

Università degli Studi di Napoli “Federico II”
Facoltà di Lettere
Dottorato di Ricerca
in Scienze Archeologiche e Storico-Artistiche
XX ciclo

Tesi di dottorato
“BELLA E FERACE D’INGEGNI (SE NON TANTO DI CULTURA) PARTENOPE”
IL DISEGNO NAPOLETANO ATTRAVERSO LE COLLEZIONI ITALIANE ED EUROPEE
TRA SEI E SETTECENTO

Tutor

Prof.ssa Rosanna De Gennaro

Coordinatore

Prof. Carlo Gasparri

Candidato

Dott. Mario Epifani

Anno Accademico 2006-2007

INDICE

INTRODUZIONE	Pag. IV
CAPITOLO I – NAPOLI	
Disegni in raccolte seicentesche: il barone di Frosolone e il principe di Tarsia	1
Gaspar Roomer, i fratelli Garofalo e altri collezionisti minori	4
Il marchese del Carpio	8
Il “libro de’ disegni” di Bernardo De Dominici	16
Dalle <i>Vite</i> di De Dominici: collezioni di artisti	22
Il conte Firmian	25
Collezioni napoletane del tardo Settecento: Francesco La Marra e i fratelli Terres; i disegni Brencola	27
<i>Appendice A – I disegni della collezione Spinelli di Tarsia</i>	36
<i>Appendice B – Disegni con montaggio De Dominici (?) a Capodimonte</i>	39
<i>Appendice C – I disegni napoletani della collezione Firmian</i>	40
<i>Appendice D – I disegni napoletani dei fratelli Terres</i>	42
CAPITOLO II – ROMA	
La collezione di Cristina di Svezia: i disegni napoletani e il <i>corpus</i> di Lanfranco Padre Resta	43 47
Il cardinal Gualtieri, la collezione Corsini e i disegni napoletani della Farnesina	56
Disegni napoletani in collezioni di artisti romani: Carlo Maratti e Giuseppe Ghezzi	61
La collezione Cavaceppi-Pacetti: qualche ipotesi sulla provenienza dei disegni napoletani del Kupferstichkabinett di Berlino	66
I disegni di Domenico Gargiulo a Berlino	75
Il <i>Double-numbering collector</i>	80
<i>Appendice A – Note di padre Resta su disegni napoletani dal manoscritto Lansdowne</i>	82
<i>Appendice B – I disegni napoletani della collezione Cavaceppi-Pacetti a Berlino</i>	91

CAPITOLO III – FIRENZE E ALTRI CENTRI ITALIANI

Il cardinal Leopoldo de' Medici e i disegni napoletani degli Uffizi	94
Filippo Baldinucci	102
Disegni di Salvator Rosa e di Luca Giordano nelle collezioni fiorentine	105
Francesco Maria Niccolò Gabburri	110
Disegni napoletani in altri centri italiani: Bologna, Venezia, Palermo e la collezione del marchigiano Alessandro Maggiori	113
<i>Appendice A – Disegni napoletani nella collezione mediceo-lorenese alla fine del '700</i>	118
<i>Appendice B – Disegni napoletani nelle collezioni mediceo-lorenesi tra Sei e Settecento</i>	122

CAPITOLO IV – L'EUROPA

La Francia: Crozat e Mariette	123
Dezallier d'Argenville, Nourri, Saint-Morys e altri collezionisti francesi	132
L'Inghilterra	139
Nicodemus Tessin il Giovane e l'album di Francesco Curia a Stoccolma	146
<i>Appendice A – La scuola napoletana nel catalogo dell'asta Mariette (1775)</i>	149
<i>Appendice B – La scuola napoletana nel catalogo dell'asta Nourri (1785)</i>	154

BIBLIOGRAFIA	156
---------------------	-----

INTRODUZIONE

La nostra conoscenza attuale dei disegni di artisti napoletani nel periodo che va dall'inizio del Cinquecento alla fine del Settecento appare ancora piuttosto limitata se confrontata con la ricchezza della produzione pittorica, scultorea ed architettonica che caratterizza l'ambito partenopeo in questo stesso periodo. La scelta di questi termini cronologici è tutt'altro che casuale: soltanto a partire dal Rinascimento, infatti, l'esaltazione del ruolo dell'artista consentì di attribuire un significato nuovo anche alla pratica del disegno, giustificando una maggiore attenzione per il mezzo grafico, inteso come forma espressiva autonoma. Se tra Quattro e Cinquecento i disegni cominciarono ad essere considerati oggetti degni di essere conservati – e finanche esibiti – al pari dei dipinti e delle sculture, e non più soltanto in quanto strumenti di lavoro, in sede di discussione teorica l'esercizio grafico fu parallelamente eletto a fondamento di ogni pratica artistica, (con)fondendosi con il concetto di “disegno” come valore intellettuale di quella stessa pratica, secondo un processo di nobilitazione del mestiere di artista che procede coerentemente dagli scritti del Vasari a quelli di Federico Zuccari, fino a Bellori e a Baldinucci, per arrivare allo stesso Bernardo De Dominici, il maggiore biografo degli artisti napoletani. È d'altra parte innegabile che, per quanto riguarda Napoli e l'Italia meridionale, solo nel Cinquecento – e più esattamente in età manieristica – la produzione di disegni abbia assunto quei tratti specifici che consentono di individuare in tale area geografica un fenomeno di proporzioni e di rilevanza tali da meritare una denominazione a sé stante. Viceversa, nel Settecento si assiste alla definitiva affermazione delle accademie – istituzioni in cui la produzione artistica viene incanalata in un *iter* formativo che tende a normalizzarla, sottoponendola a canoni predefiniti e universali – e ad una sempre maggiore mobilità degli artisti, che favorisce un forte rapporto di osmosi con altre scuole (ormai non più) locali. Questi fenomeni toccano anche Napoli e consentono di individuare negli ultimi anni del XVIII secolo le colonne d'Ercole oltre le quali parlare di una 'scuola napoletana' – almeno per il disegno – non ha più molto senso.

Napoli e il disegno sono stati spesso considerati come i due termini di un ossimoro; non sempre a torto, va detto, poiché la pratica del disegno presso gli artisti napoletani nel periodo che va dal Manierismo al Neoclassico assunse effettivamente caratteri specifici che distinguono nettamente tale ambito da quello romano, bolognese o fiorentino, in modo

forse ancora più evidente che nel campo della pittura. Il disegno, in questo senso, è davvero la migliore espressione – senz'altro la più immediata – di ogni tendenza artistica, di cui tradisce gli impulsi primari, più difficili da discernere nell'opera finita. A Napoli, i motivi della scarsa fortuna del disegno come espressione figurativa autonoma sono stati di volta in volta ravvisati nel predominante e vincolante modello caravaggesco, a seguito dei soggiorni napoletani del pittore lombardo – notoriamente refrattario alla pratica disegnativa – nel primo decennio del Seicento; nella scarsità di collezionisti locali di grafica, di cui si ha notizia da testimoni contemporanei quali l'oratoriano padre Sebastiano Resta e l'abate Pietro Andrea Andreini, agente del cardinale Leopoldo de' Medici; e perfino nella peste del 1656, che avrebbe comportato la distruzione dei fogli presenti nelle botteghe dei pittori morti in tale occasione (Cavallino, Stanzione, Pacecco De Rosa, Francesco Fracanzano)¹. Tali considerazioni, indubbiamente plausibili, sono tuttavia diventate quasi un alibi per giustificare l'indifferenza nei confronti di un campo per molti versi ancora inesplorato²; per di più, esse paiono in contrasto con le testimonianze offerte da Bernardo De Dominicis nelle sue *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, pubblicate tra il 1742 e il 1745. Sul disegno napoletano sembra gravare ancora il lapidario giudizio espresso nel Seicento da Giovan Battista Passeri, il quale nella sua biografia di Salvator Rosa scriveva che "li pittori napoletani non sono molto dediti ad una lunga applicazione al disegno, ma sogliono prima del tempo dar di mano ai pennelli, e come essi dicono a *pittare*"³ – (pre)giudizio invariabilmente riportato da chiunque si occupi dell'argomento, quasi a confessare il carattere donchisciottesco di una simile impresa⁴. A dispetto di simili premesse, e nonostante le oggettive difficoltà con cui si scontrano le ricerche in quest'ambito, gli studi sul disegno napoletano hanno vissuto un momento di grande fortuna tra gli anni Sessanta e primi anni Settanta del secolo scorso, grazie alle pionieristiche ricerche di Walter Vitzthum, purtroppo interrotte dalla precoce scomparsa dello studioso tedesco⁵.

¹ Sulle testimonianze di padre Resta e dell'abate Andreini cfr. *infra*. Per l'ipotesi che gran parte dei disegni di Cavallino e Stanzione siano stati distrutti per paura del contagio dopo la peste del 1656, cfr. PERCY 1985, p. 71; SIMANE 1994, p. 10; FISCHER, MEYER 2006, p. 14.

