

SUPPLEMENTI

La Galleria dell'Eneide di palazzo Buonaccorsi a Macerata.

Nuove letture e prospettive
di ricerca per il Settecento
europeo



IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

eum



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

eum

Il Capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Supplementi 08, 2018

ISSN 2039-2362 (online)

ISBN 978-88-6056-586-0

Direttore / Editor

Massimo Montella

Co-Direttori / Co-Editors

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

Coordinatore editoriale / Editorial Coordinator

Francesca Coltrinari

Coordinatore tecnico / Managing Coordinator

Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial Office

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

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

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

Comitato scientifico / Scientific Committee

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

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

Web

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

e-mail

icc@unimc.it

Editore / Publisher

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

tel (39) 733 258 6081

fax (39) 733 258 6086

<http://eum.unimc.it>

info.ceum@unimc.it

Layout editor

Marzia Pelati

Progetto grafico / Graphics

+crocevia / studio grafico



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

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

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

Comitato scientifico

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

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

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

Parte IV

Pubblico, ricezione, fortuna critica

«Quadri abbastanza belli». La fortuna, la critica e il pubblico

Susanne Adina Meyer*

Abstract

Il saggio ripercorre la fortuna critica della Galleria d'Eneide tra la sua realizzazione e l'acquisto del Palazzo da parte del Comune di Macerata nel 1967, che risulta legata soprattutto all'attenzione da parte della storiografica artistica dei primi decenni del XVIII secolo. Solo in seguito agli studi di F. Haskell e di D. Miller, la committenza Buonaccorsi è stata inserita in diverse geografie del collezionismo tra fine del XVII e inizio del XVIII secolo. La seconda parte di questo testo propone una riflessione sul ruolo del pubblico nello sviluppo delle gallerie tra XVII e XVIII secolo e nella formazione di un nuovo gusto.

The essay retraces the critical fortune of the Galleria d'Eneide from its construction to the purchase of Palazzo Buonaccorsi by the City of Macerata in 1967, which is mainly linked to the attention of early eighteenth century artistic historiography. Only in response to the studies of F. Haskell and D. Miller, was the Buonaccorsi commission included in different geographies of collecting between the late seventeenth and early eighteenth centuries. The second part of this text proposes a reflection on the role of the public in the development of galleries between the seventeenth and eighteenth centuries and in the formation of a new taste.

* Susanne Adina Meyer, Ricercatrice di Museologia, Storia della Critica d'Arte e del Restauro, Università degli Studi di Macerata, Dipartimento di Scienze della Formazione, dei Beni Culturali e del Turismo, piazzale Bertelli 1, 62100 Macerata, e-mail: susanneadina.meyer@unimc.it.

Iniziamo dalla fine: con l'acquisto del Palazzo Buonaccorsi da parte del comune di Macerata nel 1967, sottraendolo da uno stadio di abbandono, l'edificio fu prima desinato ad accogliere l'Accademia di Belle Arti e successivamente le collezioni civiche¹. All'inizio degli anni Settanta una campagna di restauri eseguiti da Carlo Ferretti per la Soprintendenza alle Gallerie delle Marche coinvolse anche una parte delle tele del ciclo virgiliano della Galleria Buonaccorsi, come la *Venere nella Fucina di Vulcano* di Luigi Garzi; *l'Enea racconta la caduta di Troia* di Nicolò Bambini; *La morte di Didone* e *La Battaglia di Enea e Mesenzio* di Gregorio Lazzarini; *L'incontro di Enea e Ascanio con Andromaca e Eleno a Butroto* di Giovan Gioseffo Da Sole e *Venere offre le armi ad Enea* di Paolo de Matteis².

Nel decennio che precedette l'acquisto del Palazzo si era verificata la dispersione di buona parte degli oggetti che fino ad allora avevano composto un insieme rimasto quasi intatto per secoli. A partire dagli anni Cinquanta una considerevole quantità di suppellettili, mobili e opere d'arte appartenenti alla collezione custodita nel Palazzo passarono sul mercato antiquario tra cui quattro tele facenti parte del ciclo virgiliano³. Le tele di Giuseppe Gamberini, Marcantonio Franceschini, Paolo de Matteis, Giovanni Giorgi furono più tardi riacquistate dallo Stato per la Galleria Nazionale delle Marche, non però la grande tela *Enea e Didone* di Francesco Solimena che, dopo un passaggio sui mercati londinese e brasiliano, è stata acquistata dal Museum of fine Arts di Houston, dove si trova tuttora.

Sempre alla fine degli anni Cinquanta si accese anche l'attenzione di alcuni storici dell'arte per lo straordinario complesso maceratese ancora intatto: in una conferenza all'Istituto Italiano di Cultura di Londra, tenuta tra il 1957 e il 1958 (ma pubblicata nel 1960) Francis Haskell segnalò la Galleria di Raimondo Buonaccorsi «a nobleman in the small, sleepy hill-town of Macerata» come uno degli esempi di collezioni «made up of works by leading artists of all the provincial schools, and who thus for themselves established that varied yet unified culture which it had once been possible to obtain only in Rome»⁴. Nel 1963 un altro studioso anglosassone, Dwight Miller, propose il primo studio complessivo della Galleria Buonaccorsi, evidentemente in corso di smembramento: «By good fortune, the paintings which comprise the gallery have survived *in situ* at least

¹ Barucca, Sfrappini 2001.

² Per il restauro dei quadri cfr. Torriti 1973. Il catalogo descrive l'intervento di restauro con le seguenti parole: le tele «sono state rintelate e munite di nuovi telai a tripla crociera. Attuata la pulizia del colore, dopo la sua stiratura, si è potuto procedere speditamente alla rimozione delle patine, delle ossidazioni, delle ridipinture. Si è provveduto quindi a chiudere con mestica a veicolo collante le innumerevoli lacune che sono state poi coperte a tempera. Il restauro pittorico è stato eseguito a velature e finito con vernice Retoucher Watteau», Ivi, p. 532.

³ Vedi l'accorata denuncia di Federico Zeri in una conferenza tenuta nel 1996, ora in Zeri 2001.

