”, in modo da simulare una finta volta nell’*“antialcova”* alla stessa altezza di quella dell'alcova, così come era previsto; il tutto doveva poi essere fatto osservare ai pittori Bonito e Magri che avrebbero dovuto dare il loro giudizio⁷⁸⁹. Per la realizzazione di questa prova fu chiamato il pittore Nicola Alfano, incaricato di vigilare alla “*sistemazione delle centine, e nella stiratura della tela*”⁷⁹⁰.

Durante lo svolgimento dei lavori erano emerse delle lesioni al muro tra la prima e la seconda anticamera, ricostruito da poco tempo; questa frattura si estendeva fino al guardaroba, nell'appartamento superiore. Ulteriori danni erano stati notati nel muro tra l'antialcova e la terza anticamera e, soprattutto, in un pilastro del portico, sotto il cantone sinistro del palazzo.

Per queste lesioni il cardinale ordina un consulto di architetti chiamando Mario Gioffredo, direttore della fabbrica, Vincenzo Di Bisogno, suo collaboratore, e Ferdinando Fuga. Gli architetti, secondo le direttive del cardinale, dovevano recarsi a palazzo per osservare le lesioni attentamente, discutere sulle cause e esprimere una soluzione per risolverle. I loro

⁷⁸⁷ Appendice documentaria 3, doc. 271.

⁷⁸⁸ L'architetto Vincenzo di Bisogno che fu attivo a Napoli dal 1770 al 1793, con interventi alla chiesa e convento del Divino Amore (Saur 1995, p. 223). Di lui esistono tracce documentarie per lavori effettuati all'ufficio della posta di Benevento, nel palazzo della Nunziatura (Archivio di Stato di Roma, *Camerali III - Atti per luogo, Benevento*, busta 359, n. 62).

⁷⁸⁹ Appendice documentaria 3, doc. 258.

⁷⁹⁰ Appendice documentaria 3, doc. 259.

pareri dovevano essere poi riportati in una relazione sottoscritta dai tre i tecnici, se concordi, altrimenti ciascuno di loro doveva esprimere il proprio parere in singole lettere mandate al cardinale. Questi, inoltre, chiedeva il parere di Fuga e Gioffredo sul progetto di unificare le volte dell'alcova con quelle dell'antialcova, insieme a quello espresso dai pittori Bonito e Magri⁷⁹¹.

Al sopralluogo così organizzato, presero parte dunque i tre architetti Gioffredo, Fuga e Di Bisogno, insieme ai pittori Magri e Bonito a cui si aggiunsero Filippo Orsini, il marchese di San Giorgio e il Maestro di Casa⁷⁹². I tecnici concordarono sul progetto di abbassare il soffitto dell'antialcova e indicarono l'uso di catene di ferro per rimediare al problema delle crepe nel muro tra l'antialcova e la terza anticamera, come già aveva suggerito Vincenzo di Bisogno in una precedente relazione; per le lesioni del muro tra la prima e la seconda anticamera, invece, venne proposto l'impiego di architravi di legno sulle porte. Le lesioni rilevate nel pilastro del cortile, invece, non vengono ritenute dannose per la stabilità strutturale del palazzo, tanto da non stimare opportuno nessun intervento su di esse⁷⁹³. Il parere dei tecnici viene recepito dal cardinale il quale rimanda però l'esecuzione del nuovo dimensionamento dell'alcova e antialcova all'anno successivo, per motivi legati all'abitabilità stessa del palazzo. Nel frattempo però era necessario realizzare la puntellatura dell'arco dell'alcova e per questa delicata operazione, come pure quella della messa in opera delle catene di ferro nel muro tra l'antialcova e la terza anticamera, il cardinale decide di affidare la direzione dei lavori a Ferdinando Fuga, per la maggiore esperienza e perché temeva che la forte rivalità tra Di Bisogno e Gioffredo avrebbe potuto in qualche modo compromettere il lavoro.

Dalla corrispondenza emerge la perplessità del Fuga di lavorare in un cantiere sotto la direzione di un altro architetto, non volendo entrare in contraddittorio con Gioffredo⁷⁹⁴; c'è da considerare poi la sostanziale preferenza del cardinale per l'architetto toscano, situazione che determinerà l'anno successivo - si è visto in precedenza - la sostituzione di Gioffredo con Fuga, con il quale collaborerà Di Bisogno⁷⁹⁵.

La collaborazione del Fuga con il cardinal Orsini riprende quindi in questo episodio del 1766 ed è sempre per problemi connessi alla tenuta strutturale del palazzo ed ai lavori che comportavano il diverso dimensionamento delle stanze⁷⁹⁶. Le parti documentarie riguardanti

⁷⁹¹ Appendice documentaria 3, doc. 258.

⁷⁹² Appendice documentaria 3, doc. 261, 262.

⁷⁹³ Appendice documentaria 3, doc. 262.

⁷⁹⁴ Appendice documentaria 3, doc. 270.

⁷⁹⁵ Appendice documentaria 3, doc. 258.

⁷⁹⁶ Viene spesso citata "l'alcova", intendendo con ciò la camera da letto, insieme alle anticamere e altre camere.

Ferdinando Fuga, a maggior riprova, riferiscono prevalentemente delle ripetute “*sessioni*” organizzate dal cardinale per controllare la situazione del palazzo napoletano⁷⁹⁷; l’architetto, anche se convocato insieme ad altri tecnici, appare figura preminente e lo stesso cardinale informa il figlio della sua considerazione per l’artista. Nel carteggio compare una lettera autografa del Fuga, del 20 settembre del 1766⁷⁹⁸, che lascia trasparire l’accuratezza con cui l’architetto collabora ai lavori per il palazzo e il suo interesse per tale struttura.

L’anno 1767 risulta cruciale per i rapporti intercorsi tra Ferdinando Fuga e Domenico Orsini al palazzo Gravina: in una lettera il prelado informa il Maestro di casa Giuseppe Ungaro che Gioffredo, pur “*essendosi congedato dall’assistenza alli lavori in questo mio palazzo ... per esserne presso che compito*”, sarebbe rimasto comunque responsabile della stima di tutti i lavori ordinati fino al 6 febbraio, mentre per gli altri, commissionati dopo quella data, si sarebbe fatto al più presto il nome del nuovo tecnico al quale affidare la predetta stima. La notizia doveva essere comunicata a tutti gli artisti che lavoravano al palazzo⁷⁹⁹.

Gioffredo, evidentemente, dà le sue dimissioni perché i lavori di ristrutturazione al palazzo erano quasi conclusi ed anche in considerazione del fatto che il cardinale, come già visto, aveva intenzione di servirsi di Ferdinando Fuga per dirigere alcuni delicati interventi. È da notare che anche in questa occasione, come già era successo nel cambio di direzione dei lavori tra Michelangelo De Blasio e Mario Gioffredo, è l’architetto a dare le sue dimissioni nel momento in cui c’è la volontà del committente di servirsi di un altro tecnico. Dalla vicenda appare chiaro che Gioffredo era stato di fatto messo nelle condizioni di rassegnare le sue dimissioni, azione che lui svolge senza reazioni eccessive, mantenendo rapporti cordiali con il committente, così come dimostreranno le vicende future.

Come già visto in precedenza, a Fuga era stata affidata la direzione dei lavori che avrebbero portato ad unificare la volta della stanza dell’alcova con l’antialcova e al posizionamento di catene di ferro per contenere le lesioni del muro tra l’antialcova e la terza anticamera. A partire dal giugno 1767 fino a novembre dello stesso anno, Fuga supervisiona i lavori e decide l’abbassamento del soffitto dell’antialcova per farne una volta unica, della stessa altezza, destinata a coprire le due stanze, riducendole così ad una soltanto. Il falegname pone le centine utili per voltare il soffitto, mentre lo stuccatore Michele Savione esegue le “*cannizzate*”, che verranno poi “*stuccate*” e intonacate in modo tale da poter accogliere la successiva decorazione ad affresco. Si procedette poi alla ricostruzione di un arco che,

⁷⁹⁷ Agli incontri assiste anche il marchese di San Giorgio, amico del cardinale e da lui stesso invitato.

⁷⁹⁸ Appendice documentaria 3: doc. 263.

⁷⁹⁹ Appendice documentaria 3: doc. 286.

probabilmente, doveva essere l'unica divisione fra le due stanze⁸⁰⁰. L'architetto, al contempo, dirige la ricostruzione della scala che dal piano terra portava al "quarto delle donne" e controlla il posizionamento dei camini e di un pozzo⁸⁰¹.

Il Fuga, occupato in altre commissioni,⁸⁰² non poteva seguire giornalmente le opere a palazzo Gravina e pertanto gli fu affiancato come collaboratore l'architetto Vincenzo Di Bisogno, che seguiva i lavori secondo le direttive del Fuga, discutendone poi nelle sessioni di lavoro che si svolgevano saltuariamente a palazzo⁸⁰³. Vincenzo Di Bisogno proponeva spesso e di sua iniziativa interventi specifici, che venivano poi approvati dal cardinale e dal Fuga⁸⁰⁴; quest'ultimo veniva interpellato anche per gli aspetti stilistici dei lavori e per la sistemazione degli arredi⁸⁰⁵.

I restauri procedevano senza interruzioni, dividendosi in opere di ristrutturazione, decorazione pittorica e arredo delle sale con tessuti.

In previsione dell'allestimento della quadreria del palazzo, i quadri conservati nel guardaroba e destinati all'esposizione furono affidati a Giuseppe Maria Ranzanò, detto il "Filosofo"⁸⁰⁶, per essere sottoposti a pulitura: i dipinti uscivano da palazzo Gravina in gruppi di cinque o sei

⁸⁰⁰ Appendice documentaria 3: doc. 287, 289, 292, 301.

⁸⁰¹ Appendice documentaria 3: doc. 292, 299, 301.

⁸⁰² Tra i numerosi impegni del Fuga nel periodo in cui assiste ai lavori di palazzo Gravina, vanno ricordate le seguenti incombenze: l'ampliamento dei locali della clausura delle clarisse (1766), la cappella dei Regi Depositi (1760-80), l'esecuzione di villa Favorita a Ercolano (1761 e il 1768), la fabbrica d'armi di Torre Annunziata (1762 e il 1773), Real Museo Borbonico (1767), e la direzione dei lavori per le fabbriche di porcellana nella reggia di Portici e nel palazzo Reale di Napoli (1771-1772). A questi impegni, vanno aggiunti quelli che gli derivavano dalla carica di primo architetto della casa reale ottenuta nel 1761 (Cantone 1998, pp. 681-691).

⁸⁰³ Importante la sessione di inizio lavori, durante la quale si trattò il problema delle lesioni apparse sull'immobile [UCLA, N. 372, cartella N. 3, Contabilità Amministrativa n. 64 (1767 apr-1768 gen), Napoli 16 giugno 1767]

⁸⁰⁴ A questo proposito è esplicativa una lettera di Filippo Orsini al cardinale, in cui Filippo esprime l'intenzione di voler comunicare al Fuga il progetto di Di Bisogno riguardo la sistemazione di un pozzo, per poi acquisire il parere del Fuga a riguardo, che deciderà ciò che sarà più conveniente, e comunicarlo dopo allo stesso cardinale [UCLA, N. 372, cartella N. 3, Contabilità Amministrativa n. 64 (1767 apr-1768 gen), Napoli 28 Luglio 1767].

⁸⁰⁵ Al Fuga, ad esempio, venne richiesto il parere per la sistemazione di due camini, uno destinato ai *mezzanini* e l'altro al *quarto giornale* [UCLA, N. 372, cartella N. 3, Contabilità Amministrativa n. 64 (1767 apr-1768 gen), Napoli 17 luglio 1767].

⁸⁰⁶ Giuseppe Maria Ranzanò, ricordato anche come "politore di quadri", si proponeva di fatto come mercante di tele (D'Alconso 1999, p. 177 n. 62; Catalano 2007, pp. 108-109).

e il restauratore veniva pagato saltuariamente tramite il pittore Gaetano Magri; nel frattempo, alcune cornici bianche venivano adattate ai quadri dal falegname Anie llo Terminiello⁸⁰⁷.

Una volta che gli intagli dei piedi di tavolini eseguiti da Fiore furono ultimati, vennero provati sulle rispettive “*tavole di mosaico*” alle quali erano destinati, controllando le relative misure e, nel caso, provvedere alle necessarie modifiche; si predisponeva, a questo punto, il pagamento dell’intagliatore, tramite il conto calcolato da Di Bisogno⁸⁰⁸.

Il doratore Giraldi, nel frattempo, aveva finito di dorare il cornicione della prima anticamera ed era impegnato a dorare “*ad oro buono*” le cornici dei quadri, in special modo quelle dei dipinti che dovevano essere posti nel “*gabinetto*” del palazzo. La doratura non era sempre eseguita su arredi appena costruiti ma riguardava, in alcuni casi, anche il recupero di mobili precedentemente usati e adattati con opportune lavorazioni: i piedi di tavolino, le “*bocche d’opera*” di finestre e porte, la cornice del baldacchino per la prima anticamera, ad esempio, venivano “*grattate*” e rese bianche, prima di essere dorate⁸⁰⁹.

A metà del 1767, la documentazione in esame, in questo periodo composta in prevalenza da lettere che Filippo Orsini inviava al padre, si fa più particolareggiata nei riguardi dei resoconti dei lavori intrapresi dai pittori impegnati nella decorazione del palazzo. In alcuni casi si entra anche negli aspetti economici della vicenda, sollecitati dalle richieste delle maestranze impegnate o dalle trattative legate al costo dei lavori.

Gaetano Magri, ad esempio, avanza la richiesta di un acconto⁸¹⁰, mentre il pittore Crescenzo Gamba, finita di dipingere la prima anticamera, dopo essere stato interpellato varie volte sul prezzo delle sue pitture, riferisce a Filippo Orsini il suo onorario, pretendendo un prezzo uguale a quello richiesto da Giuseppe Bonito⁸¹¹. La richiesta appare esorbitante al cardinale Orsini, in quanto l’artista, negli accordi iniziali, non si era espresso sulla sua retribuzione, dichiarandosi soddisfatto di ciò che il committente avesse voluto dargli, tanto da non pretendere addirittura compenso nel caso la sua arte non avesse soddisfatto il committente. Il cardinale Orsini comunica quindi al figlio di riferire a Crescenzo Gamba che, pur ammirando la “*sua temerarietà di paragonarsi a Bonito*”, non avrebbe ricevuto più di 450 ducati per le pitture eseguite nella prima anticamera, per le figure nelle prime due camere del quarto giornale e per le otto sirene con “*qualche maschera*” realizzate in una camera del quarto

⁸⁰⁷ Appendice documentaria 3: doc. 289.

⁸⁰⁸ Appendice documentaria 3: doc. 289.

⁸⁰⁹ Appendice documentaria 3: doc. 292.

⁸¹⁰ Appendice documentaria 3: doc. 289.

⁸¹¹ Appendice documentaria 3: doc. 292.

denominato di “*Francavilla*”⁸¹². Il pittore viene informato del pensiero del cardinale, mostrandosi scontento e poco persuaso della cifra propostagli, manifestando l’intenzione di non cedere alle sue pretese⁸¹³, cosa che determina il “*mal contento*” del cardinale e la sua dura decisione: se non si fosse reso possibile un accordo, si sarebbe ricorsi al parere di un perito, obbligando il pittore ad accettare la sua determinazione. Nel caso l’artista non avesse accettato questa soluzione si sarebbe comunque saldato il suo conto secondo le indicazioni del perito, chiudendo poi ogni rapporto con lo stesso pittore, tanto da impedirgli l’accesso al palazzo⁸¹⁴.

Filippo Orsini, in un successivo incontro con Gamba, propone al pittore 500 ducati e questi scende fino a 600, dichiarando di non volere la perizia di un tecnico; il duca di Gravina, allora, concede al pittore ancora una settimana di tempo per riflettere sulla cifra di 500 ducati, altrimenti avrebbe fatto fare la perizia. Sentendo con piacere che l’artista andava “*ritrovando li giusti sentimenti*” il cardinale impone al figlio di non concedere più di 500 scudi al pittore⁸¹⁵. La questione si concluderà solo a novembre quando Crescenzo Gamba riesce ad ottenere 550 ducati per tutte le pitture da lui eseguite⁸¹⁶.

Fedele Fischetti, nello stesso anno, aveva terminato di dipingere il quadro della volta della seconda anticamera, che necessitava ancora di essere ritoccata, mentre per il cornicione di questa stanza il duca di Gravina aspettava ancora il disegno di Gaetano Magri, il quale aveva interrotto i lavori perché occupato in alcune commissioni a palazzo Reale⁸¹⁷. Nel frattempo, Fischetti, dopo l’approvazione del bozzetto da parte di Filippo Orsini, aveva subito posto mano a dipingere la volta della cappella e gli angoli di essa, dove sarebbero stati realizzati degli angeli; lo stesso pittore avrebbe poi iniziato a dipingere nella propria bottega il quadro della cappella a lui affidato⁸¹⁸.

Nel luglio del 1767 Giuseppe Bonito aveva finalmente intrapreso a affrescare la volta della terza anticamera e aveva richiesto al duca di Gravina una carrozza, in modo da agevolare i suoi spostamenti; a sua disposizione viene messa però una “*sedia*”, in quanto le carrozze più

⁸¹² Appendice documentaria 3: doc. 293.

⁸¹³ Appendice documentaria 3: doc. 301.

⁸¹⁴ Appendice documentaria 3 : doc. 302.

⁸¹⁵ Appendice documentaria 3: doc. 305.

⁸¹⁶ Appendice documentaria 3: doc. 306.

⁸¹⁷ Appendice documentaria 3: doc. 292, 301.

⁸¹⁸ Appendice documentaria 3: doc. 292, 301.

leggere e i cavalli da “*strapazzo*” servivano al duca di Gravina, che in quel periodo d’es tate si trovava in villeggiatura; questa offerta non viene però accettata da l pittore⁸¹⁹ .

Le pitture d i Bonito, come r iferisce Filippo Orsini in una lettera al padre, al contrario di quelle di Fischetti, prosegu ivano a rilento in quanto q uesti, “*oltre l’esser lento d i sua natura*”, già nel mese successivo sarà costretto a sospendere i suoi affreschi perché impegnato in lavori a palazzo Reale, tanto che Filippo Orsini si era astenuto dal sollecitarlo in quanto consapevole che l’artista stava realizzando dei “*ritratti alla famiglia Reale*”⁸²⁰ . Il cardinale apprende senza sorpresa la notiz ia, dichiarando di non meravi gliarsi della “*lunghezz a*” di Bonito e se i lavori a palazzo Reale lo avessero trattenuto oltre ottobre, sarebbe intervenuto egli stesso a richiamarlo⁸²¹ .

Nelle altre parti del palazzo le decorazioni proseguivano regolarmente : Giacomo Cestaro (1718-1778) era impegnato nella pittura della camera da letto del “*quarto giornale*”, mentre il pittore Alessio D’Elia aveva portato al duca i quattro bozzetti, definiti “*macchie*” nel documento, da lui elaborati, nell’attesa di averne la conferma, prima di iniziare a dipingere la camera a lui affidata, situata nel “*quarto di Francavilla*”⁸²² . Giovan Battista Rossi, invece, era impegnato ad elaborare un disegno per la camera del “*quarto giornale*”, nella quale era collocato un camino; questo progetto sarebbe stato poi confrontat o con quello eseguito per lo stesso scopo da Vincenzo di Bisogno, in modo da poter offrire una concreta scelta al committente. La mig liore composizione avr ebbe quindi accompagnato l’immagine del la “*nota centauressa dell’Ercolano*”⁸²³ . Una volta realizzati e scelti i disegni, Rossi avrebbe potuto iniziare a dipingere la stanza del “*quarto giornale*” a lui affidata, che sarebbe stata arricchita poi dagli “*ornati*” di Gaetano Magri; lo stesso sarebbe accaduto per quella contigua, commissionata a Crescenzo Gamba per le figure e a Filippo di Pasquale per gli ornati⁸²⁴ . Il pittore Alfano avrebbe presto iniziato a dipingere la “*cappella giornale*” che sarebbe stata arricchita con qualche “*figura*” eseguita da Crescenzo Gamba⁸²⁵ .

⁸¹⁹ Appendice documentaria 3: doc. 292.

⁸²⁰ Appendice documentaria 3: doc. 301.

⁸²¹ Appendice documentaria 3: doc. 302.

⁸²² Appendice documentaria 3: doc. 292.

⁸²³ Sull’importanza che ebbero a Napoli le scoperte di Pompei ed Ercolano nella cultura e nell’arte del secondo Settecento si segnala Ottavi Cavina 1982, pp. 599-660; De Seta 1980, pp. 487-502; Praz 1980, pp. 35-39; Zevi 1980, pp. 58 -68.

⁸²⁴ Appendice documentaria 3: doc. 292, 30 2.

⁸²⁵ Appendice documentaria 3: doc. 292.

Nel luglio del 1767, Filippo Orsini riferisce al padre dell'arrivo a Napoli della pittrice Teresa Tibaldi, miniatrice e cognata di Subleyras,⁸²⁶, assicurandolo che darà alla donna tutto l'appoggio possibile durante il suo soggiorno nella città. Filippo Orsini, inoltre, avrebbe parlato al più preso con il principe di Belmonte Ventimiglia⁸²⁷ di un ritratto che la pittrice avrebbe dovuto eseguire secondo le misure che le erano state fornite dal cardinale; una volta “*ammannito l'avorio*”, infatti, l'artista avrebbe potuto iniziare a dipingerlo. La Tibaldi portava con sé una lettera del cardinale indirizzata al principe di Ventimiglia dove il prelado, probabilmente, la raccomandava al principe per l'esecuzione di questo ritratto⁸²⁸. Il lavoro della Tibaldi a Napoli si concluderà poi nell'ottobre dello stesso anno, quando le verranno pagati 26 ducati per il ritratto del “*signor principino di Solofra*”⁸²⁹. Questo dipinto sarebbe stato poi inviato a Roma, dove la Tibaldi avrebbe ricevuto dal cardinale altri 26 ducati⁸³⁰. Nei documenti si fa riferimento, di solito, a Teresa Tibaldi, anche se, in un pagamento, compare il nome della sorella Vittoria⁸³¹, pittrice, che in questo frangente si limita soltanto a riscuotere il compenso per conto di Teresa.

Dal carteggio emergono poi situazioni interessanti, che superano in alcuni casi il semplice rapporto professionale, determinando relazioni anche di carattere personale. Filippo Orsini, ad esempio, raccomanda al cardinale il pittore Nicola Alfano, il quale, avendo terminato di dipingere le stanze a lui affidate, si trovava in quel momento senza lavoro, non meritando tale situazione in quanto aveva “*servito sempre con puntualità ed amore*” e, dopo il Magri, non poteva essere considerato secondo a nessuno. Se Gaetano Magri non avesse avuto tempo di affiancare Giovan Battista Rossi o Crescenzo Gamba per le pitture di ornamento delle stanze affidate ai due artisti, Filippo Orsini avrebbe proposto Alfano⁸³². Il cardinale recepisce i

⁸²⁶ Pittrice romana, sorella minore della più famosa Maria Felice Tibaldi, moglie di Pierre Subleyras. Teresa Tibaldi è nota come pittrice di ritratti e dipinti di storia, pastellista e miniaturista, (Michel-Rosenberg 1987, p. 81).

⁸²⁷ Il personaggio sopra citato è da identificare con Giuseppe Emanuele Ventimiglia, principe di Belmonte; ambasciatore del re di Napoli presso la repubblica di Venezia (1760), maggiordomo maggiore della regina Maria Carolina e Ferdinando IV di Borbone e grande di Spagna di prima classe (1772). (Spreti 1928-1935, VII, p. 856).

⁸²⁸ Appendice documentaria 3: doc. 292.

⁸²⁹ Si tratta del ritratto di Domenico Orsini (1765), nipote del cardinale, nato da Filippo Bernualdo Orsini e Teresa Caracciolo.

⁸³⁰ Appendice documentaria 3: doc. 305.

⁸³¹ Michel-Rosenberg 1987, p. 111.

⁸³² Appendice documentaria 3: doc. 301.

consigli del figlio, assicurandogli di tener presente l'artista per le future pitture di altri ambienti del palazzo⁸³³.

Una delle componenti essenziali nell'arredo degli ambienti erano i parati che dovevano accompagnare le decorazioni pittoriche ed i mobili secondo precisi accordi stilistici e cromatici, affidati in alcuni casi a progetti dettagliati. Le stoffe per la prima anticamera erano in lavorazione e per questo motivo Filippo Orsini decide di iniziare la scelta dei quadri da collocarvi, in modo di *“assettare i vari compartimenti tra essi”* e capire così *“l'effettiva quantità drappo che vi abbisogna”* e che andava prodotta⁸³⁴. A questo proposito, il cardinale ricorda – come si è già detto - al figlio che, nelle tre anticamere dell'appartamento nobile, dovevano essere esposti i quadri migliori presenti a palazzo, mentre nella prima anticamera vi andavano quelli *“inferiori”*⁸³⁵.

Nel novembre del 1767, la decorazione pittorica di palazzo Gravina era a buon punto: Fedele Fischetti aveva terminato di dipingere la volta della cappella e dopo aver ritoccato il quadro della volta della seconda anticamera da lui realizzato, ormai asciutto, si accingeva ad iniziare il quadro ad olio per la cappella, dopo aver consegnato il bozzetto che aveva ottenuto la piena approvazione di Filippo Orsini. Giacomo Cestaro aveva finito la camera del *“quarto giornale”* a lui affidata, ma per completarne gli ornati si attendeva Gaetano Magri, ancora impegnato in lavori a palazzo Reale⁸³⁶.

I dipinti della stanza del *“quarto di Francavilla”*, commissionata ad Alessio D'Elia, erano intanto terminati, ma Filippo Orsini non aveva potuto osservarne bene il risultato e riferirlo al padre, essendo una camera buia e per di più ancora occupata dalle impalcature. Tramite padre Gaetano Capace, Alessio D'Elia, da parte sua, aveva richiesto per il suo compenso titoli finanziari del valore di circa 200 ducati⁸³⁷.

Giuseppe Bonito non era ancora tornato a palazzo Gravina per continuare a dipingere la terza anticamera, trattenuto dai lavori a palazzo Reale, nonostante le continue e insistenti sollecitazioni da parte del duca Filippo Orsini⁸³⁸.

Giovan Battista Rossi, nel frattempo, si accingeva a dipingere la camera del *“quarto giornale”* secondo un disegno dell'architetto Vincenzo Di Bisogno, approvato dal cardinale Orsini. Il pittore aveva però sollevato delle perplessità in merito alla decorazione che avrebbe dovuto

⁸³³ Appendice documentaria 3: doc. 302

⁸³⁴ Appendice documentaria 3: doc. 301.

⁸³⁵ Appendice documentaria 3: doc. 302.

⁸³⁶ Appendice documentaria 3: doc. 306.

⁸³⁷ Appendice documentaria 3: doc. 306.

⁸³⁸ Appendice documentaria 3: doc. 306.

dipingere, sostenendo che, avendo la camera un soffitto basso, se si fosse eseguita al centro della volta la raffigurazione delle “due grandi Centauresse” su un fondo scuro, questa non avrebbe avuto il dovuto risalto, ma avrebbe dato la sensazione di crollo della volta; per questo motivo aveva proposto “un’idea”, che non aveva incontrato il gusto di Filippo Orsini, in quanto, secondo il duca, “*univa lo stile antico al moderno*”.

Concordando con il figlio, il cardinale ribadisce di voler dipinta questa camera al “*gusto antico*”, con figure di Rossi e ornati di Magri, specificando che “*le Centauresse mi piacciono troppo, ed in color d’aria*”, in quanto, eseguite in questo modo sarebbero risultate “*più leggere*”; bisognava inoltre realizzarle in proporzione alla camera e quindi più piccole di quelle rinvenute a Erco lano. Il committente ordinava poi all’architetto Vincenzo di Bisogno di eseguire un ulteriore disegno consimile, che sarebbe servito per decorare la stanza accanto a quella appena trattata ⁸³⁹.

Seguendo una precedente richiesta del figlio, Domenico Orsini affida un’ulteriore stanza, situata dove era una cappella, al pittore Alfano, ribadendo che le pitture dovevano essere “*nell’interno dove era la mensa di puri ornati, senza figure e nell’esterna, di ornati più distinti con una figura in mezzo, che farà fare da Rossi*”⁸⁴⁰. Il doratore Girardi, al contempo, aveva finalmente potuto iniziare a lavorare al cornicione della seconda anticamera, secondo il disegno elaborato per esso da Gaetano Magri, il quale successivamente sarebbe intervenuto a completarlo con le sue pitture; il cornicione, oltretutto, richiama il parato con cui si sarebbe dovuta tappezzare la stanza ⁸⁴¹. L’artigiano, inoltre, proseguiva la doratura dei piedi dei tavolini e della “*sedia nobile*”, continuando intanto a “*grattare e ingessare*” altri pezzi di arredamento, rendendoli così pronti per la successiva doratura ⁸⁴².

I quadri della raccolta presente a palazzo, erano sottoposti ad un’opportuna pulitura dal “*Filosofo*”, mentre Filippo Orsini aveva iniziato a scegliere quelli che andavano posti nella prima anticamera, sopra il “*parato di velluto alla giardina*” che Carola stava preparando. Dopo aver selezionato i dipinti, Filippo Orsini prendeva quelli di maggior dimensioni e poneva le sole cornici di essi ai muri della stanza per fare una prova dell’allestimento, in modo da “*osservarvi il dipartimento delle grandezze, e distribuzione*”. Questa prova doveva

⁸³⁹ Appendice documentaria 3: doc. 306.

⁸⁴⁰ Appendice documentaria 3: doc. 306.

⁸⁴¹ Appendice documentaria 3: doc. 306, 307.

⁸⁴² Appendice documentaria 3: doc. 306.

servire anche per poter calcolare con esattezza l'effettiva quantità di parato che occorreva, *“per non farne di questo più del bisogno, né meno del necessar io”*⁸⁴³.

Nell'anno finora trattato, erano iniziati anche i contatti tra il cardinale Orsini e il pittore Francesco De Mura, al quale venne commissionata la decorazione della volta dell'alcova del *“quarto nobile”*. La stanza in questione, come visto in precedenza, era stata oggetto di lavori di sistemazione delle volte: il soffitto, in particolare, era stato reso della stessa altezza dell'*“antialcova”* e le due camere, tolto quasi del tutto il muro divisorio, erano diventate un unico vano. Nel dicembre del 1767 i lavori nell'alcova erano terminati, anche se la volta non era ancora del tutto asciutta. Francesco de Mura, interpellato da Filippo Orsini, dichiara di essere pronto a dipingere, ma riteneva le giornate troppo brevi e consigliava di iniziare il lavoro a febbraio; nel frattempo, comunque, avrebbe preparato il cartone. Il duca di Gravina, ritenendo valide queste ragioni, non lo aveva ulteriormente sollecitato, *“sapendo che sebbene sia l'ultimo ad incominciare sarà il più sollecito a finire”*.

Le motivazioni trovano la piena approvazione del cardinale, il quale ritiene opportuno che l'artista inizi il suo lavoro nel marzo dell'anno successivo: a questo punto, infatti, la volta sarebbe stata definitivamente asciutta, le giornate più lunghe e Gaetano Magri, che avrebbe dovuto dipingere anch'esso la stanza, sarebbe tornato disponibile⁸⁴⁴.

La documentazione a disposizione per l'anno 1767 termina con una lettera di Giuseppe Bonito, del 26 dicembre, indirizzata al cardinale. Il pittore, approfittando dell'occasione di porgere al prelado gli auguri di buon anno, fa sapere di aver finalmente terminato i *“ritratti Reali”* e di essere quindi pronto, se la stagione lo permetterà, a riprendere a dipingere gli affreschi per la terza anticamera dell'appartamento nobile di palazzo Gravina; questo lavoro, anche se interrotto da mesi, era comunque a buon punto. Bonito precisa che quella sospensione non aveva apportato danno al compimento dell'appartamento ed era giustificata dal fatto che anche *“il pittore degli ornati”*, Gaetano Magri, era stato impegnato in lavori a corte.

Lo stesso Francesco de Mura, d'altra parte, era tornato da poco ad occuparsi delle pitture che dovevano essere da lui realizzate nello stesso appartamento nobile. Congedando si dal cardinale, il pittore sottolinea: *“O' voluto rassegnar tutto a Vostra Eminenza affinché non mi caratterizza di impuntuale”*⁸⁴⁵.

⁸⁴³ Appendice documentaria 3: doc. 306.

⁸⁴⁴ Appendice documentaria 3: doc. 301, 302, 306, 307.

⁸⁴⁵ Appendice documentaria 3: doc. 309.

Il cantiere, dal punto di vista delle decorazioni parietali continua anche nell'anno successivo, con la stessa intensità di lavoro e risultati che iniziano a definire quello che sarà l'aspetto finale dell'intera operazione. Le presenze del cardinale e di suo figlio, insieme a quella del Maestro di Casa, risulteranno in alcuni momenti interessanti dal punto di vista del dibattito tecnico e stilistico, proponendosi spesso come termine di confronto con gli stessi artisti. La dialettica, in questo caso, fornisce interessanti spunti di riflessione, rapportando comunque tutto all'intenso clima di rapporti che si era creato tra le parti.

Crescenzo Gamba, nonostante precedenti incomprensioni causate in prevalenza da accordi sui prezzi delle pitture, torna a chiedere di essere ammesso fra gli artisti di palazzo Gravina e, in una lettera di suo pugno, ricorda al cardinale di essere stato uno dei pittori a "*mettere il primo pennello nella sua nobilissima casa*"; domanda per questo al mecenate di fargli dipingere "*uno delli camerini a guisa dell'Ercolana*", essendo a conoscenza della già avvenuta assegnazione di uno di essi ad un altro pittore. Supplicando il committente di continuare ad affidargli del lavoro o comunque di tenerlo presente per future pitture da realizzare nel palazzo, l'artista assicura al cardinale che avrebbe potuto costatare personalmente la qualità delle pitture, da lui eseguite ad un prezzo esiguo se confrontato con quello chiesto da altri artisti.

Il cardinale, al momento, rassicura l'artista che lo terrà presente, incitandolo a terminare la decorazione delle stanze a lui affidate⁸⁴⁶ ma, due mesi più tardi, sollecitato da un'ulteriore lettera di richiesta di lavoro del pittore, risponderà di aver già affidato il camerino all'"Ercolana" al pittore Giovan Battista Rossi e che si servirà ancora di Gamba solo per necessità future⁸⁴⁷.

Nel febbraio del 1768, Vincenzo Di Bisogno, su richiesta del cardinale, si reca alla bottega di Fedele Fischetti per avere notizie sullo stato di avanzamento del quadro della cappella per palazzo Gravina. Il pittore riferisce di aver solo disegnato il dipinto ma di non averlo potuto completare perché impegnato a dipingere nel palazzo del principe di Stigliano⁸⁴⁸, precisando

⁸⁴⁶ Appendice documentaria 3: doc. 310.

⁸⁴⁷ Appendice documentaria 3: doc. 315.

⁸⁴⁸ Ci si riferisce a Marcantonio Colonna (Madrid, 1724 - Napoli, 1796), Il principe di Stigliano (De Majo 1990, pp. 379-382). La notizia potrebbe riferirsi agli affreschi dipinti da Fedele Fischetti a palazzo Zevallos Stigliano, denominato anche palazzo Cellamare. Fischetti dipinse un affresco con *Apollo e le Muse* che decora la volta del quarto salone di palazzo Cellamare, attualmente superstita e attribuito al pittore grazie ad un pagamento del 1774 di 4500 ducati. Il documento del carteggio a disposizione, quindi, potrebbe anticipare di circa sei anni l'esecuzione della pittura di palazzo Cellamare, (cfr. Spinosa 1999, p. 137; De Seta 2002; De Seta 2007).

di aver “*preso la libertà di farlo con più comodo*” perché non c’era una necessità imminente⁸⁴⁹.

Francesco de Mura, da parte sua, nel giugno del 1768 aveva iniziato ad affrescare la camera da letto dell’appartamento o nobile; qui il cardinale avrebbe voluto far dipingere anche “*quattro imprese*” ma, avendo constatato che le pitture di ornamenti non erano idonee per accogliere “*figure*”, segue le indicazioni del figlio che gli suggeriva di inserire le imprese nella terza anticamera, dove dipingeva Bonito⁸⁵⁰.

Tra la fine di luglio e l’inizio di agosto 1768, Domenico Orsini invia una lettera al pittore Francesco Liani⁸⁵¹, dove precisa di aver l’intenzione di far realizzare un ritratto della regina e, sapendo che il pittore ne aveva realizzati di “*similissimi*”, gli chiede di mostrarne uno a suo figlio Filippo, il quale ne avrebbe valutato la verosimiglianza con l’effigiata e la misura di esso, che doveva concordare pressappoco con quella richiesta dal cardinale. Se l’immagine avesse soddisfatto le aspettative del prelato, il dipinto sarebbe stato spedito a Roma e, di conseguenza, il pittore sarebbe stato ricompensato. Seguendo le direttive del committente, lo stesso Francesco Liani si reca dal duca di Gravina mostrandogli un dipinto di piccole dimensioni che conservava per gli opportuni raffronti, riscuotendo l’approvazione del duca e impegnandosi a farne uno uguale una volta conosciute le misure esatte. Il cardinale, rispondendo al pittore, comunica di volere un ritratto a “*mezzo busto con le due mani*”, instaurando con l’artista un dialogo che riguardava anche l’aspetto compositivo dell’opera, argomento al quale Liani era sicuramente abituato in quanto, da esperto ritrattista, metteva sempre in atto adeguate strategie per raggiungere risultati soddisfacenti dal punto di vista della somiglianza, oltre che per i relativi risvolti estetici.

Il ritratto della regina, a tutt’oggi non identificato, in base a riscontri documentari e da un inventario del 1794⁸⁵² si andava ad aggiungere ad altre immagini del re di Napoli eseguite in passato dallo stesso Liani e conservate nella raccolta romana del cardinale Orsini. Poco tempo

⁸⁴⁹ Appendice documentaria 3: doc. 312.

⁸⁵⁰ Appendice documentaria 3: doc. 317.

⁸⁵¹ Francesco Liani (Fidenza, 1712 – Napoli, 1780) è un pittore di origine e formazione parmense, chiamato a Napoli da Carlo III di Borbone in qualità di ritrattista di corte. Della vasta produzione di ritratti eseguiti per la corte reale, sono pervenuti i ritratti equestri di Carlo di Borbone e Maria Amalia di Sassonia (Napoli, Museo di Capodimonte), la serie di ritratti dei figli dei regnanti (Capua, Museo Capuano) e diversi ritratti di Ferdinando IV e Maria Carolina (Capua, Museo Capuano; Madrid, Palazzo Reale). Nel Palazzo Reale di Caserta si conservano, inoltre, otto dipinti con scene della Passione di Cristo, eseguite da Francesco Liani prima del 1767, (Blasio 1990 B, p. 766; Spinosa 1999, p. 60)

⁸⁵² Rubsamen 1980, pp. 117-124.

dopo, il cardinale riceve a Roma il ritratto commissionato, versando all'artista la somma di 25 scudi e apprezzando l'opera in misura notevole, tanto da comunicare al pittore che ne avrebbe fatte eseguire varie copie⁸⁵³.

Giuseppe Bonito e Francesco de Mura, nonostante i continui richiami di Filippo Orsini, durante il periodo estivo avevano interrotto nuovamente l'esecuzione degli affreschi a loro assegnati: il primo, perché di nuovo impegnato a corte ad eseguire alcuni ritratti della regina, il secondo, per aver dovuto sospendere il lavoro intrapreso, in quanto impegnato ad "*assistere la Maestà della Regina*" e, in seguito, per la malattia e conseguente morte della moglie⁸⁵⁴.

Fedele Fischetti, "*puntuale nelle promesse*", lavorava invece di buona lena per terminare il quadro da collocarsi nella cappella, pur avendo dovuto sospendere il ritocco degli affreschi che aveva eseguito nel medesimo ambiente, ritenendo opportuno compierli solo dopo che nella cappella fossero stati realizzati gli stucchi previsti⁸⁵⁵. Per essi, il cardinale ordinava a Vincenzo di Bisogno i disegni degli ovati che andavano situati ai quattro angoli della cappella, indicando quali parti di questi stucchi sarebbero state colorate di bianco e quali invece dorate. Nel redigere gli elaborati Di Bisogno avrebbe dovuto tenere presenti le aperture della cappella che davano sulla sala e sulla prima anticamera, considerando al contempo che nella facciata di fronte all'altare fosse compreso il disegno "*per il coretto con gelosia per le donne*". Il committente richiedeva poi il disegno per la volta della cappella e per i quattro angoli, insieme al progetto del pavimento che doveva essere eseguito con "*marmo bianco e bardiglio o consimile pietra*"⁸⁵⁶.

Alcune operazioni previste durante i lavori richiedevano efficaci adattamenti riguardanti i tempi e i metodi, incombenze che spesso ricadevano su Filippo Orsini. Il cardinale, infatti, supponendo che il pittore Antonio Joli (1700-1777) avesse finito di lavorare a palazzo Reale, chiede al figlio di farlo chiamare, perché voleva commissionargli l'esecuzione dei *panò* dell'appartamento nobile, simili a quelli eseguiti dal medesimo a palazzo Reale. Avrebbero dovuto essere "*ad Architettura*", quattro "*più semplici*" per la prima anticamera e due "*più lavorati*" per la seconda. Non occorre invece ancora parlare dei *panò* della terza e quarta camera, perché il cardinale avrebbe voluto farli eseguire, come era accaduto a palazzo Reale, dai pittori che avevano dipinto le rispettive volte⁸⁵⁷.

⁸⁵³ Appendice documentaria 3: doc. 318.

⁸⁵⁴ Appendice documentaria 3: doc. 319.

⁸⁵⁵ Appendice documentaria 3: doc. 319.

⁸⁵⁶ Appendice documentaria 3: doc. 321.

⁸⁵⁷ Appendice documentaria 3: doc. 321.

A fine settembre i pittori Giacomo Cestaro e Gaetano Magri avevano completato le pitture della camera da letto del “*quarto giornale*”: la stanza, dove era stata rappresentata la “*figura d’Endimione nel mezzo*”, a giudizio di Filippo Orsini, era ben riuscita. Lo stesso si poteva dire dell’ambiente contiguo, la “*camera del camino*”, affidata a Giovan Battista Rossi, il quale suggerisce al duca di Gravina di far aggiungere negli ornati eseguiti da Magri “*qualche piccola lampeggiatura di oro*”. Giovan Battista Rossi, dopo aver quasi terminato un’altra stanza a lui affidata, sarebbe passato ad affrescare le figure della camera dove prima era situata una cappella e dove al momento Nicola Alfano dipingeva gli ornati. A detta di Filippo Orsini, tra tutti i pittori a servizio del cardinale, il Rossi era quello che maggiormente insisteva per essere retribuito, avendo effetti vamente più necessità degli altri⁸⁵⁸.

Francesco De Mura, nel frattempo era tornato ad occuparsi degli affreschi del “*quadro della camera da letto*”, e dipingeva così assiduamente che li avrebbe presto terminati; Gaetano Magri, invece, non aveva ancora iniziato i suoi ornati da eseguire nella stessa camera, perché impegnato in altre commissioni.

Questi contrattempi determinavano spesso lamentele da parte dei committenti, come dimostra il fastidio che Filippo Orsini denotava nei riguardi della lentezza di Giuseppe Bonito, il quale aveva comunque ripreso a dipingere la terza anticamera e aveva promesso al duca di non interromperla ulteriormente. Per incoraggiarlo, Filippo Orsini proponeva al padre di dargli una parte del compenso previsto.

Per quanto riguarda gli altri lavori da eseguire a palazzo, in qualche modo collegati con i tempi della decorazione pittorica, lo svolgimento sembrava procedere secondo i piani prestabiliti.

Il marmorario Antonio de Lucca, ad esempio, aveva già consegnato l’altare della cappella, al quale mancava la sola predella, per la quale il duca di Gravina suggeriva di farla fare non di tutto marmo ma con una “*tavola in mezzo*”⁸⁵⁹. Filippo Orsini, approfittando della permanenza di Gaetano Magri a Caserta, dove si era dovuto recare perché incaricato dalla corte di dipingere un “*teatrino*”, lo incarica di contattare il pittore Antonio Joli, anch’egli presente nella Reggia a “*travagliare per ordine di Sua Maestà*”, per parlargli dei *panò* che il cardinale avrebbe voluto commissionargli. Magri aveva riferito che Joli pretendeva 50 ducati per ogni *panò* ma che voleva provare a fargli ridurre il prezzo. Prima di concludere l’accordo, comunque, Antonio Joli avrebbe fatto vedere a Filippo Orsini qualche quadro simile che

⁸⁵⁸ Appendice documentaria 3: doc. 322.

⁸⁵⁹ Appendice documentaria 3: doc. 322.

teneva a casa, per fargli notare “*l’espressione, il risalto e la misura*”, in modo da relazionare in misura soddisfacente al cardinale, al quale sarebbe comunque spettata la decisione finale⁸⁶⁰. Nell’ultimo mese del 1768 si procede ad un primo consuntivo dei lavori, che prevedeva il saldo ai pittori delle opere sino allora compiute: a Giovan Battista Rossi furono elargiti 180 ducati, a saldo dei 400 previsti per la decorazione da lui eseguita in due stanze ormai terminate, insieme alla pittura di un putto nell’ambiente dove era la cappella vecchia⁸⁶¹. Allo stesso modo, viene saldato anche Nicola Alfano, che da tempo, con “*tanti strepiti*”, chiedeva di essere remunerato per il lavoro svolto⁸⁶². Ad altri pittori furono concessi degli acconti per quanto eseguito fino a quel momento: 50 ducati a Fedele Fischetti, 100 a Giuseppe Bonito e 200 a Francesco De Mura, a conto del complessivo compenso di 800 ducati⁸⁶³. Per quanto riguarda quest’ultimo pagamento al De Mura, fra la documentazione è stata rinvenuta una copia della cedola di pagamento del “*Banco della Pietà*”, nella quale, oltre all’importo dell’acconto elargito al pittore, si specificano le misure, il soggetto e la tecnica del “*quadro di mezzo*”, eseguito dal De Mura nella volta dell’alcova del palazzo. L’artista aveva infatti dipinto ad affresco un “*quadro di lunghezza palmi 30 circa e di larghezza palmi 18 rappresentante Diana in Anfione*”⁸⁶⁴. In precedenza, per lo stesso pagamento, era stata emanata una prima cedola che il pittore aveva però rifiutato: in essa, infatti, si specificava che il compenso era sia per il quadro della volta che per le figure che il pittore doveva eseguire negli ornati, mentre l’artista aveva pattuito il compenso di 800 ducati solo per l’affresco della volta. Riconoscendo l’errore, il cardinale aveva ordinato l’emanazione di questa seconda polizza, rassicurando De Mura che per il suo intervento negli ornati sarebbe stato remunerato a parte⁸⁶⁵.

Agli inizi del 1769, il cardinale incominciava a pensare alla sistemazione della parte del palazzo chiamata “*quarto di Francavilla*”, in cui Ferdinando Fuga doveva prima di tutto scegliere gli elementi in cotto “*migliori e grandi*” per iniziare a mattonare tre camere e i “*retro camerini*”; l’operazione sarebbe poi risultata utile come prova per quando si sarebbe mattonato l’appartamento nobile. Allo stesso modo bisognava interpellare Fuga per la collocazione degli scuri delle finestre, i quali dovevano essere fissati non “*alla napoletana ma all’uso romano*”; andavano poi dipinti di “*torchino cupo*” e le cornici dorate ad “*oro fino*”,

⁸⁶⁰ Appendice documentaria 3: doc. 322, 323.

⁸⁶¹ Appendice documentaria 3: doc. 324, 328.

⁸⁶² Appendice documentaria 3: doc. 327.

⁸⁶³ Appendice documentaria 3: doc. 324.

⁸⁶⁴ Appendice documentaria 3: doc. 326.

⁸⁶⁵ Appendice documentaria 3: doc. 329, 330.

così come era stato già fatto nei “*mezzanini secondi*” e come erano a palazzo Reale prima delle nozze del re. Per i vetri poi si sceglievano “*lastre grandi, di vetro di Germania*”. Nelle tre stanze del quarto in esame, gli zoccoli, le porte, i parapetti e gli “*sguinci*” delle finestre dovevano essere dipinti da Alfano, mentre “*gli zoccoli a misura del parapetto delle finestre*” potevano essere adornati con qualche “*maschera o figura*” di Crescenzo Gamba, il quale aveva realizzato le pitture delle volte⁸⁶⁶.

Le disposizioni impartite dal cardinale per il “*quarto di Francavilla*” verranno discusse l’anno successivo, nel marzo del 1770, in una sessione indetta per programmare gli interventi ordinati dal committente, alla quale presero parte il Maestro di Casa insieme agli architetti Vincenzo di Bisogno e Ferdinando Fuga. Interessanti risultano alcune comunicazioni tecniche, quali il modello in legno previsto per i cornicioni e la preferenza accordata ai mattoni degli artigiani napoletani di creta rossa, piuttosto che quelli prodotti da maestranze di Portici, più chiari e di toni non ben definiti⁸⁶⁷. Altrettanto utili le note riferibili all’aspetto cromatico degli arredi: Ferdinando Fuga, in particolare, non era d’accordo con la decisione presa dal cardinale di rendere gli scuri delle finestre di turchino scuro con mostre dorate, suggerendole invece, in accordo con Vincenzo di Bisogno, bianche con cornici dorate; il turchino, infatti, nel tempo avrebbe cambiato tono diventando scuro e non avrebbe dato “*quel lucido, e nobile, che il bianco e d’oro puol fare*”. Chiare sono anche le indicazioni per affrescare i parapetti, gli sguinci e i cieli delle finestre e delle porte, con mostre marmorizzate. Nella stessa sessione gli architetti presero in esame l’appartamento nobile: nella prima anticamera, dove erano stati posti quadri “*soverchi*”, si decise di toglierne alcuni di piccole dimensioni e conservarvi quelli più grandi, per i quali si sarebbero ordinate le nuove cornici, per poi metterli “*in simmetria nella maniera ... da noi ideata*”. In particolare, i quadri che dovevano “*guarnire*” le altre stanze del quarto nobile, scelti da Giacomo Cestaro su ordine del duca di Gravina, non dovevano “*rendere opache dette stanze*”. La seconda anticamera era fornita di due finestre che davano sulla strada principale e due verso il vicolo; solamente a due di queste finestre corrispondevano, nei muri paralleli della stanza, due porte vere. Fuga, allora, aveva suggerito di eseguire due porte finte con mostre *a marmoresco* di fronte alle altre due finestre; tra i vani che si formavano tra porta e porta, andavano situati quattro tavolini di color verde antico con sopra “*tremò*”. Vi andavano poi posti dei “*sopra porte*” di “*bianco, e d’oro, con qualche quadro in mezzo a ciascuna o di semplice intaglio*”.

⁸⁶⁶ Appendice documentaria 3: doc. 328.

⁸⁶⁷ Nel documento, in particolare, vengono citati i mattonari napoletani Massa e Barberio, e Fiorentino Lottini di Portici.

Realizzando tutto quanto previsto dal Fuga “*secondo le regole dell’arte*”, la stanza sarebbe riuscita “*più in simmetria, e di più veduta*”, anche se in tale progetto non si sarebbe potuto “*frammischiare de quadri in detta stanza*”. Per la seconda anticamera si stabiliva poi il numero di sedie, la quantità di “*drappo*” per il parato della stanza e le portiere, così come i fregi per le stesse portiere e le sedie, tutto da ordinare a Nicola Carola. Così come era avvenuto per la seconda anticamera, anche per la camera da letto del quarto nobile Ferdinando Fuga suggeriva l’inserimento di una porta finta dirimpetto alla finestra, per creare simmetria con la porta vera che si trovava davanti all’altra finestra⁸⁶⁸. A tutto ciò sovrintende il Fuga, evidenziando il suo ruolo cruciale, in grado cioè di definire l’aspetto strutturale e decorativo dell’edificio.