² Cfr. SESTIERI 1984, p. 59.

³ PASSERI 1772, p. 417.

⁴ Cfr. VITZTHUM 1971, p. 7; MEYER 1999, p. 51; FISCHER, MEYER 2006, p. 9; FARINA 2008.

⁵ In seguito, nonostante la pubblicazione di vari studi specifici su pittori napoletani in cui si è proposto un catalogo dei disegni (in alcuni casi, tuttavia, alquanto selettivo: ricordiamo le recenti monografie su Curia, Battistello, Ribera, Gargiulo, Preti, Rosa e Giordano), non si è più tentato di affrontare in modo globale il discorso sul disegno napoletano, cosicché ci si trova spesso a doversi rifare ancora agli studi di Vitzthum. A Napoli, Marina Causa Picone ha curato i cataloghi dei disegni della Società Napoletana di Storia Patria e del Museo Nazionale di San Martino (CAUSA PICONE 1974, 1999b), ma manca ancora un catalogo completo della collezione pubblica di più antica ed illustre origine, quella del Museo di Capodimonte (benché alcuni fogli

Le testimonianze a noi pervenute sulla presenza di collezioni grafiche a Napoli tra Sei e Settecento sono effettivamente piuttosto modeste⁶. La rarità di citazioni e ancor più di descrizioni esaurienti relative ai disegni negli inventari è, d'altra parte, un dato di fatto col quale ci si scontra, per lo stesso periodo, anche in altri centri italiani. Le frammentarie informazioni fornite dalle note inventariali possono tuttavia essere integrate da altre sporadiche citazioni documentarie (carteggi, pagamenti) e letterarie (guide, biografie). Uno spoglio sistematico dei documenti inerenti le collezioni napoletane sei-settecentesche è stato recentemente pubblicato da Gérard Labrot nell'ambito del *Getty Provenance Index*: si tratta del frutto di anni di ricerche d'archivio, le quali tuttavia sono state programmaticamente orientate alla selezione delle notizie relative ai soli dipinti⁷.

Il presente studio intende appunto verificare l'attendibilità di queste ed altre testimonianze, ricercando conferme o smentite – per quanto possibile – in altri fonti contemporanee, costituite in primo luogo dai disegni stessi. I fogli di artisti napoletani a noi noti, qualora siano attribuibili con certezza, rappresentano infatti di per sé la più valida prova della diffusione della pratica dell'esercizio grafico nelle botteghe artistiche partenopee, ma anche – nei casi in cui sia possibile ricostruirne la provenienza – della fortuna del disegno napoletano fra i collezionisti locali e forestieri, in un arco cronologico che coincide in gran parte con quello in cui furono prodotte le opere qui considerate. Non disponiamo infatti di alcuna notizia sull'esistenza di collezionisti di disegni napoletani prima del Seicento – in una fase in cui, come si è detto, la stessa produzione grafica nell'Italia meridionale stava ancora assumendo una propria identità e, soprattutto, un proprio autonomo riconoscimento.

Una vera, solida coscienza del carattere originale della pittura napoletana si forma definitivamente nel Seicento, sia tra gli autoctoni che nel giudizio dei forestieri, sostenuta

inediti ivi conservati siano stati resi noti da Rossana Muzii e Gina Carla Ascione, cfr. *IL DISEGNO BAROCCO A NAPOLI* 1985 e MUZII 1987). Importanti contributi recenti agli studi in questo settore sono stati la mostra – ricca di inediti – dedicata al disegno napoletano in età barocca, curata da Catherine Loisel e tenutasi a Poitiers nel 2006 (*SPLÉNDEURS BAROQUES* 2006), e il catalogo dei disegni napoletani dello Statens Museum for Kunst di Copenhagen, a cura di Chris Fischer e Joachim Meyer, pubblicato nello stesso anno (FISCHER, MEYER 2006). Vanno infine ricordate le ricerche di Viviana Farina sulla grafica partenopea della prima metà del Seicento (FARINA 2004, 2007 e 2008; è in preparazione uno studio monografico, curato dalla stessa studiosa, sui disegni di Aniello Falcone).

⁶ Scarsa sembra essere stata anche la presenza di disegni di statue e antichità, rispetto alla contemporanea situazione romana (cfr. IASIELLO 2003, p. 47).

⁷ LABROT 1992. Ad esempio, sono omessi tutti i materiali di lavoro (calchi, stampe e disegni) pur elencati nell'inventario dell'eredità di Giacomo del Po, redatto nel 1726 (*ibid.*, pp. 341-346), mentre sono trascritte le menzioni relative, nello stesso inventario, alle numerose “macchie”, ovvero i bozzetti eseguiti dal pittore napoletano in vista della realizzazione di quadri o affreschi.

anche dalla diffusione delle prime guide in cui vengono descritti i luoghi di interesse artistico della città⁸. Tuttavia è bene, a questo punto, sgombrare il campo da potenziali ambiguità. Premesso che ogni distinzione della produzione artistica in scuole comporta sempre un certo grado di schematismo, uno degli obiettivi di questo lavoro è proprio quello di tentare di chiarire – sempre, beninteso, attraverso la lente del disegno – cosa si intendesse per ‘scuola napoletana’, in Italia e nel resto dell’Europa, tra Sei e Settecento, rispetto a ciò che tale denominazione designa per noi oggi. Dovendo convenzionalmente delimitare il campo d’indagine, si è fatto perciò riferimento principalmente alle *Vite* di Bernardo De Dominici, guida insostituibile per la conoscenza della produzione artistica locale, soprattutto in età barocca. Gli artisti qui considerati coincidono dunque, in linea di massima, con quelli cui De Dominici dedica una biografia nella propria opera. Tale fonte – indubbiamente la più specifica ed esaustiva tra quelle sei-settecentesche sugli artisti napoletani – può essere confrontata con altre testimonianze contemporanee in cui, trattando di disegni, si faccia riferimento ad una ‘scuola napoletana’, di volta in volta intesa in senso più o meno restrittivo. Particolarmente significativi, in questo senso, sono i criteri di classificazione osservati in alcune collezioni francesi del Settecento, nelle quali tale scuola ora è assimilata a quella spagnola, ora include artisti il cui legame con Napoli è puramente anagrafico (Pirro Ligorio, Gian Lorenzo Bernini) – come peraltro accade anche nel testo di De Dominici, verosimilmente per una comprensibile forma di orgoglio campanilistico. È innegabile che almeno in qualche caso i confini tra ‘napoletano’ e ‘non-napoletano’ sono labili: così come difficilmente possono essere avulsi dal contesto partenopeo artisti forestieri per nascita quali Marco Pino, Corenzio, Ribera, Fanzago e Lanfranco, è altrettanto arduo decidere fino a che punto pittori ‘romanizzati’ come Sebastiano Conca e Corrado Giaquinto vadano considerati napoletani; Filippo Napoletano e Salvator Rosa sono talvolta ancor oggi implicitamente inclusi nella scuola fiorentina o romana – a dispetto della loro origine e delle evidenti tracce della formazione napoletana comunque ravvisabili nelle loro opere; viceversa, nel caso di Alessio De Marchis, paesaggista nato a Napoli, formatosi a Roma e in seguito attivo tra Urbino e Perugia, non è possibile riscontrare alcun legame tangibile – da un punto di vista stilistico – con la città d’origine⁹.

⁸ Benché esistano testi di consultazione per eruditi viaggiatori o cultori dell’arte pubblicati a Napoli già nel corso del Cinquecento (come ad esempio le *Descrizioni* di Benedetto Di Falco e di Pietro De Stefano, apparse rispettivamente nel 1549 e nel 1560), è solo nel secolo successivo che la guida si configura come vero e proprio genere letterario, con le fortunate edizioni delle opere di scrittori quali Capaccio, d’Engenio e soprattutto Sarnelli e Celano (sull’argomento si veda *LIBRI PER VEDERE* 1995).

⁹ Su De Marchis cfr. EMILIANI 1992.