⁴ Haskell 1960, p. 87; ora anche in Božena 2015, pp. 45-51.

until quite recently»⁵. In una nota, Miller annunciava l'analisi dell'episodio maceratese «in the context of art patronage» nel libro di Francis Haskell, in corso di pubblicazione, *Patrons and Painters* (1963). In questo testo l'importanza della galleria nel panorama collezionistico italiano di quegli anni veniva individuata nella combinazione tra «l'unità iconografica» e «l'estrema varietà stilistica» dei quadri⁶. Sembra, comunque, che sia Miller che Haskell, pur con evidenti differenze metodologiche, arrivarono alla Galleria Buonaccorsi attraverso un'attenta ricognizione della letteratura artistica d'inizio Settecento. Si trattava di un'autentica riscoperta da parte della storiografia artistica dopo un lungo oblio, visto che il palazzo e le sue collezioni non avevano attirato molte attenzioni critiche e storiche nel XIX secolo⁷. Un quadro piuttosto sconfortato della condizione generale dei palazzi nobiliari maceratesi ci restituisce un'annotazione presente nel diario di viaggio del 1862 del romanziere e giornalista inglese Thomas Adolphus Trollope:

Contammo un numero notevole di palazzi di grandi pretese architettoniche, molti dei quali erano di così vaste dimensioni, che ci chiedemmo a quanti e a quali ospiti dovevano servire. Quegli imponenti edifici avevano infatti file interminabili di saloni in grado di accogliere migliaia di persone. Purtroppo erano tutti ermeticamente chiusi e i padroni assenti. Forse abitavano a Roma, a Firenze o, chissà, a Parigi!⁸

Rari e complessivamente poco incisivi risultano gli accenni riscontrabili nella memorialistica e nella letteratura di viaggio, dovuta certo anche alla posizione periferica della città rispetto alle rotte del *Grand Tour*. I viaggiatori che sceglievano la strada Ancona-Loreto-Spoleto-Terni-Roma (o viceversa) a volte si fermarono anche a Macerata, come mostrano ad esempio l'itinerario di Maximilien Misson del 1687-1688 o quello di Montesquieu nel 1728-1729 – per fare solo due esempi cronologicamente prossimi alla realizzazione della galleria maceratese⁹. Ma nei loro diari non ci sono accenni ad una visita a Palazzo Buonaccorsi. Qualche decennio più tardi Francisco Goya nel suo taccuino italiano stilò una lista delle città italiane più interessanti, tra cui figurava anche Macerata, ma gli schizzi contenuti nel quaderno non sembrano riportare un appunto visivo che possa far pensare ad una sua visita nella galleria¹⁰. Anche Johann Bernouille, nelle aggiunte alle *Historisch-kritische Nachrichten von Italien* di Johann Jacob Volkmann (1778), pur fornendo una descrizione relativamente dettagliata degli edifici della città nonché un aggiornato ed esteso elenco delle biblioteche maceratesi, non menzionava il palazzo Buonaccorsi e la sua Galleria¹¹.

⁵ Miller 1963, p. 153.

⁶ Haskell 2000, pp. 233-234. Sul testo di Haskell cfr. Montanari 2017.

⁷ Alcune notizie sul palazzo nel XIX secolo e suoi visitatori più o meno illustri in Paci 1981.

⁸ Trollope 1862, p. 181; cfr. Brilli 1997, pp. 61-79.

⁹ Misson 2007; Montesquieu 1971.

¹⁰ Monterde, Gallego Gracia, 2008.

¹¹ Bernoulli 1777-1782; per Macerata cfr. vol. II, pp. 381-385.

Tra i rari accenni a una visita al palazzo figura invece quello del Marchese de Sade che soggiornò in città nel 1776 annotando nel diario: «Nel Palazzo Buonaccorsi, il cui proprietario è il fratello del cardinale omonimo, morto recentemente a Roma¹², si vedono alcuni quadri abbastanza belli, ma per i quali si usano parole molto più elogiative di quanto meritino»¹³. Gli piacquero, invece, le due opere di Sebastiano Conca nella Basilica della Misericordia: «Una graziosa cappella dedicata alla Maddalena della Misericordia, interamente rivestita di marmo. Due belle opere del Conca: un'Assunzione e una Natività. La Madonna dell'altare è del Perugino»¹⁴. Se si comprende bene la predilezione estetica di de Sade per le opere di Conca, anche alla luce delle sue precedenti esperienze visive, oggi ci risulta più difficile cogliere l'eco di quelle parole elogiative evocate dal viaggiatore francese. Un silenzio che potrebbe dipendere anche dalla scarsa accessibilità della galleria dopo l'apertura del palazzo di famiglia a Roma, sulla via del Corso non più esistente, già inserito tra il palazzo Piombino e il palazzo Sciarra¹⁵.

Rari sono anche i brani nella storiografia artistica del secondo Settecento riguardanti la collezione maceratese, tanto da essere menzionata solo di sfuggita pure nella *Storia pittorica della Italia* del marchigiano Luigi Lanzi che la ricordò nell'epoca quarta della scuola napoletana parlando della ridotta presenza di opere di Francesco Solimena fuori dal Regno delle due Sicilie:

Nelle quadriere de' privati in Italia fuori del Regno non è assai ovvio. In Roma ne hanno i principi Albani ed i Colonesi alcune storie; e in più numero ne hanno alcune favole i conti Bonaccorsi nella Galleria di Macerata; fra esse la Morte di Didone, gran quadro e di grand' effetto. Il maggior pezzo che ne vedessi nello stato ecclesiastico è una Cena di nostro Signore nel refettorio de' Conventuali di Assisi, linda opera e fatta con isquisita diligenza¹⁶.

Inoltre nella Scuola bolognese, a proposito di Gioseffo Dal Sole, Lanzi discute una – secondo lui improbabile – contaminazione del classicismo bolognese con il colorito napoletano che avrebbe avuto luogo proprio a Macerata:

Non credo che altri di que' tempi contasse più seguaci di Giangioseffo dal Sole, eccetto il Solimene, che da lui stesso era tenuto in alta stima. E per vederne le pitture che avea fatte pe' Conti Bonaccorsi, ne andò a Macerata; ove alla chiesa delle Vergini e in casa de' predetti signori lasciò qualche sua opera. Non so se da questo viaggio prendesse origine quel colorito più seducente che vero, che pur vedesi in qualche suo quadretto e in alcuni bolognesi vivuti [sic] dopo lui¹⁷.

¹² Il riferimento è al cardinale Simone Buonaccorsi (Macerata, 17 novembre 1708 – Roma, 27 aprile 1776), figlio di Raimondo e Francesca Bussi.

¹³ Sade 1996, p. 391.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ A. Moschetti, P. Fortuna, *Piazza del Popolo e Via del Corso*, incisione, in Fortuna s.a., tav. I. All'inizio del Novecento Palazzo Buonaccorsi fu demolito insieme al Palazzo Piombino per la risistemazione di piazza Colonna e la costruzione della Galleria Sordi.