Nel gennaio 1769 Vincenzo di Bisogno aveva finalmente inviato i disegni degli stucchi per la cappella nobile al cardinale. Filippo Orsini, avendoli visti, riferiva che non gli dispiacevano, perché caratterizzati da “*un ornato sodo*” e simili a quelli che aveva cominciato a delineare Gioffredo prima di lasciare il cantiere. Anche il cardinale dà il suo giudizio positivo su di essi, in particolar modo per quelli degli stucchi dell’altare e degli ovali destinati ad essere collocati sulla porta e sulla finestra; non gradisce invece il disegno degli stucchi del quarto lato della cappella, dove, nella lunetta, “*li cornucopi con la palma*” non gli sembravano “*propri, ma piuttosto un trofeo Sacro*”; non apprezza neanche il progetto per la grata che doveva consentire, dalla prima anticamera, di seguire la Messa in condizioni riservate. L’architetto Di Bisogno, dunque, doveva rivedere il disegno e rimandarlo al committente insieme a quello del pavimento, richiesto ma non ancora inviato; insieme a questi, era prevista la modifica di tutti gli altri disegni, nei quali aveva mancato di indicare con il colore giallo le parti degli stucchi che andavano dorate⁸⁶⁹.

Per quanto riguarda lo stato della decorazione pittorica, in gennaio, Francesco De Mura, con meraviglia del committente, aveva finito l’affresco della camera da letto del quarto nobile; alla pittura mancava solo il “*ritocco*”, il quale però non poteva essere eseguito subito, ma solo dopo il completamento degli ornati ad opera di Gaetano Magri. Solo allora De Mura avrebbe potuto porre di nuovo mano agli affreschi e completarli in modo da rendere uniformi gli ornati con le figure da lui eseguite nel quadro della volta⁸⁷⁰. Il mecenate, perciò, chiedeva

⁸⁶⁸ Appendice documentaria 3: doc. 350.

⁸⁶⁹ Appendice documentaria 3: doc. 328.

⁸⁷⁰ Appendice documentaria 3: doc. 330, 329.

quindi al figlio di sollecitare Gaetano Magri, che ormai aveva portato a termine le incombenze affidategli dalla corte a Caserta⁸⁷¹.

Anche Giovan Battista Rossi a febbraio aveva ormai finito le ultime pitture che stava eseguendo nella vecchia cappella e circa due mesi più tardi, grazie all'intervento a suo favore di Ferdinando Fuga che aveva sollecitato il committente, gli furono corrisposti 100 ducati a saldo dei "*sette bozzetti fatti fare nelle camere, e il lavoro del gabinetto*"; in realtà il pagamento avvenne solo dopo una lunga contrattazione, perché il pittore pretendeva 200 ducati⁸⁷².

Il cantiere pittorico, tra l'inverno e la primavera del 1769, aveva sostanzialmente subito un arresto; la circostanza era dovuta in particolare alla mancanza di Gaetano Magri, che doveva eseguire le pitture di ornamento dell'alcova e della terza anticamera, ancora trattenuto da incarichi presso la corte di Napoli. Continui richiami poi venivano fatti a Giuseppe Bonito per la sua "*solita lentezza*" e per spronarlo a riprendere l'affresco della terza anticamera, interrotto ormai da mesi⁸⁷³.

La situazione si sblocca solo a giugno, quando Gaetano Magri, aiutato dal fratello Giuseppe, riprende "*con calore*" la decorazione della camera da letto, tanto che il committente per incitarlo ancora di più emana un pagamento di 150 ducati in favore del pittore. L'effetto positivo è presto ottenuto: i fratelli Magri lavorano "*allegramente*", così da permettere pochi giorni dopo a Francesco De Mura di riprendere a ritoccare il quadro della volta, per uniformarlo alle pitture degli ornati e arricchire questi con alcune sue figure⁸⁷⁴.

Solo a metà luglio Giuseppe Bonito riprende a dipingere il suo affresco, promettendo di terminarlo senza più interruzioni; per la stanza commissionatagli mancava però il parere del cardinale il quale doveva stabilire se le imprese araldiche della casata, da far dipingere ai quattro angoli, dovevano comprendere "*solo cerchio e panno*" o "*berrettone ducale e panno*", come erano state già eseguite nella stanza del baldacchino; bisognava inoltre stabilire se realizzarle a "*chiaroscuro o colorite a genio del pittore*"⁸⁷⁵. Da questo ultimo episodio emerge un'ulteriore conferma dell'attiva sorveglianza del cardinale nell'elaborazione dell'apparato

⁸⁷¹ Appendice documentaria 3: doc. 328.

⁸⁷² Appendice documentaria 3: doc. 332.

⁸⁷³ Secondo quanto riferito da Filippo Orsini, Bonito si scusa con il committente per il ritardo accampando la scusa di una sua malattia; successivamente sarà impedito dalla morte della sorella e riprenderà solo dopo il novenario. Appendice documentaria 3: doc. 334, 335, 337.

⁸⁷⁴ Appendice documentaria 3: doc. 335, 336.

⁸⁷⁵ Appendice documentaria 3: doc. 339, 340.

decorativo, funzione che svolge con competenza grazie anche all'assidua frequentazione di artisti.

A fine luglio Francesco De Mura aveva completamente finito di dipingere la camera da letto dell'appartamento nobile e il cardinale aspettava con ansia di conoscere tramite il figlio il risultato dell'impresa. Il giudizio però non poteva essere ancora espresso, perché nella stanza erano presenti le impalcature che permettevano a Gaetano Magri di continuare la parte degli ornati⁸⁷⁶.

Giuseppe Bonito, nonostante le promesse, si era allontanato nuovamente da palazzo Gravina per rifugiarsi dal caldo estivo e trovare refrigerio ai “*bagni*”⁸⁷⁷.

Durante la sua assenza, invece, Gaetano Magri aveva completato le decorazioni di questa seconda anticamera per passare a “*lumeggiare*” ad oro la camera da letto, che nel frattempo si era asciugata⁸⁷⁸. Agli inizi di novembre, finalmente, Giuseppe Bonito aveva finalmente terminato di dipingere la stanza a lui assegnata e ne dà notizia al cardinale con una sua lettera, nella quale l'artista dichiara di aver eseguito l'affresco “*con tutto l'impegno, e considerazione*”, tanto da ritenere la riuscita non inferiore a quella ottenuta nella stanza da lui dipinta a palazzo Reale.

Il pittore ricorda al cardinale che durante l'esecuzione della propria opera non aveva potuto usufruire della carrozza che gli era stata promessa e di avere per questo dovuto utilizzare “*portantini, ed altro*” a proprie spese. Pertanto, affidandosi alla “*generosità del suo grande animo*”, Bonito pregava il committente di ordinare il pagamento per il lavoro da lui svolto e di onorarlo, se si fosse presentata l'occasione, di altre commissioni per le quali si dichiarava sempre pronto a rispondere. Replicando alla missiva, il cardinale manifesta all'artista la sua soddisfazione per la conclusione dell'affresco, informandolo di essere in attesa di conoscere il giudizio del figlio Filippo Orsini, trattenuto a Portici presso il re, prima di ordinare il pagamento⁸⁷⁹.

In una corrispondenza del 26 novembre 1769, tra il cardinale e il Maestro di Casa, viene spesso citata la “*macchia*” che Giuseppe Bonito aveva realizzato per l'affresco della terza anticamera di palazzo Gravina, lasciando intuire che con tale termine veniva designato il bozzetto preparatorio delle opere. Il termine appare molto efficace per delineare la rapidità

⁸⁷⁶ Appendice documentaria 3: doc. 341.

⁸⁷⁷ Appendice documentaria 3: doc. 342, 343.

⁸⁷⁸ Appendice documentaria 3: doc. 340, 343.

⁸⁷⁹ Appendice documentaria 3: doc. 344.

dell'esecuzione e il tracciato appena accennato della raffigurazione prevista. Importante invece doveva apparire l'effetto cromatico, tanto da motivarne il nome usato⁸⁸⁰.

Sulla questione dell'acquisizione del bozzetti si riapre una problematica con Francesco De Mura il quale, nel dicembre del 1769, in una sua lettera, riferisce al committente di aver consegnato al duca di Gravina la "*macchia*" da lui eseguita per l'affresco della camera dell'alcova. De Mura precisa però che, se nel contratto di pagamento non fosse stata incluso anche il costo del bozzetto nella somma stabilita, la prassi voleva che questo bozzetto fosse rimasto nello studio del pittore, oppure lo si sarebbe pagato "*un terzo del quadro in grande*". Nonostante ciò il pittore non aveva esitato a consegnare immediatamente la "*macchia*" a palazzo Gravina, rimettendo si però alle decisioni del committente in merito al suo compenso⁸⁸¹. Il cardinale Orsini, probabilmente rimase sorpreso dalla richiesta del pittore, in particolare sulla questione della prassi del pagamento del bozzetto, chiedendo così spiegazioni in merito al Maestro di Casa. Giuseppe Ungaro risponde di non essere informato sull'argomento ma che quando aveva chiesto il bozzetto a Giuseppe Bonito, questi gli aveva risposto che "*solevasi pagare secondo il merito, senza individuarmi il quanto, ed il tanto, come lo assegna per legge municipale, e consuetudinaria il detto signor di Mura*". Tutti gli altri pittori intervenuti a palazzo Gravina "*intendevano di regalare*" i loro bozzetti al committente. Lo stesso, secondo Ungaro, avrebbe dovuto fare Francesco De Mura, ma il pittore "*per essere vecchio si è reso di un naturale ostinato, poco conto fa di chichesia, e di un avidissimo di denaro*", tanto che lui stesso aveva rinunciato a trattare, perché "*essendo l'uomo poco inteso di civiltà avrei creduto di romperla sicuramente*". Detto ciò rimetteva la decisione al committente, che avrebbe fatto i propri calcoli se convenisse o meno "*buttare altro denaro per avere detto bozzetto, dopo che si sia presa la considerevole somma di ducati 800*", per l'affresco della volta della camera da letto dell'appartamento nobile⁸⁸².

Nel marzo del 1770 si continuavano a progettare gli interventi alla cappella nobile del palazzo: il disegno del pavimento, elaborato da Vincenzo Di Bisogno, pur essendo stato approvato dal cardinale Orsini, viene successivamente modificato. Il prelati infatti non voleva spendere la cifra di 450 ducati prevista per questo progetto, ordinando così all'architetto di formarne un altro in modo da non spendere più di 200 ducati. Vincenzo di Bisogno propone allora al committente altri due disegni del pavimento, uno con "*marmo bianco, bardiglio, giallo di Verona, e burolè di Francia, l'altro di marmo bianco, burolè, e giallo di Siena*". Il

⁸⁸⁰ Appendice documentaria 3: doc. 346.

⁸⁸¹ Appendice documentaria 3: doc. 347.

⁸⁸² Appendice documentaria 3: doc. 348.

cardinale aveva inoltre dichiarato di non voler superare i 260 ducati di spesa per la doratura degli stucchi della cappella, sorprendendo il doratore Simone Giraldi che sosteneva l'impossibilità di dorare tutti gli stucchi per tale cifra, senza pregiudicare la riuscita del lavoro.

Ora che gli intagli degli stucchi della cappella erano compiuti, Fedele Fischetti avrebbe potuto completare gli affreschi della volta e soprattutto dei pennacchi dove erano rappresentati “*quattro angeli maggiori*”, lasciati in abbozzo⁸⁸³. Fischetti, in effetti, li terminerà nel giugno dello stesso anno chiedendo al mecenate, con una lettera di suo pugno, di ricompensarlo a suo piacimento per i quattro angeli dipinti, non com'è presi nel prezzo inizialmente pattuito⁸⁸⁴.

Nella stanza dove aveva dipinto De Mura, si era già fatto il modello del cornicione, il quale viene montato subito dopo la doratura; sopra di esso, il duca di Gravina aveva fatto dipingere dei “*fiorami*”, simili alla decorazione del velluto della stanza; lo stesso accordo era stato ricercato anche negli altri ambienti⁸⁸⁵.

Giuseppe Bonito, con una lettera del novembre 1770 si rende disponibile a qualsiasi comando del cardinale, ringraziandolo inoltre delle sei forme di formaggio ricevute in dono⁸⁸⁶. Il cardinale, come risposta, propone al pittore di eseguire i *panò* della stanza di palazzo Gravina, dipinta dallo stesso pittore, sull'esempio di quelli realizzati da Francesco De Mura nella stanza dove “*si veste il re*” a palazzo Reale. Bonito, anche se impegnato in alcune commissioni per il re, avrebbe comunque trovato il modo di poter eseguire quanto richiesto dal cardinale, domandando poi al mecenate se anche il soggetto delle sovrapporte doveva essere lo stesso di quello dipinto da De Mura per palazzo Reale, ossia “*scherzi di putti*”, ricevendo risposta affermativa⁸⁸⁷.

Nell'aprile del 1771 la cappella grande del quarto nobile del palazzo era pressoché compiuta ed era stato collocato nell'altare il quadro dipinto da Fedele Fischetti. Il marmorario Antonio De Lucca, da parte sua, dopo aver terminato il pavimento di marmo e aver posto un gradino a compimento dell'altare, era impegnato a realizzare uno zoccolo di marmo per la stessa cappella⁸⁸⁸, ma il lavoro subiva un rallentamento a causa della mancanza di “*arene*”⁸⁸⁹ idonee al taglio del marmo: la maggior parte delle arene di Napoli, infatti, erano state mandate a

⁸⁸³ Appendice documentaria 3: doc. 349.

⁸⁸⁴ Appendice documentaria 3: doc. 351.

⁸⁸⁵ Appendice documentaria 3: doc. 349.

⁸⁸⁶ Appendice documentaria 3: doc. 355.

⁸⁸⁷ Appendice documentaria 3: doc. 355, 356.

⁸⁸⁸ Appendice documentaria 3: doc. 364, 365, 370.

⁸⁸⁹ Si tratta probabilmente di sabbia o altri materiali silicei.

Caserta a causa di ordini “*premurosissimi*” venuti dalla Spagna per “*terminare il Reale Palaggio di Caserta*”. Per questo motivo, un gran numero di artisti e artigiani, tra cui marmorari e lavoranti napoletani, erano stati convocati a Caserta.

Nella cappella di palazzo Gravina, nel frattempo, non era stata conclusa ancora la doratura degli stucchi e dei rami dorati destinati ad ornare l’altare⁸⁹⁰. Questa situazione aveva spinto il cardinale e chiedere all’architetto Di Bisogno una serie di disegni, per poter conoscere il progetto finale della cappella, con i vari arredi sacri previsti. Nel primo disegno il committente poteva osservare “*la pianta della mensa, e gradino, com’ anche l’altezza del medesimo gradino, finestra, che sporge verso la sala, e del quadro fatto da Fischetti, colla distribuzione, e pianta di ciascun candeliere, e croce.*”: dalla nota documentaria si può dedurre che il disegno presentava, oltre la “*pianta*”, anche prospetti validi per definire l’esatta posizione degli elementi posti in verticale. Gli altri elaborati mostravano poi i modelli dei candelieri e del lavabo, insieme a l’ “*contorno della cartella di mezzo per il Gloria*”⁸⁹¹.

Il carteggio consultato, insieme alle note tecniche, contiene riferimenti alla gestione finanziaria del progetto, con interessanti risvolti sociali e umani, legati spesso alla precaria situazione economica di alcuni artigiani e artisti. Il pittore Gaetano Magri, ad esempio, approfittando di un periodo di inattività forzata, causata dai dolori articolari che lo avevano costretto a lasciare il lavoro che stava svolgendo a Caserta, scrive una lettera al cardinale Orsini per chiedere il pagamento delle “*pitture di ornamenti*”, eseguite nelle sei sale dell’appartamento nobile di palazzo Gravina. L’importo totale, secondo il pittore, era di 1100 ducati, ossia 250 per la seconda anticamera dipinta insieme a Fedele Fischetti, 250 per la terza anticamera caratterizzata dagli affreschi di Giuseppe Bonito e 300 per la camera da letto dove Francesco De Mura aveva dipinto il quadro grande della volta. A questa somma si aggiungevano poi 100 ducati richiesti per le decorazioni della stanza, dove Giacomo Cestaro aveva dipinto il “*quadro con figure di chiaroscuro fra l’ornamenti*”, 140 ducati per quelle nelle due stanze con figure dipinte da Giovan Battista Rossi e 60 ducati per gli “*ornamenti alla greca*” sopra i cornicioni dorati in due camere, fatti realizzare da un suo assistente secondo “*disegni e comparti*” ideati da Gaetano Magri, per i quali il pittore aveva già anticipato al suo collaboratore 42 ducati, richiedendone quindi 18 per la sua assistenza. In tutte le pitture eseguite, Magri specificava che gli ornati erano stati realizzati “*di mordente a fuoco per lumeggiature di oro*” e se il cardinale avesse ritenuto troppo eccessivo il prezzo complessivo richiesto, avrebbe dovuto tener presente che l’artista aveva dovuto “*dipingere*

⁸⁹⁰ Appendice documentaria 3: doc. 372.

⁸⁹¹ Appendice documentaria 3: doc. 374.

unitamente con i signori pittori di figure”, situazione che richiedeva “*gran tempo di più ... e più impegno per l'accordo nelle stanze nobili*”; valga come esempio il fatto che Magri, nel tempo impiegato per la stanza dipinta con Bonito, avrebbe potuto dipingerne altre tre. L'artista, fatto presente tutto ciò, chiedeva al committente almeno un po' di denaro prima di Pasqua, con cui avrebbe potuto affrontare la temporanea malattia con tranquillità⁸⁹². Il pittore, a questo punto, viene convocato dal Maestro di Casa per ricevere la sua retribuzione, che consisteva in 120 ducati, visto che Gaetano Magri aveva già ricevuto anticipi per un totale di 570 ducati. La cifra elargita era fortemente inferiore a quella richiesta, tanto che l'artista, in un incontro con il Maestro di Casa, palesa chiaramente il suo malcontento, facendo presente le “*grandi fatiche sofferte per formare le pitture*” e dichiara di sentirsi “*malmenato*” dal committente per il prezzo troppo basso. Giuseppe Ungaro, allora, gli suggerisce di accettare il saldo propostogli e poi di rivolgersi nuovamente al cardinale per ottenere qualcosa in più. L'incontro si conclude secondo la proposta di Ungaro e il pittore accetta il pagamento stabilito solo per seguire la decisione del cardinale, ma di sperare comunque nella futura “*munificenza*” del prelado per avere giustizia del suo lavoro⁸⁹³. La pratica era comunque piuttosto complessa, tanto da determinare una significativa corrispondenza, che si concretizzò, tra l'altro, in una successiva lettera di Gaetano Magri, nella quale faceva presente al cardinale Orsini che la cifra propostagli a saldo dei suoi lavori era inferiore di circa 400 ducati rispetto a quella da lui richiesta, invitando il committente a “*rammentarsi la qualità del lavoro ... fatto, la grandezza delle stanze, e la lunga e considerabile fatica ... impiegatoci*”, la quale meritava certamente i prezzi posti nella nota del pittore. Le pitture eseguite dal Magri, a detta dello stesso artista, non si potevano stimare a “*braccia e canne*”, come avevano fatto il Maestro di Casa e l'ingegnere Di Bisogno, ma dovevano essere considerate “*secondo il loro disegno e secondo la fatica e il buon gusto con cui sono lavorate*”. Il pittore ribadisce pertanto di aver impiegato tutta la sua abilità e fatica per realizzarle, tanto da ricevere la gratificazione del cardinale stesso, e di non ritenere giusto che tale lavoro potesse essere compensato con un terzo del suo effettivo valore. Confidando nella generosità del committente, l'artista sperava quindi di ottenere un compenso più equo, considerando ogni ulteriore remunerazione come una “*speciale grazia*”, dato che a lui premeva, principalmente, di conservare “*la protezione*” del prelado⁸⁹⁴. Il cardinale riconoscendo la qualità delle sue pitture, concede all'artista altri 60 ducati, non raccogliendo così il suggerimento del Maestro di Casa che avrebbe voluto “*far*

⁸⁹² Appendice documentaria 3: doc. 366.

⁸⁹³ Appendice documentaria 3: doc. 367.

⁸⁹⁴ Appendice documentaria 3: doc. 369.

scottare con l'acqua sua" il pittore, non elargendogli altro denaro, data la sua caparbietà a non voler ritirare la polizza di 120 ducati. Gaetano Magri ringrazia il committente per il suo "donativo" che considera come compenso per le pitture eseguite, dicendo però di non trovare ancora pace per la "disgrazia, e mala fortuna incontrata in questo lavoro" che tanto era stato "avvilito" dalla stima dell'architetto Di Bisogno e del Maestro di Casa, sperando ancora nella munificenza del cardinale di vedersi interamente ricompensato ⁸⁹⁵.

Anche in questo frangente compare l'intelligenza del committente nel comporre una diatriba che poteva essere risolta in senso economico, calibrando cioè la spesa con una serie di situazioni che avrebbero facilitato o reso difficile la gestione dell'intero progetto; si confrontano, in effetti, argomenti legati in prevalenza all'estetica con fatti contingenti, pratici, legati cioè alla gestione dei bilanci.

Nel febbraio del 1771, il cardinale iniziava a predisporre la realizzazione dei *panò* da situarsi sopra le porte dell'appartamento nobile e del "quarto giornale". Il costo di ciascun *panò* grande, destinato all'appartamento nobile, si sarebbe aggirato intorno ai 26 ducati per la sola struttura, ossia 19 ducati per gli intagli da far realizzare a Bozzaotra e 7 ducati per "l'ossatura ... armata a telaro, asse col controtelaro per la tela da dipingersi... e li quattro ferri colle viti per loro tenute". A questa cifra si doveva poi aggiungere quella da dare agli artisti per le pitture dei *panò* e al doratore per la relativa doratura ⁸⁹⁶.

Nei primi mesi del 1771, quindi, ripresero i rapporti con il pittore Antonio Joli, già contattato nel 1768 per l'esecuzione di sei sovrapporte, quattro destinati alla prima anticamera dell'appartamento nobile e due per la seconda anticamera ⁸⁹⁷. Sia gli intagli che doveva eseguire Bozzaotra, sia i dipinti di Joli, dovevano essere più semplici per i *panò* della prima anticamera ed elaborati per quelli della seconda ⁸⁹⁸. Joli si trovava a Napoli e, non avendo da espletare nessuna incombenza a Caserta durante il periodo del Carnevale e avendo terminato da poco lo scenario per un'opera teatrale, gli furono fornite le tele per iniziare i primi *panò* destinati al quarto nobile.

Il cardinale suggeriva ancora all'architetto Di Bisogno di sollecitare spesso il pittore a finire in fretta le sovrapporte, perché "trovasi egli con non pochi acciacchi, e di età, ed io bramerei averli tutti e sei dalle lui mani", e solo se l'artista lo avesse richiesto, si poteva anticipargli del denaro ma non prima che il lavoro fosse ben avanzato, perché data l'età avanzata del pittore

⁸⁹⁵ Appendice documentaria 3: doc. 371, 37 6.

⁸⁹⁶ Appendice documentaria 3: doc. 363.

⁸⁹⁷ Appendice documentaria 3: doc. 321.

⁸⁹⁸ Appendice documentaria 3: doc. 321, 37 4.

“non vorrei trovarmi erogato molto denaro (e) il lavoro imperfetto”⁸⁹⁹. Joli mantiene la parola data, tanto che già nel successivo incontro con Di Bisogno può mostrargli i primi due disegni elaborati: recatosi nella bottega dell’artista a fine giugno del 1771, l’architetto aveva infatti potuto osservare “*l’abbozzi di quadri*” dei *panò* che Joli aveva dipinto per Palazzo Reale. Questi avevano per soggetto un’allegoria ciascuno: “*per esempio, vista su d’un piedistallo la statua indicante la Costanza, per pro seguire la medesima, le figure, che si sono dovute porre, indicano un fatto d’Attilio Regolo, e così i n un’altro la Munificenza con un fatto di Adriano*”. Pittore e architetto, per i *panò* di palazzo Gravina, proponevano al committente gli stessi soggetti di quelli di palazzo Reale o, se non avesse voluto averli uguali, proponevano dei soggetti che richiamassero dei fatti della famiglia Orsini. L’idea è recepita positivamente dal cardinale, il quale precisa di voler *panò* con “*fatti diversi*” rispetto a quelli di palazzo Reale, in modo che gli stessi non risultassero “*copiati*”; le tematiche poi non dovevano limitarsi alla storia della casata ma potevano essere tratte anche da quella romana: la scelta dei soggetti era, comunque, lasciata a Joli e alla successiva approvazione di essi da parte del Di Bisogno⁹⁰⁰.

Nello stesso arco di tempo si predisponavano anche i nove *panò* da situare sopra le porte del “*quarto giornale*”: questi dovevano essere di “*mediocre forma*” rispetto a quelli che si stavano realizzando per il quarto nobile e, secondo le indicazioni proposte dall’architetto Vincenzo di Bisogno, dovevano essere composti di cornici dorate formate da “*semplici cordoncini*” e corredate con dei piccoli intagli; sul fondo bianco dei *panò* il pittore Giovan Battista Rossi avrebbe dovuto dipingere “*un cameo turchino con figure bianche*”⁹⁰¹. Il prezzo pattuito con il pittore per ciascun *panò* era di sei scudi, anche se l’artista considerando la cifra troppo bassa, si rimetteva alla generosità del cardinale per ottenere qualche ducato in più⁹⁰².

Per l’esecuzione di questi sovrapporte venne fornito al pittore, nell’agosto del 1771, tramite il marchese Galliani⁹⁰³, un libro del senese Leonardo Agostini, intitolato “*le gemme antiche*”⁹⁰⁴,

⁸⁹⁹ Appendice documentaria 3: doc. 374, 379.

⁹⁰⁰ Appendice documentaria 3: doc. 379.

⁹⁰¹ Appendice documentaria 3: doc. 363.

⁹⁰² Appendice documentaria 3: doc. 385.

⁹⁰³ Berardo Galiani (Teramo, 1724- Sant’Agnello, 1774), studioso di architettura con interessi soprattutto verso il classicismo di matrice vitruviana. Il suo nome resta legato principalmente alla famosa edizione del *De architectura* di Vitruvio (Napoli 1758), la quale si distingue per gli ampi commentari, per l’approfondita e rigorosa ricerca filologica, ma anche per le 25 tavole, tutte disegnate dallo stesso Galiani. Membro dell’Accademia di S. Luca (1755) e dell’Accademia Ercolanese (1758), nel 1759 fu nominato accademico della Crusca. Fu lui ad accompagnare Johann Joachim Winckelmann negli scavi archeologici promossi dai Borbone,

dal quale furono selezionati i nove cammei che Rossi avrebbe dovuto realizzare. La scelta del libro di Leonardo Agostini viene condivisa dal cardinale, che conosceva bene il testo, tanto da averlo tra la sua collezione “*di cose simili*”⁹⁰⁵. Questo accenno alla sofisticata raccolta di volumi del cardinale, contribuisce a chiarire il livello delle sue competenze, che si basavano su conoscenze acquisite e tratte dalla miglior bibliografia di settore; le figure dei committenti, intese in tal senso, contribuiscono a meglio definire questa particolare categoria di mecenati, che sapevano soddisfare le loro preferenze con scelte oculate e motivate da solide basi.

Nei primi giorni del settembre del 1771, ad esempio, il cardinale Orsini inizia a programmare anche la realizzazione dei *panò* della camera da letto del quarto nobile: essi dovevano essere realizzati da Cestaro e rappresentare “*scherzi di putti colorati ... sul gusto di quelli (che) ha fatto Francesco di Mura*” nella stanza del palazzo Reale di Napoli, dove il re si vestiva. In questo modo i *panò* avrebbero adeguatamente accompagnato il soggetto dell’affresco della volta della stanza da letto di palazzo Gravina, dipinta dallo stesso Francesco De Mura. Gli intagli di questi sovrapporta, poi, dovevano essere più ricchi rispetto a quelli del quarto giornale che stava realizzando Giovan Battista Rossi⁹⁰⁶.

In una lettera autografa del dicembre 1771, il pittore Giacomo Cestaro informa il committente di essersi recato a palazzo Reale e aver osservato “*dipinti al naturale quattro putti con scherzi propri*”, realizzati da Francesco De Mura. Per la loro realizzazione il pittore chiedeva cinquanta ducati l’uno, giustificando il prezzo elevato per la qualità con cui dovevano essere eseguiti⁹⁰⁷.

in particolare nel teatro di Ercolano, anche se poi, per un certo periodo, i due studiosi entrarono in polemica in merito alla conduzione dell’impresa archeologica napoletana. Tra i suoi scritti si ricordano i *Componimenti in morte del marchese Niccolò Fraggianni* (1763), un trattato *Del bello: dissertazione metafisica...* (1765), una *Dissertazione sulla musica* e alcune integrazioni al *Vocabolario toscano delle arti del disegno* di Filippo Baldinucci.

Due anni dopo la sua morte avvenuta nel 1774, la sua biblioteca, costituita da oltre mille volumi, fu acquistata da Caterina II di Russia e trasferita a San Pietroburgo presso il palazzo dell’Ermitage; in questa occasione, nel 1776, fu stampato un *Catalogo della collezione di libri appartenenti alle belle arti, e all’agricoltura del fu marchese B. G. accademico ercolanese*, (Carrafiello 1995, pp. 245-379; Carrafiello 2004, pp. 75-84; Carrafiello 1976, pp. 167-170).

⁹⁰⁴ Si tratta del libro *Le gemme antiche figurate*, scritto da Leonardo Agostini, famoso antiquario del XVII secolo, e edito in più versioni tra il 1657 e il 1686.

⁹⁰⁵ Appendice documentaria 3: doc. 384.

⁹⁰⁶ Appendice documentaria 3: doc. 384.

⁹⁰⁷ Appendice documentaria 3: doc. 393.

Nello stesso mese il cardinale Orsini riceve una lettera di auguri per le imminenti festività natalizie da Giuseppe Bonito, nella quale l'artista fa presente al committente di aver appena terminato “*una forte applicazione avuta per un quadro della Real Cappella di Caserta*”⁹⁰⁸ e, prima di intraprendere altre commissioni, chiedeva al cardinale di dargli l'ordine di iniziare i soprapposte per la seconda anticamera di palazzo Gravina da lui dipinta, come gli era stato proposto dal prelado l'anno precedente. Il committente però risponde che per il momento lo stato dei lavori a palazzo non permetteva ancora l'ordinazione, ma che il pittore sarebbe stato contattato al momento opportuno.

L'intervento del cardinale, come appare da questa precisa vicenda, determinava di fatto anche i tempi dei lavori, facendo leva su indubbie capacità organizzative e gestionali.

Le poche notizie riferibili al 1772 riguardano la prosecuzione dell'impianto decorativo di palazzo Gravina e fanno riferimento essenzialmente a l'esecuzione dei *panò* commissionati ad Antonio Joli e Giacomo Cestaro⁹⁰⁹. Nel 1773 Joli riceverà un pagamento di 240 ducati per i quattro *panò* della prima anticamera e, nel 1774, 120 ducati per i due della seconda anticamera. Nel 1774 Cestaro verrà retribuito con 105 ducati per i tre *panò* della camera da letto dell'appartamento nobile⁹¹⁰.

Il carteggio oggetto della presente ricerca, per quanto riguarda il rifacimento settecentesco di palazzo Gravina voluto dal cardinale Domenico Orsini, si conclude nell'anno 1772, non essendo stati individuati, oltre questa data, altri documenti.

Grazie tuttavia ad una lista comprendente la maggior parte dei pagamenti elargiti agli artisti ed artigiani impegnati a palazzo dal 1762 al 1783, posta a corredo del testamento del cardinale Orsini, è possibile intuire, anche se sommariamente, ulteriori interventi inerenti la decorazione del palazzo⁹¹¹.

Di maggior importanza sono sicuramente i pagamenti erogati allo stuccatore Michele Savione e ai pittori Crescenzo Gamba e Gaetano Magri nel 1777, per le pitture e gli stucchi del “*salone*”; con molta probabilità da identificarsi con la grande sala del piano nobile non ancora decorata⁹¹².

A Gaetano Magri, inoltre, nel 1779 vengono elargiti 130 ducati per “*pitture al gabinetto*” e al medesimo ambiente erano probabilmente destinati anche due *panò* dipinti da Fedele Fischetti.

⁹⁰⁸ Si tratta del quadro rappresentante lo *Sposalizio della Vergine*, eseguito da Bonito per la cappella reale di Caserta.

⁹⁰⁹ Appendice documentaria 3: doc. 410, 413.

⁹¹⁰ Tugbang 2004, pp. 70-72.

⁹¹¹ Il testamento insieme alla lista dei pagamenti è stato in parte trascritto in Tugbang 2004, pp. 70-72.

⁹¹² Tugbang 2004, pp. 70-72.

L'ultima testimonianza di Crescenzo Gamba a palazzo Gravina risale al 1781, quando il pittore viene saldato con 20 ducati per una non meglio specificata "pittura nel quarto".

Tra il 1773 e il 1781 è più volte segnalata, con cospicue somme di denaro, la presenza di Filippo di Pasquale, pagato per la realizzazione di "incartate" e pitture nella paggeria del palazzo. Da segnalare la presenza di un non meglio identificato pittore di nome "Grifoni", attestato da pagamenti a suo nome nel 1780⁹¹³.

Accanto ai pittori, anche gli artigiani continuarono a lavorare per dare una veste adeguata a palazzo Gravina: ingenti somme vengono infatti elargite in questo arco di tempo al marmorario Antonio De Lucca ed altri pagamenti testimoniano l'attività dello stuccatore Michele Savione e del doratore Giraldi, mentre la presenza dell'ebanista Matarazzo, degli intagliatori Francesco e Domenico Fiore, Bozzaotra e Pasquale de Marco, insieme a Nicola Carola e Rubino, responsabili di stoffe e ricami, fa presumere un'intensa attività di completamento degli arredi e delle pareti del palazzo⁹¹⁴.

Il cantiere pittorico concluso, di fatto, la prima parte della ristrutturazione di palazzo Gravina, che proseguirà in seguito con l'edificazione dei mezzanini secondo il progetto elaborato da Ferdinando Fuga.

L'argomento qui discusso, pur riguardando precise fasi costruttive e decorative, resta strettamente legato alla figura del cardinale Domenico Orsini, il cui coinvolgimento nel progetto iniziale e nella sua definizione merita di essere definito nelle varie fasi e componenti. Anche nel caso della decorazione del palazzo, come era avvenuto per il cantiere architettonico, il cardinale, pur essendo fisicamente lontano riusciva a seguirne costantemente i lavori, grazie ad un fitto scambio epistolare di relazioni, piante e disegni, che denotano la corretta abitudine di informare i committenti con precisa documentazione. Dall'analisi di questa documentazione emerge quanto il cardinale entrasse nel merito dei problemi, quanta libertà veniva data agli artisti: il committente vagliava e giudicava sempre i disegni prima che questi venissero realizzati, dando consigli su come eseguirli anche a livello tecnico, con indicazioni su composizione e colori da utilizzare. Il carteggio documenta un mecenate così 'presente' da disegnare egli stesso gli arredi per la sua dimora, così come era entrato nel merito delle tecniche costruttive nella parte del cantiere architettonico.

Ne emergono poi il gusto e gli orientamenti del committente, interessato ad ottenere una decorazione misurata e non troppo carica, caratterizzata da pitture e intagli per mobili "leggeri". Le composizioni proposte dagli artisti, in particolare modo per i dipinti di ornamento,

⁹¹³ Tugbang 2004, pp. 70 -72.

⁹¹⁴ Tugbang 2004, pp. 70 -72.

venivano talvolta considerate troppo ricche e semplificate dal committente. Allo stesso modo, alcune volte, si assisteva ad una ricerca di chiarezza compositiva da parte dello stesso, ottenuta tramite l'eliminazione delle troppe figure proposte dagli artisti nei disegni preparatori. Segno delle tendenze del cardinale sono anche alcune indicazioni sui colori "*allegri, ma non rossi, verdi e torchini forti*" e il fatto di non volere una contaminazione di stili tra il moderno e l'antico.

Emerge in sintesi la richiesta di "decoro", eleganza formale ed evidenza compositiva, proprie del mutamento di gusto che si rileva nella committenza napoletana nella seconda metà del Settecento.

Un particolare rilievo assume in questo contesto l'esperienza del cantiere pittorico, che prevede nella fase iniziale la scelta dei temi trattati e delle raffigurazioni preferite.

Dalla documentazione è possibile rilevare la tipologia dell'apparato iconografico messo in atto nella decorazione del palazzo, in prevalenza legata a tematiche mitologiche spesso collegate con la destinazione dei vari ambienti; "*Imeneo*" per la camera da letto, "*Giunone con putti e pavoni*" nella camera "*dell'incipriatura*", "*Diane e Anfione*" per la camera da letto del piano nobile. Alcuni soggetti, soprattutto nei *panò*, erano incentrati su episodi della storia romana, così come non erano escluse le decorazioni che rispecchiavano la moda del tempo, le stanze decorate con motivi "*alla cinese*" o i camerini dipinti "all'ercolana". L'iconografia riflette in questo caso il gusto dell'epoca, con chiari riferimenti ai maggiori lavori pittorici dell'area, senza disdegnare accenni al periodo classico, come le centauromachie, riscontrabili nell'area ercolana, proprio in quegli anni sottoposta a scavi e studi relativi.

La tematica che più emerge è, tuttavia, quella allegorica e celebrativa nei riguardi della storia e dei fasti della casata, con specifici riferimenti alla figura dello stesso cardinale, principe della dinastia: valgono a tal fine i riferimenti alla casata dipinti da Crescenzo Gamba nella prima anticamera e i tanti stemmi della famiglia e del cardinale sparsi per il palazzo. Persino nella cappella, dove l'iconografia era necessariamente vincolata a tematiche religiose, il cardinale, nella scelta dei Santi da inserire nel quadro dell'altare principale, preferisce quelli che rimandavano a lui personalmente (S. Domenico), alla sua famiglia (S. Filippo) e alla Spagna (S. Teresa).

L'apparato iconografico di palazzo Orsini, d'altra parte, da quanto emerge dai documenti sembra riflettere la situazione napoletana dove, nelle volte e pareti dei nuovi appartamenti reali o delle rinnovate residenze urbane o extraurbane, venivano illustrate, con i temi tradizionali della iconografia celebrativa e della illustrazione allegorica, le "virtù" del principe o del sovrano e venivano esaltati i valori dinastici.

È chiara poi la ricerca da parte del committente di ottenere una decorazione e un arredamento il più possibile omogeneo, tramite accordi, a costi contenuti, simmetria e “decoro”.

Molta importanza, proprio ai fini di un equilibrio globale, veniva data alla gerarchia degli ambienti, dove gli arredi costituivano di fatto la logica conclusione del progetto formale, senza trascurare in alcuni casi la funzionalità degli elementi: stoffe, mobilio, decorazione, artisti e dipinti venivano destinati alle varie stanze in base all'importanza di esse nell'economia del palazzo, dove la ripartizione degli artisti impegnati era legata al valore dei settori abitativi e le decorazioni si presentavano più o meno semplici a seconda della nobiltà delle stanze e la loro destinazione.

Anche nel caso dei pittori, come era avvenuto per gli architetti, emerge la rivalità tra gli artisti e risaltano i complessi rapporti che intercorrevano tra loro al fine di proteggere o migliorare il loro prestigio nel settore operativo in cui erano impegnati. Esempio risulta il caso di Fedele Fischetti, che si paragona per qualità a Giuseppe Bonito, o la pretesa di Crescenzo Gamba di essere remunerato come lo stesso Bonito: la voglia di primeggiare nell'ambito professionale, la reputazione e il compenso previsto si sovrappongono in una difficile e complessa rete di relazioni.

Un aspetto sempre presente nel carteggio è quello economico, attività che si presenta spesso problematica per le diverse interpretazioni di ruoli e retribuzioni. Valgano come esempio le difficili articolazioni dei compensi legati alle prestazioni professionali, come il valore delle opere e del lavoro dei pittori, la trattazione dei prezzi e le regalie, le leggi e le consuetudini che regolavano i pagamenti, con un importante lavoro diplomatico nel momento della chiusura dei conti, situazione delicata sia per il committente che per l'artista.

Il dato interessante che emerge è che in alcuni casi, anche se agli artisti veniva dato meno del dovuto o di quanto chiedevano, si raggiungeva comunque un accordo, in quanto gli stessi accettavano di ridurre i loro compensi pur di lavorare al servizio di personaggi illustri, in grado di procurargli altre commissioni.

Per i committenti poi era importante la tematica dei tempi di esecuzione dei lavori da parte degli artisti e la celerità di realizzazione era di solito considerata un pregio dell'artista, così come la lentezza era causa di continue lamentele: valga la pena di ricordare i ripetuti richiami fatti a Giuseppe Bonito. D'altronde, il lungo arco di tempo di realizzazione della decorazione pittorica e dell'arredamento del palazzo, durato oltre dieci anni, è dovuto anche al fatto che essendo gli artisti di primo livello nel panorama partenopeo, erano spesso occupati in più cantieri, alcuni dei quali, per la corte reale. Nel caso di questi incarichi di così elevato livello è

logico che gli stessi avevano di fatto “la precedenza” sulla decorazione di palazzo Gravina, tanto da giustificare le “lungaggini” dell’artista.

Altro punto di riflessione è il ruolo assunto dagli architetti Mario Gioffredo, Ferdinando Fuga e Vincenzo Di Bisogno, nei confronti del cantiere pittorico e dell’arredamento del palazzo.

Emerge di nuovo, ma in maniera più chiara, la loro figura di responsabili anche dell’apparato decorativo, al fine di garantire omogeneità alla struttura. È significativa, in questo frangente, l’esecuzione da parte loro di disegni tradotti poi in pittura, in stucchi e in mobili, da parte di pittori, stuccatori, intagliatori e artigiani, lavori che sembrano in alcuni casi ridurre i pittori a meri esecutori dei progetti decorativi. È chiaro che questa evenienza si presentava principalmente nei riguardi degli artisti di medio livello, mentre per le figure preminenti, come De Mura, Fischetti e Bonito, era prevista l’ideazione e l’esecuzione del manufatto.

La documentazione esaminata permette poi di chiarire alcuni aspetti espositivi e i principi estetici che determinavano l’allestimento delle residenze nobiliari del Settecento, tenuti in debito conto dallo stesso cardinale il quale, in effetti, realizza una nuova esposizione della raccolta di opere d’arte esistente nel palazzo, utilizzando quadri già appartenenti al patrimonio di famiglia, presentati secondo schemi coerenti con la veste degli immobili, in un caso inedita dopo il restauro della residenza di Napoli.

L’operazione ideata dal cardinale presenta caratteri di modernità e ordine, frutto di un disegno logico ideato in fase progettuale e realizzato con un serrato confronto tra artisti e maestranze, elementi determinanti per la soluzione finale dell’intervento formale e stilistico.

L’esposizione delle raccolte del cardinale si inserisce poi nel contesto più ampio della nuova decorazione e arredamento dei palazzi nobiliari avvenuta dalla metà del Settecento, dimostrando chiari elementi di modernità, specialmente nella metodologia seguita. È questo uno degli aspetti salienti della vicenda, utile per una lettura esaustiva degli interventi previsti per il nuovo arredo, che prende forma nella mente degli artisti, si concretizza nella traduzione grafica e riceve il consenso finale del committente.

La documentazione, in particolare, permette di definire i criteri tramite i quali si procedeva all’identificazione e alla scelta dei quadri, operazione che emerge in maniera chiara dalla documentazione: la qualità e in alcuni casi le misure dei dipinti sembrano essere i principi fondamentali della selezione.

Una volta scelte le opere da coinvolgere nell’esposizione si procedeva al lavoro di sintesi per rendere omogeneo lo spazio in allestimento: gli artisti partecipavano secondo le loro competenze, predisponendo apparati figurativi, quadri e affreschi, fornendo poi opportune

indicazioni per il ruolo da assegnare ai loro lavori, anche se appare comunque evidente il compito primario affidato agli architetti.

Utili sono anche le procedure tecniche attuate da artisti e maestranze impegnate nel cantiere pittorico, in alcuni casi descritte compiutamente, tanto da essere apprezzate nella loro genesi: contemporaneità delle scelte estetiche, abbinamento della decorazione parietale ai quadri da inserire, ricerca dell'omogeneità tra le varie stanze, funzione della luce nella progettazione dell'apparato espositivo, nel quale rivestivano un ruolo importante anche gli specchi, utili elementi di duplicazione ed effetti scenografici. Stoffe alle pareti, stemmi di famiglia e arredi completavano l'insieme, nel quale svolgevano comunque il ruolo preponderante gli apparati figurativi, compresi entro cornici di grande pregio, scelte in relazione alle opere esposte, tutte sottoposte ad opportuni restauri.

Particolare attenzione veniva data alle nuove cornici, bianche, dorate e di vari modelli, che venivano scelte a seconda dell'arredamento della stanza e in modo di essere in sintonia con esso.

La decorazione parietale e gli altri elementi figurativi inseriti nel contesto assumono valore e devono essere letti necessariamente con gli elementi di contorno: le raccolte, in prevalenza pittoriche, si fondevano infatti con i valori estetici della struttura di contenimento e con gli arredi dislocati nelle varie stanze, contribuendo a definire l'aspetto formale dell'intero edificio, da considerare in sintesi come opera d'arte complessa ma leggibile in forma organica.

Il quadro documentario, in sintesi, chiarisce in misura senz'altro soddisfacente l'evolversi della vicenda edificatoria e decorativa del palazzo, lasciando intuire anche aspetti formali in grado di suggerire rappresentazioni oggettive.

Manca tuttavia l'osservazione diretta degli elementi figurativi, essendo pressoché scomparsi riferimenti a dipinti mobili riconoscibili e restando soltanto alcuni lacerti delle raffigurazioni parietali.

Questi ultimi si limitano a quattro affreschi staccati e collocati nella Sala conferenze di palazzo Gravina, attuale sede della Facoltà di Architettura⁹¹⁵.

Nella prima immagine (fig. 70), quella di maggiori dimensioni, compare al centro una figura di vegliardo, con un classico manto di ermellino posto a coprirne il corpo e il piede destro nell'azione di schiacciare un ghepardo, mentre in basso a destra compare un leone; sulla

⁹¹⁵ I frammenti di affreschi provenienti dalla volte del piano nobile, furono staccati nel restauro di palazzo Gravina del 1936.

sinistra una donna tende le mani e il corpo verso il personaggio centrale; in alto a destra, dalle mani di una figura acefala cadono medaglie riferibili a onorificenze.

L'identificazione del soggetto principale con un personaggio della famiglia Gravina, meritevole di encomi e titoli, sembra giustificata proprio dalle onorificenze a lui dirette, mentre le fiere in basso e la donna a sinistra paiono alludere alla forza e alla generosità della stessa persona.

Nel secondo affresco una giovane figura femminile con sembianze di deità pagana è colta nell'atto di osservare due persone intente a trasportare pesi, delle quali si intravedono soltanto gli arti inferiori (fig. 71). Gli altri due affreschi presentano puttini raffigurati in diversi atteggiamenti, con pochi elementi di riferimento per la minima superficie pittorica superstite (fig. 72). Dal punto di vista formale queste pitture ben si attagliano a quanto esposto nella documentazione, per le loro caratteristiche stilistiche e iconografiche.

Questi frammenti di pitture, inizialmente attribuiti a Paolo De Matteis⁹¹⁶, sono stati recentemente assegnati a Fedele Fischetti sulla base di considerazioni stilistiche⁹¹⁷ e anche la documentazione alla base del presente studio conferma tale attribuzione.

Da questi pochi resti potremmo in qualche modo arguire quale fosse l'aspetto interno del palazzo con le decorazioni pittoriche descritte nell'apparato cronologico, ma sarebbe un'esercitazione prevalentemente accademica, mancando sufficienti elementi di confronto: si può comunque affermare che lo spirito del cardinale, compreso tra i richiami mitologici e l'esaltazione delle virtù, sia stato ben rappresentato dalle maestranze che hanno operato nel tempo a palazzo Gravina.

⁹¹⁶ Petrelli 2006, pp. 541-548.

⁹¹⁷ Picone 2009, pp. 57-58.

C. III. 4. Ferdinando Fuga e palazzo Orsini

La permanenza di Ferdinando Fuga a Napoli (1751-1782), documentata da una nutrita serie di testimonianze artistiche, si colloca in un momento cruciale della sua vita professionale⁹¹⁸.

Quando inizia la frequentazione della città di Napoli, infatti, l'architetto ha ormai raggiunto la piena maturità artistica, acquisita a Firenze, sua città natale, dove aveva svolto l'apprendistato presso la bottega di Giovan Battista Foggini, architetto di ascendenza berniniana. La sua formazione avvenne quindi all'ombra di un'illustre tradizione che partiva da Brunelleschi e arrivava a Giorgio Vasari, la cui opera, rivisitata con l'occhio di un artista tardo barocco, riaffiorerà saltuariamente nel corso della carriera del Fuga⁹¹⁹.

Come è stato osservato, allo studio dell'architettura rinascimentale e del Manierismo toscano, si affiancò la lezione barocca, acquisita a Roma. L'architettura dei grandi maestri, Bernini, Cortona e, soprattutto Francesco Borromini, ebbe un peso considerevole nei suoi primi progetti romani⁹²⁰.

A Roma⁹²¹, l'architetto toscano trova un ambiente stimolante, che lo aiuta a crescere sia dal punto di vista culturale che professionale, grazie alle occasioni che si presentano e si concretizzano nella realizzazione di palazzi, chiese e opere di architettura funzionale, che in maniera crescente gli vengono commissionate, grazie alla protezione di potenti rappresentanti del clero romano e in particolare del pontefice toscano, Clemente XII Corsini⁹²².

A contatto con il circolo culturale della famiglia Corsini e in special modo del cardinal Neri, fratello del papa e suo mecenate principale, Fuga risente delle tesi gianseniste, che si ripercuotono nelle scelte estetiche, caratterizzate da uno stile classico, razionale, semplice nel suo rigore geometrico, che ridimensionò la complessità e le eccessive risultanze dell'illusionismo barocco e dell'ornamentazione tardo barocca⁹²³.

⁹¹⁸ Per la vita e le opere di Ferdinando Fuga, cfr. Milizia 1785, pp. 287-291; Matthiae 1952; Bianchi 1955; Pane 1956; Kieven 1988; Kieven 1991, pp. 376-377; Kieven 1996, pp. 906-907; Cantone 1998, pp. 680-691.

⁹¹⁹ Cantone 1998, pp. 680; Kieven 2000, pp. 540-542.

⁹²⁰ Kieven 2000, pp. 542-543. L'adesione del Fuga alla corrente borrominiana si può osservare nel *Progetto per la facciata di S. Giovanni in Laterano* del 1722, nel *Disegno per la Fontana di Trevi* del 1723 e negli interventi a palazzo Cellamare a Napoli eseguiti tra il 1726-1727 (Gravagnuolo 2001, p. 37).

⁹²¹ Luciano 1988, pp. 67-68; Manfredi 2001 A, p. 141-152.

⁹²² Brunetti 2001, pp. 127-134.

⁹²³ Kieven 2000, pp. 542-543; Gravagnuolo 2001, p. 36. A questa tendenza si possono ricondurre i lavori eseguiti dal Fuga dopo il 1730, ossia il completamento delle Scuderie e la Manica Lunga del Quirinale, insieme

Tale stile si sposava anche con i dettami dell'Accademia letteraria dell'Arcadia⁹²⁴, che si prefiggeva di depurare la poesia dai preziosismi e dall'artificiosità barocca, a favore di una maggiore razionalità⁹²⁵.

Nel Fuga, tuttavia, la matrice barocca rimarrà sempre latente, per affiorare di tanto in tanto nelle sue opere romane, “sviluppando così – scrive Gravagnuolo - una poetica consapevole in bilico tra le due opposte polarità del gusto epocale”⁹²⁶.

I rapporti tra il cardinal Orsini e Fuga erano iniziati proprio a Roma il 3 agosto 1747, quando la badessa del monastero romano dell'Immacolata Concezione ai Monti scrive al cardinale comunicandogli che l'architetto le aveva già inviato la pianta dei lavori da eseguire in detto monastero e che la medesima avrebbe provveduto a pagare a saldo l'architetto⁹²⁷.

Il cardinale, con una minuta nel retro dello stesso documento, invita la badessa a non procedere al pagamento in quanto avrebbe provveduto di persona, dopo aver pattuito l'importo con l'architetto.

Questa notizia, relativa al monastero dell'Immacolata Concezione ai Monti, è inedita e si presenta interessante perché testimonia il primo contatto tra il cardinale e l'architetto Fuga, anche se poi il progetto, da come trapela dai documenti, non fu poi realizzato.