In questa sede, senza la pretesa di eludere qualsiasi rischio di arbitrarietà, si è generalmente inclusa ogni citazione relativa ad artisti classificati come napoletani nelle fonti antiche così come nella bibliografia più recente; per quanto riguarda i disegni, sono stati presi in considerazione quelli che possono essere univocamente considerati napoletani, tralasciando dunque – in linea di massima – quelli di artisti di formazione estranea all’ambito partenopeo, benché attivi a Napoli, quali Giovanni Balducci, il Cavalier d’Arpino, Domenichino e Lanfranco; fanno eccezione lo spagnolo Jusepe de Ribera, nume tutelare della scuola locale nel Seicento, e il senese Marco Pino, assimilato agli autoctoni in quanto rappresentativo di una fase della pittura napoletana (il Cinquecento) assai meno documentata nelle collezioni sei-settecentesche; più ovvia è l’esclusione dei già citati Ligorio e Bernini – pur presenti nel testo di De Dominicis – in quanto la loro attività si svolge interamente al di fuori della città natale. Rimanendo in tema di classificazioni, va osservato che, allo stato attuale degli studi, non sempre appare del tutto chiara la distinzione tra artisti napoletani, da un lato, e artisti dell’Italia meridionale dall’altro: se per il tardo Rinascimento e il Manierismo – periodo in cui, come si è detto, una definizione netta dell’ambito partenopeo appare ancor più aleatoria – troviamo generalmente omologati alla scuola napoletana pittori come i calabresi Marco Cardisco e Pietro Negroni, in quanto ‘regnicoli’, tra Sei e Settecento ne diventano membri onorari il monrealese Pietro Novelli e il pugliese Corrado Giaquinto. Si tratta indubbiamente, ancora una volta, di figure di confine; a tratti queste sovrapposizioni sembrano tuttavia tradire un’incertezza nell’individuare i caratteri specifici dell’una o dell’altra scuola, incertezza che sembra particolarmente evidente, nel campo del disegno, tra Napoli da una parte e la Sicilia dall’altro, e che indubbiamente deriva da una conoscenza non ancora sufficientemente approfondita della produzione grafica di entrambe queste aree geografiche¹⁰.

Una visione d’insieme della fortuna del disegno napoletano tra Sei e Settecento, che è possibile avere in primo luogo collegando testimonianze note con altre finora trascurate, può gettare nuova luce sull’apprezzamento della grafica in ambito partenopeo. Durante questa ricerca è stato possibile recuperare uno dei più antichi documenti relativi alla presenza di disegni in una collezione napoletana del Seicento, ovvero l’inventario dei beni appartenuti a Ferrante Spinelli, principe di Tarsia, datato 1654: esso era già stato

¹⁰ Sulla grafica degli artisti siciliani, riguardo alla quale non esiste a tutt’oggi uno studio sistematico, cfr. il recente contributo di Simonetta Prosperi Valenti Rodinò (2006a, pp. 14-16) sui disegni della Pinacoteca Zelantea di Acireale.

parzialmente pubblicato da Labrot, il quale però non aveva trascritto le voci relative ai disegni, pur presenti in numero rilevante all'interno di quella raccolta. D'altra parte, la considerazione attribuita al disegno come oggetto da collezione in ambito napoletano è ugualmente attestata dall'esistenza di numerosi fogli firmati da alcuni dei maggiori pittori operanti a Napoli nel Seicento (Spinelli, Ribera, Falcone, De Leone, Rosa, Giordano)¹¹. Si tratta generalmente di disegni finiti, accurati e spesso piuttosto elaborati, che potevano eventualmente essere donati a committenti o potenziali clienti di particolare prestigio¹². La presenza della firma tradisce l'orgoglio dell'autore, nonché la preoccupazione di autenticare le opere autografe: anche a Napoli, dunque, gli artisti avevano indubbiamente una chiara coscienza del valore (anche di mercato) della propria opera, non solo nel caso dei dipinti, ma anche per i disegni. Che i pittori napoletani producessero – almeno occasionalmente – opere grafiche non concepite come meri strumenti di lavoro, bensì come oggetti indipendenti e atti ad essere esposti, è confermato dalla presenza – documentata da un inventario del 1648 – di “trenta cinque disegni posti in forma di quadri” nella collezione di Giovanni Francesco Salernitano, barone di Frosolone¹³, nonché dai “fogli imperiali” (cioè di dimensioni superiori a 700 mm.) prodotti da uno dei migliori allievi di Luca Giordano, Nicola Malinconico¹⁴: nel primo caso si tratta di opere di cui non si conoscono gli autori (forse napoletani?), nel secondo è noto il nome del pittore ma non quello del destinatario (o dei destinatari). In altre occasioni i disegni venivano eseguiti a scopo meramente strumentale, come modello per un'opera in corso di ideazione: è il caso di quelli espressamente richiesti a Massimo Stanzione nel contratto di allocazione degli affreschi del coro del Gesù Nuovo, redatto nel 1639, ove i gesuiti ordinano al pittore, prima di porre mano alle pitture, di “fare li disegni in piccolo [...] e dopo farci li cartoni in grande, et poterli sopra il loco dove han da stare per vedere se si accordano insieme”¹⁵.

Anche presso gli artisti napoletani, ovviamente, il mezzo grafico costituiva dunque la necessaria premessa all'esecuzione di un dipinto, ai fini stessi dell'approvazione da parte dei committenti. Un caso esemplare, in questo senso, è rappresentato dal principe Antonio Ruffo della Scaletta, raffinato ed esigente collezionista messinese: nel 1649 Ribera inviava al

¹¹ Per alcuni esempi di disegni firmati dagli artisti citati cfr. VITZTHUM 1966-1967, p. 19 (Spinelli); Manuela Mena Marqués in *JUSEPE DE RIBERA* 1992, nn. 2.7, 2.15 (Ribera); SAXL 1939-1940, p. 86, nota 1 (Falcone); FARINA 2007, p. 19 (De Leone); MAHONEY 1977, pp. 11-14 (Rosa); SIMANE 1994, n. 38 (Giordano).

¹² Cfr. FISCHER, MEYER 2006, p. 12.

¹³ LABROT 1992, p. 79; cfr. *infra*.

¹⁴ MEYER 2001a, p. 87.

¹⁵ WILLETTE, CONELLI 1989, p. 177.

principe un disegno preparatorio per una *Pietà*, eseguita l'anno successivo¹⁶; nel 1650, Massimo Stanzione tentava di entrare nelle sue grazie allegando ad una lettera spedita da Napoli “uno schizzo che mi ho ritrovato fatto” e scusandosi di non aver “atteso à far belli disegni se non tanti quanti mi ha bastato per la compositione delle istorie”¹⁷. Al di là del fatto che nessuno di questi disegni sia stato rintracciato, non si può parlare in questo caso di una vera e propria collezione, essendo chiaro il valore strumentale attribuito a tali progetti grafici, forniti dagli artisti unicamente come garanzia per il committente¹⁸. È in ogni caso certo che i collezionisti sei-settecenteschi, a Napoli come altrove, prediligessero gli studi di figura altamente finiti, piuttosto che i rapidi schizzi compositivi utilizzati dagli artisti come appunti di lavoro. Ciò può essere considerato una delle cause principali dell'attuale scarsa reperibilità di testimonianze grafiche di molti pittori napoletani, tendenzialmente meno inclini dei toscani o dei bolognesi allo studio accurato delle singole figure, perché più interessati alla resa pittorica d'insieme. Proprio per questa ragione è raro imbattersi, nella produzione grafica di ambito partenopeo, in studi che corrispondano esattamente all'opera pittorica cui essi si riferiscono: il rapporto tra disegno e pittura è quasi sempre piuttosto impulsivo, insofferente delle regole, ed è proprio questo aspetto a conferire alla grafica degli artisti napoletani una libertà espressiva che è forse il suo tratto più originale e più affascinante.

Imprescindibile punto di partenza per la conoscenza delle collezioni di disegni presenti a Napoli nel Settecento sono indubbiamente le *Vite* di Bernardo De Dominici, opera in tre tomi pubblicata tra il 1742 e il 1745. Nelle biografie degli artisti napoletani di cui lo scrittore dà notizia sono frequenti le osservazioni relative allo stile disegnativo, nonché le indicazioni relative alla reperibilità di testimonianze grafiche di un artista sulla piazza napoletana. In questo campo, De Dominici dimostra di possedere anche una buona – e per noi estremamente rara e preziosa – conoscenza diretta della scena del collezionismo locale; al tempo stesso, però, nonostante i ripetuti e un po' pomposi accenni al suo “libro de' disegni de' valentuomini”, appare evidente come egli fosse in realtà escluso dall'orbita

¹⁶ RUFFO 1916, p. 46, nota 1. Il dipinto è oggi noto solo attraverso repliche autografe e numerose copie antiche (cfr. DE GENNARO 1997, p. 171, e SPINOSA 2006, p. 209), mentre il disegno risulta a tutt'oggi non identificato (cfr. Rossana Muzii in *JUSEPE DE RIBERA* 1992, p. 352).

¹⁷ RUFFO 1916, p. 55. In seguito, tra il 1661 e il 1663 Mattia Preti mandò a Messina fogli relativi a diverse commissioni (*ibid.*, pp. 240-241, 254).

¹⁸ Nell'accurato inventario dei beni di don Antonio Ruffo non è menzionato alcun disegno (cfr. DE GENNARO 2003).

dei grandi collezionisti di disegni su scala internazionale. Negli anni in cui le *Vite* venivano date alle stampe a Napoli, la *connoisseurship* del disegno si stava rapidamente affinando grazie a figure pionieristiche di *amateurs* quali Pierre-Jean Mariette e Jonathan Richardson¹⁹. De Dominici non sembra aver avuto molte occasioni di confrontarsi con questi o altri “professori” dotati di conoscenze specifiche sul disegno, alcuni dei quali pure si recarono a Napoli nei primi decenni del Settecento²⁰; tuttavia egli trasse indubbi vantaggi dalla possibilità di poter attingere direttamente dalle botteghe degli artisti locali, in verità non troppo frequentate dai collezionisti stranieri – almeno fino all’inizio del Settecento, come vedremo.