¹⁶ Lanzi 1968-1974, vol. III, p. 483.

¹⁷ Ivi, p. 114.

Si tratta, tuttavia, di due citazioni che sembrano riconducibili piuttosto alla frequentazione della letteratura artistica che a una visita del Palazzo da parte dell'autore. Anche la descrizione della Galleria e del Palazzo Buonaccorsi contenuta nelle carte di Marcello Oretti sono in larga parte, come ha sottolineato Cecilia Prete, da ricondurre alla lettura dei testi di De Dominicis e Zanotti¹⁸.

Infatti, come è già stato notato da Miller nel 1963, alla scarsa attenzione da parte di viaggiatori e visitatori per la committenza Buonaccorsi si contrappone il fatto che ben sei delle tredici tele della Galleria trovarono menzione nelle biografie settecentesche dei rispettivi autori. Si può notare a questo proposito che nei testi della letteratura artistica elaborati negli anni Trenta e Quaranta del XVIII secolo, la Galleria maceratese da poco completata e più in generale la committenza Buonaccorsi riscontrarono una discreta attenzione. A Bologna ne parlò Giampietro Zanotti nella *Storia dell' Accademia Clementina* (1739), ricordando la tela *Mercurio che sveglia Enea nella nave* eseguita da Marcantonio Franceschini¹⁹ e *l'Enea con Andromaca* di Giovan Gioseffo Dal Sole. Quest'ultima fu portata personalmente dal pittore al luogo di destinazione «e ciò fece sapendo, che quei signori alcuni quadri aveano di Cicio Solimeni, di cui molto egli teme, tanta è la fama di sì egregio maestro. V'andò dunque, e vide i quadri del Solimeni, e gli piacquero molto, ma senza spirargli verun timore, e veramente quello, che qui in patria altri non faceva, era difficile, fuori alcuno il facesse»²⁰. Sempre Zanotti ricordò l'attività di Carlo Antonio Rambaldi e Antonio Dardani nel Palazzo, notizia che più tardi darà origine alla errata attribuzione della decorazione della volta ai due artisti bolognesi, prima della sua restituzione a Michelangelo e Niccolò Ricciolini²¹. Qualche decennio più tardi Luigi Crespi nella *Aggiunta alla Felsina pittrice* citò di sfuggita «quattro quadri ai signori Bonaccorsi di Macerata» dipinti da Giuseppe Maria Crespi²². Nella *Vita di Solimena* inserita nei volumi delle *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani* alla voce delle «Opere del Solimena fatte a varii principi e a cardinali» De Dominicis elencò quattro tele eseguito per i Buonaccorsi, tra cui *l'Enea e Didone* per la Galleria²³.

Possiamo aggiungere a questa rapida rassegna la *Vita di Gregorio Lazzarini*, redatta da Vincenzo da Canal nel 1732 e pubblicata a Venezia nel 1809²⁴, dove tra le opere «spedite fuori del Veneto Stato» figurava un *Salvatore sopra le nubi con angioletti*, una *Carità* e la *Battaglia di Enea con Mesenzio*, «tutte due di maniera finita», del 1712 e due anni dopo la «Didone sul rogo

¹⁸ Prete 2005, in part. pp. 710-711 e p. 722; per Oretti cfr. anche Iacobini *et al.* 2002.

¹⁹ Zanotti 1739, vol. I, p. 236.

²⁰ Ivi, vol. I, pp. 305-306.

²¹ Ivi, vol. II, pp. 396, 418. Cfr. Guerrieri Borsoi 1992; Barbieri-Prete 1997.

²² Crespi 1769, p. 212.

²³ Dominicis 2003-2014, vol. III.2, p. 1134. Le quattro tele citate sono: il *Bagno di Diana*, *Enea e Didone*, *San Francesco in estasi*; *La Vergine con l'angelo custodie* e *San Francesco da Paola*. Sull'identificazione dei altri quadri cfr. ivi nota 63 e 64.

²⁴ Da Canal 1809.

ferita con Anna, che le sciuga la piaga e con varie donne che assistono» opere eseguite per «l'abate Bonaccorsi di Macerata»²⁵. Infine, Lione Pascoli nella biografia di Antonio Balestra, contenuta negli studi e abbozzi di *Vite d'artisti contemporanei rimasti inediti sino al Novecento*, fornì un elenco delle opere prodotte dall'artista per vari committenti europei, tra cui una «favola d'Enea in altro [sic] assai grande» trasmesse al Conte Buonaccorsi²⁶. Come risulta evidente in tutti i casi si tratta di accenni alla galleria all'interno delle biografie dedicate agli artisti coinvolti e redatte entro la prima metà del XVIII secolo: in questo modo la geografia della fortuna critica corrisponde in grandi linee alla geografia di riferimento della commissione Buonaccorsi: Bologna, Venezia, Napoli, Roma.

Dobbiamo invece aspettare l'Ottocento per una inclusione dell'episodio maceratese in un contesto regionale: Amico Ricci nelle *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona* pubblicate nel 1834, inserì un capitolo dedicato ai «Pittori della Marca che vissero nel secolo XVIII». In questo contesto, e con un gusto ormai molto distante dalla pittura dell'inizio del XVIII secolo, ricordava molto di sfuggita palazzo Buonaccorsi: «Corrado Gianquinto [...] fu pittore facile, risoluto, ma anche non diligente, e più licenzioso. Le opere che eseguì in Macerata nel Palazzo Bonaccorsi ne fanno la più sicura testimonianza»²⁷. Solo in nota Ricci aggiunse alcune notizie più dettagliate sul Palazzo e la sua decorazione:

Nel luogo dove esisteva il palazzo del Conte Bonifacio Centini [...] edificò Raimondo Bonaccorsi il di lui palazzo in Macerata con disegno di un tal Centini architetto Romano. Le statue, che decorano il cortile, si scolpirono dal Padovano Bonazza. La galleria ricca di bellissimi marmi venne dipinta da Antonio Dardani, e Carlo Rambaldi ambedue Bolognesi, l'abbellirono di grandi tavole a posta commesse il Solimene, Corrado Giaquinto, il Cav. Giuseppe Crespi, Marcantonio Franceschini, e Gian Gioseffo del Sole²⁸.