Dopo alcuni anni, sono documentati ulteriori contatti tra Orsini e il Fuga, quando, nel carteggio relativo al palazzo Farnese di Roma⁹²⁸, il cardinale viene sollecitato da Francesco Dionigi, Maestro di casa, ad interessarsi di tale immobile, occupato da inquilini appartenenti a diversi ceti sociali⁹²⁹; lo stesso Dionigi, in una lettera⁹³⁰ al cardinale, ricorda alcuni restauri da fare al palazzo e cita una missiva inviata da Ferdinando Fuga al proprio cognato Giuseppe

al progetto per la Facciata di S. Giovanni in Laterano, con cui l'artista, nel 1732, partecipò al concorso bandito per tale opera (Gravagnuolo 2001, p. 36).

⁹²⁴ Fuga fece parte dell'Arcadia, insieme alla moglie Angela Ponetti.

⁹²⁵ Per il legame dell'Accademia dell'Arcadia con le arti figurative, cfr. Barroero 1990, p. 383; Barroero 1998, pp. 17-28; Barroero 2000, pp. 11-13; Bowron 2000, pp. 295-305; Barroero-Susinno 2000, pp. 47-55.

⁹²⁶ Gravagnuolo 2001, p. 38. È in quest'ottica di ambivalenza che possono essere letti il palazzo della Consulta (1732-35), la Chiesa di S. Maria dell'Orazione e Morte in via Giulia (1733-37) e soprattutto la facciata di S. Maria Maggiore (1743). La visione razionalistica guida poi la progettazione delle Carceri femminili di S. Michele a Ripa (1735), di palazzo Corsini (1735) e del Cimitero dell'Ospedale di S. Spirito in Sassia (1740-1749).

⁹²⁷ [ACR; Archivio Orsini; Corrispondenza di Domenico Orsini duca di Gravina; Monasteri e Abbazie (1740-1764); II, G, Prot. XIV, n. 290, SPQR 02 06]

⁹²⁸ Appendice documentaria 3: doc. 64.

⁹²⁹ Tra i nomi emerge quello del pittore “*Boschi*”.

⁹³⁰ Appendice documentaria 3: doc. 66.

Pannini⁹³¹, con la richiesta di spedire una nota relativa a tali spese⁹³². In seguito⁹³³, si accenna al restauro dei cornicioni e di alcune stanze⁹³⁴, con riferimenti ai relativi progetti e alle corrispondenti note s pese.

Questo primo contatto di Fuga con il cardinale si perfezionerà poi in misura maggiore con l'intervento dell'architetto nel palazzo napoletano della famiglia. Lo stesso prelado potrebbe aver favorito il rapporto del Fuga con la città di Napoli, per l'influenza che il cardinale aveva sulla corte partenopea, visto che ricopriva il ruolo di ambasciatore del re di Napoli presso la Santa Sede.

Grazie anche all'aiuto di un altro esponente della famiglia Corsini, Bartolomeo, nipote di Clemente XII e dal 1735 viceré di Sicilia, Fuga aveva rafforzato i legami già avviati da tempo⁹³⁵ con la corte napoletana, che si concretizzarono nel 1748 con il ben noto progetto per l'Albergo dei Poveri a Napoli.

Inizia così una nuova stagione, quella partenopea, nella quale il Fuga assume un ruolo significativo: nel 1759, nominato "regio architetto", si trasferisce definitivamente a Napoli, dove operò fino alla morte, avvenuta nel 1782⁹³⁶.

Quando Ferdinando Fuga giunge a Napoli, è inserito nello stimolante clima culturale e politico della città partenopea, dove da poco si era insediata la dinastia dei Borboni restituendo così al Regno autonomia statale. Il territorio napoletano aveva acquisito così un

⁹³¹Giuseppe Pannini, figlio del pittore Giovanni Paolo, era cognato del Fuga avendo sposato nel 1752 la figlia, Maria Vittoria. Valente architetto fu attivo a Roma dal 1743 al 1793, dove progettò numerose opere di architettura religiosa e funzionale, godendo della protezione di potenti prelati, come il cardinal Silvio Valenti Gonzaga, suo maggiore mecenate (Contardi-Curcio 1991, p. 415). Nella missiva si afferma che il Pannini era impegnato ad organizzare le esequie del re Ferdinando VI il Saggio, (1713-1759), re di Spagna dal 1746, figlio di Filippo V.

⁹³² Per la consegna della missiva, il Dionigi indica come intermediario il marchese Bernardo Tanucci, importante politico del tempo e uomo di fiducia del re di Napoli Carlo III e di suo figlio Ferdinando IV. Il Tanucci ricoprì le cariche di ministro della giustizia, ministro degli affari esteri della casa reale e primo ministro (Pastor 1962, p. 457).

⁹³³ Appendice documentaria 3: doc. 65.

⁹³⁴ Nella lettera si afferma che alcune stanze erano abitate da monsignor di Macedonia.

⁹³⁵ Tra il 1727-1729, Fuga era intervenuto nel palazzo Cellamare di Napoli, con la progettazione di una cappella costruita per volere del cardinal Niccolò del Giudice, che dirigeva i lavori nel palazzo di famiglia; grazie al cardinal Trojano Acquaviva, ambasciatore della re di Spagna a Roma, fu poi nominato architetto dei possedimenti romani del re di Napoli e, nel 1737, architetto della congregazione di San Giacomo degli Spagnoli (Savarese 1995, pp. 164-167; Cantone 1998, p. 681; Kieven 2000, p. 544, p. 550; Antinori 2001, pp. 115-127).

⁹³⁶ Kieven 2000, p. 550.

rilievo internazionale e Napoli, in qualità di capitale, andava assumendo un'importanza europea⁹³⁷.

In tale ottica va letto il mecenatismo di Carlo III, il sovrano – è ben noto - chiamò al suo servizio Luigi Vanvitelli e Ferdinando Fuga⁹³⁸, i quali andarono a riempire il vuoto lasciato dagli architetti napoletani Domenico Antonio Vaccaro e Ferdinando Sanfelice⁹³⁹.

L'Albergo dei Poveri, fu sicuramente l'impegno maggiore del Fuga in ambito napoletano, per la dimensione strutturale e la complessità della progettazione, legata a due precedenti proposte. L'edificio, a causa delle eccessive spese, non fu completato secondo l'originario progetto e nel 1819 si concluse con la realizzazione di due sole corti; anche la chiesa, prevista in origine, non venne portata a termine⁹⁴⁰.

Altra prova di architettura funzionale è il progetto per il Cimitero delle Trecentosessantasei Fosse, del 1762, dove, come propone Giordano, la linearità del rigorismo geometrico prende forma nella semplice pianta a quadrilatero, delineata da un muro bianco, interrotto nel ritmo da quattro timpani, all'incrocio degli assi mediani⁹⁴¹.

L'ultima opera di architettura 'sociale' eseguita dal Fuga a Napoli furono i Granili, costruzione dalle dimensioni colossali posta vicino al porto, che serviva da deposito di grano e per questo progettata come una serie di vani in successione, modulari, articolati su quattro piani, dotati di corridoio e divisi in quattro parti da scale⁹⁴². Il parallelepipedo era sprovvisto di decorazioni, raggiungendo così come scrive Gravagnuolo “riduzione della rappresentazione alla pura funzione”⁹⁴³. Un intervento che in termini forse anacronistici non si esiterebbe a definire razionalista.

L'impegno napoletano di Fuga si esplicò anche nel campo dell'architettura religiosa, a cui l'architetto aveva già dato un primo contributo tra il 1726 e il 1729, con la cappella di palazzo Cellamare. Si possono ricordare, inoltre, gli interventi di restauro nella chiesa di S. Chiara, dove Fuga disegnò la delicata policromia marmorea del nuovo pavimento (1761-63),

⁹³⁷ Pane 1956, pp. 12-13; Gambardella 2001, pp. 15-20.

⁹³⁸ I due architetti, già affermati e soprattutto educati alla tradizione romana, avrebbero introdotto in ambito napoletano valori formali di matrice capitolina, che andavano al di là della cultura regionale per approdare in quella internazionale.

⁹³⁹ Pane 1956, p. 12.

⁹⁴⁰ Guerra 1995, pp. 153-223; Giordano 1997; Kieven 2000, pp. 550-552; Dubbini 2001, pp. 199-210.

⁹⁴¹ Giordano 1997; Giordano 2001, pp. 218-220.

⁹⁴² Cantone 1998, pp. 68-688; Giordano 2001, pp. 220-221; Di Mauro 2002, pp. 215-222.

⁹⁴³ Gravagnuolo 2001, p. 39.

l'ampliamento dei locali della clausura delle Clarisse (1766), oltre al disegno del monumento funebre del primogenito di Carlo III (1777) e la cappella dei Regi Depositi (1760-80)⁹⁴⁴.

Dal 1766 al 1772 intervenne nella realizzazione della parte superiore del fronte della chiesa dei Gerolamini e nei campanili; al 1769, risale il consolidamento della cupola della chiesa del Gesù Nuovo⁹⁴⁵.

Tra gli interventi di architettura civile, il più cospicuo è senz'altro l'esecuzione per i sovrani di villa Favorita a Ercolano⁹⁴⁶, a cui Fuga lavorò tra il 1761 e il 1768, studiata dalla Kieven e da Gravagnuolo⁹⁴⁷.

Altro progetto di committenza reale tra il 1762 e il 1773, fu quello per l'ampliamento della fabbrica d'armi di Torre Annunziata, mai completato, alla quale dovevano essere aggiunti un altro corpo di fabbrica e una cappella.

Nominato primo architetto di Casa Reale dal 1761, il Fuga, dopo una lunga rivalità con Luigi Vanvitelli, fu responsabile della direzione del sito reale di Portici e diresse i completamenti e gli ammodernamenti nel palazzo reale di Napoli (1763-1764).

Si occupò poi del Real Museo Borbonico, nel 1767, realizzato per contenere i reperti archeologici provenienti dagli scavi di Pompei e Ercolano; attivo nel palazzo degli Studi (1777-1778), fu poi responsabile delle innovazioni apportate alla Reggia di Capodimonte e agli altri siti reali di Procida, Castellammare e Portici⁹⁴⁸. Tra il 1771 e il 1772, sempre nella reggia di Portici e nel palazzo reale di Napoli, diresse i lavori per la fabbrica di porcellane.

Nelle opere napoletane, in estrema sintesi, - come proponeva molti anni orsono Roberto Pane - si potrebbe riconoscere un arricchimento nella poetica del Fuga, tendente in questo caso a privilegiare l'aspetto tecnico, adattandolo poi alle necessità stilistiche: l'artista, come si vedrà poi a palazzo Gravina, tende ad assumere prevalentemente un ruolo da ingegnere, che non sminuirà certo le opere da lui compiute nella piena e tarda maturità⁹⁴⁹.

L'attenzione alla solidità strutturale dell'edificio non altererà comunque questo nuovo virtuosismo sintattico del Fuga, prevalentemente tecnico, che dà spazio ad uno spirito 'razionalista' vicino agli ideali dell'illuminismo, pur riservando un costante interesse per l'aspetto funzionale di quanto ideato.

⁹⁴⁴ Cantone 1998, pp. 68 1-691.

⁹⁴⁵ Cantone 1998, p. 68 5; Gravagnuolo 2001, p. 39.

⁹⁴⁶ Si tratta di una delle tante ville ubicate lungo la costa vesuviana, vicino al sito reale di Portici.

⁹⁴⁷ Kieven 2000, p. 572; Gravagnuolo 2001, p. 39.

⁹⁴⁸ Cantone 1998, p. 68 1, p. 687.

⁹⁴⁹ Pane 1956, pp. 12-13.

La consueta adesione alle caratteristiche ambientali, garantisce poi alle sue opere una corretta assonanza con il territorio, inteso come valenze naturalistiche e paesaggistiche⁹⁵⁰.

Tornando alla trattazione del rapporto tra l'architetto Fuga e il cardinale Orsini, in relazione al palazzo di Napoli, intervento che vide la collaborazione maggiore tra il professionista e il prelato, c'è da precisare che tale contatto si era concretizzato per la prima volta nell'anno 1761, legandosi al rifacimento dell'immobile, voluto dal cardinale Orsini e affidato all'architetto Mario Gioffredo, discusso nel precedente paragrafo⁹⁵¹.

Come si è detto, Ferdinando Fuga, insieme a Mario Gioffredo, Luigi Vanvitelli e Felice Bottiglieri, era stato chiamato dal cardinale Orsini per rilevare le cause e proporre gli opportuni rimedi in merito ad alcune lesioni ed altre problematiche inerenti la struttura del palazzo. Le carenze strutturali dell'edificio erano in prevalenza dovute al peso eccessivo dell'appartamento superiore, aggiunto intorno alla terza decade del Settecento. In quell'occasione, nelle due relazioni sottoscritte dai quattro architetti, si decise che non era necessario demolire l'ultimo piano, trovando sufficiente realizzare dei lavori di consolidamento e riparazione, riguardanti soprattutto il piano inferiore e suggeriti dai medesimi architetti.

La collaborazione del Fuga con il cardinal Orsini era poi ripresa alcuni anni dopo, nel 1766 sempre per problemi connessi alla tenuta strutturale del palazzo e, in particolare, per i lavori che comportavano il diverso dimensionamento delle stanze⁹⁵²: come già detto in precedenza, a Fuga era stata affidata la direzione dei lavori che avrebbero portato ad unificare la volta della stanza dell'alcova con l'antialcova e al posizionamento di catene di ferro per contenere le lesioni del muro tra l'antialcova e la terza anticamera dell'appartamento nobile.

La documentazione inerente il palazzo tratta in modo particolare delle "sessioni" previste dal cardinale per tenere sotto controllo l'aspetto statico e funzionale del palazzo di Napoli⁹⁵³.

Le riunioni tecniche che videro anche la presenza degli architetti Mario Gioffredo e Vincenzo di Bisogno, furono comunque incentrate intorno alla figura del Fuga, al quale il cardinale aveva manifestato la sua particolare stima. Questa collaborazione fra i tre architetti troverà logica conclusione nel 1767, quando il committente preferì escludere Mario Gioffredo dai lavori del palazzo partenopeo, visto il difficile rapporto di questo con il Fuga e la maggior

⁹⁵⁰ Pane 1956, p. 173-174, pp. 178-179; Kieven 2000, pp. 553-554; Gravagnuolo 2001, pp. 35-40.

⁹⁵¹ L'intervento dell'architetto Fuga a palazzo Gravina, allo stato attuale delle ricerche, condotte nella parte dell'archivio Orsini conservato nell'Università della California di Los Angeles, è documentato sino al 1772.

⁹⁵² Viene spesso citata "l'alcova", intendendo con ciò la camera da letto, insieme alle anticamere e altre camere.

⁹⁵³ Agli incontri assiste anche il marchese di San Giorgio, amico del cardinale e da lui stesso invitato.

fiducia che il prelado nutriva nei riguardi dell'architetto toscano, in special modo per argomenti riguardanti problemi strutturali.

Gli altri impegni del Fuga⁹⁵⁴ gli impedivano di seguire con attenzione il cantiere del palazzo e quindi fu confermata, in suo aiuto, la presenza di Vincenzo Di Bisogno, che interpretava le indicazioni del Fuga e perfezionava gli interventi in relazione alle riunioni di lavoro che si tenevano a palazzo⁹⁵⁵. Nel caso Vincenzo Di Bisogno avesse preso iniziative personali, queste sarebbero state comunque sottoposte al giudizio del cardinale e del Fuga⁹⁵⁶, specialmente nel caso si fosse trattato di problemi stilistici o legati all'arredo⁹⁵⁷.

Il cantiere, comunque, procedeva regolarmente ed erano ormai in pieno svolgimento i vari aspetti dell'intervento, riguardanti la ristrutturazione, decorazione pittorica e arredo delle sale con tessuti e mobili.

A fine anno, nel dicembre del 1767, Filippo Orsini risponde ad una missiva del padre⁹⁵⁸, che lo aveva interpellato in merito ad eventuali pagamenti da fare ad alcuni artisti che lavoravano a palazzo, viste le imminenti festività natalizie; tra questi vengono menzionati Vincenzo Di Bisogno e Ferdinando Fuga. Il duca di Gravina suggerisce al cardinale un compenso per i due soli architetti, dato che saranno loro a vigilare sui lavori in corso durante l'assenza di Filippo Orsini: al Di Bisogno viene destinata la somma di 100 ducati, mentre per Ferdinando Fuga il cardinale opta per un regalo⁹⁵⁹, lasciando trasparire un rapporto di confidenza tra il prelado e l'architetto toscano.

⁹⁵⁴ Tra i numerosi impegni del Fuga nel periodo in cui assiste ai lavori di palazzo Gravina, vanno ricordati: l'ampliamento dei locali della clausura delle Clarisse (1766), la cappella dei Regi Depositi (1760-80), l'esecuzione di villa Favorita a Ercolano (1761 e il 1768), la fabbrica d'armi di Torre Annunziata (1762 e il 1773), Real Museo Borbonico (1767), e la direzione dei lavori per le fabbriche di porcellana nella reggia di Portici e nel palazzo Reale di Napoli (1771-1772). A questi impegni, vanno aggiunti quelli che gli derivavano dalla carica di primo architetto della Casa Reale ottenuta nel 1761 (Cantone 1998, pp. 681-691).

⁹⁵⁵ Importante la sessione di inizio lavori, durante la quale si trattò il problema delle lesioni apparse sull'edificio (Appendice documentaria 3: doc. 287).

⁹⁵⁶ A questo proposito è esplicativa una lettera di Filippo Orsini al cardinale, in cui Filippo esprime l'intenzione di voler comunicare al Fuga il progetto del Di Bisogno riguardo la sistemazione di un pozzo, per poi acquisire il parere del Fuga a riguardo, lasciandogli la scelta più conveniente, e comunicarlo dopo allo stesso cardinale (Appendice documentaria 3: doc. 299).

⁹⁵⁷ Al Fuga, ad esempio, venne richiesto il parere per la sistemazione di due camini, uno destinato ai *mezzanini* e l'altro al *quarto giornale* [UCLA, N. 372, cartella N. 3, Contabilità Amministrativa n. 64 (1767 apr-1768 gen), Napoli 17 luglio 1767].

⁹⁵⁸ Appendice documentaria 3: doc. 307.

⁹⁵⁹ Il dono consisteva in "una guantiera d'argento et a poca fattura, e con dentro la cioccolata, e non si oltrepassi in tutto ducati 60" (Appendice documentaria 3: doc. 307).

Dalla corrispondenza di questo periodo⁹⁶⁰, si evince in maniera chiara il modo con il quale si stava intervenendo a palazzo Gravina all'inizio dell'anno 1768: il problema principale, nella prosecuzione del restauro del palazzo, riguardava l'ultimo piano.

In una missiva del 27 febbraio 1768⁹⁶¹, infatti, il Fuga comunica al cardinal Orsini di aver ideato e mandato la pianta dei mezzanini che si dovevano edificare sopra il piano nobile⁹⁶²; insieme a questa pianta, l'architetto trasmette anche il prospetto della facciata del palazzo, dove si potevano osservare i mezzanini citati. Allegata alla pianta, l'architetto invia una relazione inerente ai lavori di regolarizzazione dei piani, i cui pavimenti si presentavano irregolari, lasciando intuire pesanti e costosi interventi. Il Fuga, allora, con la relazione e la pianta citate,⁹⁶³ propone al cardinale una soluzione diversa, tale da rimediare a queste irregolarità nel miglior modo possibile.

Al committente vengono poi spediti altri due progetti, riguardanti la stanza dove operava il pittore Giovan Battista Rossi e la camera contigua; in essi era prospettato il ripristino di un camino tamponato per dare rinforzo ad un arco, costruito per sostenere un muro del piano nobile, situato nella camera da letto. Il Fuga dà il suo parere riguardo il camino, consigliando di situarlo nella seconda stanza, ma rimettendo la scelta finale al cardinale, del quale loda la competenza⁹⁶⁴.

Dallo scambio epistolare si evince che le tematiche di carattere architettonico, tra il Fuga e il cardinale, erano sviluppate in prevalenza tramite disegni, dei quali il prelado sapeva fare buon uso; nel caso specifico è da notare le buone competenze del cardinale nel settore tecnico e architettonico, riscontrabili nelle puntuali osservazioni su temi di carattere strutturale e decorativo.

Lo stesso cardinale risponde all'architetto, dando un giudizio favorevole sui disegni e prendendo poi atto che, data l'irregolarità dei piani del pavimento, non si poteva fare di meglio. Si rende conto, inoltre, che le modifiche da apportare erano di notevole importanza e che dunque non andavano fatte in fretta. Con una certa nota di preoccupazione e accortezza, chiede in particolare chiarimenti in merito all'altezza dei vani riferibili ai mezzanini e ai rischi che correavano le pareti del piano sottostante, ormai terminate e complete di decorazioni pittoriche.

⁹⁶⁰ Appendice documentaria 3: doc. 311.

⁹⁶¹ Appendice documentaria 3: doc. 313.

⁹⁶² Kieven 1991 A, pp. 76-77.

⁹⁶³ Tra i documenti consultati non è emersa la relazione, né la pianta dei mezzanini.

⁹⁶⁴ Nella stessa missiva l'Orsini riferisce la sua decisione per il camino da compiersi nel nuovo piano, avvisando di voler scegliere la mostra di marmo quando si recerà a Napoli.

Dal carteggio emerge, inoltre, l'interesse del cardinale per la funzionalità di quest'ultimo piano, dove sarebbero state ospitate le persone di servizio; in tal senso chiede al Fuga la possibilità di inserire in tale settore spazi e arredi tali da assicurare la buona abitabilità del piano medesimo ⁹⁶⁵.

La missiva continua con la richiesta di un preventivo di spesa per il nuovo piano ⁹⁶⁶, insieme a puntuali considerazioni sulla facciata del palazzo. In rapporto a questo progetto, il cardinale comunica all'architetto che non era di suo gradimento la balconata continua, sull'esempio del palazzo Reale di Napoli, preferendo ad ogni finestra “*un balcone con poca centina per non guastare il sodo della facciata*”. Sempre per il decoro di tale prospetto, il prelado chiede specifiche informazioni sulle mostre alle finestre e sul loro aspetto stilistico: vuol sapere, in particolare, se il Fuga intende realizzarle di “*stucco cenerino*” o di “*piperno dolce*”, e se intende lasciarle semplicemente lisce o con qualche decorazione.

Nel congedarsi dall'architetto, il cardinale non sollecita la risposta, dandogli tempo di riflettere, affinché si sia tutto deciso per il suo arrivo a Napoli, previsto in aprile.

Ferdinando Fuga, un mese dopo, risponde al committente fornendo indicazioni sui quesiti posti ⁹⁶⁷, e affronta inizialmente la problematica del pavimento, risolvendola con un adattamento dei diversi livelli.

L'architetto, poi, tranquillizza Domenico Orsini in merito alle decorazioni già realizzate nel piano sottostante ai mezzanini, precisando che non vi sarà alcun pericolo per esse, quando si procederà a demolire con accortezza il muro del guardaroba nella parte sinistra del palazzo.

In merito ai servizi richiesti dal cardinale per le stanze della servitù, Fuga informa che nei nuovi mezzanini si potranno realizzare camini e servizi igienici comuni, che dovranno essere a disposizione anche di coloro che abitano ⁹⁶⁸ nelle altre zone del medesimo piano ⁹⁶⁹.

L'architetto comunica poi al cardinale che le aperture di comunicazione tra le stanze di questo nuovo piano sarebbero state realizzate secondo le esigenze logistiche di coloro che le avrebbero abitate.

⁹⁶⁵ In particolare chiede al tecnico di assicurare la presenza di camini e bagni nelle stanze del mezzanino, sfruttando adeguatamente gli spazi residui.

⁹⁶⁶ Da tale computo doveva essere esclusa la decorazione di pittura e doratura.

⁹⁶⁷ Appendice documentaria 3: doc. 314.

⁹⁶⁸ Alcune stanze erano, ad esempio, occupate dalla famiglia del segretario del cardinale.

⁹⁶⁹ Interessanti le ragioni che il Fuga avanza per giustificare la promiscuità nell'uso dei servizi, sottolineando il fatto che questo tipo di “*comodi*” non si possono realizzare in ogni parte del palazzo, trattandosi di una struttura antica.

Sono interessanti, poi, le soluzioni che il Fuga suggerisce in merito all'estetica del palazzo: “*per accompagnare la sodezza di tutta l'antica facciata*”, non era necessario fare le mostre delle finestre e i relativi pilastri in mezzo ad esse di piperno⁹⁷⁰, ma come materiale sarebbe stato più opportuno lo stucco, in quanto più leggero per i piani inferiori, avendo lo stesso effetto cromatico del piperno, qualora si fosse colorato opportunamente l'impasto. Sempre per le mostre delle finestre, l'architetto consiglia che siano fatte “*lisce, e sode*”, per renderle armoniche con il resto della facciata e con il cornicione del palazzo.

In relazione ai balconi, precisa che saranno realizzati secondo i desideri del cardinale e non come espressi nel disegno, dato che lo stesso sarebbe stato modificato⁹⁷¹.

La spesa del nuovo piano, stando ai calcoli del Fuga, ammontava alla somma di diecimila ducati per la sola struttura, senza gli ornati; in più si sarebbero dovute calcolare le spese per il rinforzo di un cantone e altre parti della fabbrica, che potevano soffrire a causa del peso del nuovo piano, specificando che queste spese non sarebbero state rilevanti.

Il prelado, tuttavia, si dimostra dubbioso per l'impegno economico dei lavori prospettati per la realizzazione dei mezzanini.

Le fonti d'archivio per l'anno successivo riportano varie notizie sui lavori⁹⁷², alcuni dei quali meritano di essere ricordati per avere un quadro esaustivo sulle vicende della fabbrica: vengono citati, ad esempio, interventi nella cappella, affidati a Vincenzo Di Bisogno⁹⁷³, insieme ai nomi di vari artigiani e maestri⁹⁷⁴, oltre ai fornitori di materiali⁹⁷⁵, impegnati nella progettazione e nell'esecuzione degli arredi.

Nello stesso tempo, infatti, come si è evidenziato nel paragrafo precedente, il palazzo veniva decorato con le pitture murali, nonché arredato.

⁹⁷⁰ Il termine si riferisce ad una pietra lavica usata nell'area vesuviana per la realizzazione di fregi, portali ed elementi architettonici di vario genere.

⁹⁷¹ Il cardinale desiderava balconi in ogni apertura, mentre nel disegno non modificato appariva una ringhiera per l'intera lunghezza della facciata.

⁹⁷² Appendice documentaria 3: doc. 349 -350.

⁹⁷³ Interessanti le citazioni dei marmi suggeriti per la pavimentazione: marmo bianco, bardiglio, giallo di Verona, giallo di Siena e “*burolé di Francia*”.

⁹⁷⁴ Viene ricordato il doratore Simone de Giraldi, un marmoraro Lucca, e i già citati pittori Fedele Fischetti, Alessio D'Elia, Gaetano Magri e Jacopo Cestaro.

⁹⁷⁵ Sono i mattonari Fiorentino Lottini di Portici, e i napoletani Massa e Barberio, a cui si aggiungono il falegname Terminiello e il ferraio Zingone.

Il carteggio Orsini - Fuga riprende nel 1771 con una missiva⁹⁷⁶ destinata all'architetto, nella quale riferisce al tecnico di aver riesaminato le lettere del 27 febbraio e 28 marzo del 1768 e di aver deciso, a distanza di tre anni, di far demolire l'ultimo piano del palazzo.

Lo smantellamento dell'appartamento superiore e la sua ricostruzione progettata dal Fuga, ad un'altezza inferiore, non aveva infatti avuto seguito, probabilmente per l'ingente spesa a cui si andava incontro, per la quale, già nel 1768, il cardinale aveva espresso le sue perplessità.

Nel 1771, però, si erano presentate nuove lesioni in un pilastro del cortile e nel piano nobile, la cui decorazione era pressoché terminata, problemi strutturali legati "*all'immenso peso della stravagante fabbrica del guardaroba*".⁹⁷⁷

Il prelado, in rapporto a ciò, concorda con il Fuga nel tamponare una scala a chiocciola, posta tra il lato sinistro del palazzo e quello posteriore, e rinforzare alcune parti del palazzo, che avrebbero sofferto per la distribuzione dei pesi una volta ricostruiti i mezzanini.

Il cardinale, quindi, ordina lo smantellamento e la riduzione dell'altezza del piano superiore, da riportare al livello in cui era negli anni Trenta del Settecento, salvaguardando comunque gli spazi previsti. Ricorrenti sono anche i richiami alla sicurezza e alla prudenza con cui dovrà essere fatto il lavoro, rispettando in particolare le decorazioni del piano nobile.

Il cardinal Orsini, inoltre, si augura che il tetto, fase conclusiva del lavoro, sia terminato per la fine dell'estate, secondo il disegno fornito dall'architetto.

Ferdinando Fuga, in risposta⁹⁷⁸ alla precedente missiva del cardinale, comunica di avere eseguito quanto comandogli e di essersi recato a palazzo per osservare, insieme al duca di Gravina, Giuseppe Ungaro e Vincenzo Di Bisogno, i luoghi dello stabile che dovevano essere sottoposti a riparazione.

In risposta alle richieste del cardinale⁹⁷⁹, il Fuga propone i consueti rinforzi al fine di sostenere il peso dei mezzanini, la cui realizzazione era ormai decisa.

L'architetto inizia quindi a trattare i lavori di smantellamento e di ricostruzione dei mezzanini ricordati, riducendoli all'altezza originaria di palmi 15, secondo le indicazioni del cardinale, ma discordando da questi per la riduzione dei vani.

⁹⁷⁶ La minuta, purtroppo, è senza data, ma la sua datazione può essere assegnata al maggio 1771, grazie alla successiva lettera di Fuga che risponde al cardinale in data 1 giugno 1771 (Appendice documentaria 3: doc. 398).

⁹⁷⁷ Appendice documentaria 3: doc. 373.

⁹⁷⁸ Appendice documentaria 3: doc. 375.

⁹⁷⁹ Si doveva, in effetti, riempire lo spazio vuoto occupato da una scala a lumaca ad uso del piano in cui erano ospitate le donne di servizio, per rinforzare il cantone del palazzo contiguo alla facciata posteriore, verso levante. Il Fuga propone di realizzare una scala dritta, più comoda e del medesimo ingombro.

Il cardinale viene infine rassicurato che il cortile non avrebbe perso la sua luminosità per l'abbassamento dell'immobile a mezzogiorno e la possibilità quindi di una migliore esposizione ai raggi solari. Il Fuga si congeda dal cardinale augurandosi di aver dissolto tutti i suoi dubbi.

Domenico Orsini risponde con una lettera del 7 giugno 1771, concordando sostanzialmente con le soluzioni suggerite, ma rinnovando le perplessità legate ai disagi delle piogge stagionali. In replica alla missiva del cardinale, Fuga risponde con una lettera del 25 giugno 1771⁹⁸⁰, aggiornando il suo committente sui lavori svolti e precisando di aver ben considerato le necessità di quanti sarebbero andati ad abitare nel palazzo⁹⁸¹.

Il carteggio tra Ferdinando Fuga e Domenico Orsini si interrompe per alcuni mesi, per riprendere il 12 novembre 1771⁹⁸², quando l'architetto rassicura il prelado, avendo assistito di persona agli interventi strutturali più significativi.

I lavori si sarebbero conclusi con l'edificazione del piano previsto, secondo l'altezza concordata, rinforzando anche le fondazioni. Il prelado chiede a questo punto il preventivo dei lavori progettati, dichiarando di non voler fare altre fabbriche ad uso di famigliari.

Il 26 novembre 1771⁹⁸³ Ferdinando Fuga risponde al cardinale e gli invia una pianta del palazzo per far chiarezza sulle questioni trattate nelle precedenti missive, nelle parti riguardanti l'esposizione del palazzo e i livelli da raggiungere con le murature.

L'Orsini concorda con le soluzioni prospettate dal Fuga, comunicando di essere disposto a pagare fino a 200 ducati, purché la struttura sia ben definita anche esteticamente.

Nella corrispondenza seguente si accenna all'entità dei compensi del Fuga⁹⁸⁴, con l'intenzione dell'architetto di continuare la collaborazione⁹⁸⁵.

Il carteggio continua l'anno successivo con una lettera dell'Orsini al Fuga⁹⁸⁶, in cui il prelado, con tono un po' irritato e allo stesso tempo meravigliato, chiede spiegazioni all'architetto su alcuni problemi insorti nei lavori al palazzo Gravina, riguardanti il rifacimento del tetto e le spese relative⁹⁸⁷.

⁹⁸⁰ Appendice documentaria 3: doc. 377.

⁹⁸¹ A tal fine viene ricordato alla duchessa di Gravina Teresa Caracciolo.

⁹⁸² Appendice documentaria 3: doc. 386.

⁹⁸³ Appendice documentaria 3: doc. 389.

⁹⁸⁴ La somma citata è di 60 ducati.

⁹⁸⁵ Appendice documentaria 3: doc. 396.

⁹⁸⁶ Lettera del 6 marzo 1772 (Appendice documentaria 3: doc. 400).

⁹⁸⁷ Le lamentele per la spesa riguardavano l'aggiunta di ferro, che per di più era andato ad aggiungere peso alla struttura.

Il cardinale spiega poi di essere stato informato che alcuni travi posti sul soffitto del salone erano “*schiozzati*” e che, per questo motivo, il duca di Gravina, aveva convocato una sessione con il Fuga. Al termine invita l’architetto a dirigere i lavori successivi con il suo “*solito zelo*” in modo da rassicurarlo e chiede di rispondergli, con una sua missiva, con la “*sincerità e franchezza*” dovuta a lui, in quanto “*principe della Casa*” e committente.

La lettera chiarisce i rapporti che intercorrevano tra il cardinale e il Fuga, formalmente impostati su toni talvolta amichevoli, ma in sostanza fondati su precisi ruoli, chiare competenze e potere di ciascuno. Il cardinale, in effetti, rimarca il suo alto lignaggio, stabilendo precise distanze tra committente e prestatore d’opera, pur riconoscendo l’alta professionalità dell’architetto.

In una lettera del 14 marzo 1772⁹⁸⁸, Ferdinando Fuga risponde alle richieste del cardinale, dando puntuali delucidazioni sui lavori eseguiti. Secondo l’architetto, il tetto dei mezzanini della facciata del palazzo era troppo rovinato a causa del legname marcito e incurvato in molte parti; per questi motivi, era stato demolito e rifatto in maniera adeguata, rendendolo sicuramente migliore del precedente. La scelta, secondo il Fuga, sarebbe stata condivisa dallo stesso prelato se fosse stato presente. L’architetto, poi, raccomanda al committente di aver fiducia nelle sue scelte e di non dar peso ai resoconti di chi non è competente, essendoci competitività tra i tecnici, sempre pronti a far ricadere le colpe su altri; lo invita, in effetti, a “*quietarsi d’animo, perché le cose vanno bene*”.

La lettera del Fuga, con le dovute spiegazioni, sortisce l’effetto desiderato; nella risposta, il cardinale, usa toni pacati, avendo compreso le cause dei danni al palazzo e la conseguente necessità del rifacimento del tetto. Riconosce la propria eccessiva preoccupazione e ribadisce la fiducia per l’architetto, concordando anche con le sue scelte di carattere economico⁹⁸⁹.

Il carteggio tra il Fuga e il cardinale si chiude con due lettere, dalle quali emergono velate richieste di raccomandazioni che l’architetto avanza al suo mecenate. Nella lettera del 28 marzo 1772⁹⁹⁰, Ferdinando Fuga comunica al prelato la morte dell’architetto Francesco

⁹⁸⁸ Appendice documentaria 3: doc. 401.

⁹⁸⁹ Valga come esempio un passo della lettera del 17 marzo 1772: “*ho ... prescelto lei per primario architetto e specialmente perché dirigesse questa operazione ... mi fido di lei, che mi favorisce; il signor Di Bisogno mi assiste anche in questo incarico, sempre però con la dovuta proporzione molte cose certamente mi sono state dette, e scritte, ma io per altro presto sempre più fede a professori specialmente a quelli, su cui ho risoluto fidarmi.*” (Appendice documentaria 3: doc. 401).

⁹⁹⁰ Appendice documentaria 3: doc. 402.

Golia⁹⁹¹, suo sostituto in alcuni incarichi riguardanti lavori nella città di Roma, mansioni che aveva dovuto lasciare durante i suoi impegni a Napoli. L'architetto, in sostanza, supplica il cardinale di intercedere per affidare a Giuseppe Pannini⁹⁹² tali incarichi, consistenti nella direzione dei lavori del Tribunale delle Strade⁹⁹³, dell'ospedale di S. Spirito in Sassia, delle chiese di S. Giacomo degli Spagnoli, SS.ma Annunziata, S. Maria Maggiore e S. Giovanni dei Fiorentini⁹⁹⁴. Il cardinale nella risposta, comunica di aver parlato con Giuseppe Pannini, e di aver appreso che era ormai tardi per ottenere gli incarichi per il Tribunale delle Strade⁹⁹⁵ e per l'ospedale di S. Spirito; lo stesso prelado rassicura l'architetto che farà i passi necessari per l'affidamento dei restanti lavori. Il carteggio sull'argomento continua con una missiva del 21 aprile 1772⁹⁹⁶ di Ferdinando Fuga, nella quale l'architetto ringrazia il cardinale per le “*efficaci interposizioni*”, tramite le quali Giuseppe Pannini è stato nominato suo collaboratore per la chiesa di S. Giacomo degli Spagnoli⁹⁹⁷; richiede ancora l'autorevole influenza del cardinale per conservare gli incarichi annui nella chiesa della SS.ma Annunziata e nella basilica di S. Maria Maggiore. Si congeda infine dal prelado, assicurandolo sul buon procedere dei lavori a palazzo Gravina, a cui non mancherà di dare la sua assistenza.

La corrispondenza amministrativa del cardinal Domenico Orsini, conservata a Los Angeles, allo stato attuale delle ricerche, si interrompe all'anno 1772. Dall'ultima lettera presentata, tuttavia, sembra che il rapporto lavorativo tra cardinale e architetto non si sia ancora risolto, come dimostrerebbero anche testimonianze parallele. Dal 1779 e al 1781, infatti, è

⁹⁹¹ L'architetto romano Francesco Golia (1712-1772) risulta collaboratore di Ferdinando Fuga a partire dal 1749, quando lo sostituisce nella carica di architetto del Tribunale delle Strade (Manfredi 2001, pp. 613-616).

⁹⁹² Come già specificato, Giuseppe Pannini era genero di Ferdinando Fuga, avendone sposato la figlia Maria Vittoria.

⁹⁹³ Per l'incarico del Tribunale delle Strade, l'architetto suggeriva al prelado di intercedere, per il Pannini, direttamente presso il papa.

⁹⁹⁴ Il Fuga comunica al cardinale di essersi già attivato presso i responsabili delle varie chiese con opportuni “*memoriali*”, pregandolo di caldeggiarli opportunamente.

⁹⁹⁵ Nella successiva lettera, l'architetto comunica al cardinale che, grazie all'intervento del principe Corsini presso monsignor Maffei, presidente del Tribunale delle Strade, l'incarico, che sembrava perso, è tornato nelle disponibilità del Fuga, con una resa di 50 scudi l'anno.

⁹⁹⁶ Appendice documentaria 3: doc. 403.

⁹⁹⁷ Allo stesso Fuga, veniva inoltre confermato da monsignor Guidi lo stipendio annuo di 15 scudi.

documentata a palazzo Gravina l'attività dell'architetto Pompeo Schiantarelli⁹⁹⁸, collaboratore di Ferdinando Fuga⁹⁹⁹, funzione che potrebbe aver svolto su incarico dello stesso Fuga.

La collaborazione tra Ferdinando Fuga e il cardinal Orsini, dalle note archivistiche presentate, appare di notevole importanza, essendo affidate all'architetto le fasi significative e conclusive del restauro, eseguito nella seconda metà del Settecento.

I dettagli e i riferimenti agli artisti coinvolti in tale impresa, conferiscono al carteggio analizzato spessore nell'ambito della disciplina storico-artistica, arricchito poi dalle puntuali citazioni dei due interlocutori, impegnati, anche se in ruoli diversi, a garantire decoro al palazzo Gravina di Napoli.

L'intervento del Fuga nel palazzo Gravina di Napoli, all'apparenza, sembra limitato alla sistemazione dell'ultimo piano, troppo ingombrante e pesante per essere sostenuto senza traumi dal sottostante piano nobile, caratterizzato da ricche decorazioni parietali e da significativi elementi architettonici. Nella sostanza, invece, l'azione del Fuga è di grande interesse, in quanto tesa a salvaguardare la solidità della struttura e a garantire al nuovo manufatto opportune valenze formali. In tal senso le proposte dell'architetto denotano le personali convinzioni estetiche, basate in prevalenza sul rispetto della struttura originaria¹⁰⁰⁰, caratterizzata da forme rinascimentali tipiche della metà del XVI secolo, vicine alla tradizione fiorentina ma calate nell'ambito napoletano.

Dalla corrispondenza emerge, poi, l'aspetto principalmente tecnico dall'architetto Fuga, quello cioè di assumere atteggiamenti riferibili in particolare all'ingegneria, manifestando profonde conoscenze nel settore della statica, legate ai problemi della portata dei singoli elementi strutturali. La genialità del Fuga consiste anche nel saper collegare, con valide scelte formali, la funzionalità dell'edificio e la solidità strutturale¹⁰⁰¹.

La sua riconosciuta professionalità non era d'intralcio ai rapporti che intercorrevano tra l'architetto e i suoi collaboratori: il tecnico, infatti, era solito affidare a subalterni anche incarichi di un certo rilievo, manifestando una corretta abitudine ad operare in gruppo,

⁹⁹⁸ Pompeo Schiantarelli, architetto napoletano, torna nella città d'origine nel 1776, dopo essersi formato a Roma, dove partecipa ai concorsi indetti dall'Accademia di S. Luca.

⁹⁹⁹ Divenuto 1984, pp. 41-43, pp. 141; Ceci 1897, p. 5; Pane 1939, p. 312.

¹⁰⁰⁰ In rapporto a ciò, è significativo l'atteggiamento che il Fuga tiene riguardo al tipo di mostre da porre nelle finestre dei mezzanini, non ricche di decorazioni, come proposto dal cardinale, ma lisce, per accompagnare il "sodo" della facciata.

¹⁰⁰¹ Sono esplicative a riguardo la sistemazione e la costruzione di scale, servizi, camini, nel palazzo.

offrendo spazi gratificanti ai suoi collaboratori¹⁰⁰². Questa caratteristica gli permetteva poi di assumere più incarichi contemporaneamente, anche in località diverse¹⁰⁰³.

Per quanto riguarda l'aspetto economico dell'impresa napoletana, Ferdinando Fuga si manifesta accorto e saggio, privilegiando il mantenimento di ottimi rapporti con personalità di riguardo, evitando inopportune ed esose richieste di denaro. Dal carteggio con il cardinale Orsini, in particolare, non emergono forti pressioni del Fuga nel trattare i risvolti economici dell'impresa, basandosi gli interlocutori su una fiducia reciproca, unita ad una sottile azione diplomatica, destinata comunque a garantire solidi benefici all'architetto¹⁰⁰⁴.

Un argomento interessante poi, è quello dei tempi di esecuzione dell'intervento affidato al Fuga nel palazzo Gravina di Napoli, dato che lo scambio epistolare si colloca in un arco temporale di cinque anni, all'apparenza eccessivo per un'azione che riguardava di fatto il solo piano superiore. Nella sostanza, invece, permette di apprezzare quanto le preoccupazioni legate alla sicurezza dell'immobile prevalessero sulla voglia di vederlo compiuto nelle nuove forme: in tal senso il Fuga e il cardinale sembrano concordare nelle procedure accorte e sistematiche, solo in alcuni casi condizionate da pareri di tecnici in diverse forme coinvolte nell'impresa¹⁰⁰⁵.

Le vicende tecniche legate alle modifiche del Settecento nel palazzo Gravina permettono di leggere la struttura anche nello specifico ambito della funzione, essendo destinato, in effetti, ad ospitare la famiglia del cardinale insieme alle persone coinvolte in vario modo nella gestione dell'immobile e nel supporto alle necessità quotidiane di tale famiglia. Le modifiche al palazzo vogliono consolidare il suo aspetto di microcosmo, nel quale convivono tipologie diverse di abitanti, con la volontà di assicurare ad ognuno di loro spazi e servizi adeguati. Il cardinale, in particolare, dimostra considerazione anche per il personale di servizio, avanzando attenzioni per gli spazi a loro destinati e la relativa funzionalità.

La sensibilità del Fuga è di fatto riconosciuta anche nell'aspetto interdisciplinare dell'azione tecnica, laddove l'architetto interviene anche nella supervisione dell'attività decorativa e pittorica oltre a quella pertinente lo specifico settore degli arredi. Se da un lato si torna alla figura polivalente dell'artista, dall'altro si avanza verso la gestione dei cantieri come impresa

¹⁰⁰² Nel palazzo Gravina, ad esempio, ebbe come collaboratori gli architetti Vincenzo Di Bisogno e Pompeo Schiantarelli.

¹⁰⁰³ Mentre era impegnato a Napoli manteneva, talvolta indirettamente, contatti con cantieri romani.

¹⁰⁰⁴ Nel particolare, risultano emblematiche le lettere con richieste di raccomandazioni da parte del Fuga al cardinale, per gli incarichi romani da destinare al genero Giuseppe Pannini.

¹⁰⁰⁵ Tipico è, ad esempio, l'atteggiamento dell'architetto Gioffredo quando si sente esautorato di fatto dall'incarico, per volere del cardinale.

multipla, dove diversi operatori sono in azione sotto il controllo di un unico responsabile. Ciò garantisce omogeneità alla struttura, con valenze estetiche concordanti, tese in sostanza a garantire la buona riuscita dell'intervento dal punto di vista stilistico.

Dal carteggio emergono, in maniera significativa, le personalità dell'architetto Ferdinando Fuga e del cardinal Domenico Amedeo Orsini, viste nell'ottica del loro rapporto, professionale e personale.

Il cardinale si dimostra mecenate illuminato, interessato ad ingaggiare artisti e maestranze di primo livello, per garantirsi prestazioni professionali eccellenti, essendo persona competente nei diversi campi dell'arte, anche quelli più complessi; in questo caso, l'architettura e l'ingegneria entrano nel campo dei suoi interessi, partecipando di persona alle relative problematiche. In tal senso, pur essendo fisicamente lontano, segue con assiduità i lavori al palazzo Gravina, intervenendo nel merito e impartendo direttive, il più delle volte in maniera opportuna: era un patrono accorto, che investiva somme consistenti nelle imprese artistiche, in maniera oculata, pretendendo qualità.

In estrema sintesi, quindi, il carteggio si denota come fonte archivistica di pregio, in grado di assicurare notizie storiche di buon interesse, calate in un contesto utile per comprendere lo spirito con cui la nobiltà si poneva a contatto con il mondo dell'arte, applicato alle loro richieste formali: eccellenti mecenati, illuminati, sapevano quindi rintracciare nel contesto professionale adeguati artisti, in grado di assicurare lustro e memoria alle loro imprese.

Gli architetti, in questo senso, sanno adeguare le loro prestazioni alle richieste degli illustri committenti, garantendosi, al contempo, incarichi prestigiosi e congrue gratificazioni.

I documenti a disposizione, a questo punto, offrono spunti di novità nei riguardi di alcune considerazioni consolidate dalla storiografia passata e che alla luce proprio delle nuove acquisizioni ricevono adeguati chiarimenti. L'argomento in particolare torna ad interessare quella che fu la modifica principale apportata dal Fuga al palazzo e cioè la realizzazione dei mezzanini in coerenza con la forma dell'intera struttura.

Fino a oggi, infatti, non si conosceva il ruolo che il Fuga aveva ricoperto, né il suo intervento al palazzo, ipotizzando delle semplici consulenze da parte dell'architetto toscano¹⁰⁰⁶. La dimensione dell'impegno richiesto all'architetto, in base alla documentazione presentata in questa sede, assume un rilievo consistente. In realtà, come si apprende dall'analisi delle risultanze storiche, l'intervento di Fuga fu molto più esteso, comprendendo addirittura la

¹⁰⁰⁶ Ceci 1897, p. 29; Loggia 1997, p. 25; Divenuto 2004, p. 58; Tugbang 2004, pp. 28-29; Gravagnuolo 2004, p. 160.

progettazione di un intero piano, quello superiore, riservato ai mezzanini, che già abbiamo posto al centro di questa problematica.

È possibile conoscere questo piano progettato da Ferdinando Fuga attraverso stampe antiche e, soprattutto, in base a foto che registrano il palazzo prima della demolizione dei mezzanini in questione (figg. 89-90-91): queste immagini, in effetti, documentano l'azione del Fuga e non raffigurano le ipotizzate modifiche ottocentesche sinora sostenute; le ristrutturazioni del 1936-40 andarono quindi a incidere direttamente sui mezzanini realizzati dall'architetto toscano. Le immagini stesse testimoniano in pratica i propositi espressi dal Fuga e dal committente durante l'elaborazione del progetto: balconi in ogni apertura, mostre e paraste lisce, prive di ornamento, eseguite in stucco al posto del piperno e altezza del piano contenuta, per ridurre il peso della struttura. La parte sottostante dell'edificio era così rispettata in quanto l'edificazione del piano superiore si effettuò con un peso adeguato alla potenzialità di carico del palazzo. Dal punto di vista stilistico, poi, il piano dei mezzanini si adatta correttamente a quelli inferiori, rappresentando un alleggerimento dei medesimi ottenuto tramite effetti plastici e accorgimenti compositivi: il palazzo, in effetti, sembra degradare nei volumi salendo dal basso in alto.

Il piano in questione fu tuttavia demolito tra il 1936 e il 1940 durante il restauro subito dal palazzo per renderlo idoneo ad accogliere la sede della facoltà di architettura. I mezzanini, considerati frutto della trasformazione progettata dall'architetto Nicola D'Apuzzo tra il 1837 e il 1839 per volere del nuovo proprietario di palazzo Gravina, il conte Guido Ricciardi, furono distrutti nell'ambito del progetto che si prefiggeva lo scopo di ripristinare l'impaginazione della originaria facciata cinquecentesca¹⁰⁰⁷.

Il restauro, ideato dall'allora preside della facoltà di architettura, Alberto Calza Bini, con la collaborazione di Umberto Chierici, fu realizzato tenendo presente l'evoluzione storica dell'opera sulla base di una ricerca filologica e considerando la staticità e la sicurezza dell'edificio insieme, alle esigenze connesse al nuovo uso. Con questi presupposti furono eliminati dal palazzo gli interventi che si credevano realizzati a metà Ottocento, ossia venne demolito il piano attico, chiusi i balconi realizzati nel secondo piano e ricollocati sopra le aperture gli originari busti marmorei, raffiguranti componenti della casata Orsini¹⁰⁰⁸.

I principi che ispirarono questa demolizione si basarono sul concetto che in sede di restauro potevano essere eliminate le parti "funzionali e utilitarie"¹⁰⁰⁹, dato che, come si è detto, non si

¹⁰⁰⁷ Picone 2009, pp. 86-87.

¹⁰⁰⁸ Pane 1955-56, pp. 79-84; Pinto 1991, pp. 77-87; Divenuto 2004, p. 53; Picone 2009, pp. 80-87.

¹⁰⁰⁹ Picone 2009, pp. 61-62, p. 67, pp. 80-87.

ritennero i mezzanini opera del Fuga e quindi progettati secondo principi stilistici corretti, ma – come è stato appena detto - si pensavano eseguiti nell'Ottocento con esclusive finalità pratiche.

Più in particolare, si ignorò la paternità progettuale del Fuga e non si capì che era invece un intervento rispettoso dello stile dell'edificio, progettato secondo principi corretti, considerandolo eseguito nel l'Ottocento e per lo più con esclusive finalità pratiche.

Il restauro del 1936, in pratica, ha riguardato lo smantellamento di tre bracci del piano attico, conservando invece il lato posteriore, su Vico dei Carrozzeri (fig. 92), che sembra corrispondere alla parte dell'edificio progettato da Fuga.

Il braccio in questione, stando ai documenti, sembrerebbe essere stato effettivamente costruito nel 1771, così come traspare dalla frase che cita una “porzione da proseguirsi” verso levante “dopo terminate che siano le necessarie fortificazioni sotto i muri di esse”¹⁰¹⁰. Questo settore, inoltre, corrisponde formalmente con gli altri mezzanini abbattuti.