Joachim Meyer ha individuato e brillantemente analizzato le testimonianze relative al disegno napoletano rintracciabili nei tre tomi delle *Vite* dedominiciane, con il fine precipuo di definire il ruolo della pratica disegnativa presso gli artisti partenopei²¹. Più che ad una ricostruzione del patrimonio grafico presente a Napoli alla metà del Settecento, l’analisi proposta dallo studioso danese mira dunque a presentare De Dominici come paladino della scuola napoletana, che in più occasioni era stata accusata di non ossequiare le leggi del buon disegno. Meyer rileva comunque anche i riferimenti concreti a disegni di artisti napoletani inseriti da De Dominici in molte biografie, ricavandone una panoramica sul collezionismo grafico locale nel Settecento: considerati gli scarsi riferimenti a collezionisti privati, lo studioso ne deduce che a Napoli il collezionismo di disegni sia stato praticato essenzialmente dagli artisti stessi, per lo più a fini utilitaristici – alcune tra le più importanti raccolte di questo tipo, infatti, appartennero secondo De Dominici a Fabrizio Santafede, Massimo Stanzione, Domenico Gargiulo, Francesco Picchiatti, Francesco Di Maria, Giacomo del Po e Francesco Solimena²².

La scelta di un campo così ampio – il disegno napoletano dal Cinque al Settecento – in un contesto altrettanto vasto – le collezioni italiane ed europee sei-settecentesche – può apparire dispersiva, ma è proprio la visione d’insieme a consentire un’analisi della fortuna della grafica partenopea. Il proposito iniziale era effettivamente quello di limitare l’indagine

¹⁹ Per entrambi cfr. *infra*.

²⁰ Dopo la morte di padre Sebastiano Resta (1714), *connoisseur* particolarmente attento alla scuola napoletana (cfr. *infra*), furono a Napoli per brevi periodi collezionisti ed esperti di disegni del calibro di Pierre Crozat (nel 1714), Thomas Coke, conte di Leicester (1716), e Pierre-Jean Mariette (1719) (cfr. *infra*).

²¹ MEYER 1999.

²² Per una più ampia analisi delle notizie fornite da De Dominici sui collezionisti di disegni napoletani cfr. *infra*.

al territorio nazionale; in un secondo momento, la stretta connessione delle stesse collezioni napoletane, romane e fiorentine con quelle formate – soprattutto nel Settecento – in Francia e in Inghilterra ha suggerito l'opportunità di allargare la visuale ad un ambito più ampio. La panoramica che qui viene offerta sulla presenza di disegni napoletane nelle raccolte francesi e inglesi – integrata dall'importante episodio dell'album di Francesco Curia appartenuto al danese Nicodemus Tessin – non ha ovviamente la pretesa di esaurire l'analisi della diffusione dei disegni di ambito partenopeo su scala europea, ma vuole costituire piuttosto una semplice apertura, in attesa di nuovi studi che possano offrire nuovi elementi per una più completa valutazione di questo fenomeno. Si vedrà del resto che il discorso, pur riguardando tante fonti diverse, non è poi così frammentario, soprattutto in virtù del fatto che i disegni qui considerati trovano necessariamente in Napoli il loro centro di origine. La ricerca si è pertanto sviluppata secondo un moto centrifugo, seguendo le tracce di tali opere in un processo di dispersione che ebbe luogo in massima parte entro il Settecento. D'altronde, i disegni di artisti napoletani oggi sparsi tra le collezioni pubbliche e private italiane, europee e americane corrispondono indubbiamente con quelli che si potevano trovare nelle collezioni napoletane tra Sei e Settecento, benché solo in rari casi si disponga dei dati necessari per ricostruire con esattezza il percorso che portò un foglio specifico da un collezionista (o un mercante) ad un altro, fino alla collocazione attuale. Sono comunque interessanti i non pochi collegamenti che è possibile effettuare (talvolta solo in via ipotetica) tra i vari collezionisti romani, francesi o inglesi e le fonti comuni presso cui essi si rifornirono, ovvero le raccolte partenopee: troviamo ad esempio testimonianze certe del passaggio di alcuni disegni della collezione Spinelli di Tarsia, documentata a Napoli già nel 1654, nella raccolta romana di padre Sebastiano Resta, attraverso lo "studio" del pittore napoletano Andrea De Leone; i volumi appartenuti a padre Resta giunsero in Inghilterra all'inizio del Settecento, quando furono acquistati da Lord John Somers; alla morte di quest'ultimo, alcuni disegni Resta pervennero ad altri collezionisti inglesi, quali il duca di Devonshire, cosicché è possibile rintracciare disegni napoletani appartenuti a padre Resta (se non al principe Spinelli di Tarsia) a Chatsworth, ove è conservata tuttora la collezione dei duchi di Devonshire. Esistono altri casi di analoghe concatenazioni che chiariscono come, in ultima analisi, le fonti di approvvigionamento per i collezionisti di disegni napoletani fossero relativamente ridotte: ad esempio, dalla raccolta tardosettecentesca dei fratelli Terres (che possedevano peraltro fogli già appartenuti ai pittori Francesco La Marra e Antonio Reviglione) attinsero sia il

francese Vivant-Denon che il danese Spengler. In base ad ipotesi qui avanzate per la prima volta, è possibile che nella collezione del conte Firmian, oggi conservata nel Museo di Capodimonte, siano confluiti alcuni fogli provenienti dal “libro de’ disegni” di Bernardo De Dominicis; inoltre, il tentativo di ricostruire la provenienza dei numerosi disegni napoletani attualmente presenti nel Kupferstichkabinett di Berlino suggerisce una sorta di genealogia dei loro proprietari che li vede passare a Roma nel Settecento dal pittore Giuseppe Ghezzi allo scultore Bartolomeo Cavaceppi e infine a Vincenzo Pacetti, con la conseguente ipotesi che i disegni in questione siano giunti a Roma da Napoli verso la fine del Seicento, forse tramite il pittore Giulio Solimena.

Lo studio dei disegni napoletani documentati in collezioni sei-settecentesche può essere altresì considerato uno strumento per indagare un campo per molti versi ancora problematico, quale quello della grafica partenopea fino al Settecento – come già dimostrava Walter Vitzthum, oltre trent’anni fa. Nell’ambito del presente lavoro, partendo dall’analisi delle collezioni, si è potuto gettare nuova luce anche sui disegni di alcuni rappresentanti meno noti della pittura barocca napoletana, la cui attività grafica è tuttora pressoché sconosciuta, mettendo ad esempio in rapporto con dipinti noti di Giovan Battista Lama e di Leonardo Olivieri fogli precedentemente inediti o privi di attribuzione²³. I disegni qui proposti, a parte quelli di indubbia autografia, recano generalmente attribuzioni ad artisti napoletani dovute ai collezionisti stessi – attribuzioni che vanno in molti casi riconsiderate: la loro maggiore vicinanza cronologica con il momento in cui i disegni furono eseguiti non è necessariamente una garanzia della loro esattezza e affidabilità. Anche i numerosi errori o eventuali attribuzioni in mala fede risultano tuttavia interessanti al fine di comprendere quale fosse l’effettiva conoscenza dello stile grafico di taluni artisti napoletani, tra Sei e Settecento, soprattutto lontano da Napoli (ad esempio a Firenze o tra i collezionisti francesi); in altri casi, gli scambi attributivi mettono in luce i rapporti di dipendenza o reciproca influenza tra artisti napoletani e forestieri, come nel caso dei numerosi fogli di Andrea De Leone anticamente assegnati al genovese Giovan Benedetto Castiglione, detto il Grechetto.

Esistono altri importanti nuclei di disegni napoletani, oggi in collezioni pubbliche, che qui non sono stati presi in considerazione in quanto è nota solo la loro provenienza otto-novecentesca: citiamo, ad esempio, la ricca serie di fogli di Curia, Corenzio,

²³ Cfr. *infra*.

Caracciolo, Spinelli, Ribera, Falcone, Preti, Giordano e Solimena del fondo Santarelli agli Uffizi, probabilmente raccolti in Spagna²⁴; quelli acquistati a Napoli da Sebastian Gabriel de Borbón y Braganza (1811-1875) e oggi divisi tra il National Museum of American Art di Washington, il Metropolitan Museum e la Pierpont Morgan Library di New York; quelli della collezione di Giovanni Piancastelli (1845-1926), anch'essi oggi a New York, tra Morgan Library e il Cooper Hewitt Museum²⁵. Si tratta comunque di fondi grafici tra i più rappresentativi di tale scuola, ed è verosimile che anch'essi provengano da alcune delle più importanti collezioni presenti a Napoli tra Sei e Settecento e qui ricordate, benché nessun elemento consenta di effettuare collegamenti tra i disegni oggi esistenti e quelle raccolte, disperse già prima della fine dell'Ottocento.