Questo accenno, con le sue attribuzioni un po' falsate, introdusse un capitolo sulla pittura nel XVIII nelle Marche, uno dei primi testi storico-artistici che delineano un quadro complessivo territoriale, tracciando il profilo di una regione aperto alle molteplici influenze provenienti dai maggiori centri artistici della penisola. Ancora una volta tuttavia si ha l'impressione che la conoscenza delle opere Buonaccorsi sia stata piuttosto letteraria che viva – costatazione che si conferma anche nel manoscritto non datato intitolato *Pubbliche Pitture*

²⁵ Ivi, p. XXXVIII.

²⁶ Le biografie manoscritte di «que' pochi eccellenti [artisti] che vivono», conservate alla Biblioteca Augusta di Perugia (mss. 1383 e 1743), sono state pubblicate in Pascoli 1981; sul quadro per i Buonaccorsi di Balestra vedi p. 116; il quadro è ricordato anche in una lettera autobiografica di Antonio Balestra, Ivi, p. 122.

²⁷ Ricci 1834, p. 414. Per Amico Ricci cfr. Ambrosini Massari 2006a, 2006b e 2007.

²⁸ Ricci 1834, p. 438. Nella stessa nota indica quali testi di riferimento la *Storia dell'Accademia Clementina* di Zanotti e le aggiunte alla *Felsina pittrice* di Luigi Crespi.

di Macerata conservato nel fondo Amico Ricci della Biblioteca Mozzi-Borgetti in cui le parole dedicate alle pitture di palazzo Buonaccorsi ricalcano da vicino le notizie e i giudizi espressi da Zanotti, Crespi e Lanzi²⁹.

Nella seconda metà del Novecento la committenza Buonaccorsi è stata inserita invece in diverse geografie del collezionismo tra fine del XVII e inizio del XVIII secolo: Francis Haskell nel già citato studio *Patrons and Painters*, inserì la Galleria in una serie di collezioni della «scena provinciale» (Bergamo, Ferrara e Lucca)³⁰. Maria Teresa Caracciolo comprese l'episodio maceratese in una serie di cicli pittorici dedicati al mito di Enea che dal Palais Royal di Parigi arrivava fino alla Villa Borghese passando per il Palazzo reale di Torino e Villa Valmarana³¹. Possiamo aggiungere una sorta di «micro» geografia maceratese (con riferimenti alla collezione del governatore di Macerata Antonio Widmann e al ruolo della famiglia Bussi) emersa dal catalogo *«Tutta per ordine dipinta». La Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi a Macerata* del 2001³². Più recentemente Stefano Pierguidi ha proposto una lettura della Galleria Buonaccorsi su più vasta scala, attraverso un serrato confronto con la Gallerie La Vrillière di Parigi e la Galleria Spada di Roma³³.

Riflessioni sul pubblico

A queste complesse dinamiche del collezionismo e del sistema artistico di riferimento corrisponde un ruolo specifico della critica artistica e del pubblico? Il carteggio superstite di Raimondo Buonaccorsi, utile per ricostruire attribuzioni e datazioni delle singole opere, è sorprendentemente avaro di osservazioni critiche e di ragionamenti artistici, assenze ancora più singolari se messe in relazione all'importanza degli artisti coinvolti nel progetto della Galleria. Fa eccezione l'attenzione che accompagna la commissione a Solimena, in particolare dopo l'arrivo in città di un quadro «bellissimo» e «comunamente applaudito» del maestro napoletano per monsignor Antonio Widmann, governatore di Macerata dal 1710 al 1717³⁴. Nel maggio 1713 Buonaccorsi pregò il suo agente Sebastiano Ferri di sollecitare il pittore «perché sempre più va crescendo

²⁹ Macerata, Biblioteca Comunale Mozzi-Borgetti, Fondo Amico Ricci, vol. 282, *Pubbliche pitture di Macerata*, c. 109.

³⁰ Haskell 2000, pp. 227-236.

³¹ Carracciolo 2009.

³² Prete 2001.

³³ Pierguidi 2004.

³⁴ Macerata, Archivio di Stato (d'ora in poi ASM), *Fondo Buonaccorsi*, Copialettere 104, c. 68v, Lettera del 12 maggio 1713 a Sebastiano Ferri, cit. in Barbieri, Prete 1996, p. 30. Il quadro per Antonio Widmann non è stato individuato con sicurezza cfr. Dominici, 2003-2014, vol. III, pp. 1134-1135.

il desiderio commune [sic] di vedere il Quadro»³⁵. Tuttavia si dovette aspettare quasi un anno fino all'arrivo del quadro, quando fu accolto con «somma lode, conforme veniva decantato» come scrisse Buonaccorsi al suo agente romano Antonio Salamandra, aggiungendo «per mia curiosità desidero saper, se costì sia stato veduto e che applauso habbia riportato»³⁶. Evidentemente Salamandra, rispondendo da Roma, aveva potuto rassicurarlo visto che Buonaccorsi scrisse soddisfatto: «Ho avuta somma consolazione sentire che il Quadro di Solimena habbia ancora così avuto applauso»³⁷.

Apprendiamo dunque che la tela era stata forse esposta a Roma prima del suo invio nella provincia – e Buonaccorsi registra orgoglioso la favorevole accoglienza ottenuto nella Capitale. Purtroppo non sono emerse altre testimonianze su questo evento ma appare significativo che il pittore napoletano, in quel momento particolarmente attento alla scena capitolina, abbia colto l'occasione per presentare una sua opera al pubblico romano nel tentativo di consolidare la propria posizione nel sistema artistico sopraregionale e di sfruttare il passaggio di una sua opera nella capitale dello Stato della Chiesa per intercettare l'attenzione delle corti europee³⁸. L'altissima qualità del quadro maceratese potrebbe essere collegabile anche alla sua fugace apparizione sul palcoscenico romano.

A questo episodio fa in qualche modo da contraltare il rifiuto da parte del committente di un altro quadro proveniente da Napoli. Infatti, da una lettera del 1713 apprendiamo che era giunta a Macerata l'opera di un certo Matteuccio, da identificare con Matteo Fera, un allievo di Solimena, fratello del più noto Bernardino³⁹. Questa volta la corrispondenza di Buonaccorsi parla di un giudizio perplesso sul quadro: «Arrivò da Napoli benissimo condizionato, e però vero, che a parlarne con ogni candore hà avuto meno approvazione d'ogni altro venuto, e li vien data eccezione sì nel disegno, che nella poca espressione e nell'esser di maniera secca»⁴⁰. Fera propose allora di eseguire una nuova tela, una offerta accettata da Buonaccorsi che specificò: «Non può negarsi che non sia una bella finezza quella del Signor Mateuccio, e l'assicuro che noi gliene restiamo sommamente obbligati, e vi sarà anche il suo decoro, perché non avrebbe potuto il suo quadro star a fronte di molti altri venuti già»⁴¹. Non ci sono pervenute né la prima né la seconda versione del dipinto per verificare il giudizio. Tuttavia siamo di fronte a un episodio che fa intravedere

³⁵ ASM, *Fondo Bonaccorsi*, Copialettere 104, c. 71 r-v, Lettera del 26 maggio 1713 a Sebastiano Ferri, cit. in Barbieri, Prete 1996, pp. 31-32.