La corrispondenza presentata in questo paragrafo, insieme alle note biografiche e documentarie, è utile per chiarire, in misura a mio avviso soddisfacente, la portata del reale intervento di Ferdinando Fuga nel palazzo Gravina, che appare limitato ad un settore dell'edificio, ma abbraccia una serie di problematiche complesse, utili per meglio definire il senso del rapporto intercorso tra l' illustre prelato e il noto architetto.

¹⁰¹⁰ Appendice documentaria 3: doc. 386.

CAPITOLO V

LE VEDUTE DEI FEUDI ORSINI NEL PALAZZO DUCALE DI SOLOFRA

Negli anni appena precedenti il cantiere pittorico di Napoli il cardinale Orsini aveva commissionato al pittore Francesco Nubula la decorazione del palazzo ducale di Solofra, appartenente alla stessa casata. Le immagini presenti in tale struttura, opportune per comprendere in linea generale le preferenze e le scelte artistiche del prelado, trovano diretto collegamento con il palazzo di Napoli per alcune immagini a questo riferibili e utili per definirne la storia.

Francesco Nubula appartiene a quella schiera di artisti, attivi a Roma e Napoli nel corso del XVIII secolo, che attendono una più precisa e approfondita valutazione della propria opera.

Le ricerche su questo pittore, assente anche dai repertori di genere, sono ancora allo stato iniziale e solo sporadicamente la sua figura e opera sono state oggetto di studio¹⁰¹¹.

La presente analisi pertanto, anche per supplire alle carenze sopra evidenziate, tende tra l'altro a fornire un succinto profilo biografico dell'artista, che si è andato delineando grazie alle notizie emerse durante le relative ricerche.

Dalla consultazione degli stati delle anime della parrocchia di San Lorenzo in Lucina a Roma, apprendiamo infatti che il pittore risiedeva, almeno a partire dal 1741 e fino al 1760, in una casa di via Frattina, dove alloggiava con la moglie Antonia Monica, i quattro figli Andrea, Carlo, Giuseppe e Silvestro, più una "serva"¹⁰¹². Gli atti di battesimo dei figli Carlo e Silvestro, nati rispettivamente nel 1741 e nel 1743, permettono di conoscere l'origine napoletana dei coniugi Nubula¹⁰¹³, notizia che apre nuovi orizzonti sulla formazione iniziale di Francesco, calata in un ambiente ricco di provocazioni culturali e artistiche tipiche della Napoli del tempo. Nei documenti rinvenuti non vi sono indicazioni sull'età del pittore che

¹⁰¹¹ Petrucci 2000, pp. 87-112; Mazzarelli 2008, pp. 189-206;

¹⁰¹² Archivio Storico del Vicariato di Roma (da ora ASVR), *Stati delle anime* della parrocchia di S. Lorenzo in Lucina, 1741, c. 54v; 1743, c. 60v; 1744, c. 56v; 1745, c. 60r; 1760, c. 9r. Il ritrovamento dei documenti è stato possibile grazie alla traccia indicata da Francesco Petrucci nell'articolo inerente alla committenza Chigi. Petrucci riferisce una comunicazione orale di Maria Barbara Guerrieri Borsoi nella quale la studiosa affermava, a ragione, di aver incontrato il nome di Francesco Nubula fra gli stati delle anime di S. Lorenzo in Lucina rispettivamente del 1745 e 1760. Cfr. Petrucci 2000, p. 105, n. 18.

¹⁰¹³ ASVR, *Battesimi* della parrocchia di S. Lorenzo in Lucina, 1741, c. 46r; ASVR, *Battesimi* della parrocchia di S. Lorenzo in Lucina, 1743, c. 50v; I due documenti citati riportano che Francesco Nubula era figlio di Andrea.

comunque, alla metà degli anni '40 del Settecento, doveva aver raggiunto una certa autonomia operativa, visto che dal 1745 lavora a Roma per il cardinale Mario Bolognetti nella decorazione degli ambienti della sua villa fuori Porta Pia, su via Nomentana, trasformata da Nicola Salvi (1697-1751). Queste pitture purtroppo sono andate perdute insieme all'edificio che le ospitava, distrutto nei primi anni del Novecento per lo stato di abbandono e rovina in cui versava e per le scelte urbanistiche legate alle lottizzazioni del tempo.

È invece possibile conoscere la tipologia e l'entità di questa decorazione grazie al rinvenimento, da parte di Carla Mazzarelli, di una dettagliata descrizione dei lavori fatti da Francesco Nubula a Villa Bolognetti¹⁰¹⁴. Il pittore napoletano eseguì per il suo committente sia vedute di paese che urbane, dipinte sulle pareti di alcune stanze della villa, dove erano poi inseriti una serie di quadri ad olio rappresentanti "boscareccie" e paesi di mano dello stesso autore. Le vedute, in particolare, alludevano ad imprese architettoniche coeve, realizzate dalle maggiori personalità del tempo come Luigi Vanvitelli e Nicola Salvi. Si potevano ammirare diverse vedute di Ancona, tra cui il porto e il Lazzaretto del Vanvitelli; la città e il porto di Civitavecchia; un prospetto della Fontana di Trevi di Nicola Salvi e la veduta del Casino della stessa villa Bolognetti. Le pitture erano animate da figure riprese in diverse azioni e posizioni, mentre di particolare interesse era la decorazione della cappella, dove il pittore eseguì un finto romitorio con grottini, paesaggi e ancora "boscareccie", nel quale erano ritratte figure di monaci¹⁰¹⁵. In particolare quest'ultimo tipo di decorazione era abbastanza in voga ai tempi, tanto che le fonti ricordano simili raffigurazioni nei palazzi Altams e Colonna; lo stesso Nubula ne realizzerà, come vedremo in seguito, un'altra per Villa Chigi a Roma¹⁰¹⁶.

A partire dal 1750 il pittore è documentato per la prima volta a servizio del cardinale Domenico Amedeo Orsini, iniziando così un rapporto di committenza che si protrarrà come vedremo per circa ventiquattro anni, con uno dei mecenati più attivi nella seconda metà del Settecento tra Roma e Napoli. Nel maggio del 1750 Francesco Nubula in qualità di "pittore a guazzo" riceve 20.60 scudi dal cardinale per conto di lavori non specificati¹⁰¹⁷.

Il pagamento, pur non menzionando l'oggetto dell'intervento del pittore, fornisce una preziosa informazione su questa particolare e specifica competenza tecnica dell'artista, che sapeva esprimersi nell'arte della *gouache*. Il termine "guazzo" o "tempera magra", dal

¹⁰¹⁴ Mazzarelli 2008, pp. 192-194.

¹⁰¹⁵ Mazzarelli 2008, pp. 192-194. Per una maggiore conoscenza sulla decorazione dei palazzi nobiliari a Roma nel Settecento Cfr. De benedetti 1987; Borsellino 1989; De benedetti 1990.

¹⁰¹⁶ Golzio 1939, p. 190; Waddy 1999, p. 31; Petrucci 2000, pp. 96-97.

¹⁰¹⁷ Appendice documentaria 2: doc. 6, maggio, luglio.

francese *gouache*, si afferma proprio nel XVIII secolo per indicare una tecnica più antica¹⁰¹⁸ ma molto in voga nel Settecento: è un tipo di tecnica a tempera in cui i colori utilizzano come legante non l'uovo o l'olio, ma materiali collosi di origine vegetale o animale, come colla arabica, gelatine e colla di caseina, solubili in acqua. Questa tecnica è caratterizzata da morbidezza e facilità di stesura, asciuga molto velocemente e produce una pittura dai toni molto chiari e opachi¹⁰¹⁹. Le peculiarità di questa tecnica vengono poi valorizzate nel Settecento e dallo stesso Nubula per il fatto che ben si sposavano con la tipologia delle sue pitture e, soprattutto, per decorare in fretta grandi ambienti, visto le particolari qualità tecniche del guazzo stesso. Nel 1750, quindi, Francesco Nubula, insieme a Giuseppe Aldobrandini, anch'esso pittore specializzato in questa tecnica, e attivo per alcune famiglie nobili del tempo¹⁰²⁰, si reca più volte da Roma a Roccagorga, feudo acquistato dagli Orsini nel 1722. In questo paese prossimo ai monti Lepini i due sono impegnati a realizzare la decorazione del palazzo baronale. I documenti a disposizione non lasciano comprendere la quantità del lavoro svolto e i soggetti delle pitture eseguite ma il pagamento di “*una lista di colori, gesso e colla*” forniti agli artisti, lascia intendere che la tecnica da loro utilizzata fosse la medesima, di cui abbiamo trattato sopra¹⁰²¹.

Le pitture realizzate da Nubula e Aldobrandini nel palazzo di Roccagorga, sono andate perdute a causa della divisione in appartamenti dell'immobile; l'unico lacerto rimasto è un articolato stemma araldico situato all'interno di un'abitazione privata (fig. 73). Il cappello cardinalizio e gli orsi che sorreggono lo stemma, rimandano certamente al cardinale Domenico Orsini, riconducendo probabilmente la pittura superstite alla decorazione condotta dai due pittori citati. Inoltre, la vicinanza formale con uno stemma analogo eseguito da Francesco Nubula a Palazzo Orsini di Solofra (fig. 74), di cui si parlerà in seguito, avvalorata tale ipotesi attributiva. Giuseppe Aldobrandini non risulterà più documentato a Roccagorga, ma dalle fonti storiche emerge un suo impegno, sempre per il cardinale, nella decorazione di varie stanze nel Palazzo Orsini di Roma.

Francesco Nubula invece tornerà di nuovo nella cittadina nel gennaio del 1757 per continuare i lavori nel palazzo nobiliare ed eseguire “[...] *due quadri di prospettiva [...] di palmi 4 e 3 [...]*”, rappresentanti uno la veduta di Roccagorga con la piazza e l'altro la veduta del territorio dalla parte di “*Piperno*”, l'attuale Priverno. Il pittore per questi lavori riceverà circa

¹⁰¹⁸ L'uso di colori stemperati in legante a colla è testimoniato fin dall'antico Egitto, Fuga 2004, p. 118.

¹⁰¹⁹ Fuga 2004, pp. 118 -119.

¹⁰²⁰ Giuseppe Aldobrandini è testimoniato negli anni '50 del Settecento a servizio dei Corsini nella decorazione del loro palazzo a Roma alla Lungara. Borsellino 1987, pp. 181-196.

¹⁰²¹ Appendice documentaria 2: doc. 6, m. aggio, luglio.

160 scudi, una somma abbastanza consistente, indice dell'impegno e delle qualità dell'artista¹⁰²².

Nei mesi successivi, a queste due vedute del feudo di Roccagorga, si aggiungerà quella di Palazzo Orsini a teatro Marcello, a Roma, commissionata al pittore dal cardinale per la somma di 12.30 scudi¹⁰²³.

I contatti tra il cardinale Orsini e Francesco Nubula a questo punto si interrompono per circa due anni, per poi riprendere con l'esecuzione del ciclo di vedute dei feudi del cardinale nel Palazzo Orsini di Solofra. Gli affreschi, sinora assegnati genericamente alla seconda metà del Settecento e considerati di autore anonimo¹⁰²⁴, risultano invece essere stati eseguiti da Francesco Nubula nel 1759, come si potrà evincere dalla documentazione rinvenuta in occasione del presente lavoro e conservata nella parte dell'archivio Orsini custodito nell'Università della California di Los Angeles.

Nell'anno indicato, il pittore viene quindi chiamato dal cardinale Orsini per realizzare, in una sala dell'ala nord del palazzo di famiglia a Solofra, le vedute dei suoi feudi già precedentemente citate. Questi affreschi, purtroppo, sono andati quasi completamente distrutti durante il terremoto che ha devastato la zona irpina nel 1980 (fig. 74), ma la loro raffigurazione era stata in parte pubblicata in uno studio su Solofra condotto da Francesco Guacci nel 1974¹⁰²⁵.

La documentazione in esame, oltre a datare e a dare un nome all'autore delle vedute, risulta estremamente interessante perché permette di spiegarne la genesi e le particolari metodologie di lavoro che portarono alla loro realizzazione.

Da una lettera inviata al cardinale dal suo Maestro di casa, infatti, risulta che Nubula giunse a Napoli, la sua città d'origine, nel marzo del 1759 per "*fare il disegno della veduta del Palazzo di Monte Oliveto*", e in quella occasione gli venne fornito "*il disegno del portone per poterne unire il disegno alla veduta*"¹⁰²⁶.

In quel periodo, infatti, come già ampiamente illustrato nel capitolo precedente, palazzo Orsini di Gravina a Napoli era oggetto di un incisivo intervento sotto la direzione dell'architetto napoletano Mario Gioffredo, che avrebbe realizzato da lì a poco il nuovo portone del palazzo. In base a questa testimonianza quindi l'intero palazzo sarebbe stato

¹⁰²² Appendice documentaria 2: doc. 13, aprile.

¹⁰²³ Appendice documentaria 2: doc. 13, luglio.

¹⁰²⁴ Guacci 1974, pp. 91-95.

¹⁰²⁵ Guacci 1974, pp. 91-95.

¹⁰²⁶ Appendice documentaria 3: doc. 53

raffigurato oggettivamente, mentre il portone si configurava in questa sede come elemento di fantasia e secondo le forme che avrebbe assunto dopo l'effettiva messa in opera.

Il documento pertanto testimonia le due fasi dell'impegno del pittore nel raffigurare la prestigiosa residenza di Napoli sulle pareti del Palazzo Orsini di Solofra: in un primo momento prepara il disegno del palazzo partenopeo così come appariva in quel tempo e aggiunge poi a questa immagine il disegno del progetto del portone ideato da Mario Gioffredo nel 1758¹⁰²⁷, rispondendo così alla richiesta del cardinale che voleva vedere l'edificio completo. Dall'immagine che documenta l'affresco prima della sua distruzione (Fig. 75)¹⁰²⁸, si può vedere che il pittore riprende il palazzo da un punto di vista spostato sulla sinistra, che gli permette di rendere sia la facciata dell'edificio che il suo lato sinistro, grazie a una lunga fuga prospettica molto accentuata, che non si presenta tuttavia del tutto riuscita: le fughe, infatti, sono molto marcate e risultano piuttosto suggestive, ma la loro geometria presenta carenze evidenti. Si nota una certa difficoltà nella realizzazione delle architetture e gli altri palazzi, insieme alla fontana, sono realizzati sommariamente. La principale preoccupazione del pittore, in effetti, è quella di riprendere oggettivamente Palazzo Orsini e di renderne la monumentalità. La composizione sembra più una giustapposizione di elementi e appare definita in prevalenza a livello scenografico, rispondendo quindi alle richieste dell'illustre committente. Queste carenze, tuttavia, a livello visivo vengono equilibrate con un appropriato uso della luce e dei chiaroscuri. La veduta poi mostra il contesto di via Monteoliveto, animata da diverse figure, evidenziate in controluce, riprese in diversi atteggiamenti.

L'importanza della raffigurazione, come già spiegato nel capitolo precedente, risiede nel fattore storico-documentario: l'immagine dell'affresco di Palazzo Orsini a Napoli, escludendo il portone, ci mostra infatti come fosse effettivamente l'edificio alla fine degli anni cinquanta del Settecento, testimoniando così una delle varie fasi del cambiamento della facciata del palazzo partenopeo nel XVIII secolo e risolvendo una questione che aveva creato negli studi precedenti non pochi problemi. Tale rappresentazione di Palazzo Orsini, infatti, era considerata soltanto ipotetica e frutto di una progettazione mai realizzata¹⁰²⁹, a causa delle discrepanze con le successive rappresentazioni della facciata del palazzo (fig. 76), dove il prospetto l'immobile appare sostanzialmente cambiato nella parte che riguarda l'ultimo piano,

¹⁰²⁷ Appendice documentaria 3: doc. 43.

¹⁰²⁸ L'immagine è stata pubblicata in Guacci 1974, p. 95; Tugbang 2004, p. 30 fig. 20; Picone 2008, p. 64 fig. 16.

¹⁰²⁹ La tesi che l'immagine dell'affresco fosse soltanto la raffigurazione di un'idea mai giunta a termine è stata sostenuta da Yolanda Tugbang (Tugbang 2004, p. 30); mentre negli altri studi riguardanti Palazzo Gravina la problematica in questione non viene affrontata.

a causa delle modifiche apportate al palazzo nella seconda metà del Settecento, progettate e condotte, come si vedrà in seguito, da Ferdinando Fuga.

Il Maestro di casa del cardinale Orsini, una volta che Francesco Nubula ebbe terminato il disegno del palazzo napoletano, lo sollecita a spostarsi in una località definita “*Foresta*” e lo invita, una volta arrivato a destinazione, a “*camminarla anche nel mezzo e così porsi in un sito, dove con migliore idea possa fare il disegno della veduta di detta Foresta, con situare il casino e le pagliare proporzionatamente nel disegno dove sono nei siti, acciò la veduta venga perfetta*”¹⁰³⁰. Dal colloquio tra il maestro di casa e il pittore si evince chiaramente l’importanza che viene riservata al punto di vista dal quale dovevano essere riprese le vedute dei feudi. La loro scelta veniva effettuata dal cardinale stesso e comunicata poi dal Maestro di casa all’artista, raccomandando comunque a quest’ultimo di compiere dei sopralluoghi diretti una volta giunto in ogni feudo, per osservare minuziosamente i territori in modo da rendere chiare le proprie intenzioni ed elaborare i disegni relativi, che poi sarebbero stati inviati al cardinale per la scelta definitiva.

Delle lettere spedite agli attendenti del cardinale nei vari feudi, con dentro le istruzioni riguardo il sostentamento e all’operato del pittore, avrebbero anticipato la venuta di quest’ultimo, in modo da poter programmare e facilitare meglio l’intera faccenda¹⁰³¹.

Dalle fonti in esame, emerge in maniera evidente e per la prima volta in questo tipo di pitture, la poca libertà dell’artista nell’esecuzione delle vedute: era il committente che, pur essendo lontano, sceglieva il luogo in cui si doveva porre il pittore per eseguire i disegni preparatori delle vedute; ed era poi sempre il committente che dava il giudizio finale, decidendo quali dei disegni effettuati dal pittore far trasporre in affresco. Una volta finiti i disegni del palazzo di Napoli e della vicina località denominata “*Foresta*”, Francesco Nubula si sposta nelle altre proprietà del cardinale.

Da una lettera spedita dallo stesso pittore al cardinale Orsini, si apprende che le successive tappe dell’artista furono i feudi di Gravina di Puglia e il vicino paese di Poggiorsini. Del primo feudo il pittore eseguì due vedute, delle quali una soltanto ci è pervenuta. Del secondo, quello di Poggiorsini, resta una descrizione appena sufficiente per intuire la raffigurazione originale: il pittore dice di essersi posto nel punto scelto “*dove sono i pozzi delle conserve dei crani*” e da lì aver ripreso la parte posteriore della chiesa, il casino con la sua entrata caratterizzata da archetti e “*la fabbrica delle macine*”. Questa descrizione sembra in qualche

¹⁰³⁰ Appendice documentaria 3: doc. 53.

¹⁰³¹ Appendice documentaria 3: doc. 53.

modo riferibile ad un edificio la cui immagine è sopravvissuta al terremoto, ma che non presenta altre indicazioni utili per un sicuro riconoscimento (fig. 77).

L'immagine potrebbe tuttavia riferirsi anche al feudo denominato "*Foresta*", già citato e allo stato attuale delle ricerche non ancora identificato.

Del feudo di Gravina, invece, Nubula esegue due vedute, delle quali una soltanto ci è pervenuta; della seconda resta comunque una dettagliata descrizione effettuata dal pittore nella lettera già citata. In tale esposizione compaiono una serie consistente di riferimenti a edifici e spazi organizzati che conviene comunque analizzare. La veduta di Gravina era presa da sopra il monte detto "*la Fontana*", da cui, in base alla descrizione del pittore, si vedeva la chiesa di S. Sebastiano, successivamente la chiesa di S. Agostino, la Porta, i macelli e i fuochi per cuocere la carne di agnello. A fianco della Porta si poteva distinguere il monastero e la chiesa delle monache di S. Maria, la facciata della cattedrale di Gravina ripresa di fianco, in modo da poter scorgere anche il campanile e la piazza antistante; dietro il campanile si intravedeva la cupola della chiesa delle Anime del Purgatorio e parte della facciata della biblioteca Finy. La panoramica della città si allargava poi agli edifici più lontani: i monasteri di S. Sofia, di S. Teresa, di S. Domenico e di S. Francesco, oltre a Palazzo Orsini e le mura della città con la loro torre¹⁰³².

Della seconda veduta di Gravina è disponibile la sola immagine fotografica dell'affresco (fig. 78), prima che questo fosse distrutto. Il pittore ritrae Palazzo Orsini a Gravina nel momento dello svolgimento della tradizionale fiera di San Giorgio, un evento importante nell'economia della città e del territorio limitrofo, istituita nel 1294 da Carlo II D'Angiò. La composizione è incentrata sulla marcata fuga prospettica di Palazzo Orsini, realizzata per dare la maggiore profondità possibile, per poter poi situare il contesto della fiera nella piazza antistante il palazzo. La fiera, come ci mostra la veduta, era caratterizzata dalle molteplici strutture formate da tende e casamenti, che ospitavano i vari generi di merce, e animata dalle numerose persone che vi partecipavano. Anche in questa veduta le architetture sono realizzate piuttosto sommariamente, ma c'è da notare che la composizione risulta abbastanza ariosa perché il pittore sceglie di mettere la scena a metà altezza, lasciando lo spazio superiore per la raffigurazione del cielo coperto di nuvole.

Francesco Nubula, dopo la realizzazione delle due vedute di Gravina appena trattate, si reca a Bari per visitare la cattedrale di San Nicola. La "*gita*", come viene definita nei documenti,

¹⁰³² Appendice documentaria 3: doc. 55.

non rientrava nel progetto lavorativo per il cardinale Orsini, che tuttavia asseconda il desiderio del pittore tanto da pagarne il viaggio¹⁰³³.

A questo punto il pittore parte alla volta di altri due feudi del suo mecenate, Muro Lucano e Vallata, per poi giungere finalmente a Solofra, dove avrebbe dovuto eseguire ad affresco tutte le vedute nel palazzo degli Orsini.

Il viaggio di Francesco Nubula nei vari feudi del cardinale, era durato circa tre mesi; per ognuna di queste località aveva eseguito una serie di disegni di vedute, che verranno spedite al cardinale a Roma per la consueta scelta e approvazione, nel giugno del 1759.

Se per i feudi di Vallata e Muro Lucano non sono rimaste immagini, né descrizioni, si può disporre delle foto che testimoniano le due vedute di Solofra. La prima rappresenta il prospetto del palazzo ducale di Solofra (fig. 79), costruito tra il 1563 e il 1573 per volontà della duchessa di Gravina Beatrice Ferrella Orsini¹⁰³⁴. La facciata è caratterizzata dal grande fornice dell'ingresso al di là del quale il pittore lascia intravedere, grazie a un espediente prospettico, il cortile e un altro arco che definiva un'ulteriore entrata agli ambienti del palazzo. L'artista cerca di mettere in evidenza la plasticità della facciata, ritmata dalle finestre rinascimentali, il marcapiano e il cornicione aggettante, oltre al balcone sopra al portone d'ingresso. Sul lato sinistro la torretta del palazzo non risulta inserita in maniera magistrale, tanto da apparire allo spettatore un elemento autonomo rispetto al palazzo. Di fianco alla torre, il campanile della collegiata di San Michele fa da contrappunto; a destra il cosiddetto Calvanico, una colonna romana del VI secolo montata su un basamento, quasi a voler simulare un obelisco; l'altra struttura sulla destra è palazzo Zurlo. Anche in questa veduta è curata la resa prospettica e l'ambientazione della piazza, con le varie diagonali, appare risolta con la necessaria ampiezza. C'è da aggiungere, comunque, che nel pittore prevale lo spirito narrativo e descrittivo, mentre i mezzi tecnici per la definizione strutturale degli edifici sembrano in parte carenti.

Nella seconda veduta di Solofra (fig. 81), il pittore riprende la cittadina dall'alto con una veduta quasi a volo di uccello, che permette di cogliere tutto il paesaggio circostante. Sfortunatamente la bassa qualità dell'immagine, l'unica disponibile, non permette di procedere a considerazioni o descrizioni dettagliate. Resta comunque da evidenziare, che anche in questa immagine si possono rilevare le caratteristiche tecniche e formali del Nubula, già in precedenza evidenziate: appare credibile la resa paesaggistica e l'aspetto narrativo, legato a persone e situazioni calate nell'ambiente. È invece carente la capacità di chiudere lo

¹⁰³³ Appendice documentaria 3: doc. 56.

¹⁰³⁴ Guacci 1974, pp. 91-95.

spazio nella prospettiva lontana: le montagne, come già visto con le architetture, assumono una preponderanza plastica che non è controllata da altrettanti accorgimenti prospettici, mancando ad esempio il senso della distanza tra le varie colline che appaiono oltretutto spoglie e piuttosto convenzionali nell'aspetto. Dopo aver terminato la ricognizione ed eseguito i relativi disegni, il pittore sosta a Solofra, dove erano stati inviati da Roma, il 31 marzo 1759, tre quadri del Nubula, dei quali si è già trattato in riferimento ai lavori svolti dallo stesso a Roccagorga. In uno era rappresentata la veduta di Palazzo Orsini a Roma, mentre gli altri due avevano come soggetto due vedute di Roccagorga¹⁰³⁵. Questi quadri, come si può evincere dai documenti, vengono inviati a Solofra per essere poi tradotti in affresco. Una veduta di Roccagorga (fig. 82), eseguita nel palazzo di Solofra, della quale resta un brano di affresco, potrebbe quindi corrispondere all'immagine inviata da Roma e giustificare così l'invio dei quadri. La cittadina viene ripresa da un particolare punto di vista laterale, che permette di rendere lo spaccato della piazza principale: partendo da destra, in basso, si possono vedere le vasche degli antichi lavatoi, oggi non più esistenti, la caratteristica facciata convessa della chiesa dei Ss. Leonardo e Erasmo, con il suo campanile; davanti alla chiesa, leggermente in basso, si distingue la struttura architettonica definita Rifolta, costruita nella metà del Seicento dalla famiglia Ginetti: un immenso vascone ellittico, fabbricato per essere usato come un serbatoio idrico per assicurare l'acqua alla popolazione ma, ancora di più, per dare "motore" ai molini baronali¹⁰³⁶. Dall'affresco si può vedere la forma ellittica della Rifolta, coronata da semicerchi rovesci degradanti verso la piazza, che ne facevano un suggestivo e scenografico complesso architettonico e urbanistico. Di fronte alla Rifolta si apre il contesto della piazza su cui affacciavano i principali palazzi signorili del tempo. Alcuni di essi sono ancora riconoscibili: partendo da sinistra è identificabile l'edificio che attualmente ospita il comune di Roccagorga, seguito da palazzo Pacifici e palazzo Borzoni; sullo sfondo i monti Lepini. La veduta di Roccagorga è ripresa da un punto di vista leggermente rialzato, ed è divisa sostanzialmente in tre fasce orizzontali: quella più in basso mostra il contesto della piazza dominato dall'architettura della chiesa e della Rifolta; la fascia intermedia è occupata dal gruppo delle architetture dei palazzi, mentre il settore in alto è occupato in prevalenza dal cielo. La scala cromatica dei colori è calda e la luce diffusa, così come l'ambientazione appare piacevole per la prevalenza in alto delle tonalità luminose, contrapposte con equilibrio e passaggi gradualmente alla varietà delle figure e oggetti che affollano la piazza sottostante.

¹⁰³⁵ Appendice documentaria 3: doc. 54.

¹⁰³⁶ Su Roccagorga e i suoi principali monumenti cfr. Magnani Cianetti 1983, pp. 183-201; D'Orso 1983, pp. 203-207; Restaini 1985; Zaccaro 1991, pp. 335-343.

Durante la presente ricerca è stato individuato un disegno settecentesco proveniente dalla collezione Orsini (fig. 83), che rappresenta una veduta di Roccagorga ripresa in modo da poter mostrare la facciata della chiesa dei Ss. Leonardo e Erasmo con la struttura della Rifolta davanti¹⁰³⁷. Il disegno in basso reca la scritta “*Prospetto della chiesa e fontana di Roccagorga feudo dell’Em.o R.mo Ill.mo cardinale Orsini*” e ha come termini cronologici il 1743, anno in cui Domenico Orsini viene nominato cardinale, e il 1769, anno in cui la chiesa dei Ss. Leonardo e Erasmo viene quasi completamente distrutta da un terremoto. Questo disegno potrebbe essere uno studio preparatorio realizzato da Francesco Nubula per le vedute di Roccagorga, concretizzate poi nei due dipinti precedentemente citati e nell’affresco di Solofra.

Dai lacerti superstiti degli affreschi di Solofra, possiamo renderci conto del contesto scenografico in cui erano inserite queste vedute, che si aprivano entro cornici e pitture con finte architetture (fig. 84-85). Dall’immagine si può vedere la composizione ricca di elementi strutturali che si erge sopra una porta d’ingresso, composta da un articolato architrave sul quale è posto un elemento architettonico caratterizzato da volute spesso presentate contrapposte. Tra due puttini vi è un ovale definito da una cornice barocca, che lascia intuire la probabile presenza in origine di uno stemma araldico o di una scritta. L’elemento decorativo è molto accentuato: mascheroni ai lati, motivi polimorfi, fantasiosi puttini ed elementi vegetali che sembrano germinare, ornano l’intera architettura. Da questa struttura, poi, nascono delle cornici a doppia voluta che definiscono lo spazio riservato alle vedute; esse appaiono piuttosto esili rispetto alla forza plastica dell’architettura d’origine, sensazione che è accentuata dai leggerissimi serti irregolari ed evanescenti posti a coronamento delle vedute.

Queste ricche ornamentazioni studiate per inquadrare le vedute, caratterizzate da finte architetture, motivi vegetali, fiori, fogliami, conchiglie e realizzate per lo più con colori vivaci, erano molto in voga nel Settecento per decorare le stanze dei palazzi nobiliari.

Una volta finito di fare i disegni delle vedute dei vari feudi, Francesco Nubula ritorna a Napoli; qui, infatti, gli verrà consegnata una lettera del cardinale con le direttive da seguire in merito alla sua opera e gli verranno poi dati 10 ducati per pagare “*i giovani*” ossia i vari aiutanti che sarebbero intervenuti per assistere il pittore nel suo lavoro, più altro denaro per la compra dei colori necessari¹⁰³⁸.

Dal carteggio in esame, emerge un’interessante discussione sulla scelta della tecnica da utilizzare per compiere la galleria del palazzo di Solofra.

¹⁰³⁷ Il disegno è stato pubblicato in Restaini 1985, p. 24.

¹⁰³⁸ Appendice documentaria 3: doc. 59.

Il cardinale Orsini, infatti, chiede al suo Maestro di casa di informarsi se era più opportuno realizzare le vedute con la tecnica del guazzo o dell'affresco, specificando che a Roma le pitture realizzate a guazzo “*durano più di cento anni*”, ma che dovendo sostenere comunque una spesa notevole per esse, era suo desiderio che si fossero realizzate con la tecnica più duratura possibile. La questione doveva essere discussa con il pittore Francesco Nubula e, se questi avesse ritenuto più durevole l'affresco, lo stesso committente sarebbe stato disposto a spendere qualcosa in più della somma pattuita¹⁰³⁹. Per risolvere questo quesito, il solerte Maestro di casa organizza una “*sessione*”, ossia un incontro con Francesco Nubula e altri suoi quattro amici pittori, tra cui Giovan Battista Natale, affermato pittore del Settecento Napoletano. Da essa emerge, proprio per suggerimento di Giovan Battista Natale, che la tecnica di realizzazione che avrebbe permesso una maggior durata alle pitture sarebbe stata comunque l'affresco, anche se alcune difficoltà sarebbero sorte nella raffigurazione di particolari che necessitavano di un maggior tempo di realizzazione: in questi singoli casi, aggiungendo opportunamente una giusta quantità di colla, si sarebbe potuto eliminare il problema¹⁰⁴⁰.

È interessante notare come la questione della tecnica da utilizzare e della maggior durata dell'affresco rispetto ad altre tecniche pittoriche, non fosse del tutto scontata in questo secolo, soprattutto da parte del committente la cui preoccupazione principale, comunque, è quella di ottenere un prodotto artistico che sopravviva il più possibile attraverso i secoli.

A questo punto, a fine giugno del 1759, una volta avute tutte le istruzioni necessarie, Francesco Nubula torna finalmente a Solofra, per dipingere la galleria nord di Palazzo Orsini. L'attività del pittore si protrarrà fino a metà dicembre, visto che in questo mese vengono pagate le spese sostenute per i suoi aiutanti, ed è emanato un mandato di pagamento per il viaggio di ritorno a Roma di Nubula stesso¹⁰⁴¹.

Il lavoro del pittore per la realizzazione delle vedute del palazzo di Solofra, consistente nell'elaborazione dei vari disegni preparatori eseguiti nei vari feudi degli Orsini e la definitiva esecuzione degli affreschi, era durato circa un anno. Il pittore aveva ricevuto dal cardinale un assegno di 15 scudi mensili, più un saldo di 20.50 scudi a fine lavoro. A queste cifre bisogna aggiungere i costi per viaggio, vitto e alloggio dell'artista; quelli per la compera dei materiali e colori; più il denaro dato agli aiutanti di Nubula per eseguire gli affreschi. Il costo complessivo dell'opera, pur considerando la carenza di documenti contabili, si sarebbe

¹⁰³⁹ Appendice documentaria 3: doc. 59.

¹⁰⁴⁰ Appendice documentari a 3: doc. 60.

¹⁰⁴¹ Appendice documentaria 3: doc. 67.

aggirato intorno ai 300 scudi, somma coerente con il desiderio del cardinale di conferire maggior prestigio alla propria casata tramite la raffigurazione dei vari possedimenti, iniziativa praticata dalle maggiori famiglie del tempo.

Durante la sua permanenza nel regno di Napoli, Francesco Nubula era stato incaricato dal cardinale di immortalare, in un disegno di sua esecuzione, la partenza del re Carlo III per la Spagna, avvenuta il 7 ottobre 1759, per succedere al trono della penisola iberica, dopo la morte del fratello Ferdinando VI. L'evento, di particolare interesse per il cardinale Domenico Orsini in quanto ricopriva il ruolo di ambasciatore del re di Napoli presso la Santa Sede, venne poi tradotto in un dipinto "*rappresentante la venuta dell'imbarco fatto dal re e regina di Spagna con tutto l'equipaggio*", realizzato alcuni mesi più tardi da Francesco Nubula a Roma, destinato, come si è visto, alla quadreria del prelato¹⁰⁴².

L'attività del pittore per il cardinale Orsini continuerà in maniera costante anche negli anni successivi e in almeno due occasioni Nubula sarà incaricato dal cardinale stesso di eseguire disegni rappresentanti repliche delle vedute dei feudi realizzate a Solofra, che verranno corredati da cornici per essere appesi poi nelle stanze del palazzo romano e nelle altre dimore orsiniane¹⁰⁴³. A questi disegni si aggiungerà un quadro rappresentante una veduta di Frascati, eseguito sempre da Francesco Nubula e pagato dal cardinale Orsini 50 scudi, una cifra senz'altro consistente¹⁰⁴⁴. Il quadro verrà successivamente esposto, insieme ad altri di vari autori, nella "stanza del camino" di Palazzo Orsini a Teatro Marcello, dove è ricordato negli inventari Orsini del 1794 e del 1817¹⁰⁴⁵.

In questi anni il pittore è attivo nelle dimore di altre famiglie nobili romane: più precisamente tra il 1765 e il 1767 egli lavora insieme a Giacomo Rubini, Paolo Monadi e Paolo Annesi nella decorazione della villa sulla Salaria del cardinale Flavio Chigi. Qui, in diverse stanze del piano nobile, esegue, con la tecnica del guazzo, numerose pitture di paesaggi e vedute entro un finto portico ionico o articolate riquadrature dipinte da Giacomo Rubini¹⁰⁴⁶ (fig. 86-87).

Nell'immagine si possono osservare due vedute di Ariccia, una con palazzo Chigi e l'altra con l'immagine di porta Romana. È interessante notare in queste pitture, che tra l'altro sono le uniche opere di Francesco Nubula ad oggi note prima dell'assegnazione a lui delle vedute di Solofra, l'abilità acquisita dal pittore in questi anni nel tradurre il dato naturale, si osserva, in effetti, un sostanziale miglioramento rispetto alle vedute di Solofra ed emerge in particolare la

¹⁰⁴² Appendice documentaria 2: doc. 16, febbraio.

¹⁰⁴³ Appendice documentaria 2: doc. 16, settembre.

¹⁰⁴⁴ Appendice documentaria 2: doc. 24, dicembre.

¹⁰⁴⁵ Rubsamen 1980, p. 124 n. 145, p. 129 n. 77.

¹⁰⁴⁶ Incisa della Rocchetta 1961, p. 5; Petrucci 2000, pp. 96-100; Benocci 2005, pp. 359-378.

capacità dell'artista nel riprodurre in forme oggettive l'ambiente naturale, rocce, alberi e anfratti. Di particolare interesse poi, è la pittoresca decorazione eseguita da Nubula nella cappella del piano nobile di Villa Chigi (fig. 88): un finto romitorio decadente, che copre quasi completamente tutte le pareti e il soffitto, caratterizzato da monaci ripresi in diverse attività, in un'ambientazione che evoca paesaggi fiabeschi.

Una decorazione di questo tipo era stata già eseguita dal pittore in esame per il cardinale Mario Bolognetti nel 1745, dove si evidenzia una tipologia molto diffusa a Roma nelle decorazioni dei palazzi, tendente a esaltare, nell'unità avvolgente della stanza, il concetto di armonia tra uomo e natura¹⁰⁴⁷. È da notare che questo tipo di decorazione risulta la più idonea per fare emergere le caratteristiche scenografiche, di ambientazione, narrative e descrittive dello stile del Nubula, che erano già emerse nell'analisi delle vedute di Solofra.

Gli anni successivi non dovettero essere facili per la carriera del pittore, dato che le opportunità lavorative nel mercato romano a un certo punto probabilmente scarseggiarono, tanto da costringere l'artista a chiedere aiuto al suo mecenate di sempre, il cardinale Orsini.

In una lettera del luglio 1770 il figlio del cardinale, Filippo Orsini, che risiedeva a Napoli, riferisce al padre *“che Francesco Nubula attualmente travaglia al teatro Reale, e spero che profitterà, quante volte incontri il genio dell'impresario e del pubblico”*¹⁰⁴⁸. Quindi a questa data il pittore è di nuovo a Napoli dove viene ingaggiato per dipingere le scene del Real Teatro di San Carlo. Il lavoro ottenuto però non dovette soddisfare appieno le sue aspettative: stando a quanto riferisce Filippo Orsini, infatti, Nubula entrò subito in contrasto con l'artista incaricato di disegnare le scene di teatro, sostenendo che *“il pittore rende conto al pubblico della scena, e non chi disegna, sicché con simili attacchi sul fare di pittura stimò a proposito di non voler pingere le scene assegnategli, e venendo a raccontarmi il fatto, soggiunse, che facendo quello, che gli veniva ordinato dal cenato disegnatore, andava molto a soccombere la sua stima.”* Filippo Orsini suggerisce al pittore di mettere da parte per il momento l'orgoglio professionale, in quanto le necessità economiche non glielo consentivano e di aspettare una congiuntura lavorativa più vantaggiosa, offrendogli la sua protezione per raccomandarlo se si fosse presentata un'occasione migliore.

La carriera artistica di Francesco Nubula comunque continuò a Roma: negli anni successivi infatti lo ritroviamo di nuovo attivo nella capitale al servizio del cardinale Orsini. L'ultimo contatto lavorativo tra il pittore e l'alto prelato è documentato nel 1774 quando l'artista viene

¹⁰⁴⁷ Mazzarelli 2008, pp. 192-194; Benocci 2005, p. 376.

¹⁰⁴⁸ Appendice documentaria 3: doc. 354.

pagato circa 30 scudi per essersi recato a Pontecorvo ed aver ripreso la veduta di questa città¹⁰⁴⁹, mansione nella quale si era dimostrato particolarmente esperto.

Nell'ottica di queste ultime considerazioni, è interessante constatare l'intreccio di rapporti tra l'ambiente artistico napoletano e quello romano, facilitati dal fatto che, avendo l'Orsini interessi comuni a Roma e Napoli, nella sua qualità di committente si proponeva poi come veicolo di scambi culturali e artistici tra i due stati.

Come considerazione finale c'è da rilevare che quanto è emerso dalla trattazione esposta, si configura come una microstoria nel complesso della committenza Orsini nel Settecento e si inserisce nel vasto panorama figurativo riguardante la decorazione delle residenze nobili del tempo, contribuendo a definire un quadro più ampio della cultura figurativa partenopea e romana.

¹⁰⁴⁹ Appendice documentaria 2: doc. 29.

CONCLUSIONI

La ricerca sul mecenatismo del cardinale Domenico Orsini tra Roma e Napoli, condotta principalmente su documenti d'archivio in massima parte inediti, ha permesso di comporre una sintesi organica su questo personaggio, integrando gli episodi già noti con un numero considerevole di novità e precisazioni. Partendo dal profilo biografico del principe e del prelado, la ricerca ha consentito di ricostruirne e contestualizzarne il 'gusto' e gli orientamenti nelle cose d'arte, secondo indirizzi e prospettive di varie.

A conclusione della ricerca, emerge la consapevolezza di Domenico Orsini nel commissionare opere d'arte o nell'acquistare pezzi per la sua collezione. I diversi interventi appaiono costantemente ispirati alla logica del prestigio e all'attenzione all'appartenenza ad un antico casato, nonché ad un'istituzione quale è la Chiesa.

Orsini si presenta quindi come un uomo virtuoso, cultore delle arti, delle lettere e delle scienze, attività esercitata con dispendio economico e intelligenza, e scevra da sudditanze di carattere intellettuale. In tale contesto, la nomina cardinalizia (1743) fece sì che l'azione di mecenate e committente divenne ancora più significativa.

Nel caso di Roma, le prime iniziative del cardinale nel campo del mecenatismo riguardano in particolare opere pittoriche destinate ad integrare e ampliare in misura consistente la raccolta di famiglia, così come alcune tele rientrano invece con più diritto tra gli arredi destinati all'allestimento di cappelle private e spazi analoghi. Le committenze romane del cardinale Orsini si presentano quindi in una veste complessa, dato che uniscono alla funzione affidata di solito alle opere d'arte altre motivazioni di carattere prevalentemente sociale, legate cioè al prestigio e alla magnificenza che spesso si accompagna nel mondo artistico.

Tra le varie arti è quindi la pittura a primeggiare e in questo ambito il ritratto – inteso come genere – assume particolare rilevanza; la pinacoteca che il cardinale andava predisponendo nel palazzo Orsini al Teatro Marcello, dove aveva allestito l'Anticamera dei ritratti, ne è la dimostrazione più evidente. Gli stessi documenti d'archivio confermano tale interesse, in quanto sin dal 1745 si evidenziano spese finalizzate prevalentemente alla realizzazione di ritratti di famiglia o relativi a personaggi di rango. Il cardinale si rivolge ai migliori pittori disponibili a Roma intorno alla metà del Settecento. Nel caso di Marco Benefial, ad esempio, dalla documentazione risulta che il pittore realizza per il cardinale quattro ritratti, tra i quali due raffigurano il prelado, prima in abito secolare e poi in abito cardinalizio (fig. 5), oggi dispersi; il terzo di *Paola Odescalchi* (fig. 8), moglie di Domenico Orsini, mentre il quarto è

la celebre *Famiglia Orsini*, noto come *Favola di Latona* (fig. 7), conservato al Museo di Roma. Di questi dipinti è stata rintracciata in un catalogo d'asta la foto del ritratto di *Paola Odescalchi*, mentre, per quanto riguarda la *Favola di Latona*, i documenti consultati hanno permesso di chiarirne alcuni aspetti.

Nel corso della ricerca è stato interessante notare che alcune committenze delle famiglie Orsini e Ruspoli 'sono ereditate' dal cardinale Orsini: è il caso di Francesco De Mura, Giovanni Paolo Panini e Pietro Bracci, mentre i contatti con Benefial sono da rintracciare appunto nella collaborazione di questi con la famiglia Ruspoli, in particolare con lo zio di Domenico, il cardinale Bartolomeo Ruspoli situazione che si ripete anche con il collezionista e mercante d'arte Fabio Rosa e il pittore Marco Caprinuzzi. Di grande importanza anche il rapporto con Pompeo Batoni ritrattista di fama europea, il quale esegue per il prelado, negli anni 1757-1758, il ritratto di *Giacinta Orsini Boncompagni Ludovisi* (fig. 9).

La ricerca ha permesso di ricostruire la genesi sino alla definitiva sistemazione nella raccolta Orsini, oltre a chiarire la difficile problematica di una nutrita serie di copie del ritratto, tra i quali una possibile replica autografa (fig. 10), come sostiene la critica, conservata al Museo del Corso di Roma. Lo studio condotto in questa sede ha offerto la possibilità di conoscere i nomi dei copisti coinvolti in questa operazione, tra i quali un allievo di Batoni, il lucchese Giovan Battista Benigni, impegnato nella realizzazione di due copie del ritratto (1758), una delle quali è stata individuata per via attributiva in un quadro apparso nel 1924 sul mercato antiquario (fig. 11). I documenti hanno consentito poi di sciogliere i dubbi sull'autore di un'ulteriore copia del *Ritratto di Giacinta Orsini* (fig. 12), conservata nel Museo di Roma, inizialmente attribuita a Pietro Labruzzi e poi a Teresa Tibaldi, commissionata invece dal cardinale Orsini nel 1773 al pittore Camillo Loreti per essere donata all'Accademia dell'Arcadia. La collezione di ritratti di casa Orsini, stando agli inventari, vantava di due ritratti dei pontefici legati al cardinale, *Benedetto XIII* e *Benedetto XIV*, entrambi con l'attribuzione ad Agostino Masucci altro artista preferito dal prelado. Tra i ritratti commissionati da Domenico Orsini sono da evidenziare, inoltre, quelli riconducibili per via documentaria a Domenico Corvi, l'artista che sarà spesso incaricato dal cardinale di realizzare altri dipinti, come il *Ritratto di Benedetto XIII Orsini*, del 1762, commissionato per la collezione ma non rintracciato.

Dall'analisi delle fonti documentarie reperite è emersa chiaramente la commissione da parte di Domenico Orsini delle effigi dei regnanti borbonici di Spagna e Napoli, fatti pervenire da Napoli a Roma, a partire dal 1760, per essere inseriti nella raccolta di famiglia. Nell'ottobre del 1759, in effetti, il cardinale era stato nominato ambasciatore del re di Napoli, Ferdinando

IV, presso la Santa Sede e i ritratti sembrano rientrare nelle varie esigenze diplomatiche che si presentavano. In quest'ottica si collocano le inedite informazioni reperite riguardanti il *Ritratto della regina Maria Carolina d'Asburgo*, anch'esso disperso, commissionato a Napoli nel 1768 dal cardinale al pittore Francesco Li ani, ritrattista al servizio della corte borbonica.

È da evidenziare poi, da parte del cardinale, un particolare uso di ritratti "di servizio", utili per varie esigenze e pagati con modeste cifre, fatti realizzare a pittori, essenzialmente impiegati come copisti, come Andrea Piperni, David Loreti, Teodoro Rusca e Giovan Domenico Porta.

Interessante è anche l'uso dei ritratti fatto dal cardinale per legare la propria immagine alle istituzioni ecclesiastiche di cui era protettore: il *Ritratto del cardinale Domenico Orsini* (fig. 13) commissionato nel 1750 a Giuseppe Maria Rosi e destinato alla Compagnia degli Agonizzanti di Longiano, oltre a quello eseguito da Vincenzo Milione nel 1770 e attualmente conservato nel Museo Diocesano di Jesi (fig. 15). Ad essi si è potuto aggiungere per via documentaria, il *Ritratto del cardinale Orsini*, eseguito nel 1765 da Giuseppe Vannò, allievo di Giacomo Zoboli e infine quello commissionato nel 1786 allo sconosciuto pittore Van Nuffel, pagato comunque la cospicua cifra di 95 scudi. La documentazione, inoltre, ha attestato la commissione nel 1745 da parte del cardinale Orsini di un busto in marmo di *Benedetto XIV* (fig. 16), eseguito dallo scultore Giuseppe Lironi, opera a tutt'oggi non rintracciabile ma identificata con quella presente in un catalogo d'asta del 1896, che ne conserva l'immagine.

Nel corso degli anni il cardinale commissionò ad artisti di primo piano numerosi quadri di soggetto religioso e altri ne acquistò tramite intermediari o in prima persona; molte di queste opere andarono ad incrementare la raccolta di palazzo Orsini a Teatro Marcello, come testimoniano gli inventari e la documentazione reperita. L'inventario ricorda, ad esempio, opere di Agostino Masucci, come la *Poesia* e la *Pittura*, alle quali si sono potute aggiungere, tramite la ricerca documentaria, una *Natività*, acquistata nel 1747, e una *Madonna Addolorata* ricordata invece nel testamento del prelato.

La collezione del cardinale conserva in prevalenza opere del Settecento e in tale veste offre un esauriente panorama di tale ambito pittorico, nel quale spicca la figura di Giuseppe Chiari, presente nella raccolta per due acquisti fatti dal prelato nel 1747, riferibili a una tela raffigurante il *Trionfo della fede* e una *Sacra Famiglia*, che Domenico Orsini acquistò dal pittore Giuseppe De Marchis. Sempre di Giuseppe Chiari, nell'inventario della collezione, è ricordata la *Madonna SS.ma che recita il Salterio*. Le immagini mariane erano consuete nella collezione Orsini e tra queste si può segnalare una *Immacolata Concezione*, commissionata a Stefano Pozzi nel 1751. Il cardinale, con le acquisizioni di quadri di Chiari, Masucci e Pozzi

sembra dunque avere particolare interesse per la tradizione marattesca, presente in forme dirette nella collezione, dove comparivano alcuni dipinti dello stesso Maratti, raffiguranti *San Francesco*, *Sant'Andrea* e il *SS.mo Sacramento*, dai quali traspare il gusto classicista del prelato.

Questa tendenza risulta rafforzata dalla presenza di Placido Costanzi, uno dei primi artisti con il quale Domenico Orsini entra in contatto già nel 1742, i cui rapporti si protrassero per circa un ventennio. I documenti analizzati hanno permesso di attestare che la collaborazione con il Costanzi si concretizzò soprattutto in opere di carattere religioso destinate alla quadreria del prelato, come la *Visitazione di S. Elisabetta*, del 1751 e due ritratti di *Apostoli* del 1758, uno dei quali raffigurante San Pietro. Queste opere, insieme a un ovale con l'allegoria della *Matematica*, commissionata nel 1753, non sono state ancora identificate. Ben nota è invece l'*Allegoria del trattato di Aquileia* (fig. 33), eseguita nel 1751 dal Costanzi per il cardinale, opera ora conservata nel Museo Diocesano di Udine, che Domenico Orsini aveva donato a Benedetto XIV. Il quadro rivestiva per il cardinale Orsini enorme importanza, tanto che nel 1752 ne viene acquistato anche il bozzetto da Placido Costanzi, con l'intenzione di conservarlo nella sua raccolta, bozzetto che fu poi copiato da un allievo di Costanzi, Teodoro Rusca, sempre su richiesta dell'Orsini. Uno dei due bozzetti (fig. 34) si trova attualmente all'Accademia Carrara dove è attribuito a Placido Costanzi. I riferimenti documentari reperiti, nonché l'analisi stilistica permettono adesso di assegnare il dipinto di Bergamo a Teodoro Rusca. Questo pittore, inoltre, esegue una copia in formato ridotto della tela raffigurante *Benedetto XIV presenta l'enciclica "Ex omnibus" all'ambasciatore francese, conte di Choiseul* (fig. 35), commissionata a Pompeo Batoni, insieme al ritratto di Giacinta Orsini, figlia del cardinale, e donata allo stesso papa nel 1757 con il probabile scopo di realizzare un *pendant* al quadro allegorico di Placido Costanzi.