Il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Capodimonte è la sola collezione pubblica di disegni napoletani ancora *in situ* le cui origini risalgano al periodo borbonico, eppure la sua origine è stata chiarita solo in parte²⁶. Il nucleo di una sessantina di fogli di provenienza farnesiana fu accresciuto dai Borbone tra Sette e Ottocento, tanto che nel 1824 la collezione reale aveva già superato i mille pezzi. Nel 1864 Vittorio Emanuele II di Savoia donò al Museo Nazionale la raccolta di oltre 19000 stampe e 168 disegni appartenuta al conte trentino Carl Josef Firmian (1718-1782), acquistata dai Borbone nel 1782²⁷. Le altre due maggiori collezioni pubbliche partenopee di disegni sono entrambe di formazione tardo-ottocentesca: la Società Napoletana di Storia Patria possiede oltre 3500 fogli raccolti dall'abate Vincenzo Cuomo (morto nel 1877) e da questi donati al Comune di Napoli; nel Museo Nazionale di San Martino è invece confluita, come lascito testamentario, la collezione di 2768 disegni (oltre a 3057 stampe) appartenuta all'ambasciatore Enrico Ferrara Dentice, morto nel 1907. Entrambe le raccolte – i cui cataloghi sono stati curati da Marina Causa Picone²⁸ – accolgono singoli fogli di grande qualità, convincentemente attribuiti ad artisti napoletani del Seicento, quali Cavallino, Stanzione, Spinelli, Preti e Giordano²⁹; essi appaiono tuttavia piuttosto spaesati in collezioni tanto eterogenee, in larga

²⁴ Sulla collezione dello scultore fiorentino Emilio Santarelli (1801-1886), passati agli Uffizi alla sua morte, cfr. da ultimo MONBEIG GOGUEL 2006, pp. 56-58; per un'ampia selezione di disegni napoletani provenienti da tale raccolta cfr. VITZTHUM 1967.

²⁵ Sui disegni napoletani nelle collezioni Borbón y Braganza e Piancastelli cfr. le recenti ricapitolazioni offerte in FISCHER, MEYER 2006, pp. 28-29.

²⁶ MUZZI 1987, pp. 11-48; cfr. Valter Pinto in *IL DISEGNO* 1994, pp. 206-208.

²⁷ Sulla collezione Firmian cfr. *infra*.

²⁸ CAUSA PICONE 1974; EAD. 1999.

²⁹ Della collezione Ferrara Dentice fa parte l'unico foglio che si è potuto mettere in relazione con uno dei disegni 'giordaneschi' della Farnesina (cfr. *infra*); sulla base di esso, Raffaello Causa prima, poi Vitzthum e infine la Causa Picone hanno convalidato l'attribuzione a Giordano per due dei fogli corsiniani, pur respinti

parte formate da fogli sette-ottocenteschi, copie, vedute, disegni di costumi e progetti architettonici. E' difficile ravvisare un preciso orientamento di gusto in tali accostamenti, che spesso sembrano semplicemente casuali; la stessa Causa Picone, del resto, ne ha dedotto che tanto l'abate Cuomo che Enrico Ferrara Dentice fossero collezionisti alquanto sprovveduti in materia di disegno³⁰. Nonostante la presenza di vari fogli significativi, principalmente per la grafica napoletana settecentesca (ad esempio, i disegni di Solimena e Domenico Mondo alla Società Napoletana di Storia Patria e quelli di Corrado Giaquinto a San Martino³¹), le due collezioni in esame possono darci un'idea limitata, se non addirittura fuorviante del disegno napoletano del Seicento; il tempo in cui esse si formarono, con una serie di acquisti sul mercato, ci fa ritenere che nella seconda metà dell'Ottocento fosse già difficile reperire a Napoli nuclei importanti di disegni napoletani anteriori al Settecento³².

Tra Otto e Novecento era convinzione diffusa che due tra i più ricchi fondi di disegni napoletani attualmente conservati in collezioni pubbliche europee, a Vienna e a Copenhagen, provenissero da importanti raccolte esistenti a Napoli nel Settecento³³. Si tratta di notizie prive di alcun supporto documentario, forse frutto di una tradizione errata, o magari deliberatamente inventate per conferire maggior prestigio a tali nuclei; solo recentemente la questione della loro effettiva origine è stata definitivamente chiarita. Lo Statens Museum for Kunst di Copenhagen possiede un pregevole gruppo di disegni napoletani, gran parte dei quali furono acquistati dal museo entro il 1877; essi si ritrovano nel catalogo di vendita della collezione di Johan Conrad Spengler (1767-1839), ove era indicata la loro provenienza dalla "Collection de Solimene"³⁴. Al di là di questa indicazione, Chris Fischer e Joachim Meyer hanno potuto recentemente identificare nel suddetto gruppo un buon numero di fogli che alla fine del Settecento si trovavano nella raccolta dei fratelli Terres, editori e librai napoletani³⁵. La "Collection de Solimene" è effettivamente

da Ferrari e Scavizzi (cfr. CAUSA PICONE 1999b, n. 89). Un altro gruppo problematico è quello già attribuito da Raffaello Causa a Francesco Fracanzano (cfr. *ibid.*, nn. 256-277).

³⁰ CAUSA PICONE 1974, pp. XXVIII-XXIX; EAD. 1999, p. 10.

³¹ Sui fogli di Giaquinto a San Martino cfr. MUZZI 2005.

³² A Napoli esistono altre due rilevanti collezioni pubbliche, tuttavia di scarso interesse per la storia del disegno napoletano in epoca anteriore alla fine del Settecento: si tratta della raccolta dell'Accademia di Belle Arti e di quella della Fondazione Pagliara presso l'Istituto Suor Orsola Benincasa, cfr. Valter Pinto in *IL DISEGNO* 1994, pp. 199-217 (anche sulle altre collezioni pubbliche a Napoli e in Campania).

³³ Cfr. VITZTHUM 1971, pp. 8-9.

³⁴ Sulla provenienza dei disegni napoletani del museo di Copenhagen cfr. FISCHER, MEYER 2006, pp. 23-40. È significativo il fatto che nel catalogo della collezione Spengler figurassero solo i nomi di Giordano e di Baldassarre Farina in relazione ad una decina di fogli, mentre la maggior parte dei disegni napoletani oggi riconosciuti come tali nello Statens Museum for Kunst fossero inseriti tra gli anonimi o attribuiti ad artisti di altra scuola.

³⁵ FISCHER, MEYER 2006, pp. 26 ss.; sulla collezione dei fratelli Terres cfr. *infra*.

composta quasi esclusivamente da disegni non finiti, schizzi, studi – spesso opera di pittori poco noti – e copie, caratteristiche che calzano con l’ipotesi che si trattasse in origine del materiale di lavoro di un artista; Fischer e Meyer hanno suggerito un’identificazione di questo artista con Antonio Reviglione, allievo di Solimena ricordato come collezionista di disegni da De Dominici, basandosi sul fatto che il suo nome è riportato su uno dei fogli oggi a Copenhagen³⁶. A Vienna, nell’Albertina, un’ampia serie di disegni napoletani settecenteschi, pervenuti al museo nel 1924, erano tradizionalmente considerati parte della collezione appartenuta a Bernardo De Dominici, ma in realtà nessuno di essi può essere in alcun modo collegato con certezza con il “libro de’ disegni” dello scrittore napoletano – per la cui ricostruzione si propone in questa sede una nuova ipotesi³⁷.

Al termine di questo lavoro desidero ringraziare tutti coloro che mi sono stati d’aiuto nello svolgimento delle mie ricerche. Alla professoressa Simonetta Prosperi Valenti Rodinò va la mia riconoscenza per avermi incoraggiato ad affrontare il difficile campo del disegno napoletano. La professoressa Rosanna De Gennaro mi ha costantemente aiutato ad indirizzare ed affinare la ricerca con preziosi suggerimenti e con notevole pazienza. Di grande utilità sono state anche le osservazioni e i consigli dei professori Francesco Aceto, Francesco Caglioti, Paola D’Alconzo, Arturo Fittipaldi e Paola Santucci durante le riunioni di dottorato. Devo alla generosa disponibilità di Marina Causa Picone, Giulia Fusconi, Catherine Loisel, Biagio de Giovanni, Chris Fischer, Viviana Farina, Stéfan Moret e Simonetta Funel molte delle informazioni raccolte in questa tesi. Fondamentale è stato poi il sostegno alle mie ricerche offerto dal personale del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe del Museo di Capodimonte, diretto dalla dottoressa Serena Mormone; del Gabinetto dei Disegni del Museo di San Martino, diretto dalla dottoressa Ileana Creazzo; e dell’Archivio di Stato di Napoli, diretto dalla dottoressa Felicita De Negri. Ringrazio infine per l’aiuto offertomi in vari modi i colleghi Federica De Rosa, Stefano De Mieri, Pierluigi Feliciano e Francesco Grisolia, nonché mia sorella Valentina Epifani per l’insostituibile collaborazione nell’impaginazione della tesi.