³⁶ ASM, *Fondo Bonaccorsi*, Copialettere 126, c. 19r, Lettera ad Antonio Salamandra del 29 giugno 1714, cit. in Barbieri, Prete 1996, p. 38.

³⁷ Ivi, c. 20r, Lettera 9 luglio 1714 ad Antonio Salamandra, cit. in Barbieri, Prete 1996, p. 39.

³⁸ Una riflessione sulle strategie promozionali e di committenza di Solimena in questi anni cfr. Pisani 2002, in part. pp. 51-56.

³⁹ Barbieri, Prete 1996, p. 17.

⁴⁰ ASM, *Fondo Bonaccorsi*, Copialettere 104, c. 53v, Lettera del 3 febbraio 1713 a Sebastiano Ferri, cit. in Barbieri, Prete 1996, p. 27.

⁴¹ Ivi, c. 56v, Lettera del 3 marzo 1713 a Sebastiano Ferri cit. in Barbieri, Prete 1996, p. 28.

concretamente la consapevolezza che la qualità della galleria dipendeva anche dall'autorevolezza critica del committente e del pubblico di riferimento.

Il pubblico coinvolto nel consumo culturale – che con il progredire del secolo comprenderà fasce sempre più estese della società – sarà uno dei grandi protagonisti del mondo dell'arte dall'Illuminismo in poi. In questa fase storica a cavallo tra Seicento e Settecento, che gli storici chiamano l'epoca della “crisi della coscienza europea”, si manifestarono gli inizi di una metamorfosi del pubblico? Francis Haskell nel citato studio *Patrons and Painters* del 1963 aveva individuato nella «apertura a un più vasto pubblico» del mondo artistico romano soprattutto attraverso l'introduzione di occasioni espositive collettive sin dalla seconda metà del Seicento, una sorta di compensazione del (presunto) «declino del mecenatismo» nell'Urbe. Il crescente ruolo di un collezionismo diffuso, dei mercanti e delle mostre organizzate in occasione delle feste religiose, contribuì a rendere la pittura una «questione pubblica» molto più di quanto non fosse stato in precedenza – osservava Haskell: «i quadri erano ora accessibili e offerti alla vista di tutti [...] erano comprati, venduti, scambiati, discussi»⁴². Le mostre in spazi pubblici misero in moto un processo che coinvolse nuovi strati di pubblico nel sistema artistico. Praticamente contemporaneamente al testo di Haskell, Jürgen Habermas nel suo altrettanto epocale libro *Strukturwandel der Öffentlichkeit (Storia e critica dell'opinione pubblica, 1962)*, collegò la «nascita della sfera pubblica» proprio alla critica d'arte intorno ai grandi eventi espositivi, come i *Salons* parigini, codificando la «nascita dell'opinione pubblica» come uno dei tratti distintivi dell'Illuminismo, soprattutto francese⁴³. Testo di riferimento del sociologo di Francoforte per questa ricostruzione storica era stato il libro di Albert Dresden, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens* del 1915, in cui l'autore aveva proposto un pionieristico tentativo d'indagine del nesso tra istituzioni, sistema artistico e critica⁴⁴. Si codificò così negli anni Sessanta del Novecento l'assioma che siano state le mostre artistiche collettive a coinvolgere un pubblico appartenente a gruppi sociali tradizionalmente esclusi dalla fruizione dell'arte e di formarne la capacità critica. I primi passi del “moderno” sistema artistico (a Roma o a Parigi) vennero individuati nel superamento del legame artista-committente, sostituita dalla nuova dinamica artista-pubblico.

Più di recente, la ricerca ha individuato nel proliferare di occasioni di “gare artistiche” in spazi pubblici, come per esempio le chiese, e semi-privati come le gallerie, l'incubazione della formazione di un “pubblico d'arte” allargato che dopo la metà del secolo XVII avrebbe assunto un ruolo sempre più preciso e definito nel discorso sull'arte. Anche a causa della diffusione delle collezioni e alla loro fruizione tra Seicento e Settecento, «si definiva un rapporto sempre

⁴² Haskell 2000, p. 151.

⁴³ Habermas 1971.

⁴⁴ Dresden 2001; cfr. Meyer 2010.

più stretto tra qualificazione del gusto, educazione della vista, conversazione e socialità». Si iniziava a delineare una pratica culturale per la quale «il raffinamento del gusto diventò uno dei cardini della distinzione sociale»⁴⁵. Si tratta di un modello di consumo culturale transnazionale in cui il viaggio a Roma assumeva un ruolo chiave. Infatti le visite delle collezioni nei palazzi e nelle ville romane da parte dei *Grand Tourists*, attentamente registrate nei diari di viaggio, hanno contribuito in modo non secondario allo sviluppo di un gusto europeo per la scultura antica e per la pittura moderna e nella diffusione di modelli collezionistici ed espositivi largamente diffusi⁴⁶.

Sintomatico in questo senso è il crescente peso che assunsero le raccolte private, i gabinetti e le librerie nelle principali guide tra fine Seicento e inizio Settecento come ad esempio nel fortunato testo di Pietro Rossini *Il Mercurio errante delle grandezze di Roma*, edito la prima volta nel 1693, o il *Trattato delle cose più memorabili di Roma tanto antiche come moderne* pubblicato da Giovanni Pietro Pinaroli in tre volumi nel 1725⁴⁷, che offrono una descrizione puntuale di molte gallerie dell'Urbe, attenzione che presuppone la loro accessibilità a un pubblico selezionato ma certamente in espansione. Possiamo aggiungere anche pubblicazioni più snelle e innovative sul piano editoriale come la *Nota delli musei, librerie, gallerie et ornamenti di statue e pitture ne' palazzi, nelle case e ne' giardini di Roma*, pubblicata nel 1664 in forma anonima sotto la regia di Giovanni Bellori⁴⁸. La *Nota* presenta una sorta di stringato catalogo alfabetico di 66 pagine delle biblioteche e collezioni pubbliche e private di Roma, registrando le maggiori attrattive di palazzi, ville, biblioteche, gabinetti ecc. Come ha sottolineato Liliana Barroero, letta in controluce, la selezione delle opere menzionate (o non menzionate) nella *Nota* conferma le scelte critiche belloriane espresse nelle *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni* pubblicate nel 1672⁴⁹.