Non potevano mancare nella collezione Orsini opere realizzate da artisti di formazione napoletana operanti a Roma, come Corrado Giaquinto e Sebastiano Conca: al primo il prelato commissionò un'*Assunta* destinata alla cappella del palazzo, datata 1752, alla quale è da aggiungere una *Natività* ricordata negli inventari della raccolta come opera del Giaquinto stesso. Per quanto riguarda Sebastiano Conca, nell'aprile del 1753 la contabilità di casa Orsini registra l'acquisto di una *Annunziata*, dipinta da Sebastiano Conca, mentre gli inventari ricordano un'*Assunta* – sempre di Conca - e un *S. Oribio* della sua scuola.

Fra il 1752 e il 1754 il committente è interessato ad incrementare la sua raccolta con quadri di soggetto sacro e a destinazione domestica, riguardanti prevalentemente la tematica della penitenza. In questo ambito inizia il rapporto tra il cardinale Orsini e Pompeo Batoni,

documentato tra il 1752 e il 1762. Nel 1752, Batoni esegue un *San Giovanni Battista nel deserto* e l'anno successivo un *San Giuseppe*, entrambi al momento non rintracciabili. La serie dei dipinti batoniani di devozione privata è completata nel 1754 da una *Maddalena penitente* (fig. 17), identificabile forse con un ovato comparsa anni fa sul mercato antiquario. Nello stesso anno i documenti riportano la commissione di un ulteriore dipinto raffigurante *San Giovanni che predica nel deserto*, eseguito su rame, da un non meglio identificato Ludovico, nome accompagnato da una parola di dubbia lettura che si potrebbe sciogliere in "Olandese" o in un termine simile.

Tra le opere di devozione privata, è documentata anche la commissione a Giuseppe Bottani, nel 1762, di una *Pietà* su rame; cui sono da aggiungere altre miniature a soggetto sacro, collezionate tra il 1781 e il 1785 ed eseguite dalla miniaturista Fortunata Keil Mughetti.

Nella collezione non potevano mancare dipinti di paesaggio, genere nel quale predilesse i maggiori paesaggisti del momento, quali Gaspar van Wittel, Andrea Locatelli, Jan Frans van Bloemen, Paolo Annesi e Adrien Manglard. La ricerca, a tal fine, registra che nel 1745 entrarono in collezione due vedute di Gaspar van Wittel, acquisite dall'eredità di monsignor Pietro de Carolis, una con la veduta di *Villa de Carolis* e l'altra rappresentante Palazzo de Carolis inserito nel contesto di via del Corso a Roma durante lo svolgimento delle manifestazioni connesse al carnevale. Le tele risultano vendute nell'asta del 1896, ma una foto del catalogo ha permesso di riconoscere, tra i dipinti esposti in una sala, il dipinto riferibile al carnevale (fig. 18). L'immagine mostra la veduta del van Wittel in lontananza e non permette di coglierne i particolari, tuttavia quanto si scorge nella foto, insieme al titolo inserito nel catalogo, consente una possibile identificazione.

I documenti hanno permesso poi di chiarire i rapporti del cardinale con Jan Frans van Bloemen consentendo tra l'altro di datare correttamente al 1748 il dipinto raffigurante *Agar che conduce Ismaele nel deserto* (figg. 19-20), opera conservata in una collezione privata; le fonti archivistiche comprovano inoltre la collaborazione nel dipinto di Placido Costanzi, al quale erano già state attribuite le figure. La collezione Orsini presenta la varietà di temi e di generi consueta delle collezioni del tempo, nelle quali non potevano mancare le *marine*, in alcuni casi tratte dalla fantasia degli autori. Nel 1748, come dimostrato dai documenti, la raccolta del prelato si arricchisce di un quadro di Adrien Manglard, avente come soggetto scene di mare, a cui si aggiunsero altre due opere acquistate nel 1751 dallo stesso artista tramite Fabio Rosa. Una di esse è stata ricollegata a quella conservata nel Museo Borgogna di Vercelli denominata *Paesaggio marino al tramonto* (fig. 21).

In alcuni casi i documenti d'archivio hanno permesso di porre in relazione alcune opere pittoriche con il palazzo di famiglia, consentendo anche la datazione e la loro destinazione iniziale. È in questo ambito che si pone la collaborazione tra il 1754 e il 1759 di Paolo Annesi con il committente, impegnato nell'allestimento dei "novi appartamenti" del suo palazzo, sotto la supervisione dell'architetto Paolo Posi. In particolare Annesi eseguì diversi quadri di varia grandezza con vedute e paesaggi, intervenne con affreschi e altri tipi di decorazioni nel camerino appositamente allestito per ospitare la statua di *Diana* (fig. 22), realizzata da Bernardino Cametti e acquistata dal cardinale nel 1740 circa.

Tra i pittori di paesaggio più cari al committente, ricordato dalle fonti, figura anche il fiammingo Hendrik Frans van Lint del quale il cardinale acquisisce alcuni quadri nel 1754 rappresentanti "Paesi" ai quali, cinque anni più tardi, nel 1759, si aggiungeranno due quadri con "vedute di campagna". Nella raccolta romana del cardinale Orsini non potevano certo mancare rappresentazioni della città di Napoli ed è in questa ottica che si collocano le due vedute eseguite nel 1760 da un non meglio identificato "Pietro Lacerim pittore francese".

Le note documentarie testimoniano al 1761 il possesso da parte del cardinale Orsini di opere del paesaggista romano Andrea Locatelli, tra cui quattro quadri di paesaggio, due dei quali pubblicati nel catalogo della vendita della collezione Orsini del 1896, tanto da permettere il collegamento tra il documento citato e le due opere appartenenti alla raccolta in esame: un *Paesaggio laziale con pastori ed un castello diroccato* (fig. 23), attualmente conservata nel Museo Borgogna di Vercelli, e un *Paesaggio laziale con figure e armenti presso un corso d'acqua* (fig. 24), di ubicazione ignota. L'ultimo quadro di questo genere testimoniato dai documenti rappresentava una veduta di Frascati, commissionata dal cardinale Orsini nel 1768 al pittore napoletano Francesco Nubola, che in base alle notizie raccolte può essere caratterizzato come artista specializzato in vedute, attivo per il committente tra Roma, Napoli e Solofra dove nel 1759 aveva dipinto le vedute dei feudi del cardinale. Le pitture di paesaggio e vedute comprese nella collezione Orsini furono per la maggior parte eseguite dai migliori pittori del tempo e si presentano come frutto di una cultura complessa, corrispondente a precisi riferimenti letterari, filosofici e figurativi, condivisi nei circoli arcadici dell'epoca, secondo l'idea di unità delle arti.

Alcuni dipinti inseriti nella collezione rappresentavano inoltre scene in qualche modo riferibili all'ambiente praticato dal cardinale, uniti a rappresentazioni riguardanti gli interessi e in alcuni casi anche gli svaghi del cardinale. È il caso di due opere di Giovanni Paolo Panini raffiguranti una *Visita di Benedetto XIV alla fontana di Trevi* (fig. 26) e *L'estrazione del lotto in piazza Montecitorio* (fig. 28), realizzate nel 1747 su incarico del cardinale Orsini, la cui

committenza era già nota, ma il presente studio ha permesso di datare correttamente il primo dei due dipinti. Per un'altra opera dello stesso autore raffigurante *L'apertura della Porta Santa* (fig. 32), eseguita nell'anno giubilare 1750 e nota per essere stata donata da Domenico Orsini a Benedetto XIV, è stata rinvenuta la cedola di pagamento che permette di restituire all'Orsini la committenza dell'opera, che sinora si credeva commissionata dal cardinale Silvio Valenti Gonzaga.

Una considerazione d'insieme sulla pinacoteca del cardinale evidenzia che i dipinti di storia erano presenti in minima parte, tanto che in senso stretto, due soli quadri di Mariano Rossi, documentati ma oggi non reperibili, si possono ascrivere a questa categoria; altre due opere, invece, si riferiscono a eventi contemporanei al cardinale, ormai storicizzati. La documentazione ha permesso di stabilire che i due dipinti del Rossi, insieme ai relativi bozzetti furono eseguiti su commissione del cardinale tra il 1758 e il 1759 e rappresentavano *La Morte di Cesare* e *La Morte di Pompeo*.

Tra i due dipinti con eventi contemporanei, in base alla documentazione sinora inedita, si apprende che *La partenza di Carlo III di Borbone per la Spagna*, nell'ottobre 1759, fu fatto immortalare in un disegno eseguito dal pittore napoletano Francesco Nubola durante la sua permanenza nel Regno di Napoli e poi riprodotto su tela dallo stesso pittore, alcuni mesi più tardi, mentre era a Roma.

A questa opera fu poi affiancata, in collezione, *La rinuncia dei Regni delle Due Sicilie fatta da Carlo III al figlio*, commissionata dal cardinale al modenese Antonio Joli nel 1762, realizzato a Napoli e spedito a Roma, opera di particolare interesse per il cardinale Domenico Orsini, ambasciatore del re di Napoli presso la Santa Sede. I due dipinti, non identificati, fissano due momenti legati allo stesso evento, la rinuncia prima al Regno e la partenza poi per la Spagna, di Carlo III di Borbone.

All'azione diplomatica del cardinale è infine legata l'inedita commissione, nel 1774, a Tommaso Maria Conca, di una grande tela con la *Restituzione di Benevento e Pontecorvo al papato*. Anche se il quadro non è stato finora identificato, la presente ricerca ha permesso di ricondurre il dipinto a una delle 500 stampe fatte realizzare dal cardinale nel 1783 dall'incisore Domenico Cunego su disegno di Giovanni Pirri (fig. 30). La commissione a Tommaso Maria Conca risulta essere l'ultimo incarico affidato dal cardinale ad artisti di alto livello e la scelta di questo pittore denota l'evoluzione del suo gusto, che vede in Conca un artista decisamente orientato in direzione verso neoclassica.

La collezione pittorica, oltre ai generi appena trattati, comprendeva altre opere annoverabili tra le immagini consuete in una raccolta di prestigio. In tali ambiti uno dei generi

maggiormente rappresentati era quello mitologico, presente nella quadreria romana con un solo elemento documentato: una *Galatea*, opera del pistoiese Luigi Garzi, dipinto acquistato nel 1742 e uno dei primi entrati nella collezione del cardinale.

Un'altra tipologia scarsamente rappresentata nella raccolta, per motivi forse attinenti al suo ruolo, era quella delle battaglie, rappresentate in due soli quadri, acquistati nel 1746 dal mercato dell'arte ed eseguiti da Michelangelo Cerquozzi. Il pittore dovette interessare in modo particolare il cardinale, tanto che del medesimo artista acquisterà, sempre nel 1748, altre due opere, in questo caso "bambocciate", che risultano essere le uniche opere del Seicento acquistate dal cardinale. Altre due opere, commissionate nel 1754 a Paolo Monaldi, si riferiscono sempre al genere delle bambocciate. Il cardinale Orsini dovette essere molto accorto nel gestire l'allestimento della sua collezione, dato che si rivolgeva ad artisti di buon nome anche per i generi all'apparenza meno importanti, segno di un'adeguata conoscenza dell'ambiente pittorico romano. Fabio Rosa, ad esempio, acquistò per conto del cardinale Orsini, nel 1748, due quadri di "*animali di Monsù Stendardo*", il pittore Pieter van Bloemen, fratello di Jan Frans, già ricordato in quanto presente con numerose opere nella raccolta Orsini. Uno dei due quadri dello *Stendardo* è stato ora identificato con il dipinto *La sosta* (fig. 31), presente nel catalogo d'asta della galleria Lurati, relativo alla vendita Orsini del 1932, ma dell'opera non si conosce l'attuale collocazione.

Per quanto riguarda le nature morte, tipologia ampiamente diffusa nelle raccolte del tempo e rappresentata in alcuni casi da pittori di buon nome, va ricordata la presenza nella collezione di un quadro di *fiori* di Ludovico Stern, commissionato nel 1754. Nell'inventario della raccolta le nature morte citate sono almeno una dozzina e tra queste era probabilmente compresa anche quella raffigurante "*robe mangiate*", documentata dalle fonti archivistiche e acquistata nel 1756, eseguita dal pittore Giovanni Francesco Briglia, del quale la collezione Orsini vantava anche altri quattro dipinti. A questi è da aggiungere un quadro rappresentante una *lepre*, eseguito nel gennaio 1748 da Francesco Vivarelli, artista del quale non esistono allo stato attuale riferimenti bibliografici.

Il cardinale, per motivazioni spesso legate ad interesse diretto o per aver visto opere in raccolte da lui frequentate, faceva spesso eseguire copie di dipinti, tra le quali una delle più interessanti riguardava la replica dei *Bari* di Caravaggio, a quei tempi in collezione Barberini, eseguita da Anton van Maron nel 1764. L'interessante notizia testimonia un inaspettato interesse per Caravaggio in quegli anni. Tra le copie fatte realizzare dal prelado, dalla documentazione è emersa quella eseguita nel 1769 dal faentino Giovanni Gottardi, tratta probabilmente da un'opera di Michelangelo Buonarroti, mentre altre due tele, rappresentanti

la *scuola di Atene di Raffaello* (1772) e il *Convitto degli Dei* del Rubens, furono realizzate dallo sconosciuto pittore Pannisi.

Gli interessi artistici del cardinale Orsini, in alcuni casi, determinavano effetti rivolti non al puro collezionismo ma a situazioni di carattere più contingente, riguardanti impegni di famiglia o il suo ruolo di ecclesiastico, incarichi che riguardavano in particolare progettazioni ed esecuzioni di strutture religiose o private, destinate a ospitare opere di carattere pittorico o scultoreo, insieme alle dotazioni di suppellettili e arredi.

La prima testimonianza relativa a questo tipo di committenze è quella riguardante l'affresco della *SS.ma Concezione tra San Barbato e i Beati Fedele da Sigmaringa e Giuseppe da Leonessa* (fig. 36), nella cappella di famiglia in San Giovanni in Laterano, intitolata a San Barbato e commissionata nel 1742 a Placido Costanzi. Nel 1755 Domenico Orsini decide di intervenire nuovamente nella stessa cappella, chiama Paolo Posi, suo architetto di fiducia e testimoniato attivo per il cardinale dal 1752 fino al 1770 circa, con l'incarico di ristrutturarla per ospitare le sepolture di famiglia. La ricerca condotta, oltre a stabilire il nome dell'architetto che progettò la cappella in questione e gli anni di realizzazione, ha permesso di ritrovarne una dettagliata documentazione costituita anche da una pianta progettuale riferibile allo stesso Paolo Posi (fig. 37).

La generosità del cardinale si esplicò in particolare verso i monasteri delle Monache Farnesiane, di cui era protettore. Per le strutture religiose di questo ordine il cardinale fece eseguire una serie di dipinti, affidandone la realizzazione ad alcuni artisti di nome, tra i quali Agostino Masucci, che eseguì per il monastero di S. Maria delle Grazie, a Farnese, una *Trinità tra la Vergine dolente, S. Francesco, S. Chiara, con una anonima consorella e angeli* (fig. 38), datato al 1750 e individuato di recente durante un intervento di restauro. Negli incarichi riguardanti l'ordine il cardinale si servì in particolare di Domenico Corvi e grazie alla documentazione acquisita si sono potute chiarire datazioni e destinazione delle opere, oltre a poter ipotizzare la corretta commissione in base a un possibile procedimento deduttivo. Il cardinale Orsini incaricò infatti Domenico Corvi di eseguire quattro tele per il monastero romano della SS.ma Concezione ai Monti, raffiguranti *Santa Chiara respinge gli attacchi dei Saraceni*, *San Francesco dà la regola a Santa Chiara* (1758), due episodi biblici di *Gedeone con il vello dell'agnello* e *Antioco castigato da Dio* (1762), opere conservate attualmente nella Certosa di Veduggio (figg. 40-41). La commissione del cardinale Orsini dei quattro dipinti era già nota, ma i documenti ritrovati hanno permesso di datarli correttamente agli anni 1758 e 1762 e di individuarne la provenienza originaria. Alla già nota commissione ottenuta da Domenico Corvi nel 1758 tramite il cardinale Orsini per il *San Michele Arcangelo* (fig. 42),

conservato nella chiesa romana di Trinità dei Monti, si è poi aggiunta quella dei due quadri con *Mosè abbandonato sulla riva del Nilo* e il *Sacrificio d'Isacco* (figg. 43-44), eseguiti dal Corvi nel 1760 per la chiesa di San Marcello al Corso, attribuzione che trae motivazione primaria dai forti legami accertati nel presente studio tra l'alto prelato e la chiesa di S. Marcello. Al 1769, infine, è stata documentata l'ultima commissione riferibile al Corvi, quando il cardinale fa ornare la cappella del suo antenato Latino Orsini con due laterali rappresentanti *S. Pietro nel carcere Mamertino battezza Processo e Martiniano* e la *Liberazione di S. Pietro dal carcere* (figg. 45-46). Le notizie documentarie hanno permesso di datare con precisione l'esecuzione degli stessi, fino a oggi riferiti a pochi anni dopo il 1763. La ricerca, in estrema sintesi, ha permesso di chiarire il rapporto tra Domenico Corvi e il cardinale Orsini, mantenuto costante per circa un decennio (1758-1769), durante il quale l'artista viterbese fu impiegato dal committente come ritrattista e soprattutto nell'esecuzione di pale d'altare, oltre ad aver svolto il ruolo di insegnante di disegno nei riguardi di Filippo Orsini, figlio del cardinale.

La committenza del cardinale Orsini, sempre in rapporto a strutture ecclesiastiche, oltre che a Roma si estese anche ad alcuni edifici religiosi presenti nei feudi di famiglia, come ad esempio nella chiesa dei Ss. Leonardo ed Erasmo, a Roccagorga. Le fonti documentarie hanno permesso di chiarire l'intervento di Paolo Posi, architetto di fiducia del cardinale, nel restauro della chiesa dopo il terremoto del 1769. Nel corso degli anni, sempre in base alle fonti storiche, il cardinale fece dono alla chiesa di molteplici arredi, tra i quali è opportuno ricordare il ciborio (fig. 47) dell'altare maggiore (1751), il cui progetto è stato attribuito in questa sede a Paolo Posi, oltre alla realizzazione dello stesso altare maggiore, in marmi policromi, con ai lati lo stemma del cardinale, che provvide inoltre a dotarlo delle reliquie di S. Onorato martire. Per il medesimo edificio, nel 1752, fu commissionata al pittore Marco Caprinuzzi *La Madonna con Bambino tra Santi* (fig. 48), incarico risultato evidente dai documenti che hanno così permesso di aggiungere un'opera significativa al catalogo abbastanza esiguo di questo pittore. Allo stesso modo e sempre grazie alle fonti consultate è stato possibile restituire ad Antonio Concioli la pala rappresentante la *Morte di S. Orsola* (fig. 51), del 1780 e destinata alla omonima cappella di patronato Orsini, presente nella già citata chiesa dei Ss. Leonardo e Erasmo.

La vicenda romana del mecenatismo dell'Orsini si concretizzò, come si è visto, principalmente nel campo pittorico e si affianca, sempre nei riguardi delle committenze esercitate dal prelato nel settore artistico, all'esperienza napoletana, che vide il cardinale impegnato nella ristrutturazione del palazzo di famiglia inserito nel contesto partenopeo.

Nel caso di Napoli, considerata la seconda dimora degli Orsini dopo Roma, l'attività di mecenate del cardinale si concretizzò principalmente nel restauro e conseguente decorazione del palazzo (fig. 53), impegno che coinvolse un gruppo di architetti chiamati a progettare e dirigere il cantiere per circa trentacinque anni, dal 1746 al 1782.

I documenti e le immagini rintracciate hanno permesso di ricostruire e comprendere, in particolare, la complessa vicenda dell'evoluzione della facciata del palazzo, partendo da una stampa del 1718 (fig. 57), nella quale l'edificio si presenta concluso in alto da un piano molto ribassato, insieme a una veduta del palazzo (fig. 60), consistente in un affresco conservato nel palazzo Orsini di Solofra, dove l'edificio mostra il livello superiore di altezza maggiore e un differente portale. Grazie alla ricerca condotta nelle opportune sedi archivistiche è stato possibile stabilire la data di esecuzione dell'affresco (1759) e il suo autore, il pittore napoletano Francesco Nubula. L'immagine, considerata dagli studiosi una sorta di ipotesi progettuale mai realizzata, rispecchiava invece una situazione reale e l'esame della documentazione ha inoltre permesso di definire la corretta cronologia dell'edificazione di questo piano attico, collocandola alla fine degli anni trenta del Settecento, probabilmente nell'ambito dei lavori di manutenzione svolti da Mondillo Orsini, zio di Domenico.

L'intervento di Domenico Orsini a palazzo Gravina di Napoli inizia proprio in questo frangente con la prima fase dei lavori, iniziati nell'ottobre del 1746 sotto la direzione dell'architetto don Ignazio De Blasio, la cui attività a palazzo Gravina era sinora sconosciuta. L'impegno maggiore dell'architetto si esplicò tra il 1752 e il 1758, con una serie di interventi volti a consolidare le parti più a rischio del palazzo, secondo la decisione del cardinale, iniziando un intenso processo di lavori che permetteranno di collocare questo edificio tra i più prestigiosi della Napoli del Settecento, in grado di competere con le residenze reali, secondo forme che non potevano allontanarsi dalla tradizione classica. Per progettare i lavori a palazzo il cardinale chiama quindi l'architetto Mario Gioffredo, in grado di garantirgli quanto da lui auspicato, essendo considerato un professionista animato da precisi ideali classicisti. Il suo ruolo prevede anche la direzione del cantiere, nella quale subentrò al de Blasio, concretizzandosi in interventi che il prelado considerava importanti dal punto di vista strutturale e architettonico. Tra il cardinale e l'architetto si stabiliscono quindi stretti legami, tanto che Mario Gioffredo nel 1758 si reca a Roma per definire con il prelado gli aspetti stilistici, tecnici e gestionali del cantiere di Napoli, portando i disegni di alcuni progetti elaborati riguardanti il portale del palazzo. Queste testimonianze inedite si sommano allo scambio epistolare intercorso tra architetto e cardinale, carteggio che costituisce a questo punto la raccolta autografa più consistente riferibile all'architetto. La documentazione reperita

in occasione del presente studio ha poi permesso di chiarire l'esatta cronologia dell'intervento di Gioffredo a palazzo Gravina, collocandola correttamente tra gli anni 1758-1767 e non come erroneamente indicato sinora dal 1761 al 1782.

L'intervento di Mario Gioffredo riguardò l'intero palazzo, andando ad incidere in misura significativa sull'edificio, operando all'interno e all'esterno con azioni significative anche dal punto di vista stilistico, come nel caso del portale della facciata principale, realizzato dal marmorario Antonio De Lucca (fig. 58). Ideato in una equilibrata corrispondenza con la severa conformazione della facciata cinquecentesca, il portale ne rispetta le proporzioni, inserendo l'elemento architettonico al di sotto del toro, nel tentativo di legare armoniosamente le diverse parti architettoniche al tutto, secondo il concetto della *concininitas*, evidenziato da numerosi studiosi.

I lavori interni sembrano invece finalizzati a razionalizzare l'edificio secondo esigenze logistiche, tanto che fu realizzata una nuova paggeria all'ultimo piano del palazzo, insieme alla sistemazione dell'appartamento del "*principe*" e dei mezzanini riservati al personale di servizio (1760-1762). La progettazione e la sistemazione degli interni, tendenti anche a rendere simmetrico l'intero piano, erano poi continuati nei piani sottostanti e in particolare in quello nobile, con nuovi muri divisorii tra le varie sale, dove furono rinnovate anche le volte per accogliere la decorazione pittorica prevista, oltre a progettare il rinnovo degli arredi. Nel palazzo era stata poi rifatta la scala principale secondo la volontà del cardinale, che l'aveva voluta meno ripida e di forme semplici e lineari, lasciando trasparire, da parte del prelado, la volontà di unire la comodità all'aspetto stilistico dell'edificio, improntato alle regole prospettiche e compositive.

Di notevole interesse furono i lavori di consolidamento che il Gioffredo eseguì dopo la consultazione, nel 1761, degli architetti Luigi Vanvitelli, Ferdinando Fuga e Felice Bottiglieri, secondo quanto stabilito nella relazione concordata, necessari per sanare e prevenire le lesioni causate dal peso dell'appartamento superiore, aggiunto intorno alla terza decade del Settecento. Dall'intervento del Gioffredo a palazzo Gravina emerge la volontà di assecondare il pensiero e il forte carattere decisionale del cardinale, contrario a modifiche che avrebbero alterato l'equilibrio stilistico del palazzo. Da alcuni passi del carteggio si possono infatti cogliere questi principi stilistici, annoverandoli nella conservazione dello spirito classico del palazzo, secondo la visione rinascimentale, suggerita dai termini usati, serietà, gravità, decenza, bello, uniformità e simmetria.

Nel lavoro dell'architetto emerge il ruolo del progettista, garantito da un uso accentuato del disegno, letto nel suo aspetto ideativo e utile per comunicare con il committente e gli

artigiani, da unire alla direzione del cantiere e all'assunzione di responsabilità in tutti i frangenti.

Dal punto di vista stilistico Gioffredo manifesta forti tendenze classicistiche, tanto da opporsi in maniera programmatica alla tradizione napoletana barocca e rococò, secondo la formazione svolta presso Francesco Solimena, pittore incline al gusto arcadico, aspetto che favoriva anche la sintonia con il cardinale, appartenente all'Accademia dell'Arcadia. La scelta del professionista da parte del cardinale è poi motivata dalla volontà di affidare l'incarico a un architetto napoletano, in grado cioè di colloquiare con l'ambiente e di intuire le modifiche da apportare all'immobile in un preciso contesto urbanistico.

La ricerca, oltre a chiarire il ruolo dei tecnici e delle maestranze, nella maggior parte dei casi inediti, ha permesso di ampliare l'orizzonte d'indagine superando il limite della sola analisi architettonica, affrontando con adeguate scorte documentarie aspetti collegati, da annoverare tra la figurazione e l'ornato. In questo contesto emergono anche le preferenze del cardinale, basate principalmente sulla conservazione di materiali naturali e l'adozione di forme il più possibile semplici e lineari, rifiutando di fatto ornati e decorazioni che avrebbero alterato in qualche modo l'equilibrio stilistico del palazzo.

La sistemazione interna dell'edificio che comprende circa un decennio (1765-1774), oltre agli arredi comportava la decorazione pittorica, impegno che la documentazione ha permesso di chiarire nei modi e nelle fasi caratterizzanti, fornendo un quadro utile per apprezzare l'organizzazione e le fasi di lavoro del cantiere pittorico, intendendo con ciò la complessa macchina decorativa messa in azione dal ricco mecenate, che si propone in alcuni momenti come unico punto di riferimento e di sintesi. La maggior parte dell'apparato pittorico è andata purtroppo perduta durante l'incendio del 1848, ad esclusione di alcuni lacerti (figg. 70-72).

Nel cantiere furono attivi almeno una dozzina di pittori, con distinte capacità tecniche e stilistiche e con mansioni in alcuni casi diverse. Tra questi, emerge con evidenza la distinzione tra artisti specializzati nell'ornamento, Gaetano Magri, Nicola Antonio Alfano e Romualdo Formosa, e altri specializzati in figure, come Francesco De Mura, Giuseppe Bonito, Fedele Fischetti, Crescenzo Gamba, Giovanni Battista Rossi, Jacopo Cestaro, Francesco D'Elia, Giuseppe Pesci e Antonio Joli. Gli artisti impegnati a palazzo Gravina, inoltre, sono i medesimi che in quegli anni erano attivi nelle residenze reali della corte borbonica e nelle dimore di famiglie nobili; a questo proposito si sono notate delle differenze tra Roma e Napoli: nella città partenopea, la corte propone un modello di riferimento molto più forte e condizionante rispetto a quello che poteva avere il pontefice a Roma, dove la cultura artistica forniva esempi maggiormente diversificati.

Nel difficile impegno pittorico e decorativo intervengono comunque varie figure, anche se risaltano in modo particolare gli interventi di Francesco De Mura, Giuseppe Bonito e Fedele Fischetti, ai quali vengono assegnati gli ambienti di maggior prestigio. La ricerca, anche in questo caso, ha fornito materiale inedito, dato che degli artisti intervenuti nel cantiere pittorico del palazzo di Napoli si conosceva appena il nome; le notizie hanno quindi permesso di calibrare i singoli interventi e di chiarire i temi, i soggetti o gli apparati decorativi affidati ai singoli artisti.

Il pittore De Mura, ad esempio, è impegnato a dipingere, nella volta della camera da letto dell'appartamento nobile, un affresco rappresentante *Diana e Anfione*, affiancandosi a Giuseppe Bonito, chiamato a palazzo Gravina per selezionare, insieme a Mario Gioffredo, i quadri migliori della collezione Orsini da esporre nelle tre anticamere del palazzo. A partire dal 1766, Bonito elabora i disegni per gli affreschi della volta della terza anticamera dell'appartamento nobile del palazzo, accompagnati dagli ornati di Gaetano Magri.

La terza figura di livello attiva a palazzo Gravina fu Fedele Fischetti, già entrato in contatto con il cardinale Orsini nel 1761, anno in cui, insieme a Anton Raphael Mengs, aveva espresso un parere e dato consigli sul disegno per la pala dell'altare e per il coretto della cappella del palazzo di Napoli, disegnata da Mario Gioffredo. Nel 1765, su proposta di quest'ultimo, il cardinale Orsini affida a Fedele Fischetti la decorazione e l'esecuzione del quadro della cappella di palazzo, insieme all'affresco della seconda anticamera dell'appartamento nobile. Tra gli artisti maggiormente impegnati a palazzo Gravina è presente Crescenzo Gamba, che decora diverse stanze eseguendo tra l'altro l'affresco della volta della prima anticamera dell'appartamento nobile, dove rappresenta un articolato soggetto, allegorico e mitologico, con precisi riferimenti celebrativi nei riguardi della famiglia Orsini. Un tema mitologico fu invece dipinto da Jacopo Cestaro nella camera da letto del "quarto giornale", con *Endimione* e altre figure, insieme alla realizzazione dei sovrapporta della camera da letto nobile, con "scherzi di putti", sull'esempio di quelli dipinti da Francesco De Mura a palazzo Reale. Tra i pittori di medio livello operanti nel palazzo Gravina si collocano Alessio D'Elia e Giovan Battista Rossi, autore di affreschi in tre camere del "quarto giornale" e dei sovrapporta caratterizzati da cammei antichi, che vanno ad unirsi al camerino "all'ercolana", decorazione in sintonia con l'area in quegli anni sottoposta a scavi e studi relativi. Di particolare interesse è la presenza a palazzo Gravina del modenese Antonio Joli, contattato dal cardinale Orsini per eseguire, fra il 1771 e il 1774, i sei sovrapporta dell'appartamento nobile.

A fianco dei pittori impegnati per le figurazioni, si pongono gli artisti specializzati in motivi ornamentali e prospettive, tra i quali il più attivo a palazzo è Gaetano Magri, considerato da

Luigi Vanvitelli uno dei migliori “ornamentisti” del regno di Napoli. Altri pittori specializzati in pittura di ornamenti e finte architetture sono Filippo Pascale che, in conformità con la moda del tempo, decora stanze con motivi “*alla cinese*”, Nicola Antonio Alfano, specializzato in motivi semplici, quali “*nuvole e aria*”, e Romualdo Formosa, pittore di scorci e figure in alcuni casi di colori inconsueti.

Il cardinale, anche in questo frangente, pur lontano, riusciva a seguire i lavori grazie a un fitto scambio epistolare, fatto di relazioni, piante e disegni, che denotano i proficui contatti tra artisti e committente, spesso impegnato a disegnare direttamente gli arredi per la sua dimora, così come era entrato nel merito delle tecniche costruttive durante il cantiere architettonico. Emergono così il gusto e gli orientamenti del committente, interessato ad ottenere una decorazione misurata, con pitture e intagli “*leggeri*”, insieme alla richiesta di “decoro”, eleganza formale ed evidenza compositiva, proprie del mutamento di gusto che si rileva nella committenza napoletana nella seconda metà del Settecento. Molta importanza, a palazzo Orsini, veniva data alla gerarchia degli ambienti, dove gli arredi costituivano di fatto la logica conclusione del progetto formale, senza trascurare in alcuni casi la funzionalità degli elementi.

Un aspetto presente nel carteggio è inoltre quello economico, problematico per le diverse interpretazioni di ruoli e retribuzioni nel momento della chiusura dei conti, con alcuni artisti che accettavano di ridurre i loro compensi pur di lavorare al servizio di personaggi illustri.

La celerità di realizzazione poi era di solito considerata un pregio dell’artista, così come la lentezza era causa di continue lamentele: il lungo arco di tempo di realizzazione della decorazione pittorica e dell’arredamento del palazzo, durato oltre dieci anni, è dovuto anche al fatto che essendo gli artisti di primo livello nel panorama partenopeo, erano spesso occupati in più cantieri, alcuni dei quali, per la corte reale.

Altro punto di riflessione è il ruolo assunto dagli architetti Mario Gioffredo, Ferdinando Fuga e Vincenzo Di Bisogno, nei confronti del cantiere pittorico e dell’arredamento del palazzo, con l’esecuzione di disegni tradotti poi in pittura, in stucchi e in mobili, per garantire omogeneità all’intero progetto. La documentazione esaminata contribuisce infine a chiarire aspetti espositivi e principi estetici legati all’allestimento delle residenze nobiliari del Settecento, in particolare per l’aspetto pittorico in base al quale si procedeva all’identificazione e alla scelta dei quadri, basandosi sulla qualità e in alcuni casi sulle misure dei dipinti.

Le note archivistiche hanno di fatto presentato un ampio quadro relativo al palazzo di Napoli, nel quale appare preponderante l’aspetto architettonico, anche per la notorietà degli architetti

interventuti. Tra questi è da ricordare Ferdinando Fuga, il cui rapporto con il cardinale Orsini fu improntato a una profonda collaborazione e fiducia, che portano l'architetto toscano ad assumere la direzione del cantiere nel 1767. L'intervento del Fuga nel palazzo Gravina di Napoli, all'apparenza, sembra limitato alla sistemazione dell'ultimo piano con la realizzazione dei mezzanini, ma nella sostanza l'importanza della sua azione si concretizzò proprio nel salvaguardare la solidità della struttura e garantire al nuovo manufatto adeguate valenze formali, rispettando la struttura originaria caratterizzata da forme rinascimentali ancora praticate nella metà del XVI secolo, vicine alla tradizione fiorentina ma calate nell'ambito napoletano. Fino a oggi il ruolo ricoperto dall'architetto sembrava limitato a semplici consulenze mentre, in base alla documentazione presentata in questa sede, l'intervento appare molto più esteso, comprendendo addirittura la progettazione e la realizzazione di un intero piano, come dimostra anche il ricorso a stampe antiche e foto che documentano il palazzo prima della demolizione dei mezzanini in questione (figg. 89-91).

Dal punto di vista stilistico il piano dei mezzanini si adattò correttamente a quelli inferiori, rappresentando un alleggerimento dei medesimi, ottenuto tramite effetti plastici e accorgimenti compositivi: il palazzo, in effetti, sembra degradare nei volumi salendo dal basso in alto.

Il piano in questione fu tuttavia demolito tra il 1936 e il 1940 durante il restauro subito dal palazzo per renderlo idoneo ad accogliere la sede della facoltà di architettura e i mezzanini, considerati frutto di una trasformazione ottocentesca, furono distrutti nell'ambito del progetto che si prefiggeva di ripristinare l'impaginazione della originaria facciata cinquecentesca. Il restauro del 1936, in pratica, smantellò i tre bracci del piano attico, conservando invece il lato posteriore, su Vico dei Carrozzeri (fig. 92), che sembra corrispondere alla parte dell'edificio progettato da Fuga.

In estrema sintesi, quindi, si può concludere che l'intera ricerca ha permesso di definire, in maniera adeguata al rango del personaggio, la figura del cardinale che si dimostrò mecenate illuminato, interessato a ingaggiare artisti e maestranze di primo livello, per garantirsi prestazioni professionali eccellenti. Domenico Orsini si connota come persona competente nei diversi campi dell'arte, anche quelli più complessi, come l'architettura e l'ingegneria che entrano nel campo dei suoi interessi e lo vedono partecipare di persona alle relative problematiche.

La vastità dell'impegno di Domenico Orsini nel settore artistico, coincidente spesso con necessità contingenti legate alle residenze nobiliari della famiglia, determinò e rese evidente

la capacità del cardinale di muoversi in un largo raggio d'azione, riuscendo a garantire, al contempo, una corretta omogeneità di stili nelle varie commissioni.

Il cardinale, sotto l'aspetto prevalentemente artistico, predilesse opere vicine al classicismo arcadico del tempo, senza disdegnare lavori di diversa ispirazione ma di qualità elevata. In questo senso si pose in precoce sintonia con gli attori primari di tale cultura, pittori, scultori e architetti, tramite i quali poteva esplicitare i propri convincimenti nei riguardi delle varie espressioni artistiche.

Nello specifico, l'alto prelato dispose di un arco abbastanza ampio di offerte stilistiche, spesso coincidente con i seguaci del classicismo marattesco e con le proposte più avanzate, come nel caso del pittore Tommaso Maria Conca, a cui si deve l'ultima commissione importante del cardinale, di decisi orientamenti neoclassici. In questo senso è altrettanto significativa la scelta di Mario Gioffredo per il rifacimento del palazzo napoletano, preferito dal cardinale per la sua precoce adesione all'ideale neoclassico, le cui tematiche erano state diffuse dallo stesso architetto nell'ambiente napoletano, in programmatica opposizione verso la tradizione barocca, visibile in particolare nel portale del palazzo di Napoli, progettato in accordo con il committente secondo evidenti principi neoclassici.

In questo specifico campo delle arti figurative, inoltre, il cardinale dimostra di possedere un notevole gusto artistico, improntato ad un discreto eclettismo, dote che si concretizzò nel concedere rilevanti incarichi ai pittori più famosi del tempo, scelti di volta in volta per le loro specifiche competenze e qualità. In tal senso il cardinale fu accorto osservatore dell'intero panorama artistico romano e napoletano, nel quale seppe anche individuare figure diverse, ma tutte dotate di specifiche valenze. In questo ambito è stato interessante definire il ruolo che il cardinale svolse nel promuovere l'attività di giovani artisti, esperienza nella quale dimostrò una particolare intuizione nell'individuare talenti emergenti e figure degne di essere valorizzate, come nel caso di Domenico Corvi. Il cardinale Orsini si dimostra, in effetti, mecenate affidabile, in grado di promuovere gli artisti nelle diverse imprese e di rispondere dalle richieste di lavoro da essi avanzate, insieme ai tentativi di essere favoriti dal cardinale con opportune raccomandazioni. In questo senso, si è rivelata particolarmente interessante la corrispondenza, ricca di contatti con persone di alto lignaggio.

La figura dell'aristocratico cardinale è stata quindi letta in chiave interdisciplinare, con un'attenzione anche all'aspetto sociale e politico, nel quale l'impegno artistico trovava un valido scenario di riferimento. In tale ottica è stata analizzata la problematica legata ai rapporti tra l'ambiente artistico napoletano e quello romano, considerando l'intervento del cardinale come valido veicolo di scambi culturali e artistici tra i due territori. In questo caso,

dalla ricerca è emerso che i due ambienti artistici sono tenuti abbastanza separati dal committente, con una certa propensione a favorire l'inserimento di artisti e opere di provenienza napoletana a Roma. È il caso del sostegno dato all'architetto napoletano Mario Gioffredo nel prevalere su Ferdinando Fuga e Luigi Vanvitelli nel concorso per la progettazione della nuova chiesa di San Giacomo degli Spagnoli a Roma, così come è possibile avvalorare l'ipotesi di un coinvolgimento del pittore Alessio D'Elia, attivo nella decorazione di palazzo Gravina a Napoli, nella realizzazione di alcuni affreschi nella chiesa di S. Caterina dei Funari a Roma, della quale il cardinale era protettore.

Vanno segnalati inoltre i vari dipinti commissionati a Napoli dal cardinale per la propria raccolta romana, come i ritratti dei regnanti borbonici, tra i quali si distingue quello di Francesco Liani. A questo è da aggiungere *La rinuncia dei Regni delle Due Sicilie fatta da Carlo III al figlio*, commissionata dal cardinale ad Antonio Joli nel 1762 e l'opera di Francesco Nubola, pittore napoletano attivo per il prelado tra Roma, Napoli e Solofra. Da pittori di formazione napoletana operanti a Roma, come Corrado Giaquinto e Sebastiano Conca, il cardinale acquista o commissiona poi alcuni dipinti sempre per la raccolta romana. Per quanto riguarda artisti di scuola romana presenti a Napoli e attivi per il committente è da segnalare invece la presenza della miniaturista Teresa Tibaldi, inviata dal cardinale nella capitale partenopea per eseguire il ritratto del nipotino e l'inclusione per un breve periodo del pittore Giuseppe Pesci nel cantiere pittorico di palazzo Gravina. Anche nel corso della presente ricerca, dunque, è emerso il primato culturale di Roma nel Settecento, punto di incontro e di elaborazione delle diverse idee presenti in Italia, soprattutto grazie al confronto tra artisti di diverso orientamento, per i quali si prospettavano buone opportunità professionali ed economiche.

Dall'analisi di questa documentazione si è definita la metodologia d'approccio del cardinale nei riguardi dei problemi artistici, la "libertà" da lui concessa agli stessi artisti, ai quali il cardinale esprimeva comunque il suo parere nei riguardi dei progetti proposti, dando consigli su come eseguirli anche a livello tecnico e dimostrando una forza decisionale che gli derivava dalle conoscenze e dal ruolo che impersonava.

Lo studio, in sede di ricostruzione storica, si è manifestato proficuo anche per l'accertamento e la conservazione di memorie ormai perse, garantendone la possibile analisi e il positivo riscontro nell'evoluzione delle relative vicende artistiche. Viene così ulteriormente salvaguardata la testimonianza documentaria, intesa come rievocazione storica dei contesti e dei tempi in cui l'opera è stata prodotta. La committenza è stata quindi analizzata come espressione di un gusto, di un comportamento sociale, come ricerca del prestigio e

affermazione di sé, con l'oggetto d'arte calato nella vita reale dei personaggi, ponendo i significati dell'opera d'arte in rapporto diretto con il contesto storico e culturale. Le committenze romane e napoletane, in estrema sintesi, connotano l'azione del cardinale in modo chiaro e convincente, offrendosi alla lettura come prodotto omogeneo anche se dislocato in ambienti diversi, quasi a voler definire in risultati tangibili ed evidenti la sua condizione di alto prelato e i suoi convincimenti culturali e artistici.

BIBLIOGRAFIA

ABITA 1995

Salvatore Abita , *Caserta e la sua Reggia: il Museo dell'Opera e del Territorio*, Napoli.

Acton 1997

Harold Acton, *I borboni di Napoli (1734-1825)*, Firenze.

AGRESTI 2007

Alessandro Agresti , *Marco Benefi al e l'"Affar pittorresco" di Città di Castello: documenti inediti dal 1743 al 1746*, in "Paragone", 58, (2007), 75/76, pp. 113-136.

AGRESTI 2010

Alessandro Agresti , *Pietro Bracci e la protezione degli Orsini: dal monumento a Benedetto XIII al monumento a Benedetto XIV*, in "Paragone. Arte", 61, (2010), 94, pp. 53-70.

ALGAROTTI 1764

Francesco Algarotti, *Opere del conte Algarotti*, tomo V, Livorno.

ALISIO 1971

Giancarlo Alisio, *Sviluppo urbano e struttura della città*, in *Storia di Napoli*, VIII, Napoli, pp. 316-366.

Amati 1880

Girolamo Amati, *Bibliografia romana: notizie della vita e delle opere degli scrittori romani dal secolo XI fino ai nostri giorni*, Roma.

AMATO 1985

Pietro Amato (a cura di), *Corrado Giaquinto (1703-1766)*, Atti del II convegno internazionale di studi, Molfetta, 19 - 20 dicembre 1981, Molfetta.

AMBROSINI 1994

Alberto Ambrosini, *Benigni, Giovan Battista*, in *Allgemeines Künstler-Lexicon: die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Munich and Leipzig: K. G. Saur, 1994, tomo 9, pp. 64-65.

ANDREUCCI 1998

Alessandro Andreucci, *Il Palazzo Orsini di Gravina in Napoli*, in "Palazzo Gravina Notiziario della Facoltà di Architettura", 1 (1998), pp. 1-4.

ANGELI 2007

Noris Ange li, *Chiesa del Gonfalone in Viterbo. Ciclo pittorico del Battista*, Viterbo, pp. 15 - 30.

ANTINORI 2001

Aloisio Antinori, *Note su Troiano Acquaviva d'Aragona protoilluminista e committente di Ferdinando Fuga*, in *Ferdinando Fuga 1699 - 1999 Roma, Napoli, Palermo, Studi sul Settecento napoletano*, a cura di A. Gambardella, II, pp. 115-127.

ARISI 1986

Ferdinando Arisi, *Gian Paolo Panini e i fasti della Roma del '700*, Roma.

BARROERO 1990 A

Liliana Barroero, Rossi, Mariano, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, II, Milano, p. 858.

BARROERO 1990 C

Liliana Barroero, Benefial, Marco, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, II, Milano, pp. 621-622.

BARROERO 1990

Liliana Barroero, *La pittura a Roma nel Settecento*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, I, Milano, pp. 384-463.

BARROERO 1998

Liliana Barroero, *Le grandi tappe della cultura figurativa romana nel Seicento e nel Settecento*, in *Il Seicento e il Settecento romano nella collezione Lemme*, catalogo della mostra a cura di S. Lore, Roma, pp. 17-28.

BARROERO 2000

Liliana Barroero, *L'Accademia di San Luca e l'Arcadia: da Maratti a Benefial*, in *Aequa Potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento*, catalogo della mostra a cura di A. Cipriani, Roma, pp. 11-13.

Barroero 2001

Liliana Barroero, *Aspetti, tipologie, dinamiche del collezionismo a Roma nel Settecento: alcune proposte di lavoro a partire da uno scritto di Anthony Morris Clark*, in "Geografia del collezionismo: Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo" a cura di Olivier Bonfait, Roma, pp. 25-39.

BARROERO 2005

Liliana Barroero, *Benefial*, (Galleria delle arti; 8), Milano.

BARROERO 2008

Liliana Barroero, *Non solo "Milordi". La società romana nei ritratti di Batoni*, in *Pompeo Batoni 1708-1787: l'Europa delle corti e il Grand Tour*, catalogo della mostra a cura di L. Barroero, F. Mazzocca, Milano, pp. 86-95.

BARROERO-CASALE-FALCIDIA-PANSECCHI-TOSCANO 1980

Liliana Barroero, Vittorio Casale, Giorgio Falcidia, Fiorella Pansecchi, Bruno Toscano, *Pittura del Seicento e del Settecento: ricerche in Umbria*, II, Treviso.

BARROERO-SUSINNO 1999

Liliana Barroero, Stefano Susino, *Roma arcadica capitale delle arti del disegno*, in "Studi di storia dell'arte", 10,(1999), pp. 89-178.

BARROERO-SUSINNO 2000

Liliana Barroero, Stefano Susinno, *Arcandian Rome, Universal Capital of the Arts*, in *Art in Rome in the Eighteenth century*, catalogo della mostra a cura di E.P. Bowron e J.J. Rischel, London, pp. 295-303.

BELLOTTI-CAVUOTO-PIERRO 1990

Rosa Bellotti, Leucino Cavuoto, Antonio Pierro, *Palazzo Maddaloni*, in *Segno, me todo e progetto: itinerari dell'immagine urbana tra memoria e intervento*, a cura di U. Carughi, Napoli, pp. 73-91.

BENOCCHI 2005

Carla Benocci, *Da Ercole ad Antinoo: la villa Chigi fuori Porta Salaria, Gioiello del cardinale Flavio II Chigi*, in *I giardini Chigi tra Siena e Roma. Dal Cinquecento agli inizi dell'Ottocento*, a cura di C. Benocci, Siena, pp. 351-404.

BENZI 2002

Fabio Benzi (di cura), *Gaspare Vanvitelli e le origini del vedutismo*, catalogo della mostra, Roma, 2002.

BERENGO 1962

Marino Berengo (a cura di), *Giornali veneziani del settecento*, Milano 1962.

BERGAMINI-PAULETTO 2008

Giuseppe Bergamini, Giancarlo Pauletto (a cura di), *Testimonianze d'arte in Friuli: capolavori dalla Fondazione Crup*, catalogo della mostra Milano.

BERTOZZI 1997

Fabio Bertozzi, *Fischetti, Fedele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 49, pp. 89-93.

BEYER 1998

Andreas Beyer, *Napoli. Architettura del Quattrocento*, in *Storia dell'architettura italiana: il Quattrocento*, a cura di F. P. Fiore, Milano, pp. 434-459.

Biagi Maino 1998

Donatella Biagi Maino (a cura di), *Benedetto XIV e le arti del disegno*, atti del convegno internazionale di studi di storia dell'arte, (Bologna 28 - 30 novembre 1994), Roma.

BIANCHI 1955

Lidia Bianchi (a cura di), *Disegni di Ferdinando Fuga e di altri architetti del Settecento*, Roma.

BLASIO 1990 A

Silvia Blasio, *Gamba, Crescenzo*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, II, Milano, p. 727.

BLASIO 1990 B

Silvia Blasio, *Liani, Francesco*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, II, Milano, p. 766.

BLIZNUKOV 2001

Andrei Bliznikov, *Per Jacopo Cestaro*, in "Paragone. Arte", 3, 39, (2001), pp. 83-85.

BLUNT 1975

Anthony Blunt, *Neapolitan baroque and rococò architecture*, London.

BLUNT 1979 B

Anthony Blunt, *Naples in the Eighteenth century. Architecture*, in "The Burlington Magazine", 121 (1979), 913, pp. 254-259.

BLUNT 1979 A

Anthony Blunt, *Caratteri dell'Architettura Napoletana dal tardo barocco al Classicismo*, in *Civiltà del Settecento a Napoli, 1734-1799*, catalogo della mostra (Napoli, dicembre 1979-ottobre 1980), I, Napoli, pp. 60-71.

BOLOGNA 1954

Ferdinando Bologna (a cura di), *Mostra del ritratto storico napoletano*, Napoli, pp. 37-40, pp. 46-53, p. 58, p. 93.

BOLOGNA 1958

Ferdinando Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli.

BOLOGNA 1980

Ferdinando Bologna, *Gaspare Traversi nell'illuminismo europeo*, Napoli.

BOLOGNA 1982

Ferdinando Bologna, *La dimensione europea della cultura artistica napoletana nel XVII sec.*, in *Arti e civiltà del Settecento a Napoli*, a cura di C. De Seta, Roma, pp. 31-78.

BONFAIT-HOCHMANN-SPEZZAFERRO-TOSCANO 2001

Oliver Bonfait, Michel Hochmann, Luigi Spezzaferro, Bruno Toscano (a cura di), *Geografia del collezionismo: Italia e Francia tra il XVI e il XVII secolo*, Atti delle giornate di studio dedicate a Giuliano Briganti (Roma, 19-21 settembre 1996), Roma.

BORELLI-PICONE CAUSA-PORZIO 1986

Antonio Borelli, Marina Causa Picone, Angela Porzio, *Il Palazzo Reale di Napoli*, Napoli 1986.

BORRELLI 1979

Gennaro Borrelli, *Il Rococò napoletano*, in "Napoli Nobilissima", s. 3, XVIII, (1979), 6, pp. 201-219.

BORSELLINO 1981

Enzo Borsellino, *Il Cardinale Neri Corsini mecenate*, in "Bollettino d'Arte", 10, (1981), pp. 49-66.

BORSELLINO 1985

Enzo Borsellino, *La Galleria Corsini*, Roma.

BORSELLINO 1987

Enzo Borsellino, *Le decorazioni settecentesche di palazzo Corsini alla Lungara*, in *Temi di decorazione. Dalla cultura dell'artigianato alla poetica della natura*, a cura di E. Debenedetti (Studi sul Settecento Romano 3), pp. 181-196.

BORSELLINO 1989

Enzo Borsellino, *Palazzo Corsini alla Lungara: storia di un cantiere*, Roma.

BORSELLINO 1996

Enzo Borsellino, *Musei e collezioni a Roma nel XVIII secolo*, Roma.

BOWRON 1979

Edgar Peters Bowron, *The paintings of Benedetto Luti: 1666-1724*, New York.