³⁶ FISCHER, MEYER 2006, pp. 26-27; su Reviglione cfr. *infra*.

³⁷ Cfr. VITZTHUM 1965a; FISCHER, MEYER 2006, p. 29. In base a diversi elementi, sembra che i disegni napoletani dell’Albertina provengano dalla stessa fonte di quelli oggi a Copenhagen e di molti altri fogli di scuola napoletana confluiti in varie raccolte statunitensi, tutti riconducibili alla collezione dei fratelli Terres.

CAPITOLO I

NAPOLI

Disegni in raccolte seicentesche: il barone di Frosolone e il principe di Tarsia

La più antica testimonianza di un interesse specifico per il disegno tra i collezionisti napoletani nel Seicento è costituita dalla menzione relativa a “trenta cinque disegni posti in forma di quadri”, stimati quindici ducati, contenuta nell’inventario dei beni di **Giovanni Francesco Salernitano, barone di Frosolone**, redatto nel 1648¹. Se è vero – come ha osservato Gérard Labrot – che la quadreria del barone di Frosolone appare piuttosto modesta (al di là di alcune altisonanti e poco credibili attribuzioni, come quelle a Leonardo e Dürer) e che in essa la scuola napoletana era rappresentata soltanto da pochi dipinti ascritti ad Andrea da Salerno, Ribera e Filippo Napoletano, la presenza di disegni (ancorché non descritti e privi di attribuzione) in un inventario della prima metà del Seicento è una circostanza piuttosto rara, non solo in ambito napoletano; va inoltre sottolineato che autore della stima fu un allievo di Battistello Caracciolo, Giacomo di Castro, il quale attribuì al suddetto gruppo di disegni lo stesso prezzo (quindici ducati) assegnato a singoli quadri di Andrea da Salerno, Andrea Schiavone e Pietro da Cortona. Degno di nota è soprattutto il fatto che nella collezione di Giovanni Francesco Salernitano i disegni fossero esposti accanto ai dipinti, ai quali evidentemente essi erano equiparati in quanto opere autonome, oltre che per il valore prettamente economico. Benché da quest’inventario sia possibile ricavare solo poche indicazioni, se ne può comunque arguire che a Napoli, già nei primi decenni del Seicento, esistesse un mercato anche per la grafica.

Informazioni più precise sulla fortuna dei disegni di artisti locali e forestieri nelle collezioni seicentesche di ambito partenopeo sono rintracciabili nell’inventario *post mortem* della raccolta di **Ferrante Spinelli, principe di Tarsia**, compilato nel 1654. Si tratta di un documento di estrema importanza sia per la precocità di tale raccolta grafica, sia perché è stato possibile identificare con certezza almeno uno dei fogli che ne facevano parte, ovvero il cosiddetto *Ritratto di Masaniello* di Aniello Falcone della Pierpont Morgan Library a New York (fig. 1)². L’eccezionalità della quadreria di Ferrante Spinelli, sulla base delle notizie ricavabili dal citato inventario, è già stata rilevata da Labrot: le opere appartenute al principe

¹ LABROT 1992, pp. 79-81.

² STAMPFLE, BEAN 1967, n. 75.

di Tarsia lo qualificano come uomo colto, un raffinato intenditore aggiornato sulle ultime tendenze della pittura napoletana (da Carlo Sellitto a Micco Spadaro), ma interessato anche alla scuola toscana (Cigoli), romana (Andrea Sacchi) e genovese (Cambiaso, Castiglione); sezioni rilevanti della quadreria erano infine dedicate alla grande tradizione pittorica veneziana del Cinquecento (Tiziano, Veronese, Bassano) e alla natura morta (Luca Forte, Giovanni Battista Recco)³. Labrot, interessato ai soli dipinti, non riporta le voci relative ai disegni, limitandosi ad un accenno alla presenza di una sezione dedicata alla grafica all'interno di quella raccolta: due camerini del palazzo Spinelli di Tarsia ospitavano infatti una serie di piccoli oggetti e, appunto, di disegni⁴. Il documento, conservato presso l'Archivio di Stato di Napoli, menziona di fatto una sessantina di opere su carta, per lo più esposte nel secondo camerino, ma anche nella galleria e in una stanza ad essa adiacente⁵. All'interno di questo gruppo si trovano opere attribuite ad importanti artisti del Cinquecento (Perin del Vaga, Salviati, Vasari, Federico Zuccari) e del Seicento (Annibale Carracci, Lanfranco, Sacchi, Bernini e Giovan Benedetto Castiglione); particolarmente rilevante è il numero dei disegni e cartoni del Cavalier d'Arpino. Per quanto riguarda la scuola napoletana, spicca la presenza di un cartone di sei palmi per tre (circa 156×78 cm.) di Andrea da Salerno, un "paesino d'acquarella" di Filippo Napoletano e due disegni a matita di Aniello Falcone di soggetto imprecisato; possono inoltre essere ricondotti all'ambito partenopeo anche le due "teste di carta di lapis rosso e nero" dello scultore carrarese Giuliano Finelli e i "paesi" e le "prospettive" disegnati da "Guglielmo Todescho" (identificabile col pittore Johann Wilhelm Baur), trattandosi in entrambi i casi di artisti operanti a Napoli.

Le generiche descrizioni ("accademia", "testa", "paese", ecc.) dei singoli disegni presenti tra i beni di Ferrante Spinelli non consentono di proporre alcuna identificazione. Tuttavia, sul verso del presunto *Ritratto di Masaniello* eseguito a matita rossa da Aniello

³ LABROT 1992, p. 92-100. Nella quadreria del principe non mancavano peraltro opere del Quattrocento (Perugino) e di pittori nordici (Cornelio Brusco, Pietro Fiammingo), anche se la sezione più ricca era quella dedicata agli artisti partenopei. Già nella prima metà del Settecento molti dipinti non figuravano più nella collezione di famiglia, probabilmente in seguito al passaggio, avvenuto entro il 1725, di parte dell'eredità ai principi di Cariatì.

⁴ *Ibid.*, p. 41.

⁵ Archivio di Stato di Napoli, Notai del '600, scheda 281, prot. 31 (notaio Alessandro Grimaldi), ff. 158r-159v e Ir-XXXXIVv allegati al f. 158v (XXVIIIv-XXXIIv); cfr. Appendice A. Labrot trascrive solo le voci relative ad opere non espressamente dichiarate come disegni, benché sia chiaro che di essi si tratta anche nel caso delle "due teste in carta di lapis rosso e nero" di Giuliano Finelli o dei "cartoni" del "Cavalier Giuseppino" (LABROT 1992, pp. 95, 97).

Falcone e attualmente conservato nella Pierpont Morgan Library di New York⁶, una lunga iscrizione apposta dall'oratoriano padre Sebastiano Resta ne certifica la provenienza da “un libro di disegni ch'io comprai l'anno 1683 in Napoli da Andrea di Lione decrepito, e mi disse che il detto libro era del Duca di Tarsia vecchio”⁷. Non è da escludere che il libro venduto nel 1683 dal pittore napoletano all'oratoriano comprendesse almeno alcune delle opere citate nell'inventario del 1654: in tal caso, il *Ritratto di Masaniello* potrebbe corrispondere a uno dei due non meglio descritti disegni a matita di Aniello Falcone (uno dei quali con “figura”) ivi menzionati. Sembra però più probabile che il libro passato ad Andrea De Leone contenesse disegni distinti da quelli citati nell'inventario; è possibile che esso facesse parte delle biblioteca – com'era prassi per i libri di disegni nelle collezioni seicentesche – e che non sia stato inserito tra i beni censiti nel 1654. L'assenza, sul disegno di Falcone oggi a New York, di altre iscrizioni, oltre a quella di padre Resta, induce comunque a ritenere che sui fogli della collezione Spinelli di Tarsia non figurasse alcun contrassegno o attribuzione preesistente. L'esistenza di disegni nel palazzo Spinelli di Tarsia a Pontecorvo è inoltre confermata dalla letteratura periegetica del tempo, *in primis* da Carlo Celano, che nel 1692 ricordava che in quel “museo” se ne trovavano, tra gli altri, “una quantità del cavalier Lorenzo Bernini”, confermando dunque quanto attestato dall'inventario⁸. Né l'inventario né le guide di Celano e Parrino accennano alla presenza, nel palazzo della famiglia napoletana, di disegni raccolti in volumi rilegati; ad ogni modo, poiché entrambe le guide sono posteriori al 1683, è evidente che non tutti i disegni della collezione Spinelli di Tarsia passarono ad Andrea De Leone, e da questi a padre Resta. Tra i fogli ceduti al pittore napoletano figurava bensì un *San Sebastiano* dello Zingaro, ovvero

⁶ STAMPFLE, BEAN 1967, n. 75. Il disegno fu acquistato dal finanziere e collezionista americano John Pierpont Morgan a Londra nel 1910; in precedenza esso era appartenuto all'inglese Charles Fairfax Murray, che lo aveva acquistato nel 1877 alla vendita della collezione di Sir Thomas H. Crawley-Boevey. Già Saxl (1939-1940, pp. 84-85) aveva messo in dubbio l'identificazione del personaggio con Masaniello, rilevando la somiglianza con uno studio di Leonardo da Vinci per la *Battaglia di Anghiari*.