Nel 1722 Jonathan Richardson senior pubblicò *An Account of Some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy*, basato sugli appunti del viaggio compiuto sul continente al figlio, Jonathan Richardson junior due anni prima⁵⁰. Si trattava di una sorta di guida rapida – e molto fortunata – attraverso le più importanti collezioni italiane ed europee nel tentativo di proporre uno strumento agile per un visitatore forestiero e creare un modello per una fruizione colta e consapevole. L'*Account* era indispensabile soprattutto per il viaggio in Italia dove senza capacità di giudizio – e dunque di selezione – si rischiava di rimanere sopraffatti dalla quantità e qualità delle cose da vedere: «There is

⁴⁵ Ago, Raggio 2004, p. 9. Per lo sviluppo e la fruizione delle Gallerie cfr. anche l'importante volume Strunck, Kieven 2010 e in particolare Strunck 2010.

⁴⁶ Paul 2012.

⁴⁷ Rossini 1693; Pinaroli 1725.

⁴⁸ Bellori 1664; sulla *Nota delli musei* cfr. Davis 2005; Pierguidi 2011.

⁴⁹ Barroero 2000.

⁵⁰ Richardson 1722.

in Italy such a Multitude of Sculptures, and Paintings, that't would be Endles to Take, and Give an Account of All, even those that are realy very Good»⁵¹. Distinguendosi esplicitamente da altre forme di pubblicazioni dedicate alle collezioni, in particolare dai cataloghi ritenuti troppo prolissi ed elogiativi, Richardson padre nella introduzione ribadiva la necessità di un nuovo, selettivo, strumento descrittivo «Such a Description Well Made, and Carefully Attended to, may put a Reader Almost upon a Level with him that Sees the thing; and in a much better situation than thousands who see without Judgment of their Own, or the Assistance of Others to show them what is before their Eys»⁵². Uno strumento moderno dunque per trasformare il “guardare” in “vedere”, per rendere possibile un giudizio di qualità, per poter distinguere copie e falsi dagli originali ma anche per poter cogliere le diversità stilistiche delle scuole pittoriche italiane.

Nel XVII-XVIII secolo è stato notato un crescente numero di allestimenti che almeno in alcune parti spingevano il visitatore alla comparazione visiva attraverso modalità espositive che favorirono il confronto tra artisti, scuole e periodi⁵³. Contemporaneamente trattati come quello di André Félibien *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, (apparso la prima volta in cinque volumi dal 1666 al 1688)⁵⁴, e di Roger de Piles *Abrégé de la vies des peintres* (1699) e il *Cours de peinture par principes* (1708), sono improntati sulla pratica del conoscitore⁵⁵. Con la loro forma dialogata tematizzano lo sguardo comparativo fornendo *patterns* visivi e linguistici per una emergente pratica sociale. Le *Entretiens* consistevano in una serie di conversazioni tra il narratore e il mentore Pymandre che hanno come oggetto la storia degli artisti antichi (*Entretien 1*), dei pittori da Cimabue ad Andrea del Sarto (*Entretien 2-5*) e del Seicento (*Entretien 6-10*), trasformando il modello vaseriano delle *Vite* in un compendio di artisti e opere ad uso dell'élite francese. Possiamo notare a questo proposito che nella parte superstite della biblioteca Buonaccorsi, oggi conservata nella Biblioteca Mozzi-Borgetti, si conserva l'edizione completa delle opere di Félibien del 1705⁵⁶.

Nel 1719 Jean Baptiste Du Bos nelle *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* propose un'analisi del pubblico che si rivelò subito non monolitico, variabile e mutevole a seconda delle epoche, dei luoghi e dell'oggetto del giudizio: «Il pubblico si restringe quindi a seconda dell'opera da esaminare. Il termine pubblico è inoltre più limitato o più esteso a seconda dei tempi o dei

⁵¹ Ivi, Preface, s.n.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Paul 2014, p. 299.

⁵⁴ Poi ripubblicati dallo stesso Félibien in una edizione completa Félibien 1685-1688; nuova ed. Félibien 2007. Per Félibien cfr. Germer 2016. Sul rapporto del trattato di Félibien con le *Vite* di Vasari cfr. Démoris, 2017; Bonfait 2016.

⁵⁵ De Piles 1699 e 1708; cfr. Puttfarken 1996.

⁵⁶ Félibien 1705.

luoghi di cui si parla. In certi secoli e in certe città le conoscenze necessarie per giudicare bene un'opera dal suo effetto sono più comuni e più diffuse che in altre. Una determinata classe di cittadini non ha criteri di giudizio in una città di provincia, ma la stessa classe li ha nella capitale. Una determinata classe di cittadini che non li aveva all'inizio del XVI secolo, li possedeva alla fine del XVII. Per esempio, dopo l'apertura dei teatri dell'Opera, il pubblico che apprezza la musica è aumentato a Parigi di tre quarti»⁵⁷. Da duecento anni sappiamo che esiste uno stretto legame tra offerta culturale e formazione del pubblico, che le occasioni aumentano l'appetito. Non sappiamo se il conte Buonaccorsi ne era consapevole ma in qualche modo ha aggiunto un tassello importante.