BOWRON 2000 A

Edgar Peter Bowron, *Jan Frans van Bloemen*, in *Art in Rome in the Eighteenth century*, catalogo della mostra Philadelphia-Houston 2000, a cura di E.P. Bowron e J.J. Rischel, London, pp. 330-331.

BOWRON 2000 B

Edgar Peter Bowron, *Hendrik Frans van Lint*, in *Art in Rome in the Eighteenth century*, catalogo della mostra Philadelphia-Houston 2000, a cura di E.P. Bowron e J.J. Rischel, London, p. 388.

BOWRON 2000

Edgar Peter Bowron, *Art in Rome in the Eighteenth century*, catalogo della mostra Philadelphia-Houston 2000, a cura di E.P. Bowron e J.J. Rischel, London, p. 312, scheda n. 168.

BOWRON 2000

Edgar Peter Bowron, *Painters and Painting in Settecento Rome*, in *Art in Rome in the Eighteenth century*, catalogo della mostra Philadelphia-Houston 2000, a cura di E.P. Bowron e J.J. Rischel, London, pp. 295-303.

BOWRON 2000

Edgar Peter Bowron, in *Art in Rome in the Eighteenth century*, catalogo della mostra a cura di E.P. Bowron e J.J. Rischel, London, pp. 538-539 scheda n. 383.

BOWRON 2000

Edgar Peter Bowron, in *Art in Rome in the Eighteenth century*, catalogo della mostra a cura di E.P. Bowron e J.J. Rischel, London, pp. 312 scheda n. 168.

BOWRON 2005

Edgar Peters Bowron, in *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra a cura di A. Lo Bianco, A. Negro, Milano, p. 183, scheda n. 65.

BOWRON-KERBER

Edgar Peters Bowron, Peter Björn Kerber, *Pompeo Battoni 1708-1787: l'Europa delle corti e il Grand Tour*, a cura di L. Barroero-F. Mazzocca, catalogo della mostra, Milano, p. 292, scheda n. 50.

BOWRON-KERBER

Edgars Peter Bowron, Peter Björn Kerber, *Pompeo Battoni: prince of painters in eighteenth-century Rome*, New Haven 2007.

BRETTELL 1981

Richard R. Brettell, *The golden age of Naples. Art and civilization under Bourbons. 1734-1805*, in "Bulletin of the Art Institute of Chicago", 75, (1981), 1, p. 5-20.

BRIGANTI 1966

Giuliano Briganti, *Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, Roma.

BRIGANTI 1990

Giuliano Briganti (a cura di), *La Pittura in Italia. Il Settecento*, Milano.

BRIGANTI-TREZZANI-LAUREATI 1983

Giuliano Briganti, Ludovica Trezzani, Laura Laureati, *I Bambocci anti: pittori della vita quotidiana a Roma nel Settecento*, Roma.

BRUNETTI 2001

Oronzo Brunetti, *Fuga e i Corsini*, in *Ferdinando Fuga 1699 - 1999 Roma, Napoli, Palermo, Studi sul Settecento napoletano*, a cura di A. Gambardella, II, p. 127-134.

BUSIRI VICI 1960

Andrea Busiri Vici, *Pieter van Bloemen detto "Stendardo"*, in "Studi romani", 8, (1960), pp. 279-287.

BUSIRI VICI 1968

Andrea Busiri Vici, *Bloemen Jan Frans van*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 10, Roma, pp. 793-795.

BUSIRI VICI 1974

Andrea Busiri Vici, *Jan Frans van Bloemen: Origine e l'origine del paesaggio romano Settecentesco*, Roma.

BUSIRI VICI 1975

Andrea Busiri Vici, *Addenda alla ritrattistica del romano Pietro Labruzzi*, in "L'Urbe", XXXVIII, 1, (1975), pp. 24-27.

BUSIRI VICI 1975

Andrea Busiri Vici, *Fiori, uccelli, e farfalle dipinti da Ludovico Stern*, in "Antichità viva", 14, (1975), 5, pp. 18-26.

BUSIRI VICI 1976

Andrea Busiri Vici, *Andrea Locatelli*, Roma.

BUSIRI VICI 1976

Andrea Busiri Vici, *Trittico paesistico romano*, Roma.

BUSIRI VICI 1987

Andrea Busiri Vici, *Peter, Hendrick Giacomo Van Lint: tre pittori di Anversa del '600 e '700 lavorano a Roma*, Roma, 1987.

Cala Ulloa 1875

Pietro Cala Ulloa, *Di Bernardo Tanucci e dei suoi tempi*, Napoli.

CALBI 1980

Emilia Calbi, *Qualche aggiunta per Marco Benefial*, in "Paragone", 31, (1980), 359-361, pp. 91-100.

CAMPITELLI 2003

Alberta Campitelli (a cura di), *Villa Borghese: i principi, le arti, la città dal Settecento all'Ottocento*, catalogo della mostra, Ginevra.

CANTONE 1992

Gaetana Cantone (a cura di), *Barocco napoletano*, Roma.

CANTONE 1998

Gaetana Cantone, *Fuga, Ferdinando*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 50, Roma, pp. 681-691.

Caracciolo 2001

Maria Teresa Caracciolo, *Un patrono delle arti nella Roma del Settecento: Sigismondo Chigi fra Arcadia e scienza antiquaria*, in *Roma "Il tempio del vero gusto". La pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e a Napoli*, Atti del Convegno internazionale di studi, Salerno-Ravello, 26-27 giugno 1997, a cura di E. Borsellino e V. Casale, Firenze, pp. 101-121.

CARLINO 1785

N. A. Carlino, *De vita Marii Gioffredi Neapolitani architecti commentariolum*, Napoli s.d. [ma 1785]; ed. anastatica in *Mario Gioffredo*, a cura di Benedetto Gravagnuolo, Napoli 2002, pp. 53-61.

CARRAFIELLO 1976

Tommaso Carrafello, *Galiani, Bernardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 19, Roma, pp. 167-170.

CARRAFIELLO 1995

Tommaso Carrafello, *Bernardo Galiani intendente d'architettura (1724-1774)*, in "Archivio storico per le province napoletane", CXIII, (1995), pp. 245-379.

CARRAFIELLO 2004

Tommaso Carrafello, *Anticipazioni sul trattato "Del bello" di B. G.*, in *Intorno a Ferdinando Sanfelice: Napoli e l'Europa*, a cura di A. Gambardella, (Studi sul Settecento romano, 1), Napoli, pp. 75-84.

CASALE 1990

Vittorio Casale, *Quadri di canonizzazione*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, II, Milano.

CASALE 2001

Vittorio Casale, *La pinacoteca settecentesca nella navata centrale di San Clemente*, in *Roma "Il tempio del vero gusto". La pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e a*

Napoli, Atti del Convegno internazionale di studi, Salerno-Ravello, 26-27 giugno 1997, a cura di E. Borsellino e V. Casale, Firenze, pp. 31-58.

CASANOVA 1965

Giacomo Casanova, *Storia della mia vita*, a cura di P. Chiara, Verona.

CATALANI 1845

Luigi Catalani, *I palazzi di Napoli* (ristampa 1979), Napoli.

CATALANI 1845

Luigi Catalani, *Le chiese di Napoli, descrizione storica ed artistica*, Napoli.

CATALANO 2007

Maria Ida Catalano, *Telaiuoli e quadrari a Napoli nel Settecento*, in *Gli uomini e le cose. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo*, atti del convegno nazionale di Studi (Napoli, 18-20 aprile 2007) a cura di P. D'Alconzo, Napoli, pp. 103-117.

CATELLO 1987

Angela Catello, *De Blaisio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 33, Roma, pp. 391-394.

CAUSA 1970

Raffaele Causa, *Opere d'arte nel Pio Monte della Misericordia di Napoli*, Cava dei Tirreni.

CAUSA PICONE 1974

Marina Causa Picone, *Disegni della Società napoletana di storia patria*, Napoli, pp. 71-77.

CAUSA PICONE-PORZIO 1986

Marina Causa Picone, Annalisa Porzio, *Il Palazzo Reale di Napoli*, Napoli 1986.

CECI 1897

Giuseppe Ceci, *Il palazzo Gravina*, in "Napoli Nobilissima", VI, (1897), pp. 1-4, pp. 24-31.

CECI 1898

Giuseppe Ceci, *Due archi tetti napoletani del Rinascimento, Novello de Sancto Lucano, Gabriele D'Angelo*, in "Napoli Nobilissima", serie I, VII (1898), 9, pp. 181-182.

CECI 1900

Giuseppe Ceci, *Una famiglia di architetti napoletani del Rinascimento. I Mormanno*, in "Napoli Nobilissima", IX, (1900), pp. 167-172, pp. 182-185.

CELANO 1692

Carlo Celano, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso nella città di Napoli*, divise dall'autore in dieci giornate e pubblicate nel 1692 nuova edizione a cura di A. Mozzillo, A. Profeta e F. Macchia, introduzione di Gino Doria e uno scritto di Benedetto Croce, Napoli 1974.

CELEBRANDOSI... 1762

Celebrando i i felicissimi sponsali dell' Eccellenze loro il Sig. D. Filippo Bernualdo Orsini d' Aragona [...] e la Sig. D. Teresa Caracciolo dei Principi d' Avellino [...], Venezia.

CERA 1987

Adriano Cera, *La Pittura neoclassica Italiana*, Milano.

CHIARINI 1979

Marco Chiarini, *Il paesaggio a Roma tra Sei e Settecento*, in "Antologia di Belle Arti", 9-12, (1979), pp. 144-154.

CHIERICI 1936

Gino Chierici, *Il palazzo Gravina*, in "Napoli-Rivista Municipale", 62 (1936), 9-10, pp. 63-68.

CHIERICI 1937

Gino Chierici, *La Reggia di Caserta*, Napoli.

CICCONE 1984

Salvatore Ciccone, *Le vicissitudini di villa Rubino a Formia*, in *Ville e Parchi nel Lazio*, a cura di R. Lefevre, (Lunario Romano, 13), pp. 479-512.

CIOFFI 1987 A

Rosanna Cioffi, *La Cappella Sansevero: arte barocca e ideologia massonica*, Salerno.

CIOFFI 1987 B

Michele Cioffi, *Precisazioni documentarie sul pittore settecentesco Alessio D'Elia*, in "Rassegna storica salernitana", IV (1987), 7, pp. 217-222.

CIOFFI 1996

Rosanna Cioffi, *Raimondo di Sangro*, Napoli.

CIPRIANI 2000

Angela Cipriani (a cura di), *Aequa potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento*, Roma.

CIRILLO 2004

Ornella Cirillo, *Esercizi barocchi, geometria e misura nell'attività di Michelangelo Di Blasio*, in *Ferdinando Sanfelice: Napoli e l'Europa*, a cura di Alfonso Gambardella, Napoli, pp. 481-495.

CIVILTÀ DEL SETTECENTO... 1980

A.A.V.V., *Civiltà del Settecento a Napoli 1734-1799*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, dicembre 1979 - ottobre 1980), 2 voll., Firenze 1980.

CLARK 1964 A

Anthony Morris Clark, *Francesco Ferdinando called l'Imperiali*, in "The Burlington Magazine", 734, (1964), pp. 42-47.

CLARK 1964 B

Anthony Morris Clark, *An Introduction to Pietro Bianchi*, in "Paragone", 169, (1964), pp. 43-47.

CLARK 1966

Anthony Morris Clark, *Manners and methods of Marco Benefial*, in "Paragone", 199, (1966), pp. 21-33.

CLARK 1967 A

Anthony Morris Clark, *Sebastiano Conca and the Roman Rococò*, in "Apollo", LXXXV, (1967), pp. 328-335.

CLARK 1967 B

Anthony Morris Clark, *Agostino Masucci, a conclusion and a reformation of the roman baroque*, in "Essays in the history of art presented to R. Wittkower", London.

CLARK 1968

Anthony Morris Clark, *An introduction to Placido Costanzi*, in "Paragone", 219, (1968), pp. 39-54.

CLARK 1971

Anthony Morris Clark, *European Painting from the Minneapolis Institute of Art*, Minneapolis, 1971.

CLARK 1981

Anthony Morris Clark, *Studies in Roman Eighteenth-Century Painting*, a cura di E. P. Bowron, Washington.

CLARK-BOWRON 1985

Anthony Morris Clark, Edgard Peter Bowron, *Pompeo Batoni. A complete catalogue of his works*, New York.

COCCIOLI MASTROVITI 1990

Anna Coccioli Mastroviti, *Natali, Gian Battista*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, II, Milano, p. 806.

COCCIOLI MASTROVITI 2004

Anna Coccioli Mastroviti, *Joli, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, pp. 553-555.

COLA 2005

Maria Celeste Cola, *Francesco Maria Ruspoli mecenate e collezionista (1672 - 1731)*, In *Cultura nell'età delle Legazioni*, atti del convegno, Ferrara - marzo 2003, a cura di F. Cazzola e R. Varese, Firenze, pp. 507-535.

COLA 2008

Maria Celeste Cola, *La committenza Ruspoli a Vignanello: Passeri, Ceruti, Rosa, Nicolosi ed altri al servizio del principe Francesco Maria nella chiesa Collegiata*, in "Bollettino d'arte", 6,(2008),143, pp. 143-164.

COLA 2009

Maria Celeste Cola, *Gli inventari della collezione Ruspoli: la nascita della quadreria settecentesca e l'allestimento nel palazzo all'Aracoeli*, in *Collezionisti, disegnatori e pittori*

dall'Arcadia al purismo, a cura di E. De Benedetti, (Studi sul Settecento Romano; 25), Roma, pp. 29-64.

COLA 2009

Maria Celeste Cola, *Il catafalco di Giovan Battista Contini per le esequie di Bartolomeo Ruspoli nella chiesa romana di Santa Maria in Vallicella*, in "Aprosiana", 16, (2009), pp. 58-82.

COLA 2010

Maria Celeste Cola, *Gli inventari della collezione Ruspoli: la quadreia settecentesca al suo vertice e l'allestimento nel palazzo al Corso*, in *Collezione isti, disegnatori e pittori dall'Arcadia al purismo*, a cura di E. De Benedetti, (Studi sul Settecento Romano; 26), Roma, pp. 9-52.

COLDANGELI 1969

Umberto Coldangeli, *Boncompagni Ludovisi, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 11, Roma, pp. 703-704.

COLIVA-ALTIERI 1999

Anna Coliva, Giancarlo Altieri, *Una collezione da scoprire: capolavori dal Cinquecento al Settecento*, Roma, p. 92, scheda n. 26 ;

COLLE 2009

Enrico Colle, *Il mobile in Italia dal Cinquecento all'Ottocento*, Milano.

COLLETTA 1975

Teresa Colletta, *La vicenda del palazzo "Partanna" e la formazione della piazza dei Martiri in una recente pubblicazione di Giuseppe Russo*, in "Archivio storico per le province napoletane", 3 (1975), pp. 337-340.

CONSIGLI VALENTE 1987

Patrizia Consigli Valente (a cura di), *Nature morte del Seicento e del Settecento*, Parma.

CONTARDI-CURCIO 1991 Bruno Contardi, Giovanna Curcio (a cura di), *In Urbe Architectus. Modelli, disegni, misure. La professione dell'architetto, Roma 1680-1750*, catalogo della mostra, Roma.

CORDARO 1984

Michele Cordaro, *Costanzi, Placido*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 30, Roma, pp. 385-387.

CORMIO 1986

Stefania Cormio, *Il cardinale Silvio Valenti Gonzaga promotore e protettore delle scienze e delle belle arti*, in "Bollettino d'arte", 6, (1986), 35-36, pp. 49-66.

CROLLALANZA 1986

Giovanni Battista Crollanza, *Dizionario Storico – Blasonino delle Famiglie nobili e nobili italiane estinte e fiorenti*, Bologna.

CUCCO 2001

Giuseppe C. (a cura di), *Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma 1700-1721*, Venezia.

CURZI 1998

Valter Curzi, in *Domenico Corvi*, a cura di V. Curzi, A. Lo Bianco, Roma, p. 126 scheda n. 23.

D'ALCONZO 1999

Paola D'Alconzo, *L'allestimento dei reali appartamenti della reggia di Napoli nel 1766*, in "Dialoghi di Storia dell'Arte", 8-9, (1999), pp. 164-177.

D'ALESSIO 1993

Gino D'Alessio, *Nuove osservazioni sulle committenze reali per Francesco De Murat tra Napoli, Torino e Madrid*, in "Prospettiva", 69, (1993), pp. 70-87.

D'ALESSIO 1997

Gino D'Alessio, *Le decorazioni pittoriche degli appartamenti reali durante il regno di Carlo di Borbone*, in *Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1638-1759)*, catalogo della mostra, Napoli, pp. 198-205.

D'ALOE 1857

Stanislao D'Aloe, *Descrizione del palagio Gravina*, in "Annali civili del regno delle due Sicilie", LX, (1857), pp. 66-68.

D'AMBRA 1889

Raffaele D'Ambra, *Napoli antica*, Napoli.

D'ANTONIO 1997

Paola D'Antonio, *Nuove acquisizioni per edifici civili di Ferdinando Fuga a Napoli*, in "Napoli Nobilissima", XXXVI (1997), 1-4, pp. 111-117

D'ELIA 1964

Michele D'Elia, *Mostra dell'arte in Puglia dal tardo antico al rococò*, Roma.

D'ELIA 1982

Michele D'Elia, in *La Puglia tra barocco e rococò*, Milano.

D'ORSO 1983

A. D'Orso, *Il palazzo baronale di Roccaporga*, in "Bollettino dell'Istituto di Storia e di Arte del Lazio Meridionale", 11 (1983), pp. 183-201.

D'AMBROSI 1997

Maria Rosaria D'Ambrosi, *Il complesso di S. Eligio al Mercato tra Vanvitelli e Fuga*, in "Napoli Nobilissima", 36 (1997), 4, pp. 103-110.

De Caro 1966

G. De Caro, Benedetto XIII, papa, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 8, Roma, pp. 384-393.

DE CASTRIS 1994

Pierluigi Leone De Castris, *I tesori dei d'Avalos: committenza e collezionismo di una grande famiglia napoletana*, a cura di P. L. De Castris, Napoli.

DE DOMINICI 1742-1743

Bernardo De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani non mai date alla luce de autore alcuno*, Napoli, ed. cons. a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza, Napoli 2003 – 2008.

DE FALCO 1999

Carolina de Falco, *Giuseppe Astarita architetto napoletano 1707-1775*, Napoli.

DE FILIPPIS 1967

Felice De Filippis, *I modelli degli arazzi per la reggia di Caserta*, Napoli.

DE FUSCO 1971

Renato De Fusco, *L'architettura della seconda metà del Settecento*, in *Storia di Napoli*, Napoli, voll. VII, pp. 369-449.

DE FUSCO 1971

Renato De Fusco, *La Reggia di Caserta*, in *Storia di Napoli*, vol. VIII, Napoli, pp. 1-33.

DE FUSCO 1973

Renato De Fusco (a cura di), *Luigi Vanvitelli*, Napoli.

DE FUSCO 2003

Renato De Fusco, *Rileggere Napoli Nobilissima*, Napoli.

DE MAJO 1990

S. De Majo, *Colonna, Marcantonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 38, Roma, pp. 379-382.

DE MARCHI 1987

Giulia D., *Mostre di quadri a San Salvatore in Lauro (1682-1725): stime di collezioni romane: note e appunti di Giuseppe Ghezzi*, Roma.

DE NITTO 1975

Giuseppe De Nitto, *I disegni di Mario Gioffredo per la reggia di Caserta presso la Biblioteca Nazionale di Napoli*, in "Napoli Nobilissima", XIV (1975), 3, pp. 183-188.

DE NITTO 2005

Giuseppe de Nitto, *La Biblioteca della Regina*, in *Casa di Re: la Reggia di Caserta fra storia e tutela*, a cura di R. Cioffi e G. Petrenga, Milano, pp. 31-34.

DE SETA 1969

Cesare De Seta, *Cartografia della città di Napoli. Lineamenti dell'evoluzione urbana*, I, Napoli.

DE SETA 1980

Cesare De Seta, *Il ruolo e il significato culturale delle scoperte archeologiche*, in *Cultura materiale arti e territorio in Campania*, Napoli, pp. 487-502.

DE SETA 1981

Cesare De Seta, *Architettura, ambiente e società a Napoli nel '700*, Torino.

DE SETA 1982

Cesare De Seta (a cura di), *Arti e civiltà del Settecento a Napoli*, Roma.

DE SETA 1986

Cesare De Seta, *La città nella storia d'Italia. Napoli*, Bari

DE SETA 2002 A

Cesare De Seta, *Palazzo Zevallos Stigliano*, Vicenza.

DE SETA 2002 B

Cesare De Seta, *Napoli tra Barocco e Neoclassico*, Napoli.

DE SETA 2002

Cesare De Seta (a cura di), *Note sulla storia e l'architettura del Settecento*, in *Napoli tra Barocco e Neoclassico*, Napoli, pp. 97-103.

DE SETA 2007

Cesare De Seta, *Galleria di Palazzo Zevallos Stigliano*, Vicenza.

DE STEFANO 2003

Isabella D. S., *Quarant'anni di studi sulla pittura del settecento a Roma*, in "Studi Romani", 51, 2003, 92-110.

DEBENEDETTI 1980

Elisa Debenedetti (a cura di), *Il Cardinal Alessandro Albani e la sua villa, Documenti*, (Quaderni sul Neoclassico, 5) Roma.

DEBENEDETTI 1985

Elisa Debenedetti (a cura di), *Commissioni della Famiglia Albani: note sulla villa Albani Torlonia*, *Studi sul Settecento Romano*, vol. 1-2, Roma.

DEBENEDETTI 1990

Elisa Debenedetti (a cura di), *Temi di decozione: dalla cultura dell'artigianato alla poetica della natura*, (Studi sul Settecento romano 6), Roma.

DEBENEDETTI 1991

Elisa Debenedetti (a cura di), *Collezionismo e ideologia*, *Studi sul Settecento Romano*, vol. 7, Roma.

DEBENEDETTI 1991

Elisa Debenedetti, *La pittura del Settecento a Roma. Da Clemente XI a Benedetto XIV*, Roma.

DEBENEDETTI 1993

Elisa Debenedetti (a cura di), *Alessandro Albani patrono delle arti. Architettura, pittura e collezionismo nella Roma del '700*, *Studi sul Settecento Romano*, vol. 9, Roma.

DEBENEDETTI 1996

Elisa Debenedetti (a cura di), *Artisti e mecenati: Dipinti, disegni e carteggi nella Roma curiale*, *Studi sul Settecento Romano*, vol. 12, Roma.

DEBENEDETTI 2003

Elisa Debenedetti (a cura di) *Sculture romana ne del Settecento, la professione dello scultore*, 3 voll., Roma.

DELLA MONICA 2004

Nicola Della Monica, *Le grandi famiglie di Napoli*, Roma.

DELLE DONNE ROBERTAZZI 2004

Enrica Delle Donne Robertazzi, *Un secolo di trasformazioni nel regno di Napoli: da Bernardo Tanucci a Francesco Ricciardi*, Napoli.

DI CARPEGNA 1958

Nolfo di Carpegna (a cura di), *Pittori napoletani del '600 e del '700*, catalogo della mostra, Roma.

DI CROCE 2005

Alessandra Di Croce, in *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra a cura di A. Lo Bianco e A. Negro, Milano, pp. 248-249, scheda n. 145.

DI FALCO 1539

Benedetto Di Falco, *Descrizione dei luoghi antichi di Napoli e del suo amenissimo distretto*, Ioan Paolo Sugganappo, Napoli.

DI FEDERICO 1977

Frank R. Di Federico, *Francesco Trevisani, Eighteenth-Century painter in Rome*, Washington.

DI LERNIA 2007

Luciana Di Lernia, *Le residenze dei Doria tra Genova e Napoli: il palazzo d'Angri a Toledo*, in *L'architettura nella storia: scritti in onore di Alfonso Gambardella*, a cura di G. Cantone, L. Marcucci, E. Manzo, Milano, 1, pp. 521-525.

DI MAGGIO 1990

Patrizia Di Maggio, *Aggiunte e precisazioni su Francesco De Mura*, in "Antologia di belle arti", 35-38, (1990), pp. 99-102.

DI MAURO 1989

Leonardo Di Mauro, *L'immagine di Napoli tra XVII e XVIII secolo da fondale scenografico a soggetto della rappresentazione*, in *Vedute napoletane del Settecento*, a cura di Nicola Spinosa e L. Di Mauro, Napoli, pp. 145-158.

DI MAURO 2002

Marco Di Marco, *La fabbrica dei Granili e la Casina cinese*, in "Napoli mobilissima", 5, (2002), 5-6, pp. 215-222.

DI MAURO PERONE 1980

Leonardo Di Mauro, M. Perone, *Ville Vesuviane*, Milano.

DI PALMA 1962

Domenico Di Palma, *Auriscchio, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, vol. 4, pp. 592-593.

DI RESTA 1989

Isabella Di Resta, *Il palazzo napoletano nel XVI secolo. Il palazzo dal rinascimento ad oggi*, Atti del Convegno internazionale, Reggio Calabria, 20-22 ottobre 1988, a cura di S. Valtieri, Roma, pp. 81-92.

DI RESTA 1989

Isabella Di Resta, *Per la storiografia del palazzo napoletano nel '500*, in "Napoli Nobilissima", XVIII (1989), 4, pp. 97-100.

DI RESTA 1991

Isabella Di Resta, *Per la storiografia del palazzo napoletano nel '500*, in *Ricordo di Roberto Pane* incontro di studi, (XXVII I, "Napoli Nobilissima", 545), pp. 273-276.

DI STEFANO 1973

Roberto Di Stefano, *Luigi Vanvitelli in gegnere e restauratore*, in *Luigi Vanvitelli*, a cura di R. De Fusco, Napoli, pp. 171-246.

DIVENUTO 1984

Francesco Divenuto, *Pompeo Schiantarelli*, Napoli.

DIVENUTO 2002

Francesco Divenuto, *L'attività teoretica dell'architettura napoletano*, in *Mario Gioffredo*, a cura di B. Gravagnuolo, Napoli, pp. 81-99.

DIVENUTO 2004

Francesco Divenuto, *Il palazzo Orsini di Gravina a Napoli: dal Cinquecento al ripristino novecentesco*, in "Palladio", 32, (2004), pp. 53-70.

DORIA 1958-1959

Gino Doria, *I Palazzi di Napoli*, Napoli 1958-1959, edizione consultata a cura di G. Alisio, Napoli 1986.

DUBBINI 2001

Renzo Dubbini, *L'Albergo dei Poveri di Napoli e il rinnovamento della tipologia assistenziale nel XVIII secolo*, in *Ferdinando Fuga 1699 - 1999 Roma, Napoli, Palermo*, (Studi sul Settecento napoletano), a cura di A. Gambardella, II, pp. 199-210.

ELLIS 1962

Tony Ellis (a cura di), *Neapolitan Baroque and Rococò painting*, Durham.

ENGGASS 1964

Robert Enggass, *Francesco De Mura alla Nunziatella*, in “Bollettino d'Arte”, IL, (1964), pp. 133-148.

ENGGASS 1970

Robert Enggass, *Bonito, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, vol. 1 2, pp. 238-241.

FAGIOLO-MADONNA 1984

Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna (a cura di), *L'Arte degli Anni Santi. Roma 1300–1875*, catalogo della mostra, Milano.

FALCIDIA 1963

Giorgio Falcidia, *Un affresco ad Arsoli di Marco Benefial*, in “Bollettino d'Arte”, 1 – 2, (1963), pp. 111–122.

FALCIDIA 1964

Giorgio Falcidia, *Per un ritratto di Marco Benefial*, in “Bollettino dei musei comunali di Roma”, 11, (1964), pp. 19-33.

FALCIDIA 1966

Giorgio Falcidia, *Nuove proposte per Marco Benefial ritrattista*, in “Paragone”, 17, (1966), pp. 60-68.

FALCIDIA 1978

Giorgio Falcidia, *Per una definizione del “caso” Benefial*, in “Paragone”, 29, (1978), pp. 343, pp. 24-51.

FALCIDIA 1983

Giorgio Falcidia, *Di Marco Benefial, di Stefano Parrocel e d'altro*, in “Prospettiva”, 22–36, (1983), pp. 287–295.

FALDI 1977

Italo Faldi, *Gli inizi del Neoclassicismo in pittura nella prima metà del Settecento*, in “Nuova arte e nuove idee nel '700 italiano”, Atti del convegno dei Lincei, Roma, pp. 495–523.

FALDI 1996

Italo Faldi, *Domenico Corvi a Viterbo*, in “Bollettino d'Arte”, 95, (1996), pp. 121–126.

FALDI 1998

Italo Faldi, *Gli affreschi della chiesa del Gonfalone a Viterbo*, in *Il barocco a Viterbo*, Viterbo, pp. 115-120.

FERRARI 1962

Oreste Ferrarini, *La pittura napoletana del 600 e 700*, in “Storia dell'Arte”, 1-2, (1962), pp. 213-220.

FERRARI 1979

Oreste Ferrarri, *Considerazioni sulle vicende artistiche a Napoli durante il vicereame austriaco*, in "Storia dell'arte", 35, (1979), pp. 11-27.

FIDENZONI 1970

Paolo Fidenzoni, *Il teatro Marcello*, Roma.

FIENGO 1974

Giuseppe Fiengo, *Gioffre do e Vanvitelli nella Villa Campolieto di Ercolano*, Napoli.

FIENGO 1976

Giuseppe Fiengo, *Gioffre do e Vanvitelli nei palazzi dei Casacalenda*, Napoli.

FIENGO 1977

Giuseppe Fiengo, *Documenti per la storia dell'architettura e dell'urbanistica napoletana del Settecento*, Napoli.

FIENGO 1983

Giuseppe Fiengo, *Organizzazione e produzione edilizia a Napoli all'avvento di Carlo di Borbone*, Napoli.

FIENGO 1993

Giuseppe Fiengo (a cura di), *Architettura napoletana del Settecento: problemi di conservazione e valorizzazione*, Napoli.

FILANGIERI 1891

Gaetano Filangieri, *Indice degli Artefici delle Arti maggiori e minori*, De Robertis, Napoli s.d. edito in *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*, Napoli, Tipografia dell'Accademia Reale delle Scienze.

FLORIDI 1743

Lucantonio Floridi, *Dissertazioni storiche geografiche e critiche sopra diversi soggetti d'antichità sacra e profana con varie critiche osservazioni sopra diversi punti di letteratura*, Stamperia Muziana.

FORTI GRAZZINI-PAVIGNANO 1997

Nello Forti Grazzini, Claudia Pavignano, *Una serie di arazzi napoletani: gli Amori degli dei per Bartolomeo di Capua principe della Riccia*, in "Nuovi studi", 3, (1997), pp. 99-110.

FROMMEL 1973

Christoph Luitpold Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, I, Tübingen.

FUMAGALLI 1990

Elena Fumagalli, *Ludovico Stern decoratore*, in *Temi di decorazione: dalla cultura dell'artificio alla poetica della natura*, a cura di E. Debenedetti, (Studi sul Settecento Romano; 6), Roma, pp. 63-76.

FUMAGALLI 1994

Elena Fumagalli, *Palazzo Borghese committenza e decorazione privata*, Roma.

FUNARI 1999

M. Funari, *I prototipi cinquecenteschi*, in *Napoli tra Rinascimento e Illuminismo*, a cura di Cesare De Seta, Napoli, pp. 74-76.

GALANTE 1872

Gennaro Aspremo Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli.

GAMBARDELLA 1985

Alfonso Gambardella (a cura di), *La storia dell'edificio*, in *Palazzo Latilla*, Napoli, pp. 4-18.

GAMBARDELLA 1992

Alfonso Gambardella, *Cultura architettonica a Napoli dal vicereame austriaco al 1750*, in *Barocco napoletano*, a cura di G. Cantone, Roma, pp. 137-155.

GAMBARDELLA 1996

Alfonso Gambardella (a cura di), *Dal Barocco al Razionalismo. Studi di architettura*, Napoli.

GAMBARDELLA 2000

Alfonso Gambardella, *L'influenza albertiana nel Rinascimento napoletano*, in *Il Mediterraneo e l'Europa*, a cura di A. Gambardella, Napoli, pp. 51-75.

GAMBARDELLA 2001

Alfonso Gambardella (a cura di), *Napoli e il Settecento*, in *Ferdinando Fuga 1699 - 1999 Roma, Napoli, Palermo*, (Studi sul Settecento napoletano), II, Napoli, pp. 15-20.

GAMBARDELLA 2003

Alfonso Gambardella (a cura di), *Napoli-Spagna: architettura e città nel XVIII secolo*, atti del convegno (Napoli, 17-18 dicembre 2001), Napoli.

GARMS 2000

Jorg Garms, *Dal vicereame al regno. Napoli*, in *Storia dell'architettura italiana*, a cura di G. Curcio e E. Kieven, Milano, I, pp. 260-293.

GARZYA 1978

Chiara Garzya, *Interni neoclassici a Napoli*, Napoli.

GAVITELLI-LAGANÀ 2004

Gavinelli Corrado, La ganà Carmelo, *La presenza di Ferdinando Sanfelice nel palazzo Carafa di Roccella*, in *Ferdinando Sanfelice: Napoli e l'Europa*, a cura di A. Gambardella (Studi sul Settecento Napoletano), 1, pp. 449-459.

GHISSETTI GIAVARINA 2002

Adriano Ghisetti Giavarina, *Napoli*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Milano, pp. 468-479.

GIOFFREDO 1768

Mario Gioffredo, *Dell'Architettura*, Napoli (anastatica in *Mario Gioffredo*, a cura di B. Gravano, Napoli 2002, pp. 200-258).

GIORDANO 1997

Paolo Giordano, *Ferdinando Fuga a Napoli. L'Albergo dei Poveri, il Cimitero delle 366 fosse, i Granili*, Lecce.

GIORDANO 2001

Paolo Giordano, *Le tre architetture sociali di Ferdinando Fuga a Napoli*, in *Ferdinando Fuga 1699 - 1999 Roma, Napoli, Palermo*, (Studi sul Settecento napoletano), a cura di A. Gambardella, II, pp. 211-222.

GOLZIO 1939

Vincenzo Golzio, *Documenti artistici sul Settecento nell'archivio Chigi*, Roma.

GONZÁLEZ PALACIOS 1979

Alvar González Palacios, *Il laboratorio delle Pietre Dure dal 1737 al 1830*, in *Le arti figurative a Napoli nel Settecento. Documenti e ricerche*, a cura di N. Spinosa, Napoli, pp. 78-81.

GONZÁLEZ PALACIOS 1980

Alvar González Palacios, *Le arti decorative e l'arredamento alla corte di Napoli: 1734-1805*, in *Civiltà del Settecento a Napoli 1734-1799*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, dicembre 1979 – ottobre 1980), 2 voll., Firenze.

GONZÁLEZ PALACIOS 1984

Alvar González Palacios, *Il tempio del gusto. Le arti decorative in Italia fra classicismo e barocco*, Milano.

GRANATA 1766

Francesco Granata, *Storia sacra della Chiesa a Metropolitana di Capua*, Napoli.

GRAVAGNUOLO 2001

Benedetto Gravagnuolo, *Per una reinterpretazione dell'opera di Ferdinando Fuga*, in *Ferdinando Fuga 1699 - 1999 Roma, Napoli, Palermo*, (Studi sul Settecento napoletano), a cura di A. Gambardella, II, pp. 35-40.

GRAVAGNUOLO 2002

Benedetto Gravagnuolo (a cura di), *Mario Gioffredo*, Napoli.

GRAVAGNUOLO 2004

Benedetto Gravagnuolo, *Palazzo Orsini di Gravina*, in *Patrimonio architettonico dell'ateneo Fridericiano*, a cura di A. Fratta, Napoli, pp. 147-172.

GRAVAGNUOLO 2010

Benedetto Gravagnuolo, *Architettura del Settecento a Napoli*, Napoli.

GREGORI 1998

Mina Gregori, *La Pittura murale in Italia, il Sei ed il Settecento*, Milano.

GUACCI 1974

Francesco Guacci, *Solofra nell'Arte*, Napoli.

GUERRA 1995

Andrea Guerra, *L'Albergo dei Poveri di Napoli, in Il trionfo della miseria. Gli alberghi dei poveri di Genova, Palermo e Napoli*, a cura di A. Guerra, E. Molteni, P. Nicoloso, Milano, pp. 153-223.

GUERRIERI BORSOI 2008

Maria Barbara Guerrieri Borsoi, *I disegni di Giacomo Zoboli (1681 - 1767) nel Museo del Barocco di Ariccia*, in *Il Museo del Barocco Romano, le collezioni Ferrari, Lasche na ed altre donazioni a Palazzo Chigi in Ariccia*, catalogo della mostra a cura di M. B. Guerrieri Borsoi e F. Petrucci, Roma, pp. 89 -105.

HASKELL 2000

Francis Haskell, *Mecenati e pittori*, Torino.

HONOUR 1971

Hugh Honour, *Bracci, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 13, Roma, pp. 305 - 309.

INCISA DELLA ROCCHETTA 1961

Giovanni Incisa Della Rocchetta, *Villa Chigi*, in "Capitolium", 36 (1961), 8, pp. 3-7.

JAPPELLI 2002

Paola Jappelli, *Profilo biografico*, in *Mario Gioffredo*, a cura di Benedetto Gravagnuolo, Napoli, pp. 123-142.

KERBER 1968

Bernhard Kerber, *Giuseppe Bartolomeo Chiari*, in "The Art Bulletin", 1, L., (1968), pp. 75-86.

KIEVEN 1988

Elisabeth Kieven (a cura di), *Ferdinando Fuga e l'architettura romana del Settecento. I disegni di architettura dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe. Il Settecento*, Roma.

KIEVEN 1991

Elisabeth Kieven, *Fuga, Ferdinando*, in *In Urbe Architectus. Modelli, disegni, misure. La professione dell'architetto, Roma 1680-1750*, catalogo della mostra a cura di B. Contardi e G. Curcio, Roma, pp. 76-77.

KIEVEN 1991

Elisabeth Kieven (a cura di), *Architettura del Settecento a Roma nei disegni della Raccolta Grafica Comunale*, catalogo della mostra, Roma, p. 63 scheda n. 33.

KIEVEN 1991

Elisabeth Kieven, *Disegno architettonico come mezzo di comunicazione tra committente e architetto*, in *In Urbe Architectus. Modelli, disegni, misure. La professione dell'architetto, Roma 1680-1750*, catalogo della mostra a cura di B. Contardi e G. Curcio, Roma.

KIEVEN 1996

Elisabeth Kieven, *Fuga, Ferdinando*, in *The dictionary of Art*, a cura di Jane Turner, VII, pp. 906-907.

KIEVEN 2000

Elisabeth Kieven, *Ferdinando Fuga (1699-1781)*, in *Storia dell'architettura italiana*, a cura di G. Curcio e E. Kieven, II, pp. 540-555.

KIEVEN-PINTO 2001

Elisabeth Kieven and John Pinto, *Pietro Bracci and eighteenth-century Rome: drawings for architecture and sculpture in the Canadian Centre for Architecture and other collections*, University Park.

LABROT 1993

Gérard Labrot, *Palazzi napoletani. Storie di nobili e cortigiani 1520-1750*, Napoli.

LANCETTI 1905

Filippo Lancetti, *Memorie d'arte vastese*, in "Napoli Nobilissima", XIV (1905), I, p. 137.

LATTUADA 1997

Riccardo Lattuada, *La stagione del Barocco a Napoli (1683-1759)*, in *Capolavori in festa. Effimero Barocco a Largo di Palazzo (1683-1759)*, Napoli, pp. 23-53.

LAUREATI 2005

Laura Laureati, in *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra a cura di A. Lo Bianco, A. Negro, Milano, p. 232, scheda n. 127.

LEONE 2002

Rossella Leone, in *Il Museo di Roma racconta la città*, a cura di R. Leone, F. Pirani, M. E. Fittoni, S. Tozzi, Roma 2002, p. 174, scheda n. III-A5.

LEONE 2005

Rossella Leone, *Locatelli, Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 65, Catanzaro, pp. 260-265.

LITTA 1819-1902

Pompeo Litta, *Famiglie celebri in Italia*, Milano.

LO BIANCO 1985

Anna Lo Bianco, *Pier Leone Ghezzi pittore*, Palermo.

LO BIANCO 1999

Anna Lo Bianco (a cura di), *Pier Leone Ghezzi, il Settecento alla moda*, catalogo della mostra, Venezia.

LO BIANCO-NEGRO 2005

Anna Lo Bianco, Angela Negro (a cura di), *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra, Milano.

LOGGIA 1997

Giovanna Loggia, *Il palazzo Orsini di Gravina in Napoli*, Napoli.

LUCATELLI 2003

Claudio Lucatelli, *Nuovi dati sull'arte e sulla vita del pittore romano Andrea Locatelli*, in *Lazio ieri e oggi*, XXXIX, (2003), pp. 336-341.

LUCIANO 1988

Roberto Luciano, *Ferdinando Fuga e l'archi tettura romana del Settecento*, in "L'urbe", 51, 2, pp. 67-68.

LURATI 1932

Galleria Lurati, *Catalogo della vendita all'asta della raccolta Orsini*, (vendita dal 29/2 al 3/3/1932), Milano 1932.

MADDALO 1982

Silvia Maddalo, *Adrien Manglard (1695 – 1760)*, Roma.

MAGGINI 1990

Claudio Maggini, *Pirri, Giovanni*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, II, Milano, pp. 835-836.

MAGNANI CIANETTI 1983

Marina Magnani Cianetti, *La chiesa de i Ss. Leonardo ed Erasmo a Roccaforte*, in "Bollettino dell'Istituto di Storia e di Arte del Lazio Meridionale", 11, (1983), p. 183-201.

MANCINI 2006

Renzo Mancini, *Viaggiare negli Abruzzi: una terra da scoprire attraverso le sue vie storiche; ambiente, archeologia, arte, monumenti*, L'Aquila.

MANFREDI 2001

Tommaso Manfredi, *Ferdinando Fuga a Roma*, in *Ferdinando Fuga 1699 - 1999 Roma, Napoli, Palermo, Studi sul Settecento napoletano*, a cura di A. Gambardella, II, pp. 141-152.

MANFREDI 2001

Tommaso Manfredi, *Golia, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*; vol. 57, Catanzaro, pp. 613-616.

MANZELLI 2000

Mario Manzelli, *Antonio Joli: opera pittorica*, Venezia.

MARIN 1990

Brigitte Marin, *Le plan de Naples de Carlo Theopold gravé par Sebastiano di Re en 1560: un nouveau document pour l'étude de la cartographie et de la topographie napolitaines*, in "Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée", 102 (1990), 1, pp. 163-189.

MARRANA 1999

Daniilo Marrana (a cura di), *Bernardo Tanucci nel terzo centenario della nascita 1698 - 1998*, Pisa.

MARTINELLI 1990

Valentino Martinelli (a cura di), *Giuseppe e Pier Leone Ghisetti*, catalogo della mostra, Roma.

MASCILLI MIGLIORINI 1997

Paolo Mascilli Migliorini, *Le trasformazioni ottocentesche del Palazzo Reale*, in *Civiltà dell'Ottocento, Architetture e urbanistica, catalogo della mostra*, Napoli.

MATITTI 1994

Flavia Matitti (a cura di), *La "Santa Genuinda" e il Cardinale Pietro Ottoboni mecenate delle arti*, in *Il Baciccio illustratore*, Roma, pp. 39-60.

MATITTI 1995

Flavia Matitti, *Il cardinale Pietro Ottoboni mecenate delle arti: cronache e documenti (1689-1740)*, in "Storia dell'arte", 27, (1995), 84, pp. 156-243.

MATTHIAE 1952

Guglielmo Matthiae, *Ferdinando Fuga e la sua opera romana*, Roma.

MAUCERI 1916

Enrico Mace ri, *Pittori siciliani del secolo XVI II: a proposito di alcune opere esistenti in Melilli*, in "Rassegna d'arte antica e moderna", 1, (1916), pp. 130-134.

MAURO 2009

Ida Mauro, *Il primo programma decorativo per la Sala del baciamento della Reggia di Caserta e un modello di Fedele Fischetti*, in "Napoli Nobilissima", 5 (2009), 3-4, pp. 95-106.

MAXON-RISHEL 1970

John Maxon and Joseph J. Rishel (a cura di), *Painting in Italy in the eighteenth century: rococo to romanticism*, catalogo della mostra, Chicago.

MAZZARELLI 2008

Carla Mazzarelli, *Maestri eccellenti, copisti e "quadrari" al servizio di casa Bolognetti nella Roma di Benedetto XIV*, in "Studi di Storia dell'Arte", 19 (2008), pp. 189-206.

MELOGRANI 1989

Anna Melograni, *Il cantiere cinquecentesco di S. Caterina dei Funari e le pitture della cappella Cesi*, in "Storia dell'arte", 67, (1989), pp. 219-239.

MERLINI-UREI 2001

Antonella Merlini, Costantino Urei, *Guida del Museo Diocesano di Jesi*, Jesi.

MICHEL 1968

Olivier Michel, *Giovanni Domenico Porta*, in "Mélanges d'archéologie et d'histoire", 80, (1968), pp. 283-354.

MICHEL 1972

Olivier Michel, *La décoration de la chapelle de S. Gaétan de Thiene à S. Andrea della Valle par les peintres Mattia de Mare et Alessio D'Elia. 1764-1770*, in "Regnum Dei", XXVIII (1972), 4-7, pp. 15-18.

MICHEL 1982

A Olivier e Geneviève Michel, *Conca, Tommaso Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 27, Roma, pp. 236-240.

MICHEL 1982

Olivier e Geneviève Michel, *Conca, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 27, Roma, pp. 234 -236.

MICHEL 1996

Olivier Michel, *Jaques Gamelin ou la quête tourmentée de la réussite*, in *Vivre et peindre à Rome au XVIII siècle*, Roma, pp. 182-183.

MICHEL 1996

Olivier Michel, *Vivre et peindre à Rome au XVIIIe siècle*, Rome.

Michel-Rosemberg 1987

Olivier Michel, Pierre Rosemberg (a cura di), *Subleyras (1699-1749)*, catalogo della mostra, Parigi.

MICHEL-ROSENBERG 1987

Olivier Michel, Pierre Rosenberg, *Subleyras: 1699 – 1749*, catalogo della mostra a cura di O. Michel e P. Rosenberg, Parigi.

MICHEL-SESTIERI 1986

Olivier Michel, Giancarlo Sestieri (a cura di), *Sebastiano Conca*, catalogo della mostra, Gaeta.

MILIZIA 1781

Francesco Milizia, *Principi di architettura civile*, tomo II, ed. consultata Milano 1972.

MILIZIA 1785

Francesco Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Bassano, vol. II.

MINCUZZI 1967

Rosa Mincuzzi, *Bernardo Tanucci ministro di Ferdinando di Borbone, 1759-1776*, Bari.

MISSIRINI 1823

Melchiorre Missirini, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Canova*, Roma, p. 427.

MONGELLI 1969

Giovanni Mongelli, *Il Palazzo abbaziale di Loreto*, Montevergine.

MONTAGU 2005

Jennifer Montagu, in *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra a cura di A. Lo Bianco e A. Negro, cat. 30, pp. 147-148.

MORONI 1852

Gaetano M., *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, Roma.

MORSELLI-VODRET 2005

Raffaella MorSELLI, Rossella Vodret (cura di), *Ritratto di una collezione: Pannini e la galleria del cardinale Silvio Valentin Gonzaga*, Milano.

NACINOVICH 2003

Annalisa Nac inovich, *Il sogno incantatore della filosofia: l'Arcadia di Giovanacchino Pizzi 1772-1790*, Firenze 2003.

NATOLI-PETRUCCI 2003

Marina Natoli, Francesco Petrucci (a cura di), *Donne di Roma dall'Impero romano al 1860: ritrattistica romana al femminile*, catalogo della mostra Roma.

NAVA CELLINI 1982

Antonia Nava Cellini, *La Scultura del Settecento*, Torino.

NEGRO 1989

Angela Negro, *Agostino Masucci: un soffitto in Palazzo Rospigliosi Pallavicini e alcune aggiunte*, in *Scritti di allievi, per Carla Guglielmini*, Roma, pp. 15-22.

NEGRO 1995

Angela Negro, *Benedetto XIII e il Cardinal Ottoboni: quadri e devozione filippina fra riti sacri e mondani*, in *La regola e la fama: San Filippo Neri e l'arte*, catalogo della mostra a cura di C. Strinati, Milano, pp. 278-295.

NOÈ 1980

Enrico Noè, *Rezzonicoorum cineres: ricerche sulla collezione Rezzonico*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte", 3, (1980), pp. 173-306.

NOÈ 2008

Enrico Noè, *Abbondio Rezzonico committente del Canova*, in *Committenti, mecenati e collezionisti di Canova*, a cura di G. Ericani e F. Mazzocca, Bassano del Grappa, pp. 69-84.

Olszewski 2002

Edward J. Olszewski, *The enlightened patronage of Cardinal Pietro Ottoboni (1667 - 1740)*, in "Artibus et historiae", 23, (2002), 45, pp. 139-165.

Olszewski 2004 A

Edward J. Olszewski, *Cardinal Pietro Ottoboni (1667 - 1740) and the Vatican tomb of Pope Alexander VI*, Philadelphia.

OLSZEWski 2004 B

Edward J. Olszewski, *The inventory of paintings of Cardinal Pietro Ottoboni (1667 - 1740)*, New York.

OTTAVI CAVINA 1982

Anna Ottavi Cavina, *Il Settecento e l'antico*, in *Storia dell'Arte italiana*, parte II, vol. VI, Torino.

Pacia-Susinno 1996

Anna Maria Pacia, Stefano Susinno, *Stefano Pozzi: le opere*, in *Pittori Bergamaschi: dal XIII al XIX secolo. Il Settecento*, a cura di G. A. Dell'Acqua e R. Bossaglia, Bergamo.

PANE 1937

Roberto Pane, *Architettura del Rinascimento a Napoli*, Napoli.

PANE 1939

Roberto Pa ne, *Architettura dell'età barocca in Napoli*, Napoli.

PANE 1955-56

Roberto Pane, *Il palazzo Orsini di Gravina e la Facoltà di Architettura*, in “Bollettino dell'Università degli studi di Napoli”, VI, (1995), 3, pp. 79-84.

PANE 1956

Roberto Pa ne, *Ferdinando Fuga*, Napoli.

PANE 1973

Roberto Pane (a cura di), *Luigi Vanvitelli e il '700 Europeo*, Atti del congresso internazionale di studi Napoli-Caserta 5-10 novembre 1973, Napoli.

PANE 1975-1977

Roberto Pane, *L'architettura rinascimentale nell'Italia meridionale*, vol. II, Milano, pp. 249-253.

PANE 1977

Roberto Pa ne, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Milano.

PANE- ALISIO-DI MONDA-SANTORO-VENDITTI 1959

Roberto Pa ne, Fiancar lo Alisio, Paolo Di Monda, Lucio Santoro, Arnaldo Venditti, *Ville Vesuviane del Settecento*, Napoli.

PARRETTI 2006

Cristiana Parrett i, *Un'opera giovanile di Marco Caprinuzzi e nuove proposte su Pietro Bianchi*, in “Studi di Storia dell'Arte”, 17, (2006), pp. 223-228.

PARRETTI 2008

Cristiana Parrett i, *Il ritratto di Giacinta Orsini Boncompagni Ludovisi, di Camillo Loreti, nel Museo di Roma*, in “Bollettino dei Musei Comunali di Roma”, n. XXII, (2008), pp. 23-38.

PARRETTI 2009

Cristiana Parrett i, *Batoni tra Orsini e Ludovisi. Il ritratto della duchessa d'Arce e i resti di Guercino*, in “Intorno a Pompeo Batoni”, a cura di Liliana Barroero, Atti del convegno internazionale di studi (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 3 e 4 marzo 2009), Lucca, pp. 27-40.

PARRETTI 2010

Cristiana Parrett i, in *Roma e l'Antico, realtà e visione nel '700*, catalogo della mostra a cura di C. Brook e V. Curzi, Milano, p. 456, scheda n. VII. 5.

PASCULLI FERRARA 1983

Domenica Pascull i Ferrara, *Arte a Napoli e in Puglia dal XVI al XVIII secolo (dai Documenti dell'Archivio storico del Banco di Napoli di E. Nappi)*, Fasano.

PASCULLI FERRARA 1987

Domenica Pascull i Ferrara, *D'Elia, Alessio*, in *Dizionario Biografico de gli Italiani*, vol. 33, Roma, pp. 345-350.