⁷ Oltre all'identificazione come “ritratto di Masaniello” sul recto, sono riportate sul verso del foglio le seguenti notizie: “Questo ritratto di Massaniello è fatto di mano d'Aniello Falcone Napolitano che fù maestro di Salv.r Rosa e de' battaglisti Napolitani del suo tempo, come d'Andrea Coppola, di Pepe Piscopo, d'Andrea de Lione, di Ciccio Napolitano delle battaglie, e studiato dal P. Cortese Giesuita detto il P. Borgognone delle battaglie; anche da M. Angelo delle battaglie, che in quel tempo era in Napoli, e dipinse il Mercato con li primi moti di q.ta gran rivoluzione; quadro superbissimo in genere suo che hà il Sig. Card. Spada figlio del Sig. M.se Horatio; e questo è ritratto simigliantissimo, perche Anniello Falcone era in Napoli nella rivoluzione. Era questo disegno in un libro di disegni ch'io comprai l'anno 1683 in Napoli da Andrea di Lione decrepito, e mi disse, che il d.o libro era del Duca di Tarsia vecchio”. Su questa iscrizione cfr. anche LUGT 1921-1956, n. 2997c; sull'identificazione del suo autore con padre Resta cfr. *infra*.

⁸ CELANO 1692, Giornata VI, p. 78: “[...] vi saranno da quattrocento pezzi di quadri da farne conto, oltre i disegni che vi sono, e fra questi una quantità del cavalier Lorenzo Bernini”. La notizia è riportata in termini pressoché identici anche da Parrino (1700, I, pp. 430-341)

Antonio Solario, “capo della scola napoletana circa a’ tempi di Pietro Perugino”; il disegno non si ritrova nell’inventario e non è oggi rintracciabile, ma sappiamo da una trascrizione settecentesca della didascalia di padre Resta che egli ottenne anche questo tramite Andrea De Leone⁹. La collezione Spinelli si estendeva dunque a comprendere esempi della pittura napoletana più antica, oltre alle opere di artisti contemporanei direttamente legati al principe, come appunto Falcone: Ferrante Spinelli era stato uno dei suoi principali protettori ed è documentata la presenza di numerosi dipinti del pittore napoletano nella sua collezione¹⁰.

Gaspar Roomer, i fratelli Garofalo e altri collezionisti minori

Fogli di artisti locali dovevano far parte della celebre collezione del mercante fiammingo **Gaspar Roomer** (1590 ca.-1674), al quale – com’è noto – appartennero alcuni dei capolavori della pittura napoletana del Seicento¹¹. Già rinomata nel 1630, anno in cui ne fa menzione Giulio Cesare Capaccio nel suo *Forastiero*, la quadreria di Roomer comprendeva diverse opere di artisti locali quali Battistello, Ribera, Stanzione e Falcone¹²; più tardi se ne aggiunsero altre di Cavallino, Gargiulo, Andrea Vaccaro, Preti e Giordano, oltre ad un dipinto come il *Banchetto di Erode* di Rubens, che indubbiamente suscitò una vasta eco in città, esercitando una forte influenza sui pittori più giovani. Nel frattempo Roomer aveva favorito la circolazione di opere di artisti locali (e con ogni probabilità anche di disegni), in particolar modo verso i Paesi Bassi, sua terra d’origine. Dopo la sua morte, sopravvenuta nel 1674, diversi dipinti della ricchissima collezione furono ereditati da Ferdinand Vandeneynnden, altro mercante fiammingo che – insieme al padre Jan – formò a Napoli una cospicua raccolta di opere di pittori locali¹³. L’unico, laconico accenno alla presenza di “moltissimi disegni” nell’eredità di Roomer, contenuto in una lettera scritta da Napoli il 21 maggio 1675 al cardinal Leopoldo de’ Medici dal suo agente Pietro Andrea Andreini, non consente di ricostruire nemmeno in minima parte la composizione di tale

⁹ Londra, British Library, Ms. Lansdowne 802, G 115 (cfr. *infra*).

¹⁰ SAXL 1939-1940, pp. 81-83; LABROT 1992, pp. 92-100.

¹¹ Sulla storia della collezione Roomer si veda RUOTOLO 1982 e HASKELL 2000, pp. 206-208.

¹² CAPACCIO 1634, pp. 863-864. La data riportata sul frontespizio è una correzione di quella originaria, cioè 1630, anno in cui l’opera era già stata stampata; per motivi ancora ignoti, la pubblicazione fu differita di qualche anno (cfr. Fiorella Angelillo e Enrica Stendardo in *LIBRI PER VEDERE* 1995, pp. 50-51).

¹³ Cfr. RUOTOLO 1982, pp. 12 ss. (l’inventario dei dipinti appartenuti ai Vandeneynnden, redatto nel 1688, è trascritto alle pp. 27-39).

raccolta¹⁴. A quella data infatti i disegni appartenuti a Roomer, morto un anno prima, risultavano già dispersi; lo stesso Andreini poteva solo ricordare con rammarico che “sia stampe e disegni appariva averne il valore di quindicimila scudi”. Secondo quanto scrive il fiorentino Andreini, la quasi totalità di questi disegni, stampe e ritrattini sparirono subito dopo la morte del loro proprietario, nonostante questi si fosse premurato di lasciarli per volontà testamentaria al fratello del proprio confessore; l’erede designato riuscì a vendere i disegni superstiti al prezzo ben più modesto di cento scudi. È verosimile che i fogli sottratti illegalmente all’eredità del mercante fiammingo siano comunque rimasti a Napoli e che essi siano almeno in parte confluiti nelle principali collezioni formate in città nei decenni successivi, da quella del marchese del Carpio a quella di Bernardo De Dominici; è possibile anche che alcuni di essi – per quanto ne sappiamo, privi di qualunque segno di riconoscimento – siano successivamente pervenuti ad una delle attuali collezioni pubbliche locali, e in particolar modo a quella di formazione più antica, ovvero il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe del Museo di Capodimonte.

L’esistenza a Napoli, nella seconda metà del Seicento, di collezionisti specificamente interessati al disegno sembra confermata da un documento redatto appena un anno prima della scomparsa di Roomer: si tratta di un elenco, insolitamente dettagliato, di oltre quaranta fogli venduti in data 3 maggio 1673 dal pittore Francesco Di Maria a **Giovanni Agostino Odoardi**, per il prezzo di centocinquanta ducati¹⁵. La nota fornisce i nomi degli autori (tra cui Raffaello, Federico Zuccari, Annibale Carracci, Domenichino, Reni e Ribera, del quale si vendevano per quaranta ducati “vinticinque fra desegni e stizzi”), cui i fogli sono attribuiti con la garanzia che “non essendono de mano delli predominati pettori, detto Francesco sia tenuto, come promette, restituire al detto signore Giovanni Agostino presente li sudetti docati cento cinquanta, ut supra ricevuti, seu il prezzo di ciascheduno di essi che non fusse mano di detti pettori”. Che Francesco Di Maria si dedicasse al commercio di disegni è peraltro confermato dalla biografia a lui dedicata da Bernardo De Dominici, ove si dice che il pittore vendette “ad alcuni signori inglesi” la propria “raccolta di disegni di valentuomini, con i disegni del Caracciuolo comperati [...] alla morte di quello [...] pe’l prezzo di 2800 scudi”¹⁶.

Lo stesso Celano, nelle sue *Notizie* del 1692, oltre alla già citata collezione Spinelli di Tarsia ricorda il “museo” formato dai fratelli **Carlo e Francesco Garofalo** nella casa da

¹⁴ FILETI MAZZA 2000, pp. 115-117; cfr. RUOTOLO 1982, pp. 9-11. Su Andreini cfr. *infra*.

¹⁵ DELFINO 1989, p. 39.

¹⁶ DE DOMINICI 1742-1745, III, p. 313; ID. 2003, p. 978.

loro posseduta nel seggio di Porto: oltre ad una ricca collezione di dipinti di varie scuole e ai *naturalia*, alle miniature e alle stampe, lo scrittore testimonia che lì si potevano trovare anche una “quantità di disegni, e fra questi molti fatti de’ pastelli, de’ primi artefici, che vi siano stati”¹⁷. Benché non siano specificati gli autori dei disegni, la rarità di notizie su una raccolta di questo tipo in ambito partenopeo rende comunque degna di nota la menzione; è peraltro assai probabile che buona parte di quei fogli fossero di artisti locali – del resto nella quadreria erano presenti opere di Caracciolo, Stanzione, Preti e Giordano. Lo stesso De Dominici accenna alla collezione di disegni dei fratelli Garofalo nella biografia di Paolo De Matteis, sostenendo che quest’ultimo ottenne dai primi, in cambio di suoi dipinti, “disegni di mano di valentuomini”, tra cui due fogli ritenuti del Correggio che vennero poi donati da De Matteis a De Dominici, non prima di averli “rinfrescati” ripassandone i contorni¹⁸.