Riferimenti bibliografici / References

- Ago R., Raggio O. (2004), *Premessa*, in *Consumi culturali nell'Italia moderna*, «Quaderni Storici», vol. 39, no. 115 (1), pp. 3-10.
- Ambrosini Massari A.M. (2006a), *Guide marchigiane inedite di Alessandro Maggiori*, in *Guide e viaggiatori tra Marche e Liguria dal Sei all'Ottocento*, Atti del convegno (Urbino, Palazzo Albani, 26-27 ottobre 2004), a cura di B. Cleri, G. Perini, Urbino: Università degli studi Carlo Bo, pp. 431-448.
- Ambrosini Massari A.M. (2006b), *Ricci, Maggiori, Gentile: la nascita della storia dell'arte nelle Marche e un disegno*, in *Gentile da Fabriano "Magister magistrorum"*, a cura di C. Prete, Atti delle Giornate di studio (Fabriano 28-30 giugno 2005), Sassoferato: Istituto internazionale di studi piceni, pp. 129-146.
- Ambrosini Massari A.M. (2007), *Dotti amici. Amico Ricci e la nascita della storia dell'arte nelle Marche*, Ancona: Il lavoro editoriale.
- Barbieri C., Prete C. (1997), *La Galleria di Palazzo Bonaccorsi a Macerata: note documentarie sulla committenza e su Michelangelo e Nicolò Ricciolini*, in «Ricerche di storia dell'arte», 62, pp. 81-93.
- Barbieri C., Prete C., (1996), *La Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi a Macerata. Documenti inediti*, Macerata: Banca delle Marche.
- Barroero L. (2000), *La Roma di Bellori. Un "Natural ritratto della magnificenza antica"*, in *L'idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 29 marzo-26 giugno 2000) a cura di Evelina Borea e Carlo Gasparri, Roma: De Luca, vol. I, pp. 1-6.
- Barucca G., Sfrappini A., a cura di (2001), *"Tutta per ordine dipinta". La Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi a Macerata*, Urbino: QuattroVenti.
- Bellori G.P., *Nota delli musei, librerie, gallerie, et ornamenti di statue e pitture*

⁵⁷ Dubos 1990, p. 204.

- ne' palazzi, nelle case, e ne' giardini di Roma*, Roma: Biagio Deversin & Felice Cesaretti - Stamperia del Falco.
- Bernoulli J. (1777-1782), *Zusätze zu den neuesten Reisebeschreibungen von Italien: nach der in Herrn D. J. J. Volkmanns historisch kritischen Nachrichten angenommenen Ordnung zusammengetragen und als Anmerkungen zu diesem Werke, sammt neuen Nachrichten von Sardinien, Malta, Sicilien und Großgriechenland*, 3 voll., Leipzig: Fritsch.
- Bonfait O. (2016), *Vasari e Félibien: due storie dell'arte a confronto*, in *Vasari als Paradigma: Rezeption, Kritik, Perspektiven/ The paradigm of Vasari: reception, criticism, perspectives*, ed. by F. Jonietz, A. Nova, Venezia: Marsilio, pp. 257-264.
- Božena A.K., a cura di (2015), *Venezia Settecento. Studi in memoria di Alessandro Bettagno*, Cinisello Balsamo, Milano: Silvana Editoriale.
- Brilli A., a cura di (1997), *Le Marche e l'Europa. Viaggiatori stranieri fra il XIX e il XX secolo*, Cinisello Balsamo, Milano: Silvana Editoriale.
- Carracciolo M.T. (2009), *La metamorfosi di Enea. Da Metastasio a Alfieri, da eroe di corte a eroe della nazione*, in *Il Settecento e le arti. Dall'arcadia all'illuminismo. Nuove proposte tra le corti, l'aristocrazia e la borghesia*, Atti del convegno internazionale (Roma, 23-24 novembre 2005), Roma: Bardi, pp. 29-52.
- Crespi L. (1769), *Vite de' pittori bolognesi, non descritte nella Felsina pittrice alla Maestà di Carlo Emanuele III*, Roma: Pagliarini.
- Da Canal V. (1809), *Vita di Gregorio Lazzarini*, a cura di G.A. Moschini, Venezia: stamperia Palese.
- Davis M.D. (2005), *Giovan Pietro Bellori and the Nota delli musei, librerie, gallerie, et ornamenti di statue e pitture ne' palazzi, nelle case, e ne' giardini di Roma (1664)*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 68, pp. 191-233.
- de Piles R. (1699), *Abregé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs ouvrages, et un Traité du peintre parfait, de la connoissance des desseins, & de l'utilité des estampes*, Paris: chez François Muguet.
- de Piles R. (1708), *Cours de Peinture*, Paris: chez Jacques Estienne.
- Démoris R. (2017), *De Vasari à Félibien. Fins et objectifs d'une histoire critique de la peinture*, in *La réception des Vite di Giorgio Vasari dans l'Europe des XVIe-XVIIIe siècles*, a cura di C. Lucas-Fiorato e P. Dubus, Genève: Droz, pp. 247-262.
- Dominici B. (2003-2014), *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, 3 voll., Napoli: Per Francesco, e Cristoforo Ricciardi, stampatori del Real Palazzo, 1742-1743, ed. cons. a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza, Napoli: Paparo.
- Dresdner A. (2001), *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens*, München: Bruckmann, 1915, nuova ed. Dresden: Verlag der Kunst.
- Dubos J.B., *Réflexions Critiques Sur La Poësie Et Sur La Peinture*, Paris: Pissot

- 1719; trad. it *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, a cura di E. Fubini, Milano: Guerini 1990.
- Felbien A. (1705), *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 4 voll., London chez Denis Mortier 1705.
- Felbien A. (2007), *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 2 voll., Paris, veuve S. Mabre-Cramoisy 1685-1688; nuova ed. a cura di R. Démoris, *Félibien: entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris: Les Belles Lettres.
- Felbien A. (2007), *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 2 voll., Paris: veuve S. Mabre-Cramoisy, 1685-1688; nuova ed. a cura di R. Démoris, Paris: Les Belles Lettres, 2007.
- Fortuna P. (s.a.), *Vie e piazze di Roma*, Roma: Antonelli, 1835 ca.
- Germer S. (2016), *Art, pouvoir, discours: la carrière intellectuelle d'André Félibien dans la France de Louis XIV*, Paris: Éditions de la maison des sciences de l'homme.
- Guerrieri Borsoi, M.B. (1992), *Michelangelo Ricciolini a Frascati e a Macerata*, «Bollettino d'arte», 6.Ser. 77, 74/75, pp. 123-140.
- Habermas J. (1971), *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied: Luchterhand, 1962.; trad. it. *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Bari: Laterza.
- Haskell F. (1960), *Taste and reputation. A study of change in Italian art of the 18th century*, in *Art and Ideas in Eighteenth Century Italy*, Rome: Edizione di Storia e Letteratura, pp. 83-89.
- Haskell F. (2000), *Patrons and painters. A study in the relations between Italian art and society in the age of the baroque*, London: Chatto & Windus, 1963, trad. it: *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze: Sansoni 1966; trad. it. cons. Torino: Allemandi 2000.
- Iacobini A., Massa M., Prete C., a cura di (2002), *Pitture in diverse città. Marcello Oretti e le Marche del Settecento*, Atti della giornata di studio (Urbino, 25 febbraio 2000), Firenze: Edifir Edizioni.
- Lanzi L. (1968-1974), *Storia pittorica della Italia*, Bassano: Remondini 1809, ed. cons. a cura di Martino Capucci, 3 voll., Firenze: Sansoni.
- Meyer S.A. (2010), *Il giudizio del pubblico e il ruolo dei critici. Il panorama europeo e il caso romano*, in *Il Settecento negli studi italiani: problemi e prospettive*, a cura di A. M. Rao, Roma: Ed. di Storia e Letteratura, pp. 323-337.
- Miller D.C. (1963), *The Gallery of Aeneid in the Palazzo Bonaccorsi at Macerata*, «Arte antica e moderna», 22, pp. 153-158.
- Misson F.M. (2007), *Nouveau voyage d'Italie, fait en l'année 1688: avec un mémoire contenant des avis utiles à ceux qui voudront faire le mesme voyage*, La Haye: Van Bulderen 1691; trad. it *Viaggio in Italia*, a cura di G.E. Viola, Palermo: L' Epos.