PASTOR 1962

Ludwig von Pastor, *Storia dei papi nel periodo dell'assolutismo*, XVI, Roma.

PAUL 2008

Carole Paul, *The Borghese Collections and the display of art in the age of the Grand Tour*, Aldershot.

PAVANELLO 1998

Giuseppe Ravanello, *I Rezzonico: committenza e collezionismo fra Venezia e Roma*, in "Arte veneta", 52, (1998), pp. 86-111.

PERICOLI RIDOLFINI 1960

Cecilia Pericoli Ridolfini, *La pinacoteca dell'Accademia dell'Arcadia*, in "Capitolium", 6, (1960), p. 12.

PERINA TELLINI 1971

Chiara Perina Tellini, *Bottani Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 13, Roma, pp. 405-406.

PESSOLANO 1980

Maria Raffaella Pessolano, *Il palazzo D'Angri: un'opera napoletana fra tardobarocco e neoclassicismo*, Napoli.

PETRELLI 2006

Flavia Petrelli, *Un De Matteis ritrovato*, in *Ottant'anni di un maestro: omaggio a Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate, Napoli 2006, pp. 541-548.

PETRENGA 2005

Giovanna Petrenga, *Le decorazioni dell'Appartamento Reale*, in *Il Palazzo Reale di Caserta*, a cura di C. Cundari, Napoli, pp. 79-86.

PETRINI 1718

Paolo Petrinì, *Facciate dei palazzi più cospicui della città di Napoli, con le brevi descrizioni delle cose più magnifiche che in essi si osservano per curiosità e soddisfazione de' forestieri*, Napoli.

PETRUCCI 2000

Francesco Petrucci, *Documenti artistici sul Settecento nell'Archivio Chigi*, in "Bollettino D'Arte", LXXXV (2000), VI, 114, pp. 87-112.

PETRUCCI 2003

Francesco Petrucci, in *Donne di Roma, dall'Impero Romano al 1860. Ritrattistica romana al femminile*, catalogo della mostra a cura di M. Natali-F. Petrucci, Roma, pp. 150-152, n. 67.

PETRUCCI-CASALE 2007

Francesco Petrucci, Vittorio Casale (a cura di), *Il Museo del Barocco Romano: la collezione Lemme a palazzo Chigi di Ariccia*, catalogo della mostra, Roma.

PICONE 1981

Marina Picone (a cura di), *Disegni napoletani del Settecento*, Napoli.

PICONE 1996

Renata Picone, *Il rapporto con le preesistenze nella cultura napoletana del Settecento*, in *Materiali per la storia della tutela dall'età classica alle codificazioni ottocentesche*, a cura di S. Casie llo, R. Picone, E. Romeo, Napoli, pp. 98-111.

PICONE 2008

Renata Picone, *Restauro ripristino riuscito: il palazzo di Gravina a Napoli 1830/1936*, Napoli.

PICONE 2008

Renata Picone, *Palazzo Gravina: da ufficio delle Poste a Facoltà di Architettura. Restauri e trasformazioni*, in *La Facoltà di Architettura dell'Ateneo federiciano di Napoli: 1928/2008*, a cura di B. Gravagnuolo, Napoli, p. 54-97.

PIETRANGELI 1969

Carlo Pietrangeli, *Un ignorato collezionista Romano: Fabio Rosa*, in “Strenna dei romanisti”, 176,(1969), pp. 322–325.

PINTO 1991

Maria Rita Pinto, *Le metamorfosi di una facciata in pietra: il caso di palazzo Gravina*, in *Le pietre nell'Architettura: Struttura e Superfici*, atti del convegno di studi, Bressanone, 25-28 giugno 1991, a cura di Guido Biscontin, Padova, p. 77-90.

PINTO 1998

Rosario Pinto, *La pittura napoletana. Storia dei maestri dall'età antica ai nostri giorni*, Napoli.

PISANI 1988

Massimo Pisani, *Una famiglia di pittori: i Fischetti*, in “Napoli Nobilissima”, XXVII (1988), pp. 112-121.

PISANI 1990

Massimo Pisani, *I ritratti di Livia Doria Carafa principessa di Roccella di Fedele Fischetti e di Giuseppe Sanmartino*, in “Antologia di belle arti”, 35-38, (1990), pp. 30-37.

PISANI 1990

Massimo Pisani, *La cappella napoletana dei Carafa di Roccella in S. Domenico Maggiore di Napoli*, in “Storia dell'arte”, 70, (1990), pp. 391-397.

PISANI 1991

Massimo Pisani, *Ancora su una famiglia di pittori: i Fischetti*, in “Napoli Nobilissima”, XXVIII (1991), pp. 182-186.

PISANI 1995

Massimo Pisani, *Un ritratto del duca di Montealegre di Giuseppe Bonito*, in “Prospettiva”, 75-76, (1995), pp. 174-176.

PISANI 1997

Salvatore Pisani, *Der Palazzo Spinelli di Taormina in Neapel: Domenico Antonio Vaccaro und die Kunst des Barock*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 40, (1997), pp. 148-211.

PITARRESI 2001

Gaetano Pitarresi (a cura di), *Giovane Francesco Milano e il ruolo dell'aristocrazia nel patrocinio delle attività musicali nel secolo XVI II*, atti del Convegno internazionale di studi (Polistena - San Giorgio Morgeto, 12-14 ottobre 1999), Reggio Calabria.

PRAZ 1980

Mario Praz, *L'antichità di Ercolano*, in *Civiltà del '700 a Napoli (1739-1799)*, Firenze, I, pp. 35-39.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1987

Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *Il Cardinale Giuseppe Renato Imperiali committente e collezionista*, in "Bollettino D'Arte", LXXII, (1987), 41, pp. 17-60.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1996

Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *La collezione di grafica del cardinal Silvio Valenti Gonzaga*, in *Artisti e mecenati: dipinti, disegni, sculture e carteggi nella Roma curiale*, (Studi sul Settecento romano, 12) a cura di E. Debenedetti Roma, pp. 131-192.

PUTATURO MURANO 1977

Antonella Putaturo Murano, *Il mobile napoletano del Settecento*, Napoli.

QUIETO 2007

Paolo Quieto, *Pompeo Girolamo de' Bottoni: l'ideale classico nella Roma del Settecento*, Roma.

RAGUSA 1990

Elena Ragusa, *Chiari, Giuseppe Bartolomeo*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, II, Milano, pp. 664-665.

RANGONI 1990

A Firenze Rangoni, *Monaldi, Paolo*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, II, Milano, pp. 799-800.

RANGONI 1990

Firenze Rangoni, *Conca, Tommaso*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, II, Milano, p. 676.

RANGONI 1990

Firenze Rangoni, *Masucci, Agostino*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, II, Milano, pp. 788-789.

RESTAINI 1981

Antonio Restaini, *Roccaporga, dalle origini ad oggi*, Roccaporga.

RESTAINI 1985

Antonio Restaini, *La chiesa di Roccaporga e la famiglia Ginetti di Velletri*, Roma.

RICCI 2005

Fulvio Ricci, *La pittura del Settecento nel Viterbese*, in “I beni culturali”, 13 (2005) 1, pp. 24-29.

RICCÒMINI 1974

Eugenio Riccòmini (a cura di), *Pittura Italiana del Settecento*, catalogo della mostra, Bologna.

RIPA 1593

Cesare Ripa, *Iconologia ovvero Descrittione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi: opera non meno utile, che necessaria à poeti, pittori, & scultori, per rappresentare le virtù, viti, affetti, & passioni humane*, Roma.

RIZZO 1978

Vincenzo Rizzo, *L'opera giovanile di Francesco De Mura*, in “Napoli Nobilissima”, XVII (1978), pp. 93-113.

RIZZO 1980

Vincenzo Rizzo, *La maturità di Francesco De Mura*, in “Napoli Nobilissima”, XIX (1980), pp. 29-47.

RIZZO 1981

Vincenzo Rizzo, *Notizie su Gaspare Traversi ed altri artisti napoletani del '700*, in *Disegni napoletani del Settecento*, a cura di Marina Picone, Napoli, pp. 19-38.

RIZZO 1982

Vincenzo Rizzo, *Niccolò Tagliacozzi Canale o il Trionfo dell'ornamento nel Settecento napoletano*, in *Settecento napoletano: documenti*, a cura di F. Strazzullo, Napoli.

RIZZO 1986

Vincenzo Rizzo, *Nuovi documenti, tele inedite e precisazioni su Francesco De Mura*, in “Napoli Nobilissima”, XXV (1986), pp. 113-127.

RIZZO 1988

Vincenzo Rizzo, *Un architetto dal gusto palladiano a Napoli: Trojano Spinelli duca di Laurino, il rifacimento settecentesco del suo palazzo*, Aversa.

RIZZO 1990

Vincenzo Rizzo, *De Mura, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, vol. pp. 664-681.

RIZZO 1995

Vincenzo Rizzo, *Il palazzo napoletano e i luoghi delle delizie del principe Bartolomeo di Capua (1716-1792)*, in *Palazzo di Capua*, a cura di F. Strazzullo, Napoli.

RIZZO 1997

Vincenzo Rizzo, *Ferdinando Vincenzo Spinelli di Tarsia: un principe napoletano di respiro europeo; 1685 – 1753*, Aversa.

RIZZO 2001

Vincenzo Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro: apoteosi di un binomio*, Napoli.

ROBOTTI 1984

Ciro Robotti, *Nuovi documenti sull'attività di Mario Gioffredo a Vasto*, in *Immagini di Vasto*, Roma, 59-66.

ROBOTTI 1993

Ciro Robotti, *I disegni di Mario Gioffredo architetto napoletano*, in *Il disegno di architettura. L'antico, i giardini, il paesaggio*, a cura di C. Robotti, F. Storace, Cava Iolino di Lecce, 35-59.

ROBOTTI 1998

Ciro Robotti, *I disegni di Mario Gioffredo architetto napoletano*, in *Le teorie dell'architettura nel Settecento*, a cura di B. Gravagnuolo e A. Cappellieri, Napoli.

ROCCO

Benedetto Rocco, *Elogio del cavalier Giuffredo disteso da Benedetto Rocco, cavaliere dal giornale enciclopedico di Napoli*, Napoli 1785.

ROETTGEN 1982

Steffi Roettgen, *I soggiorni di Antonio Raffaello Mengs a Napoli e a Madrid*, in *Arti e civiltà del Settecento a Napoli* (a cura di C. De Seta) Roma, pp. 153 -179.

ROETTGEN 1993-2003

Steffi Roettgen, *Anton Raphael Mengs, 1728-1779*, vol.1: *Das malerische und zeichnerische Werk*, 1999; vol.2: *Leben und Werke*, 2003, München, 1999 -2003.

ROETTGEN 2001

Steffi Roettgen (a cura di), *Mengs: la scoperta del neoclassicismo*, catalogo della mostra, Venezia.

ROLFI 2002

Serenella Rolfi, in *Il Neoclassicismo in Italia. Da Tiepolo a Canova*, catalogo della mostra a cura di F. Mazzocca, E. Colle, A. Morandotti, S. Susino, Milano, pp. 462 -463, n. VII. 6.

ROLI 1971

Renato Roli, *I Disegni italiani del Settecento*, Treviso.

ROLI 1990

Renato R., *Jolli, Antonio*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, II, Milano, p. 752.

ROSENBERG 1982

Pierre Rosenberg, *Tre note napoletane*, in *Arti e civiltà del '700 a Napoli*, a cura di C. De Seta, Roma, pp. 79-83.

RUBINO 1978

Gregorio Rubino, *Archeologia industriale e Mezzogiorno*, Roma.

RUBSAMEN 1980

Gisella R., *The Orsini Inventories*, Malibu.

RUDOLPH 1982

Stella Rudolph, *IL primato di Domenico Corvi nella Roma del secondo Settecento*, in "Labyrinthos", I, (1982), 1-2, pp. 1-45.

RUDOLPH 1983

Stella Rudolph, *La pittura del Settecento a Roma*, Roma.

RUDOLPH 1995

Stella Rudolph, *Niccolò Maria Pallavicini: l'ascesa al tempio della virtù attraverso il mecenatismo*, Roma.

RUDOLPH 1998

Rudolph Stella, *L'auto ritratto nei "Sonetti Giocosi" di un pittore sciagurato: la Roma di Benedetto XIV vista e vissuta da Giacomo Diol*, in *Benedetto XIV e le arti del disegno*, atti del convegno internazionale di studi di storia dell'arte, (Bologna 28 - 30 novembre 1994), a cura di D. Biagi Maino, (*Saggi e Ricerche, Istituto per la Storia della Chiesa di Bologna*; 10), Roma, pp. 87-121.

RUDOLPH 1998

Stella Rudolph, *Le committenze romane di Domenico Corvi*, in *Domenico Corvi*, a cura di V. Curzi, A. Lo Bianco, Roma, pp. 20 -23.

RUOTOLO 1980

Renato Ruotolo, *Cestaro, Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, pp. 280-281.

RUOTOLO 1995

Renato Ruotolo, *Il commesso napoletano*, in *Cosimo Fanzago e il marmo commesso fra Abruzzo e Campania nell'età barocca*, atti del convegno, Pescocostanzo e Sulmona, 25-27 settembre 1992, a cura di V. Casale, L'Aquila, pp. 12-22.

RUSSO 1974

Giuseppe Russo, *Il Palazzo Partanna in Piazza dei Martiri*, Napoli.

RUSSO 1979

C. Russo, *Cattaneo, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 22, pp. 286-291.

RUSSO 2005

Valentina Russo, *Esperienze costruttive delle cupole napoletane nel tardo Settecento: Mario Gioffredo e il cantiere dello Spirito Santo*, in *Le Cupole in Campania, indagini conoscitive e problemi di conservazione*, a cura di Stella Casiello, Napoli.

RYBKO 1990 A

Ana Maria Rybko, *Giaquinto, Corrado*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, II, Milano, pp. 334 -335.

RYBKO 1990 B

Ana Maria Rybko, *Annesi, Paolo*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, II, Milano, pp. 604-605.

RYBKO 1990 C

Ana Maria Rybko, *Garzi, Luigi*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, II, Milano, pp. 731-732.

RYBKO 1990

Ana Maria Rybko, *Costanzi Placido*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, II, Milano, pp. 681-682.

SAFARIK 1981

Eduard A. Safarik (a cura di), *Catalogo sommario della Galleria Colonna in Roma: dipinti*, Roma.

SAFARIK 1996

Eduard A. Safarik (a cura di), *Collezione dei dipinti Colonna: inventari 161-1975*, Munich.

SANGIORGI 1896

Galleria Sangiorgi, *Catalogue des objets d'art et ameublement garnissant le grand appartement au premier étage du Palais du prince Orsini*, Rome.

SASSO 1856-58

Camillo Napoleone Sasso, *Storia de' monumenti di Napoli e degli architetti che gli edificarono dallo stabilimento della monarchia fino ai nostri giorni*, Napoli.

SAUR 1995

Di Bisogno, Vincenzo, in AKL, XI, p. 223.

SAVARESE 1995

Silvana Savarese, *Ferdinando Fuga a palazzo Cellamare*, in "Dialoghi di storia dell'arte", 1, (1995), pp. 164-167.

SCATASSA 1913

Ercole Scatassa, *Benedetto XIII e i suoi artisti beneventani*, in "Rassegna bibliografica dell'Arte Italiana", 26, (1913), pp. 20-41.

SCAVIZZI 1979

Giuseppe Scavizzi, *Cerquozzi, Michelangelo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 23, Roma, pp. 344-352.

SCHIAVI-LACCHIA 2001

Alessia Schiavi, Cinzia Lacchia (a cura di), *Museo Borgogna: Storia e collezioni*, Cologno Monzese.

SCHIAVO 1952

Armando Schiavo, *Progetto di Mario Gioffredo per la reggia di Caserta*, in "Palladio", II, (1952), pp. 160-170.

SCHIAVO 1953

Armando Schiavo, *Il progetto di Luigi Vanvitelli per Caserta e la sua Reggia*, Roma.

SCHMITTMANN 2000

Isabella Schmittmann, *Anthon van Maron*, in *Art in Rome in the Eighteenth century*, catalogo della mostra a cura di E.P. Bowron e J.J. Rische I, London, pp. 398-399.

SCOLARO 2005

Michele Scolaro (a cura di), *Corrado Giaquinto: il cielo e la terra*, Bologna.

SCOTT 1973

Barbara Scott, *The duc de Choiseul, a minister in the grand manner*, in "Apollo", CVII, (1973), pp. 42-53.

SESTIERI 1971

Giancarlo Sestieri, *Disegni Italiani del Settecento*, Treviso.

SESTIERI 1980

Giancarlo Sestieri, *Per Mariano Rossi*, in "Paragone", 259-361, (1980), pp. 36-60.

SESTIERI 1987

Giancarlo Sestieri, *La Pittura del Settecento*, Torino.

SESTIERI 1988

Giancarlo Sestieri, *La pittura del Settecento*, Torino.

SESTIERI 1991

Giancarlo Sestieri, *Aggiunte a Placido Costanzi*, in "Paragone", 49 1, (1991), pp. 66-77.

SESTIERI 1994

Giancarlo Sestieri, *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento*, I, Torino, pp. 147-149.

SESTIERI 2008

Giancarlo Sestieri, *Evoluzione dal rococò al neoclassicismo: l'esperienza di Mariano Rossi, esponente dell'influenza in Sicilia della pittura romana*, in *Il Settecento e il suo doppio, Rococò e Neoclassicismo, stili e tendenze europee nella Sicilia dei vicerè*, a cura di M. Guttilla, Palermo, pp. 217-233.

SINAGRA 2005

Francesco Sinagra, *Lirani, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico de gli Italiani*, vol. 65, Catanzaro, pp. 405-406.

SIRACUSANO 1986

Citti Siracusano, *La Pittura del Settecento in Sicilia*, Roma.

SPINOSA 1970

Nicola Spinosa, *Pittori Napoli del secolo Settecento: Jacopo Cestaro*, in "Napoli Nobilissima", 3, IX, (1970), pp. 73-87.

SPINOSA 1971

Nicola Spinosa, *La pittura napoletana da Carlo a Ferdinando IV di Borbone*, in *Storia di Napoli*, VIII, pp. 453-457.

SPINOSA 1972

Nicola Spinosa, *Luigi Vanvitelli e i pittori attivi a Napoli nella seconda metà del Settecento: lettere e documenti inediti*, in "Storia dell'arte", 14, (1972), pp. 193-214.

SPINOSA 1978

Nicola Spinosa, *Gli arazzi del Belvedere a Palazzo Reale*, in "Antologia della Belle Arti", 5, (1978), pp. 12-23.

SPINOSA 1979

Nicola Spinosa (a cura di), *Le arti figurative a Napoli nel Settecento. Documenti e ricerche*, Napoli.

SPINOSA 1980

Nicola Spinosa (a cura di), *Pittura sacra a Napoli nel Settecento*, Napoli.

SPINOSA 1980

Nicola Spinosa, in *Civiltà del Settecento a Napoli: 1734-1799*, catalogo della mostra (Napoli 1979-1980) 2 voll., Firenze 1980, I, pp. 208-213 schede 99-102; II, p. 427.

SPINOSA 1982

Nicola Spinosa, *Pittura napoletana e rapporti tra Napoli e Madrid nel Settecento*, in *Arti e civiltà del Settecento a Napoli*, a cura di Cesare De Seta, Roma, pp. 181-196.

SPINOSA 1989

Nicola Spinosa, *I dipinti*, in *Vedute napoletane del Settecento*, a cura di N. Spinosa - L. Di Mauro, Napoli pp. 187-204.

SPINOSA 1990

Aurora Spinosa, *Cestaro, Jacopo*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, II, Milano, p. 663.

SPINOSA 1990 B

Aurora Spinosa, *Rossi, Giovan Battista*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, II, Milano, pp. 857-858.

SPINOSA 1990 C

Aurora Spinosa, *Fischetti, Fedele*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, II, Milano, p. 718.

SPINOSA 1990 D

Aurora Spinosa, *Bonito, Giuseppe*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, II, Milano, p. 631.

SPINOSA 1990 E

Aurora Spinosa, *De Mura, Francesco*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, II, Milano, pp. 699.

SPINOSA 1990

Nicola Spinosa (a cura di), *El arte de la corte de Napoles en el siglo XVI II*, Madrid.

SPINOSA 1992

Nicola Spinosa, *La pittura del Settecento nell'Italia meridionale*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, I, Milano, pp. 429-475.

SPINOSA 1994

Nicola Spinosa, *La pittura*, in *Storia e civiltà della Campania. Il Settecento*, a cura di G. Pugliese Caratelli, Napoli, pp. 143-239.

SPINOSA 1999

Nicola Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento*, 2 vol., Napoli.

SPINOSA 2003

Nicola Spinosa (a cura di), *Gaspare Traversi. Napoletani del '700 tra miseria e nobiltà*, Napoli.

SPINOSA 2004

Nicola Spinosa, *L'autoritratto e altri inediti di Gaspare Traversi*, in *Arte collezionismo conservazione: scritti in onore di Marco Chiarini*, cura di Miles L. Chappel, Mario Di Giampaolo, Serena Padovani, Firenze, pp. 357-366.

SPINOSA 2009 A

Nicola Spinosa (a cura di), *Alla corte di Vanvitelli. I Borbone e le arti alla Reggia di Caserta*, Milano.

SPINOSA 2009 B

Nicola Spinosa (a cura di), *Arte e civiltà a Napoli alla corte dei Borbone*, in *I Borbone a Napoli*, Napoli, pp. 281-313.

SPINOSA 2009 C

Nicola Spinosa, *Per gloria e per misericordia: Francesco De Mura al Pio Monte della Misericordia*, in *FMR. Edizione italiana*, N.S, 29, (2009), pp. 23-48.

SPRETI 1928-1935

Vittorio Spredi, *Enciclopedia storico nobiliare italiana*, Roma.

STRAZZULLO 1953

Franco Strazzullo, *Restauro settecentesco della chiesa dello Spirito Santo a Napoli*, Milano.

STRAZZULLO 1968

Franco Strazzullo, *Edilizia e urbanistica a Napoli dal '500 al '700*, Napoli.

STRAZZULLO 1969

Franco Strazzullo, *Architetti e ingegneri napoletani dal '500 al '700*, Ercolano.

STRAZZULLO 1982

Franco Strazzullo (a cura di), *Settecento napoletano: documenti*, Napoli.

STRAZZULLO 1996-1997

Franco Strazzullo (a cura di), *Le lettere di Luigi Vanvitelli della biblioteca palatina di Caserta*, vol. 3, Galatina.

STRINATI 1995

Claudio Strinati (a cura di), *La Regola e la Fama, San Filippo Neri e l'arte*, catalogo della mostra, Roma.

STRINATI-GABRIELLI 1993

Claudio Strinati Edith Gabrielli (a cura di), *Giaquinto: capolavori delle Corti in Europa*, catalogo della mostra, Milano.

SUSINO 1976

Stefano Susino, *Per Giuseppe Bottani al Museo di Roma*, in "Bollettino dei Musei Comunali di Roma", XXXIII, (1976), pp. 1-4.

TAMAJO CONTARINI 1984

Maria Tamajo Contarini, *Contributo alla conoscenza del patrimonio artistico della Certosa di Padula: il solimense Alessio D'Elia*, in "Apollo. Bollettino dei Musei provinciali del Salernitano", V, (1984), p. 155.

TAMBINI 2002

Anna Tambini, *Gottardi, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LVIII, Catanzaro, pp. 139-141.

TELLINI PERINA 2000

Chiara Tellini Perina (a cura di), *Giuseppe Bottani: (Cremona 1717 - Mantova 1784)*, Milano.

TITI 1987

Filippo Titi, [1640-1720]. *Studio di pittura, scultura et architettura, nelle chiese di Roma (1674-1763)*, edizione curata da B. Contardi e S. Romano, Firenze.

TOLEDANO 2006

Ralph Toledano, *Antonio Joli: Modena 1700-1777*, Torino.

TOSCANO 1999

Gennaro Toscano, *Giuseppe Bonito*, in *Pittura napoletana del Settecento. Dal Barocco al Rococò* (a cura di N. Spinoso), Napoli 1999, pp. 390-391.

TRIMARCHI 1979

Michele Trimarchi, *Giovanni Odazzi Pittore Romano*, Roma.

TUGBANG 2004

Yolanda Tugbang, *Palazzo Gravina: storia e degrado*, Napoli.

VALTIERI 2002

Simonetta Valtieri, *Il Mormando architetto*, in *Storia della Calabria nel Rinascimento: le arti nella storia*, a cura di S. Valtieri, Roma, pp. 133-146.

VENDITTI 1960

Armando Venditti, *Il Neoclassicismo nella cultura architettonica napoletana*, Napoli.

VENDITTI 1961

Armando Venditti, *Architettura neoclassica a Napoli*, Napoli.

VENDITTI 1971

Armando Venditti, *Bottiglieri, Felice*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*; vol. 13, Roma, p. 463.

VENDITTI 1973

Armando Venditti, *L'opera napoletana di Luigi Vanvitelli*, in *Luigi Vanvitelli*, a cura di Renato De Fusco, Napoli, pp. 23-44.

VENDITTI 1980

Armando Venditti, *Testimonianze brunelleschiane a Napoli e in Campania*, in *Filippo Brunelleschi e il suo tempo*, Atti del Convegno Firenze, da 16 al 22 del 1977, Firenze, II, pp. 753-777.

VENDITTI 1995

Armando Venditti, *La figura e l'opera di Giovanni Donadio detto il Mormando*, in *Palazzo di Capua*, a cura di Franco Strazzullo, Napoli.

VENDITTI 2000

Mauro Venditti, *Gioffredo, Mario*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*; vol. 55, Catanzaro, 118-123.

VON PASTOR 1962

Luigi von Pastor, *Storia dei papi nel periodo dell'assolutismo*, Voll. XV-XVI, Roma.

VON RANKE 1968

Leopold von Ranke, *Storia dei Papi*, Firenze.

WADDY 1999

Patricia Ann Waddy, *Inside the Palaces: People and Furnishings*, in *Life and Arts in the Baroque Palaces of Rome: ambiente barocco*, catalogo della mostra a cura di S. Walker e F. Hammond, New York, pp. 20-37.

WAGA 1968

Halina Waga, *Vita nota e ignota dei Virtuosi del Pantheon*, in "L'Urbe", XXX I, 5, (1968), pp. 6-10.

WATERHOUSE 1976

Ellis Waterhouse, *Roman baroque painting: a list of the principal painters and their works in and around Rome*, Oxford.

WITTKOWER 1993

Rudolf Wittkower, *Arte ed architettura in Italia 1600-1750*, Torino.

ZACCHEO 1991

Luigi Zaccheo, *Il palazzo baronale di Rocca gorga*, in *Palazzi baronali del Lazio*, a cura di Renato Lefevre, (Lunario Romano, 20), Roma, pp. 335 -343.

ZAMPETTI 1960

Pietro Zampetti, *Agabiti, Pietro Paolo*, in *Dizionari Biografico degli Italiani*, vol. 1, Roma, p. 358.

ZERI 1954

Federico Zeri, *La Galleria Spada*, Roma.

ZERI 1958

Federico Zeri, *La Galleria Pallavicini*, Roma.

Zevi 1980

Fausto Zevi, *Gli scavi di Ercolano*, in *Civiltà del '700 a Napoli (1739-1799)*, Firenze, II, pp. 58-68.

ELENCO ILLUSTRAZIONI

Fig. 1 Francesco de Mura, *Ritratto del principe Filippo Bernualdo Orsini*, ante 1734, Venezia, Fondazione Cini

Fig. 2 Marco Benefial, *Ritratto di Giacinta Ruspoli Mare Scotti Orsini*, anni '30 del Settecento, Venezia, Fondazione Cini

Fig. 3 Marco Benefial (delineavit), *Ritratto del cardinale Bartolomeo Ruspoli*

Fig. 4 Anonimo, *Ritratto del cardinale Bartolomeo Ruspoli*, 1741, collezione privata

Fig. 5 Marco Benefial, *Ritratto del cardinale Domenico Orsini*, Berlino, Staatliche Museen

Fig. 6 *Ritratto del cardinale Domenico Orsini*, stampa

Fig. 7 Marco Benefial, *Ritratto della famiglia Orsini*, 1746, Roma, Museo di Roma

Fig. 8 Marco Benefial, *Ritratto di Paola Odescalchi Orsini*, ante 1742, già Roma, collezione Orsini

Fig. 9 Pompeo Batoni, *Giacinta Orsini Boncompagni Ludovisi, duchessa d'Arce*, 1757-1758, Collezione privata

Fig. 10 Pompeo Batoni, *Giacinta Orsini Boncompagni Ludovisi, duchessa d'Arce*, 1757-1758, Roma, Museo del Corso

Fig. 11 Giovan Battista Benigni (attrib.), *Giacinta Orsini Boncompagni Ludovisi, duchessa d'Arce*, copia da Pompeo Batoni, 1758, ubicazione ignota

Fig. 12 Camillo Loreti, *Giacinta Orsini Boncompagni Ludovisi, duchessa d'Arce*, 1773, copia da Pompeo Batoni, Roma, Museo di Roma

Fig. 13 Giuseppe Maria Rosi, *Ritratto del cardinale Domenico Orsini*, 1750, Oratorio di S. Giuseppe Nuovo, Longiano

Fig. 14 Giuseppe Maria Rosi, *S. Valerio Martire*, 1748, Oratorio di S. Giuseppe Nuovo, Longiano

Fig. 15 Vincenzo Milione, *Il cardinale Domenico Orsini*, 1770, Jesi, Museo Diocesano

Fig. 16 Giuseppe Lironi, *Benedetto XIV*, 1745, già Roma, collezione Orsini

Fig. 17 Pompeo Batoni, *Maddalena penitente*, 1754, mercato antiquario

Fig. 18 *Sala del Trono*, palazzo Orsini, Roma

Fig. 19 Jan Frans van Bloemen, *Paesaggio con Agar e Ismaele*, 1748, Roma, collezione privata

Fig. 20 Jan Frans van Bloemen e Placido Costanzi, *Paesaggio con Agar e Ismaele*, particolare, 1748, Roma, collezione privata

Fig. 21 Adrien Manglard, *Marina al tramonto*, 1748-1751; Vercelli, Museo di Borgogna

Fig. 22 Bernardino Cametti, *Diana*, Berlino, Staatliche Museen

Fig. 23 Andrea Locatelli, *Paesaggio laziale con pastori ed un castello diroccato*, Vercelli, Museo Borgogna di Vercelli

Fig. 24 Andrea Locatelli, *Paesaggio laziale con figure e armenti presso un corso d'acqua*, ubicazione ignota

Fig. 25 Andrea Locatelli, *Piazza Navona*, 1733, Vienna, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste

Fig. 26 Giovanni Paolo Panini, *Visita di Benedetto XIV alla fontana di Trevi*, 1747, collezione privata

Fig. 27 Giovanni Paolo Panini, *Consacrazione della basilica di San Giovanni in Laterano*, 1725 circa, Raleigh, North Carolina Museum of Art

Fig. 28 Giovanni Paolo Panini, *L'estrazione del lotto in piazza Montecitorio*, 1747, collezione privata

Fig. 29 Antonio Joli, *Partenza di Carlo di Borbone per la Spagna*, 1759, Napoli, Museo di Capodimonte

Fig. 30 Tommaso Maria Conca (inv.), *Restituzione di Benevento e Pontecorvo*, 1783, stampa

Fig. 31 Pieter van Bloemen, *La sosta*, 1748, ubicazione ignota

Fig. 32 Giovanni Paolo Panini, *L'apertura della Porta Santa*, 1750, Bologna, collezione privata

Fig. 33 Placido Costanzi, *Allegoria del trattato di Aquileia*, 1751, Udine, Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo

Fig. 34 Teodoro Rusca (attrib.), *Allegoria del trattato di Aquileia*, 1752, copia da Placido Costanzi, Accademia Carrara, Bergamo

Fig. 35 Pompeo Batoni, *Benedetto XIV consegna l'Enciclica "Ex omnibus" al conte di Choiseul*, 1757, Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts

Fig. 36 Placido Costanzi, *SS.ma Concezione tra San Barbato e i Beati Fedele da Sigmaringa e Giuseppe da Leonessa*, 1742, Basilica di San Giovanni in Laterano, cappella di San Barbato

Fig. 37 Paolo Posi, *progetto per la cappella di San Barbato in San Giovanni in Laterano*, 1755, UCLA, Special Collections

Fig. 38 Agostino Masucci, *Trinità tra la Vergine dolente, S. Francesco, S. Chiara, con una anonima consorella e angeli*, 1750, monastero di S. Maria delle Grazie, Farnese

Fig. 39 Bottega di Agostino Masucci, *Madonna dei raccomandati*, monastero di Santa Maria della Provvidenza, Fara Sabina

Fig. 40 Domenico Corvi, *Santa Chiara respinge gli attacchi dei Saraceni*, 1758, Vedana, Certosa

Fig. 41 Domenico Corvi, *Gedeone con il vello dell'agnello*, 1762, Vedana, Certosa

Fig. 42 Domenico Corvi, *San Michele Arcangelo*, 1758, Roma, chiesa di Trinità dei Monti

Fig. 43 Domenico Corvi, *Mosè abbandonato sulla riva del Nilo*, 1760, Roma, chiesa di San Marcello al Corso

Fig. 44 Domenico Corvi, *Sacrificio d'Isacco*, 1760, Roma, chiesa di San Marcello al Corso

Fig. 45 Domenico Corvi, *S. Pietro nel carcere Mamertino battezza Processo e Martiniano*, 1769, Roma, chiesa di S. Salvatore in Lauro

Fig. 46 Domenico Corvi, *Liberazione di S. Pietro dal carcere*, 1769, Roma, chiesa di S. Salvatore in Lauro

Fig. 47 Ciborio, Roccagorga, chiesa dei Ss. Leonardo ed Erasmo

Fig. 48 Marco Caprinuzzi, *La Madonna con Bambino tra Santi*, 1752, già Roccagorga chiesa dei Ss. Leonardo ed Erasmo

Fig. 49 Roccagorga chiesa dei Ss. Leonardo ed Erasmo

- Fig. 50 Francesco Nubula (attr. ib.), *Veduta di Roccagorga*, seconda metà del Settecento, Roma, collezione privata
- Fig. 51 Antonio Concioli, *Morte di S. Orsola*, 1780, Roccagorga, chiesa dei Ss. Leonardo ed Erasmo
- Fig. 52 Pier Leone Ghezzi, *Concilio Lateranense*, 1725, Raleigh, North Carolina Museum of art
- Fig. 53 Palazzo Gravina; Facciata attuale; Napoli
- Fig. 54 Palazzo Gravina; Cortile; Napoli
- Fig. 55 Palazzo Gravina; Cortile, facciata orientale; Napoli
- Fig. 56 Viano Codazzi, *Palazzo Gravina*, anni 30' del Seicento, Roma, Collezione Privata
- Fig. 57 P. Petrini, *Palazzo Gravina*, 1718, incisione su rame
- Fig. 58 Palazzo Gravina; portale; Mario Gioffredo 1758-1765 Napoli
- Fig. 59 Apparato funebre al letto della morte di Paola Odescalchi, Michelangelo De Blasio, 1742, Gravina di Puglia, cattedrale
- Fig. 60 Francesco Nubula, *Veduta di palazzo Orsini di Napoli*, 1759, Solofra, palazzo Orsini
- Fig. 61 E. Giraud, *Palazzo Gravina*, 1771.
- Fig. 62 Pianta appartamento nobile; attrib. a Mario Gioffredo; 1760-67; Palazzo Gravina; UCLA, Special Collection
- Fig. 63 Pianta appartamento nobile; attrib. a Mario Gioffredo, 1760-67, Palazzo Gravina; UCLA, Special Collection
- Fig. 64 Pianta atrio; Mario Gioffredo, 1760-67, Palazzo Gravina; UCLA, Special Collection
- Fig. 65 Pianta del piano nobile, attribuita a Mario Gioffredo, 1760-67, UCLA
- Fig. 66 Palazzo Coscia, portale; Mario Gioffredo, 1746-52; Napoli
- Fig. 67 Palazzo Sciarra, portale; Orazio Torriani, 1641; Roma
- Fig. 68 Palazzo Cavalcanti; Mario Gioffredo, 1762; Napoli
- Fig. 69 Proposta di restauro del cortile di palazzo Gravina; Luigi Vanvitelli; 1761.
- Fig. 70 lacerto affresco; attrib. a Fedele Fischetti, Napoli, palazzo Gravina
- Fig. 71 lacerto affresco; attrib. a Fedele Fischetti, Napoli, palazzo Gravina
- Fig. 72 lacerti affreschi; Napoli, palazzo Gravina

- Fig. 73 Stemma cardinale Domenico Orsini; Roccamare, palazzo Orsini
- Fig. 74 Ripresa fotografica della stanza delle vedute del palazzo di Solofra dopo il terremoto del 1980
- Fig. 75 Francesco Nubula, *Veduta di palazzo Orsini a Napoli*, 1759, Solofra, palazzo Orsini
- Fig. 76 Lancelot Théodore Turpin de Crissé; *Palais Gravina*; (da *Souvenir du golphe de Naples*, Paris 1828)
- Fig. 77 Francesco Nubula, *Veduta di un feudo Orsini*, 1759, Solofra, palazzo Orsini
- Fig. 78 Francesco Nubula, *Veduta della fiera di Gravina*, 1759, Solofra, palazzo Orsini
- Fig. 79 Francesco Nubula, *Veduta di palazzo Orsini di Solofra*, 1759, Solofra, palazzo Orsini
- Fig. 80 Veduta attuale di palazzo Orsini di Solofra
- Fig. 81 Francesco Nubula, *Veduta di Solofra*, 1759, Solofra, palazzo Orsini
- Fig. 82 Francesco Nubula, *Veduta di Roccamare*, 1759, Solofra, palazzo Orsini
- Fig. 83 Francesco Nubula (attrib.), *Veduta di Roccamare*, seconda metà del Settecento, Roma, collezione privata
- Fig. 84 Francesco Nubula, affreschi parete nord, 1759, Solofra, palazzo Orsini
- Fig. 85 Francesco Nubula, *finta architettura*, particolare, 1759, Solofra, palazzo Orsini
- Fig. 86 Francesco Nubula, *Veduta di Ariccia con palazzo Chigi*, 1765-1767, Roma, villa Chigi
- Fig. 87 Francesco Nubula, *Veduta di Porta Romana ad Ariccia*, 1765-1767, Roma, villa Chigi
- Fig. 88 Francesco Nubula, *La tebaida*, 1765-1767, Roma, villa Chigi
- Fig. 89 Palazzo Gravina; Stampa di autore ignoto del XIX secolo; Napoli
- Fig. 90 Palazzo Gravina, facciata, alla fine del 1800
- Fig. 91 Palazzo Gravina, facciata, anni 1926-1936
- Fig. 92 Palazzo Gravina, parte posteriore su Vico dei Carrozzieri, oggi



Fig. 1 Francesco de Mura, *Ritratto del principe Filippo Bernualdo Orsini*, ante 1734, Venezia, Fondazione Cini



Fig. 2 Marco Benefial, *Ritratto di Giacinta Ruspoli Mare scotti Orsini*, anni '30 del Settecento, Venezia, Fondazione Cini



Fig. 3 Marco Benefial (delineavit), *Ritratto del cardinale Bartolomeo Ruspoli*



Fig. 5 Marco Benefial, *Ritratto del cardinale Domenico Orsini*, Berlino, Staatliche Museen



Fig. 6 *Ritratto del cardinale Domenico Orsini*, stampa



Fig. 7 Marco Benefial, *Ritratto della famiglia Orsini*, 1746, Roma, Museo di Roma



Fig. 8 Marco Benefial, *Ritratto di Paola Odes calchi Orsini*, ante 1742, già Roma, collezione Orsini



Fig. 9 Pompeo Batoni , *Giacinta Orsini Boncompagni Ludovisi, duchessa d'Arce*, 1757-1758, Collezione privata



Fig. 10 Pompeo Batoni, *Giacinta Orsini Boncompagni Ludovisi, duchessa d'Arce*, 1757-1758, Roma, Museo del Corso



Fig. 11 Giovan Battista Benigni (attrib.), *Giacinta Orsini Boncompagni Ludovisi, duchessa d'Arce*, copia da Pompeo Batoni, 1758, ubicazione ignota



Fig. 12 Camillo Loreti, *Giacinta Orsini Boncompagni Ludovisi, duchessa d'Arce*, 1773, copia da Pompeo Batoni, Roma, Museo di Roma



Fig. 13 Giuseppe Maria Rosi, *Ritratto del cardinale Domenico Orsini*, 1750, Oratorio di S. Giuseppe Nuovo, Longiano



Fig. 14 Giuseppe Maria Rosi, *S. Valerio Martire*, 1748, Oratorio di S. Giuseppe Nuovo, Longiano



Fig. 15 Vincenzo Milione, *Il cardinale Domenico Orsini*, 1770, Jesi, Museo Diocesano



Fig. 16 Giuseppe Lironi , *Benedetto XIV*, 1745, già Roma, col lezione Orsin i



Fig. 17 Pompeo Batoni, *Maddalena penitente*, 1754, mercato ant iquario

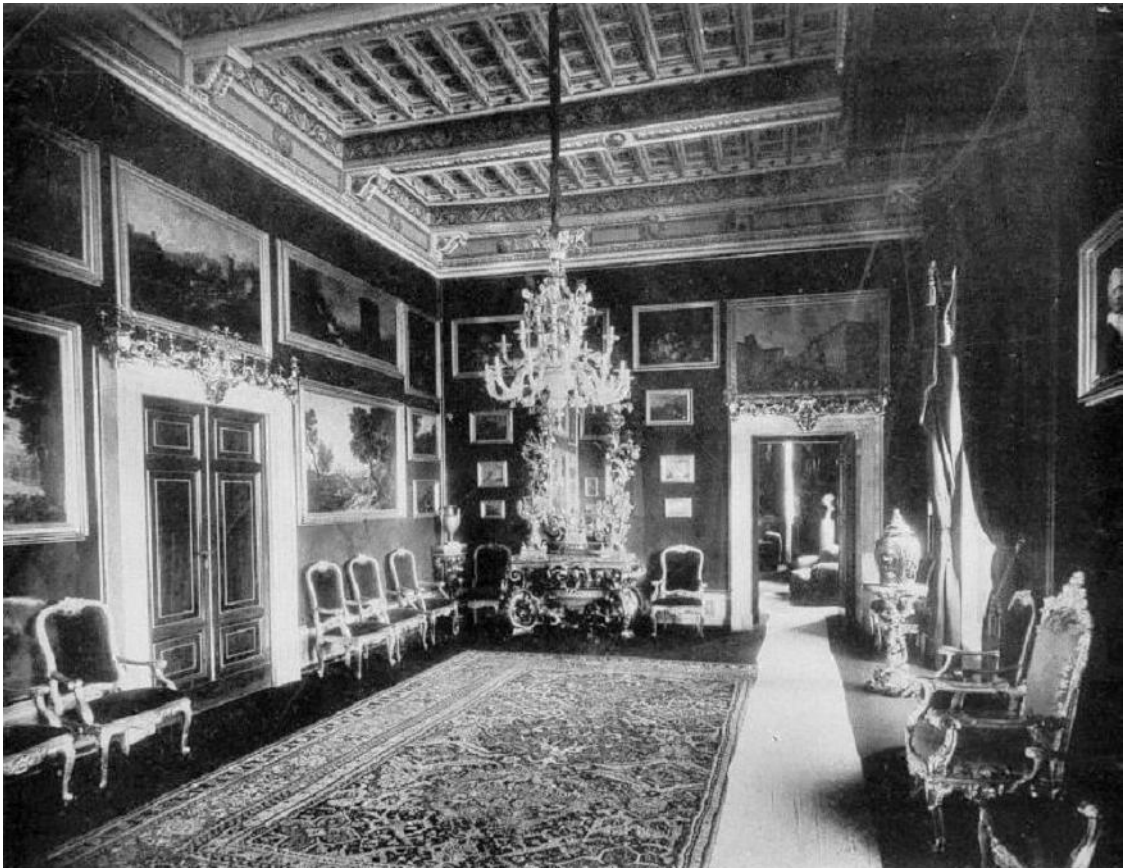


Fig. 18 *Sala del Trono*, palazzo Orsini, Roma



Fig. 19 Jan Frans van Bloemen, *Paesaggio con Agar e Ismaele*, 1748, Roma, collezione privata



Fig. 20 Jan Frans van Bloemen e Placido Costanzi, *Paesaggio con Agar e Ismaele*, particolare, 1748, Roma, collezione privata

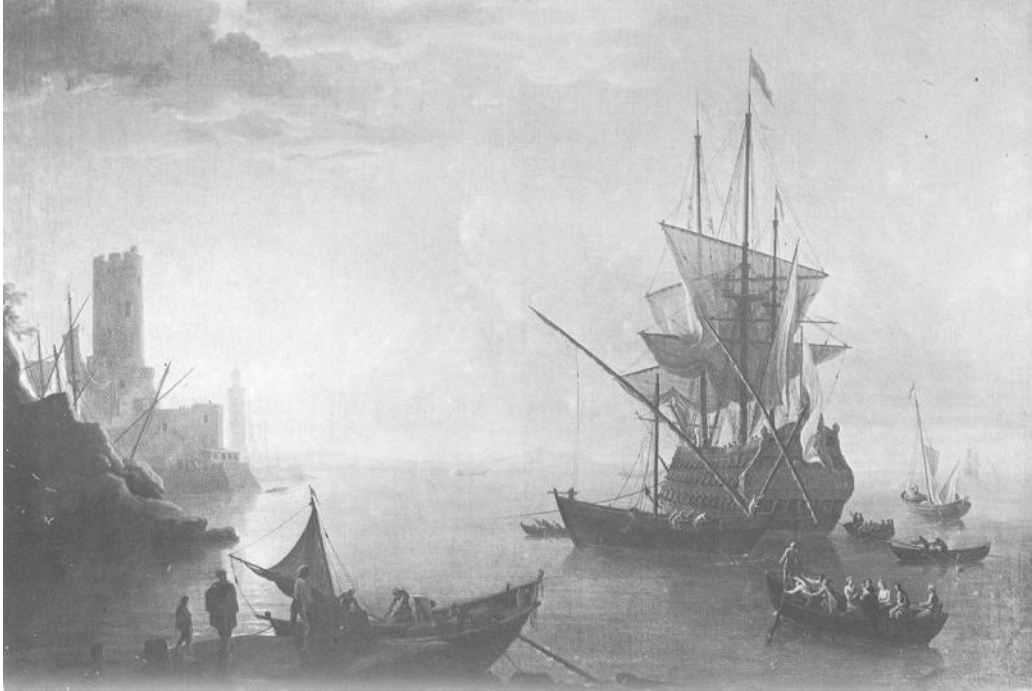


Fig. 21 Adrien Manglard, *Marina al tramonto*, 1748-1751; Vercelli, Museo di Borgogna



Fig. 22 Bernardino Cametti, *Diana*, Berlino, Staatliche Museen



Fig. 23 Andrea Locatelli, *Paesaggio laziale con pastori ed un castello diroccato*, Vercelli, Museo Borgogna di Vercelli

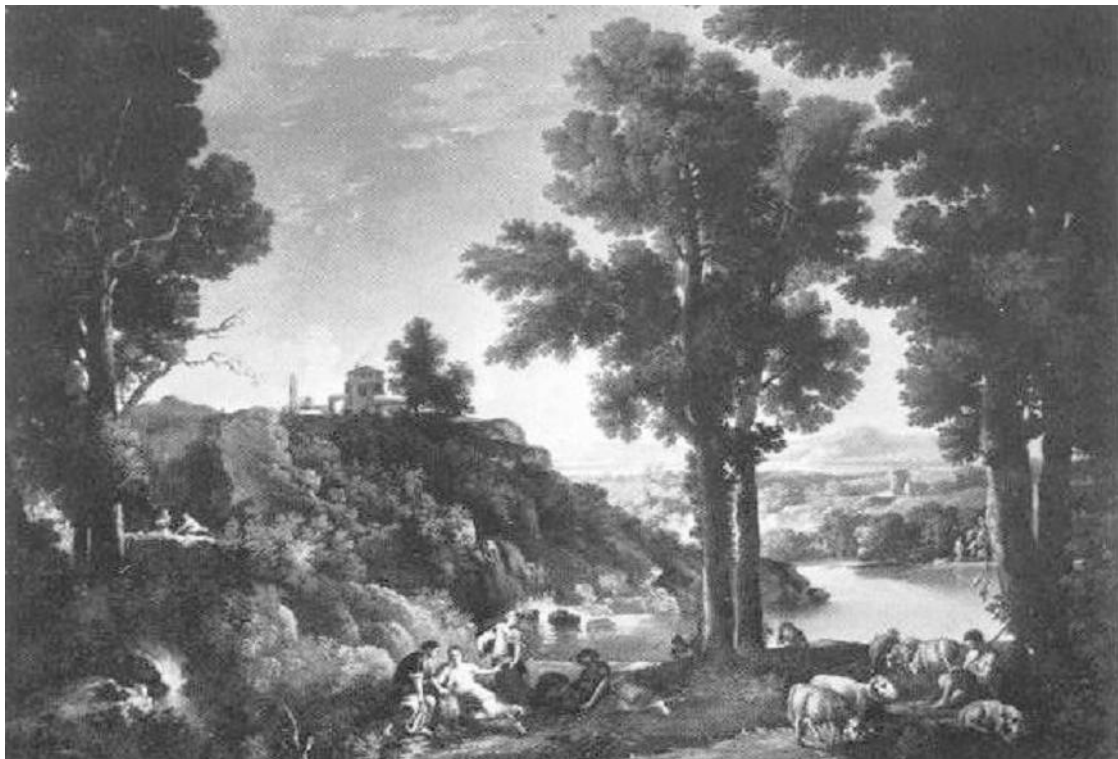


Fig. 24 Andrea Locatelli, *Paesaggio laziale con figure e armen ti presso un corso d'acqua*, ubicazione ignota



Fig. 25 Andrea Locatelli, *Piazza Navona*, 1733, Vienna, Gemälde galerie der Akademie der bildenden Künste



Fig. 26 Giovanni Paolo Panini, *Visita di Benedetto XIV alla fontana di Trevi*, 1747, collezione privata



Fig. 27 Giovanni Paolo Panini, *Consacrazione della basilica di San Giovanni in Laterano*, 1725 circa, Raleigh, North Carolina Museum of art



Fig. 28 Giovanni Paolo Panini, *L'estrazione del lotto in piazza Montecitorio*, 1747, collezione privata



Fig. 29 Antonio Joli , *Partenza di Carlo di Borbone per la Spagna*,1759, Napoli, Museo di Capodimonte



Fig. 30 Tommaso Maria Conca (inv.), *Restituzione di Benevento e Pontecorvo*, 1783, stampa



Fig. 31 Pieter van Bloemen, *La sosta*, 1748, ubicazione ignota



Fig. 32 Giovanni Paolo Panini, *L'apertura della Porta Santa*, 1750, Bologna, collezione privata



Fig. 33 Placido Costanzi, *Allegoria del trattato di Aquileia*, 1751, Udine, Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo



Fig. 34 Teodoro Rusca (attrib.), *Allegoria del trattato di Aquileia*, 1752, copia da Placido Costanzi, Accademia Carrara, Bergamo



Fig. 35 Pompeo Batoni , *Benedetto XIV consegna l'Enciclica "Ex omnibus" al conte di Choiseul*, 1757, Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts



Fig. 36 Placido Costanzi, *SS.ma Concezione tra San Barbato e i Beati Fedele da Sigmaringa e Giuseppe da Leonessa*, 1742, Basilica di San Giovanni in Laterano, cappella di San Barbato

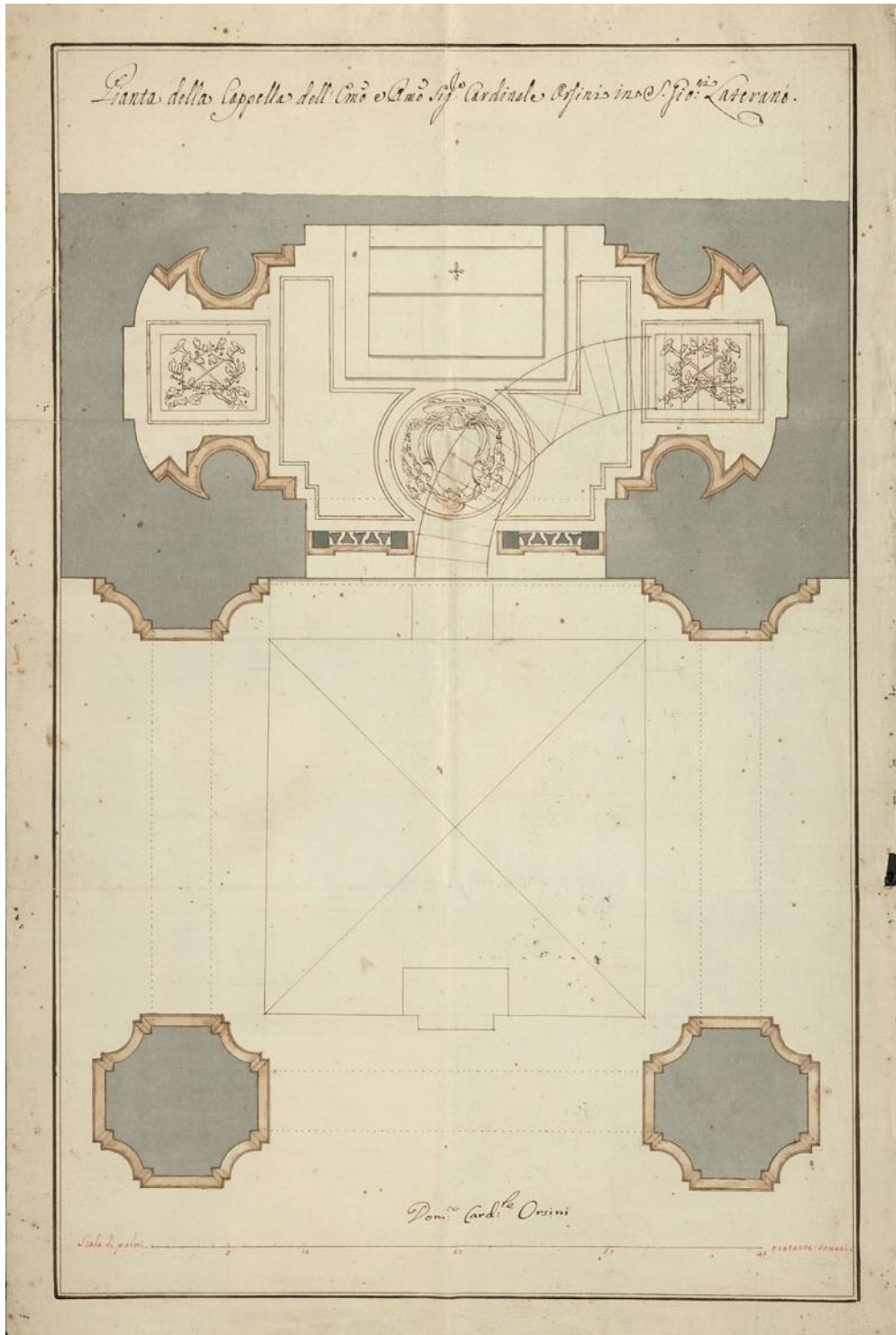


Fig. 37 Paolo Posi, *progetto per la cappella di S an Barba to in San Giovanni in Laterano*, 1755, UCLA, Special Collections



Fig. 38 Agostino Masucci, *Trinità tra la Vergine dolente, S. Francesco, S. Chiara, con una anonima consorella e angeli*, 1750, monastero di S. Maria delle Grazie, Farnese



Fig. 39 Bottega di Agostino Masucci, *Madonna dei raccomandati*, monastero di Santa Maria della Provvidenza, Fara Sabina



Fig. 40 Domenico Corvi, *Santa Chiara respinge gli attacchi dei Saraceni*, 1758, Vedana, Certosa



Fig. 41 Domenico Corvi, *Gedeone con il vello dell'agnello*, 1762, Vedana, Certosa



Fig. 42 Domenico Corvi, *San Michele Arcangelo*, 1758, Roma, chiesa di Trinità dei Monti



Fig. 43 Domenico Corvi, *Mosè abbandono nato sulla riva del Nilo*, 1760, Roma, chiesa di San Marcello al Corso



Fig. 44 Domenico Corvi, *Sacrificio d'Isacco*, 1760, Roma, chiesa di San Marcello al Corso

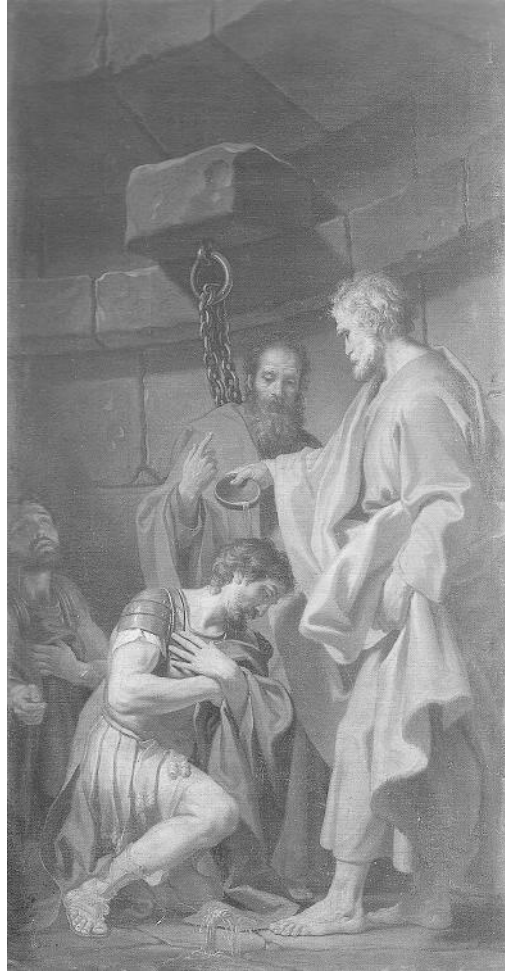


Fig. 45 Domenico Corv i, *S. Pietro nel carcere Mamer tino battezza Processo e Martiniano*, 1769, Roma, chiesa di S. Salvatore in Lauro

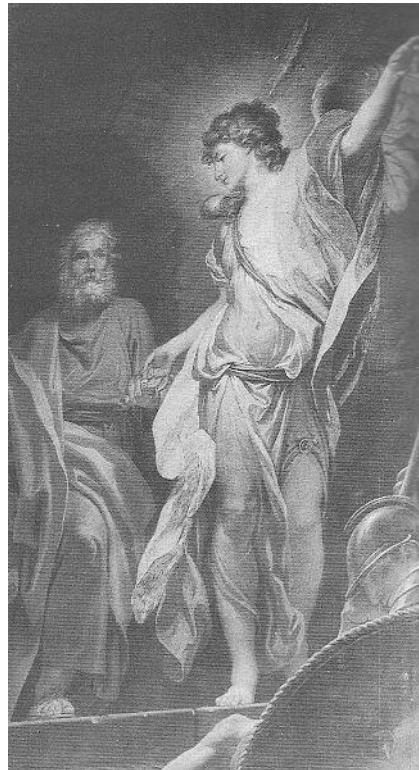


Fig. 46 Domenico Corv i, *Liberazione di S. Pietro dal carcere*, 1769, Roma, chiesa di S. Salvatore in Lauro



Fig. 47 Ciborio, Roccagorga , chiesa dei Ss. Leonardo ed Erasmo



Fig. 48 Marco Caprinuzzi , *La Madonna con Bambino tra Santi*, 1752, già Roccagorga chiesa dei Ss. Leonardo ed Erasmo



Fig. 49 Roccaforte a chiesa dei Ss. Leonardo ed Erasmo

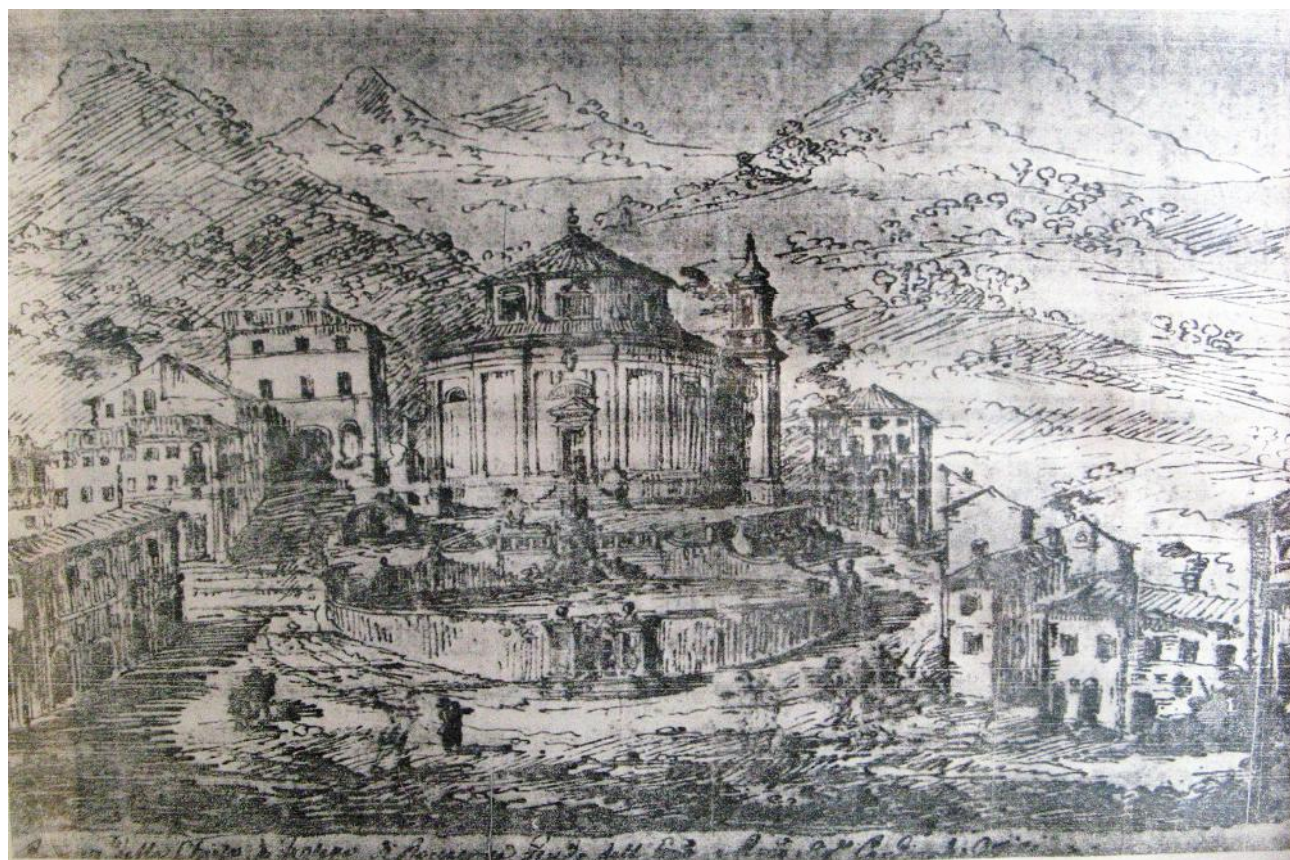


Fig. 50 Francesco Nubula (attr. ib.), *Veduta di Roccaforte*, seconda metà del Settecento, Roma, collezione privata



Fig. 51 Antonio Concioli , *Morte di S. Orsola*, 1780, Roccagorga ch iesa dei Ss. Leonardo ed Erasmo



Fig. 52, Pier Leone Ghezzi , *Concilio Lateranense* , 1725, Raleigh , North Carolina Museum of art

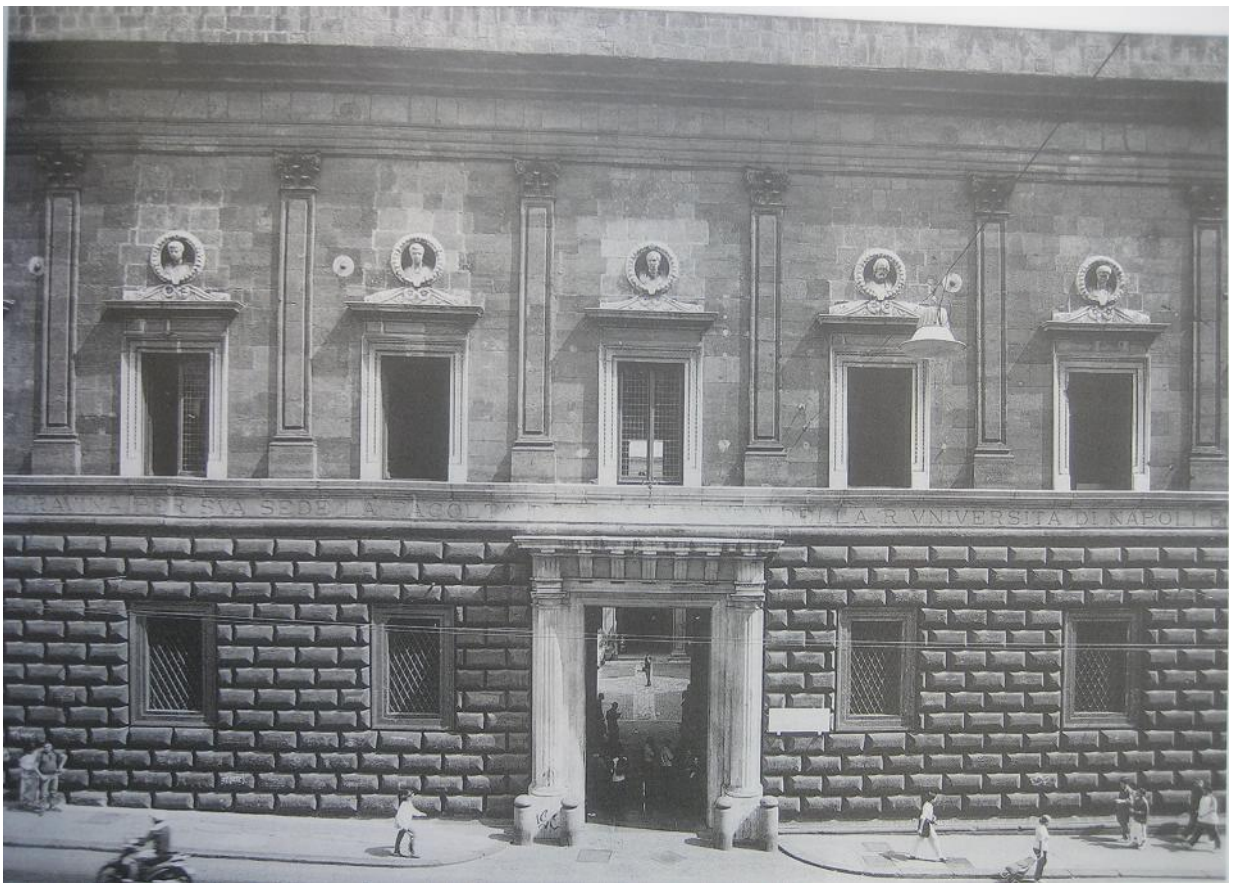


Fig. 53 Palazzo Gravina; Facc iata attuale; Napol i



Fig. 54 Palazzo Gravina; Cortile; Napoli



Fig. 55 Palazzo Gravina; Cortile, facciata orientale; Napoli



Fig. 56 Viano Codazzi, Palazzo Gravina, anni 30' del Seicento, Roma, Collezione Privata

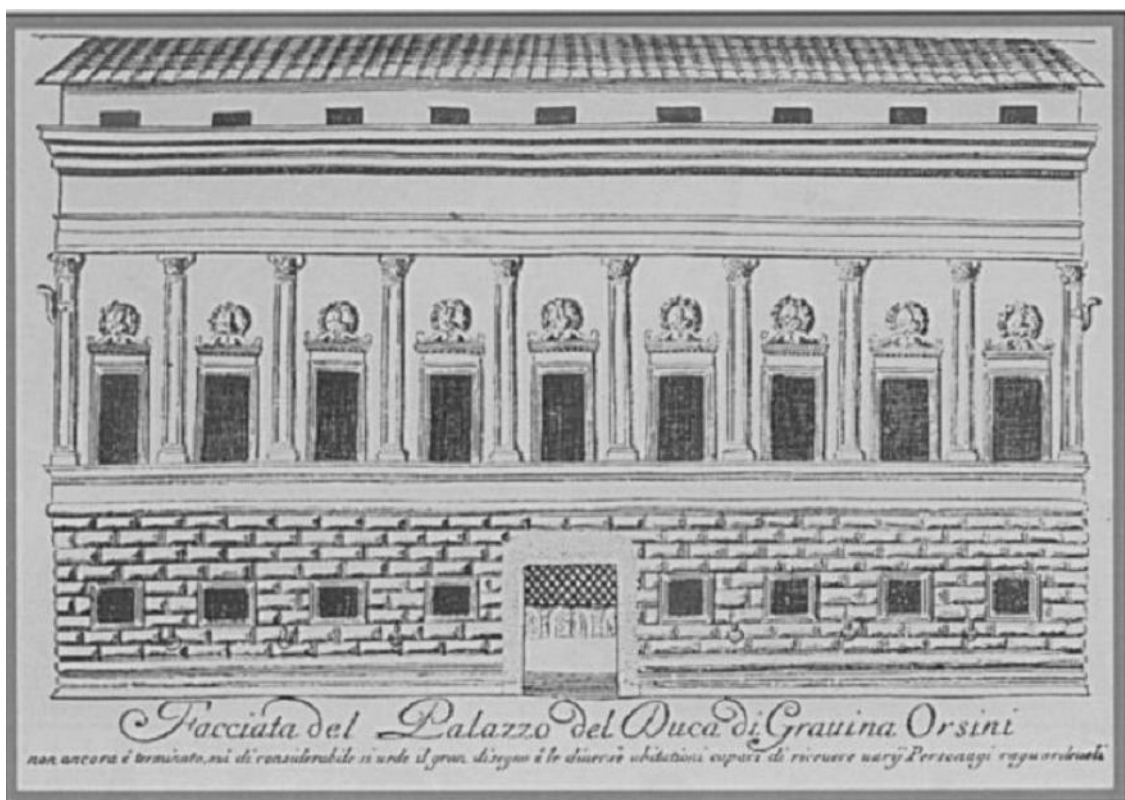


Fig. 57 P. Petri, Palazzo Gravina, 1718, incisione su rame



Fig. 58 Palazzo Gravina; portale; Mario Gioffredo 1758-1765 Napoli



Fig. 59 Apparato funebre al lestito la morte di Paola Odescalchi, Michelangelo De Blasio, 1742, Gravina di Puglia, cattedrale



Fig. 60 Francesco Nubula, *Veduta di palazzo Orsini di Napoli*, 1759, Solofra, palazzo Orsini



Fig. 61 E. Giraud, *Palazzo Gravina*, 1771.

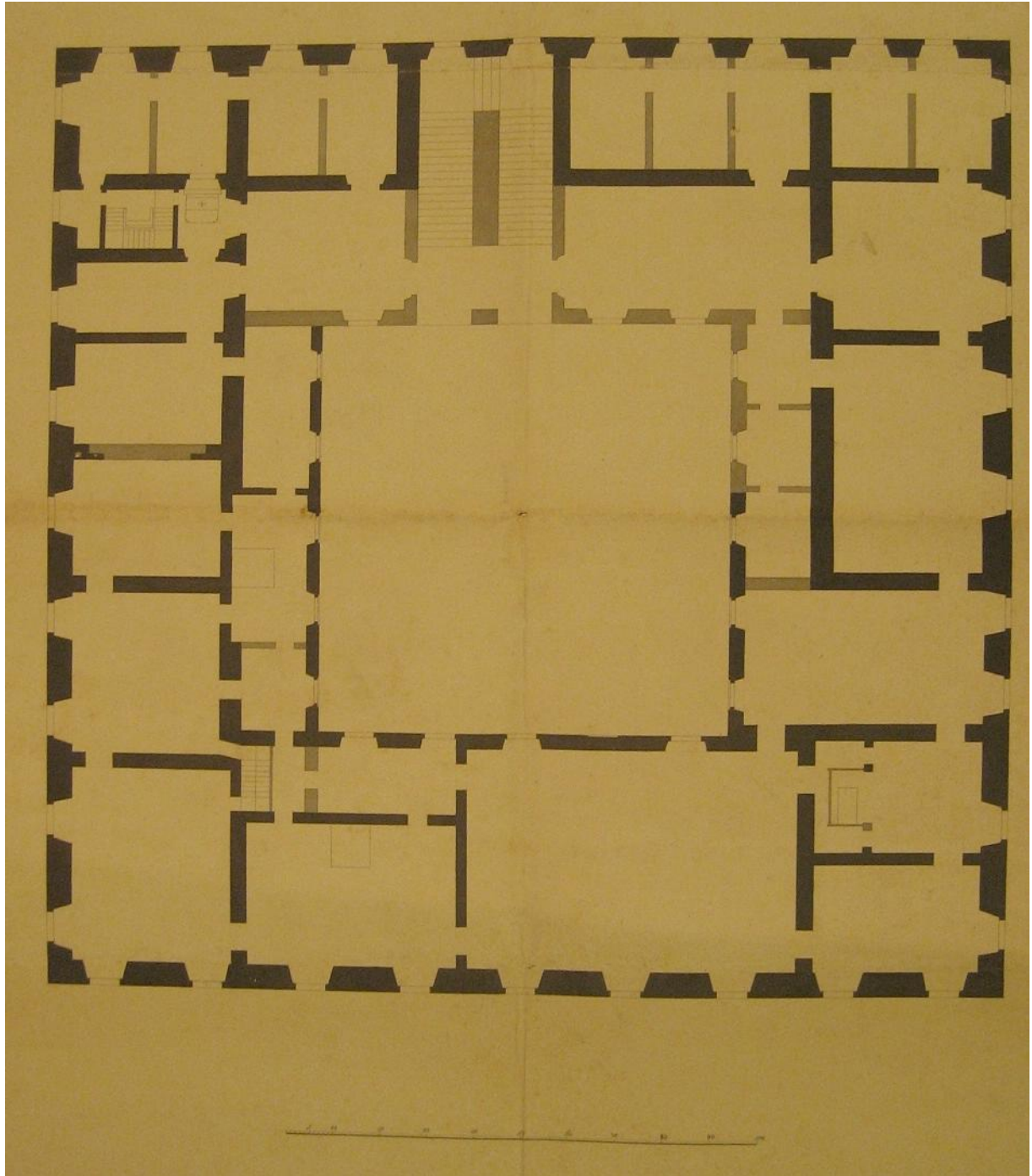


Fig. 62 Pianta appartamento nobile; attrib. a Mario Gioffredo; 1960-67; Palazzo Gravina; UCLA, Special Collection

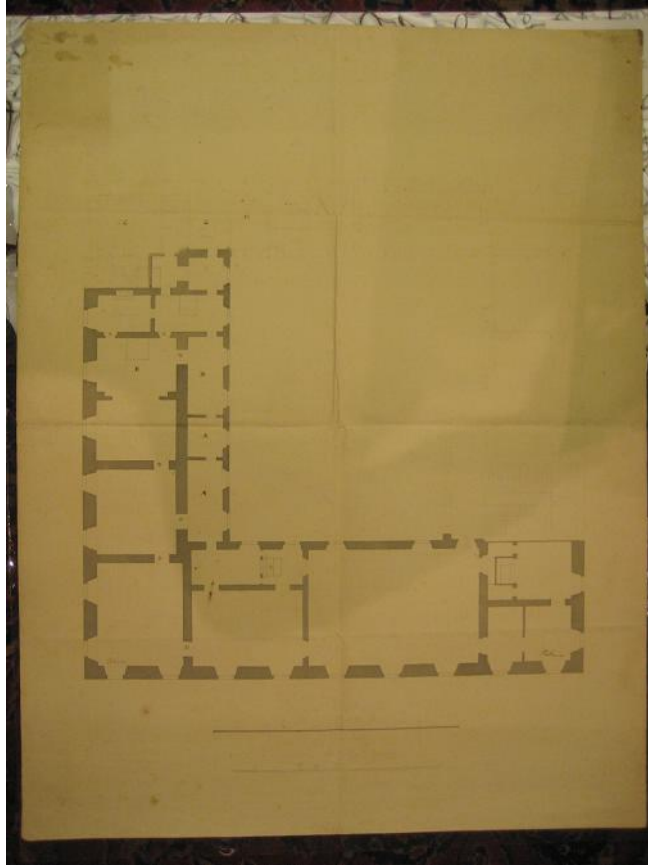


Fig. 63 Pianta appartamento nobile; attrib. a Mario Gioffredo, 1960-67, Palazzo Gravina; UCLA, Special Collection

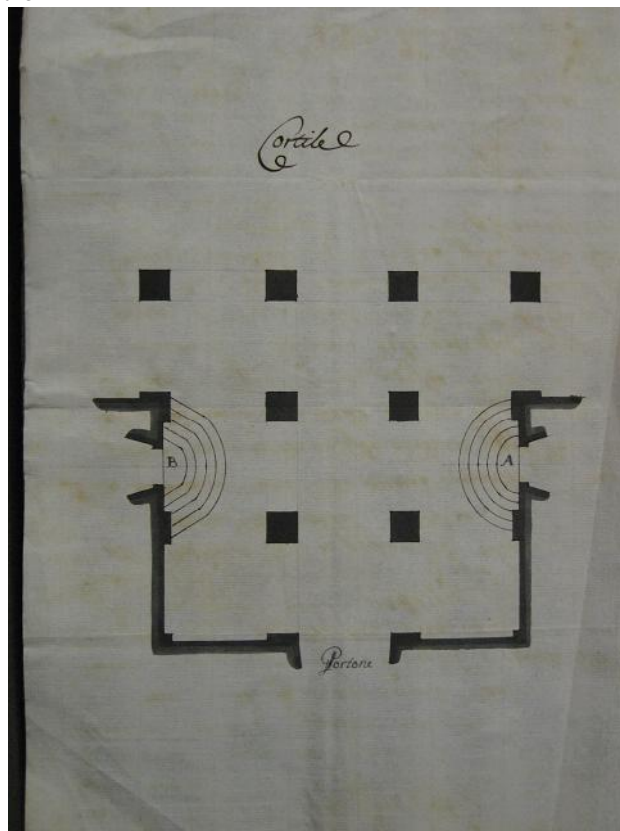


Fig. 64 Pianta atrio; Mario Gioffredo, 1960-67, Palazzo Gravina; UCLA, Special Collection

QUARTO PICCOLO O DE L
CAVALIERE

QUARTO DEI FIGLI

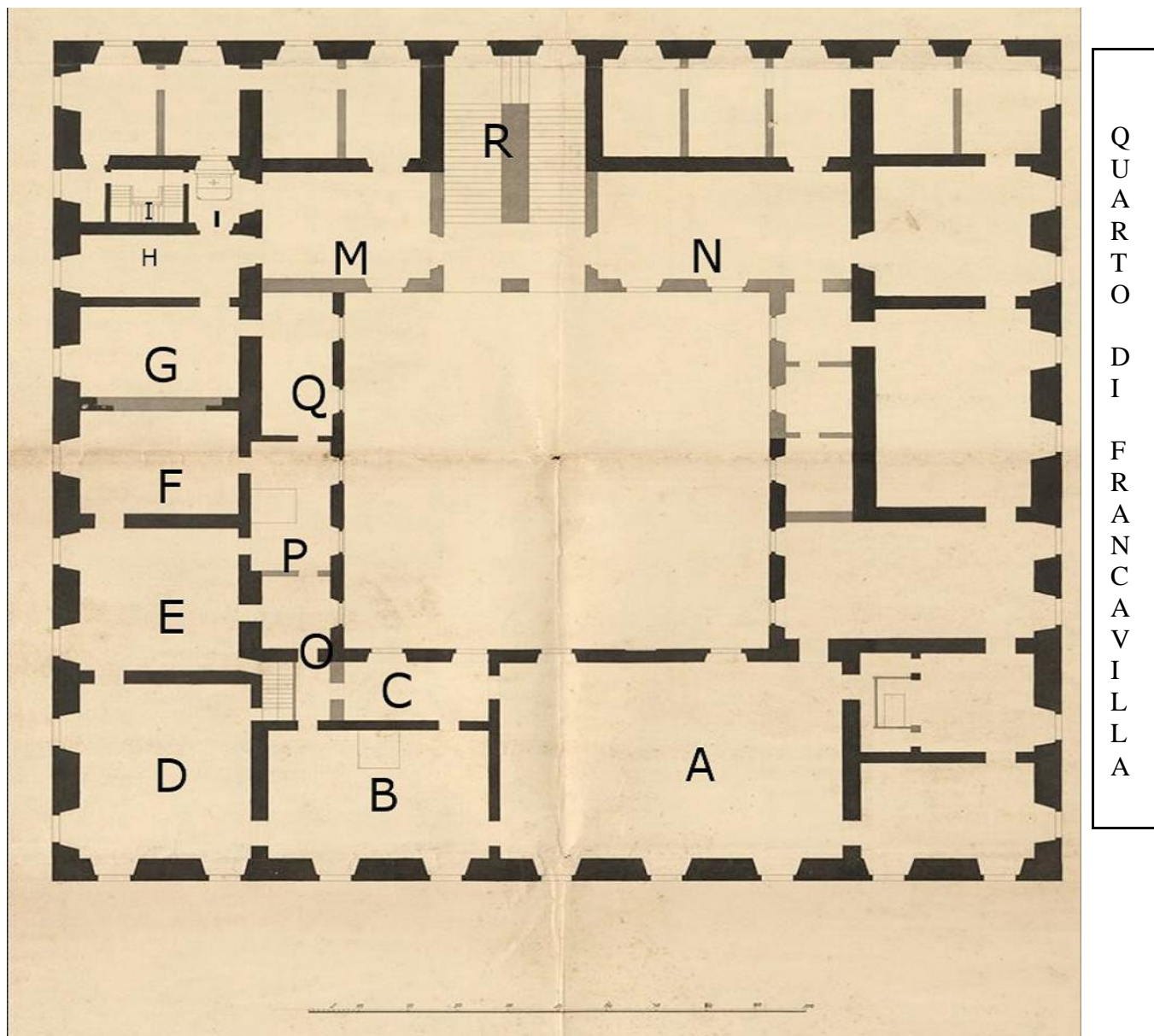


Fig. 65 Pianta del piano nobile, attribuita a Mario Gioffredo, 1760-67, UCLA

- A= Sala grande
- B= Prima anticamera
- C= Cappella
- D= Seconda anticamera
- E= Terza anticamera
- F= Anticamera
- G= Alcovia grande
- H= Gabinetto
- I= Scaletta segreta
- L= Cappella piccola
- M= Sala del quarto piccolo
- N= Sala
- O, P, Q= Quarto giornale



Fig. 66 Palazzo Coscia, portale; Mario Gioffredo, 1746-52; Napoli



Fig. 67 Palazzo Sciarra, portale; Orazio Torriani, 1641; Roma



Fig. 68 Palazzo Cavalcanti; Mario Gioffredo, 1762; Napoli

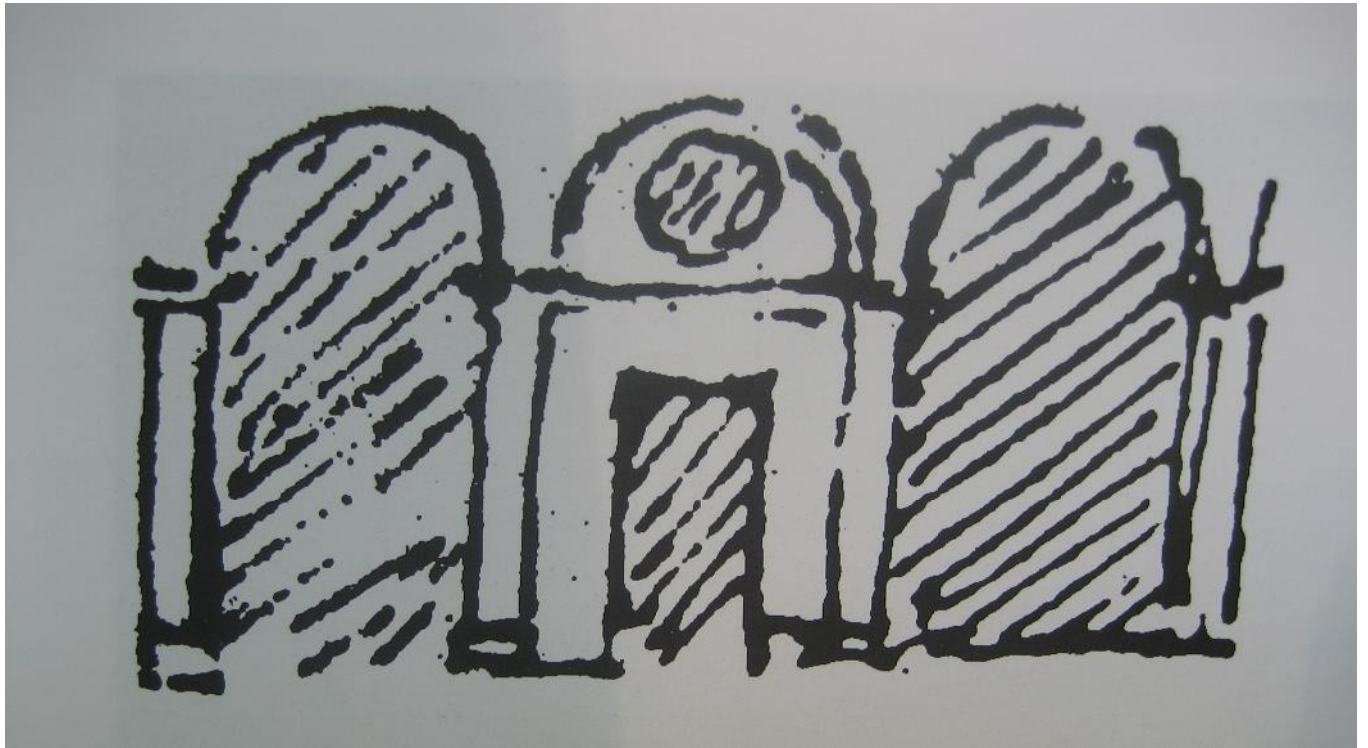


Fig. 69 Proposta di restauro del cortile di palazzo Gravina; Luigi Vanvitelli; 1761.



Fig. 70 lacerto affresco; attrib. a Fedele Fischetti, Napoli, palazzo Gravina



Fig. 71 lacerto affresco; attrib. a Fedele Fischetti, Napoli, palazzo Gravina



Fig. 72 lacerti affreschi; Napoli, palazzo Gra vina



Fig. 73 Stemma cardinale Domenico Orsini; Roccapalazzo, palazzo Orsini



Fig. 74 Ripresa fotografica della stanza delle vedute del palazzo di Solofra dopo il terremoto del 1980



Fig. 75 Francesco Nubola, *Veduta di palazzo Orsini a Napoli*, 1759, Solofra, palazzo Orsini

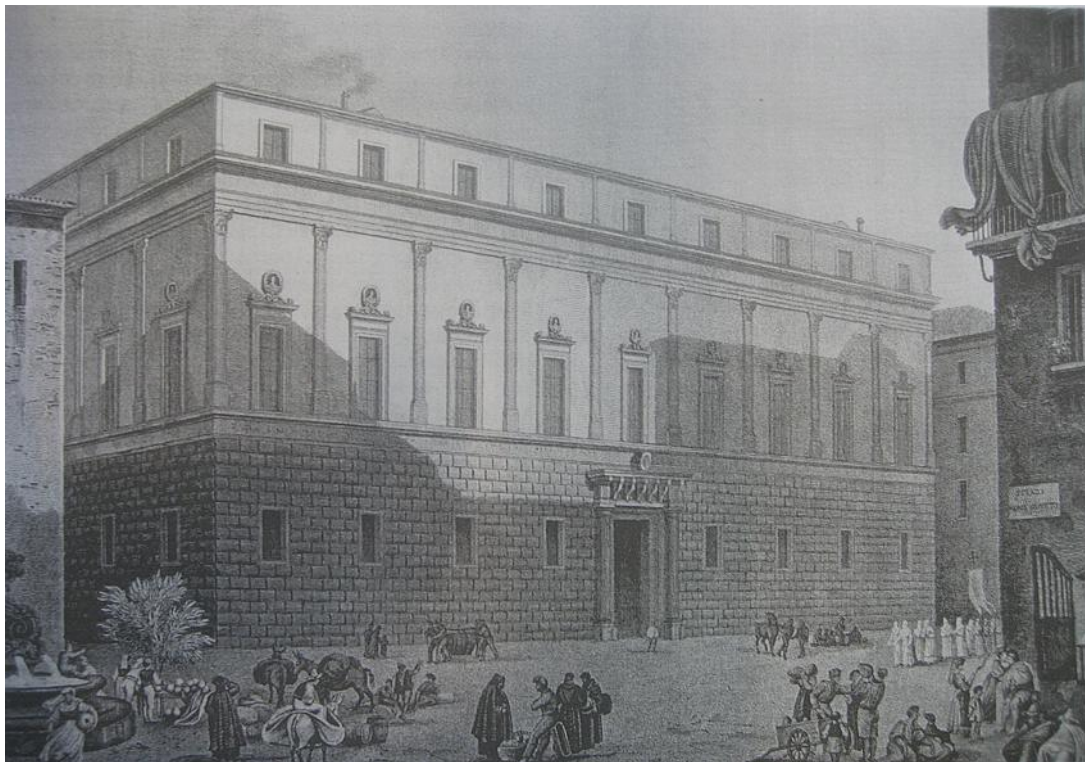


Fig. 76 Lance lot Théodore Turpin de Crissé; *Palais Gravina*; (da *Souvenir du golphe de Naples*, Paris 1828)



Fig. 77 Francesco Nubula, *Veduta di un feudo Orsini*, 1759, Solofra, palazzo Orsini



Fig. 78 Francesco Nubula, *Veduta della fiera di Gravina*, 1759, Solofra, palazzo Orsini

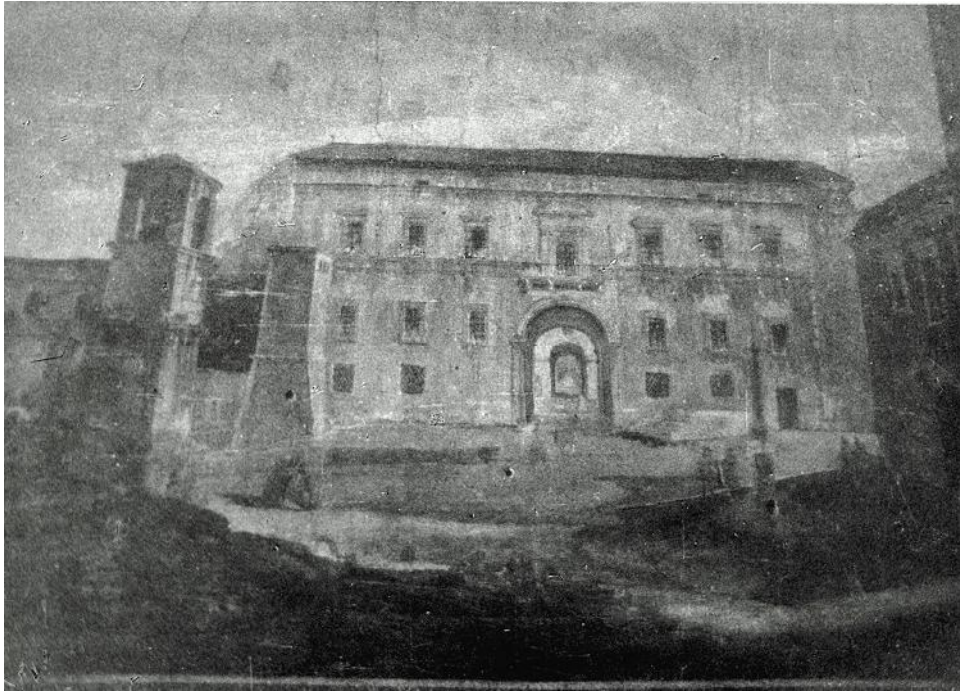


Fig. 79 Francesco Nubula, *Veduta di palazzo Orsini di Solofra*, 1759, Solofra, palazzo Orsini



Fig. 80 Veduta attuale di palazzo Orsini di Solofra



Fig. 81 Francesco Nubula, *Veduta di Solofra*, 1759, Solofra, palazzo Orsini



Fig. 82 Francesco Nubula, *Veduta di Roccaorga*, 1759, Solofra, palazzo Orsini

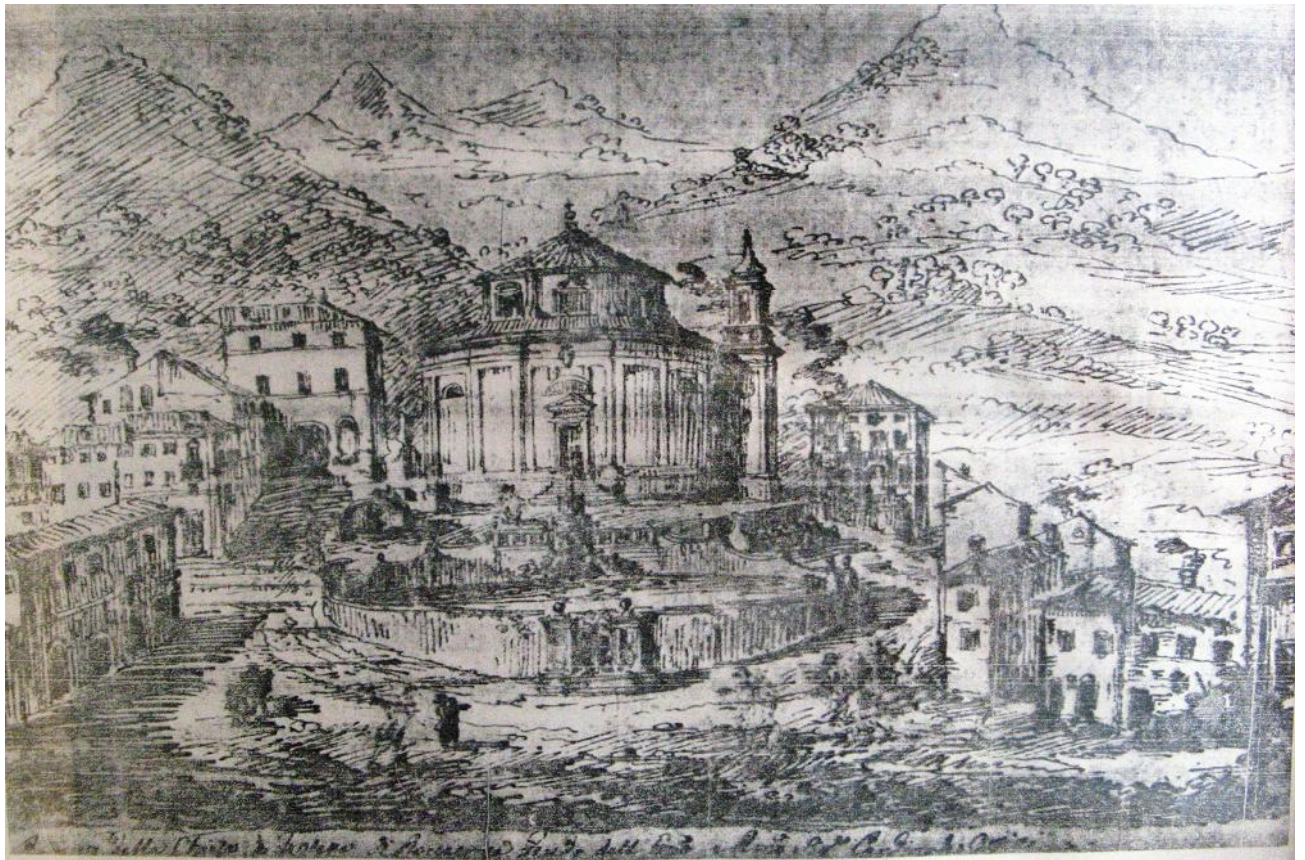


Fig. 83 Francesco Nubula (attrib.), *Veduta di Roccaorga*, seconda metà del Settecento, Roma, collezione privata



Fig. 84 Francesco Nubula, af freschi parete nord, 17 59, Solofra , palazzo Ors ini



Fig. 85 Francesco Nubula, *finta architettura*, particolare, 1759, Solofra, palazzo Ors ini



Fig. 86 Francesco Nubula, *Veduta di Ariccia con palazzo Chigi*, 1765-1767, Roma, villa Chigi

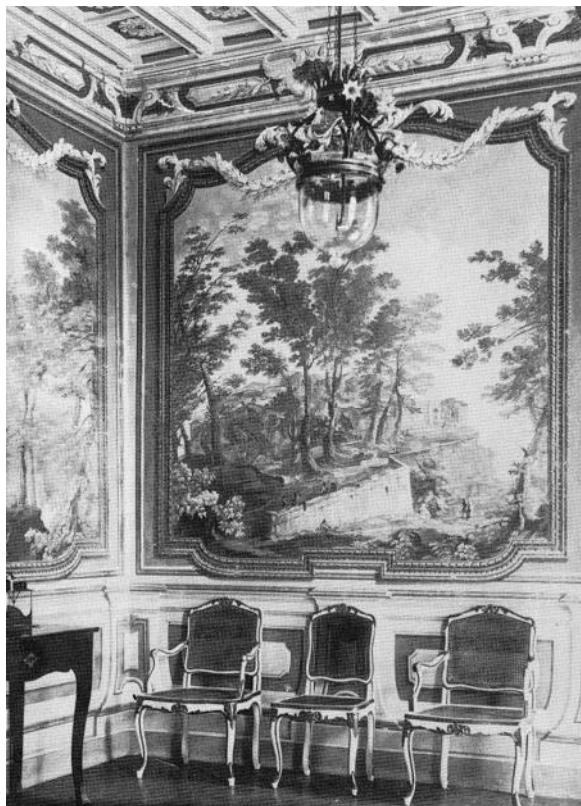


Fig. 87 Francesco Nubula, *Veduta di Porta Romana ad Ariccia*, 1765-1767, Roma, villa Chigi

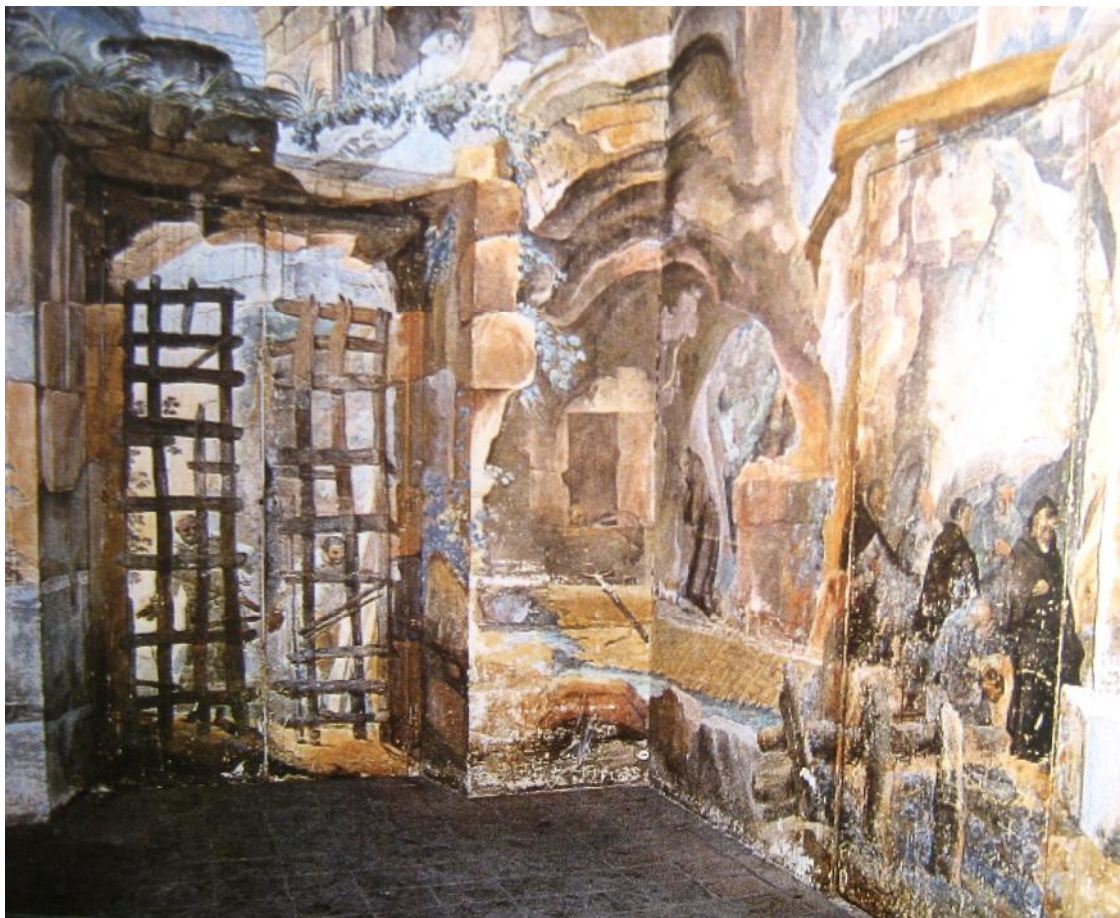


Fig. 88 Francesco Nubula, *La tebai de*, 1765-1767, Roma, vi lla Chigi

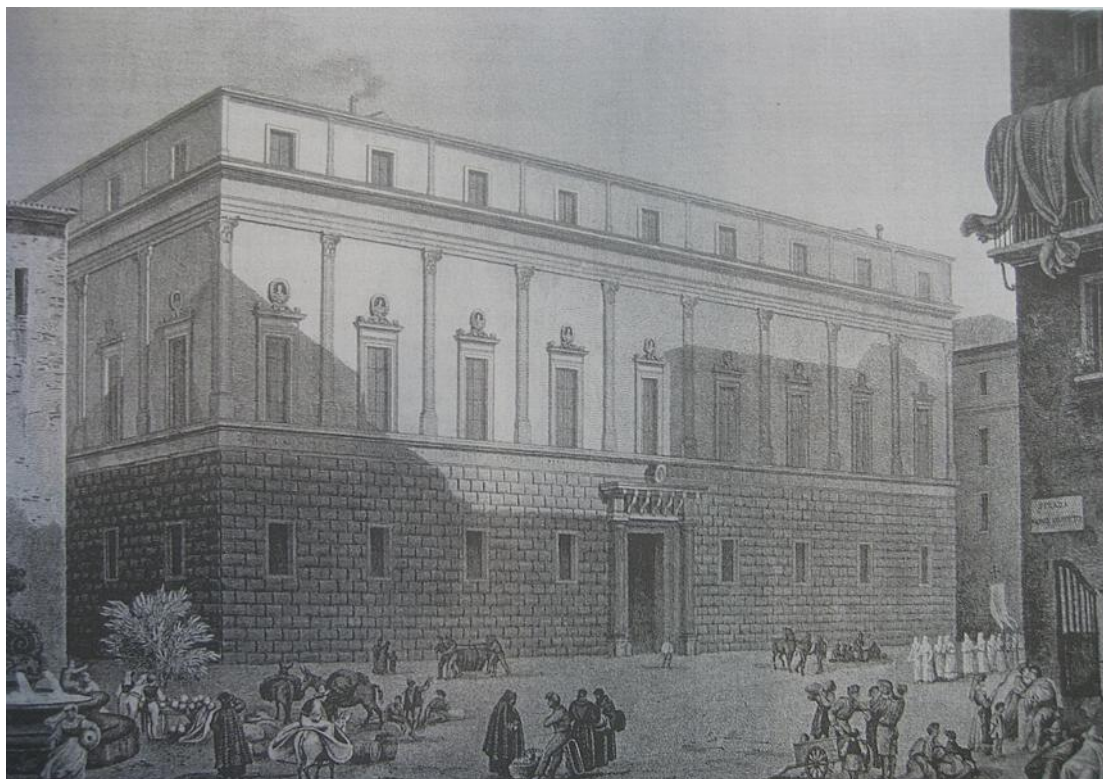


Fig. 89 Palazzo Gravina; Stampa di autore ignoto del XIX secolo; Napoli



Fig. 90 Palazzo Gravina, facciata, alla fine del 1800



Fig. 91 Palazzo Gravina, facciata, anni 1926-1936



Fig. 92 Palazzo Gravina, parte posteriore su Vico de i Carrozzeri, oggi