- Montanari T. (2017), *Francis Haskell - Patrons and painters. A study in the relations between Italian art and society in the age of the Baroque*, 1963, in *La riscoperta del Seicento. I libri fondativi*, a cura di A. Bacchi, L. Barroero, Genova: Sagep editori, 2017, pp. 102-113.
- Monterde C., Gallego Gracia R. (2008), *Las páginas del Cuaderno italiano*, in J. Sureda, a cura di, *Goya e Italia*, catalogo della mostra (Museo de Zaragoza, 1 giugno – 15 settembre 2008) Zaragoza: Fundación Goya en Aragón y Turner, vol. 2, pp. 99-107.
- Montesquieu Ch. L. de Secondat de (1971), *Viaggio in Italia*, a cura di G. Macchia, M. Colesanti, Bari: Laterza.
- Paci L. (1981), *Palazzo Buonaccorsi: la storia, l'arte*, Macerata: Litotipo S. Giuseppe, 1981.
- Pascoli L. (1981), *Vite de' pittori, scultori, ed architetti viventi dai manoscritti 1383 e 1743 della Biblioteca Comunale "Augusta" di Perugia*, a cura di V. Martinelli, F. Mancini e I. Belli Barsali, Treviso: Canova.
- Paul C. (2012), *The Grand Tour and Princely Collections in Rome*, in Paul C. (ed.), *The first modern museums of art. The birth of an institution in 18th and early 19th century Europe*, Los Angeles (Calif.): The J. Paul Getty Museum, pp. 1-19.
- Paul C. (2014), *The Grand Tour and the economy of display*, in *Display of art in the Roman palace: 1550 - 1750* ed. G. Feigenbaum, Los Angeles (Calif.): Getty Research Institute, pp. 296-308.
- Piergusidi S. (2011), *Due autori per la "Nota delli Musei" del 1664. Giovanni Pietro Bellori e Fioravante Martinelli*, «La bibliofilia», 113, 2, pp. 225-232.
- Piergusidi, S. (2004), *Il programma sacrificato ai pittori. La gallerie La Vrillière (Parigi, 1635-1660), Spada (Roma, 1698 - 1705) e Bonaccorsi (Macerata, 1710-1717)*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 28, pp. 129-168.
- Pinaroli G.P. (1725), *Trattato delle cose più memorabili di Roma tanto antiche come moderne, che in esse di presente si trovano aggiuntevi le spiegazioni de bassi rilievi, & iscrizioni*, Roma: da Gio. Lorenzo Barbiellini.
- Pisani S. (2002), *"Ce peintre étant un peu délicat..." : zur europäischen Erfolgsgeschichte von Francesco Solimena*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 65, pp. 43-72.
- Prete C. (2005), *Il patrimonio artistico privato marchigiano nelle carte di Marcello Oretti*, in *Cultura nell'età delle Legazioni*, Atti del convegno (Ferrara, marzo 2003), a cura di F. Cazzola e R. Varese, Firenze: Le Lettere 2005, pp. 701-742.
- Puttfarken Th. (1996), *Roger de Piles: une littérature artistique destinée à un nouveau public*, in *Les «Vies» d'artistes*, Atti del convegno internazionale (Paris, Musée du Louvre, 1-2 ottobre 1993), a cura di M. Waschek, Paris: Musée du Louvre, pp. 81-102.
- Ricci A. (1834), *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, Macerata: Mancini 1834.

- Richardson J. (1722), *An Account of Some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy, &c. with Remarks*, London: for J. Knapton.
- Rossini P. (1693), *Il Mercurio Errante. Delle Grandezze di Roma, tanto antiche, che moderne; cioè de' Palazzi, Ville, Giardini, & altre rarità della medesima*, in Roma: per Gio. Molo.
- Sade D.A.F. de (1996), *Viaggio in Italia ovvero Dissertazioni critiche, storiche e filologiche sulle città di Firenze, Roma, Napoli e Loreto*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Strunck Ch. (2010), *Die Galerie in der Literatur: historische Quellen zur Definition, architektonischen Gestalt, idealen Ausstattung und Funktion von Galerien*, in *Europäische Galeriebauten / Galleries in a comparative European perspective (1400-1800)*, Atti del convegno internazionale (Roma, Bibliotheca Hertziana, 23-26 febbraio 2005), München: Hirmer, pp. 9-32.
- Strunck Ch., Kieven E., a cura di (2010), *Europäische Galeriebauten / Galleries in a comparative European perspective (1400-1800)*, Atti del convegno internazionale (Roma, Bibliotheca Hertziana, 23-26 febbraio 2005), München: Hirmer.
- Torriti P. (1973), *Galleria dell'Eneide*, in P. Zampetti, *Restauri nelle Marche. Testimonianze, acquisti e recuperi*, catalogo della mostra (Urbino Palazzo Ducale, 28 giugno – 30 settembre 1973), Urbino: Arti grafiche ed.
- Trollope Th. A. (1862), *A Lenten Journey in Umbria and the Marches*, London: Chapman & Hall, 1862.
- Zanotti G. (1739), *Storia dell' Accademia Clementina di Bologna*, Bologna: per Lelio della Volpe.
- Zeri F. (2001), *L'agonia dell'arte nascosta*, in F. Zeri, *La memoria e lo sguardo*, a cura di Marco Bona Castellotti, Milano: Longanesi, pp. 83-87.

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

Direttore / Editor
Massimo Montella

Texts by

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

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

eum edizioni università di macerata



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

Euro 25,00