Nella descrizione del palazzo del cardinale **Ascanio Filomarino** a San Giovanni Maggiore, Domenico Antonio Parrino accenna alla presenza di “quadri e disegni di più eccellenti pittori”, dando di seguito un elenco di nomi di celebri artisti del Cinque e del Seicento, nessuno dei quali napoletano¹⁹; i gusti del cardinal Filomarino erano del resto nettamente orientati verso la pittura romana e bolognese, mentre sono piuttosto rari – ancorché significativi – i nomi di pittori napoletani contemporanei (Cesare Fracanzano, Andrea Vaccaro, Mattia Preti, Luca Giordano) registrati nell’inventario della quadreria del nipote Ascanio Filomarino, duca della Torre e suo erede, compilato nel 1685²⁰. La testimonianza di Parrino è l’unica in cui si trovi un riferimento alla presenza di disegni nella collezione Filomarino: Celano infatti non ne dava alcuna notizia – pur celebrando la libreria e la pinacoteca del cardinale – e nessun disegno figura nel suddetto inventario²¹.

Un interesse specifico per la grafica è documentato anche nel caso di un collezionista straniero a Napoli: nell’inventario – datato 1700 – della raccolta di **Martino de Castrocon**, presidente del tribunale della Vicaria dal 1695, è presente un raro quanto (purtroppo) generico riferimento ad una “camera di disegni” in cui erano conservati “vari disegni di varie grandezze di diversi autori, numero 219”²². Pur non disponendo di notizie più dettagliate su tali disegni o sul loro proprietario, possiamo rilevare ancora una volta

¹⁷ CELANO 1692, Giornata IV, p. 60. La collezione appartenuta ad “alcuni mercanti di casa Garofalo” è menzionata brevemente anche in PARRINO 1700, I, p. 146.

¹⁸ DE DOMINICI 1742-1745, III, pp. 540-541.

¹⁹ PARRINO 1700, I, pp. 173-174.

²⁰ LABROT 1992, pp. 160-165. Sulla collezione del cardinale Filomarino si veda da ultimo LORIZZO 2006 (in particolare pp. 100-102 per la quadreria).

²¹ CELANO 1692, Giornata IV, pp. 35-38.

²² LABROT 1984, p. 140.

l'eccezionalità di una simile citazione tra gli inventari di collezioni napoletane settecentesche; d'altra parte, l'ampia presenza di opere attribuite a Ribera, Cavallino, De Bellis, Micco Spadaro, Vaccaro e soprattutto Giordano nella quadreria di Castrocon può far supporre che anche nella raccolta di disegni la scuola napoletana fosse ben rappresentata. Il fatto che in questo documento figurino numerose copie dichiarate – alcune delle quali a stampa – e che in esso predominino le opere di piccolo formato ha fatto dedurre a Labrot che Martino de Castrocon fosse un collezionista di mezzi limitati²³; in tal caso, ci sarebbe da chiedersi se il gran numero di disegni da lui raccolti possano essere interpretati come un investimento più conveniente, o addirittura una scelta di ripiego rispetto ai dipinti.

All'estremo opposto, si può segnalare il caso di una collezione non ricollegabile ad alcuna fonte documentaria o letteraria, ma che può essere almeno parzialmente ricostruita sulla base delle iscrizioni che contrassegnano un ristretto gruppo di disegni di scuola napoletana. Un foglio di Curia, tre di Ribera (fig. 2), uno di Pietro Novelli, due di Preti (fig. 3) e uno di Solimena (fig. 4), attualmente divisi tra varie collezioni pubbliche e private, presentano sul margine inferiore lo stesso tipo di iscrizione a penna che indica – sempre correttamente, salvo il caso di Curia – il nome del pittore in caratteri stampatelli minuscoli, alquanto inclinati verso destra²⁴. Il numero troppo esiguo di fogli su cui si ritrova tale iscrizione non offre indizi sufficienti sul loro proprietario, né del resto si può dedurre che si trattasse di un collezionista napoletano, o comunque particolarmente interessato alle opere degli artisti locali; tuttavia la presenza, sul verso di uno dei disegni dello “Spagnoletto” (fig. 2), di un'ulteriore iscrizione che conferma l'attribuzione in apparente dialetto napoletano (“Signor sì è lo vero”) induce a ritenere che anche la scritta sul recto si debba ad un collezionista di ambito partenopeo. Il termine *post quem* per la formazione di questa raccolta è necessariamente rappresentato dal disegno di Solimena, che è stato datato agli inizi del Settecento²⁵. Non è peraltro da escludere che i disegni facessero parte del

²³ *Ibid.*, pp. 137-138.

²⁴ Diederik Bakhuys (2003, n. 28) aveva già rilevato la somiglianza delle iscrizioni che attribuiscono a Ribera un disegno del Musée des Beaux-Arts di Rouen, un altro del Courtauld Institute a Londra e una *Maddalena* già in collezione privata, ma in seguito acquistata dal Louvre (inv. RF 43251). La stessa mano assegnò a Sebastiano del Piombo un disegno (già in collezione de Giovanni a Napoli; Sotheby's, Milano, *Books Prints Old Master Drawings and Gouaches*, 22 giugno 2004, n. 20) restituito a Curia da Ippolita di Majo (2002, n. D6), al “Cav. Calabrese” due celebri fogli di Preti dell'Ashmolean Museum di Oxford (cfr. Rossana Muzii in *MATTLA PRETI* 1999, pp. 221, 228) e a “Solimena” uno studio per un busto di *San Matteo* in argento in collezione privata romana (CATELLO 2000, p. 14, fig. 10). Un po' diversa è l'iscrizione che, in una calligrafia peraltro molto simile, riporta il nome di “Pietro Novelli d.o Monrealese” su uno studio oggi a Vaduz, Stiftung Ratjen (visibile nella foto pubblicata da Julien Stock in *CIVILTÀ DEL SEICENTO* 1984, II, n. 3.52), dato che in questo caso viene specificata anche l'iconografia (“S. Chiara”).

²⁵ CATELLO 1994, pp. 102-103.

materiale di bottega di un artista, che potrebbe averli voluti contrassegnare in tal modo, oppure che le iscrizioni siano state apposte da un mercante per poi metterli in vendita. In ogni caso questo sparuto gruppo include opere di indubbia qualità di alcuni tra i maggiori pittori napoletani tra Sei e Settecento, cui è auspicabile che si possano aggiungere in futuro altri fogli con iscrizioni analoghe.

Il marchese del Carpio

La più celebre e meglio nota collezione seicentesca ove fossero presenti disegni napoletani è senz'altro quella appartenuta a **don Gaspar de Haro y Guzman, marchese del Carpio** (1629-1687) (fig. 5), i cui interessi artistici sono stati – soprattutto negli ultimi anni – oggetto di studio da parte di diversi studiosi²⁶. Diverse fonti sei-settecentesche ricordano la vasta raccolta di disegni e stampe appartenuta al marchese, divenuto viceré di Napoli nel 1682: nel 1685 – dunque ad una data assai precoce – Sarnelli descriveva con ammirazione la “inestimabile raccolta di cento e più volumi legati in cremesino di Levante, dove si vedono i disegni originali de’ più famosi pittori, così antichi, come moderni” e “lo numero di cento altri volumi di figure intagliate da’ più celebri intagliatori di Europa”²⁷; Celano menzionava nel 1692 una “quantità di libri di disegni fatti da i più renomati virtuosi nella dipintura” in precedenza collocati in Palazzo Reale, ma che a quella data erano già stati portati in Spagna²⁸; Bernardo De Dominici fa più volte riferimento a tale collezione, sia trattando di artisti napoletani in essa rappresentati²⁹, sia quando, nella biografia dell’architetto Francesco Antonio Picchiatti, ricorda che per il marchese questi “fece una gran raccolta di disegni originali di valentuomini”³⁰. I disegni appartenuti al viceré, essendo oggi almeno in parte identificabili, costituiscono uno dei più preziosi strumenti attualmente a nostra disposizione per la conoscenza della grafica partenopea del Cinque e del Seicento.

²⁶ CACCIOTTI 1994 (in particolare pp. 135-140 per i disegni e le stampe); BURKE, CHERRY 1997, pp. 156-170; MARIAS 2003; FARINA 2004, pp. 19-39; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2008; FARINA 2008. Una trascrizione degli inventari della collezione del marchese redatti alla fine del soggiorno romano (1682-1683) e dopo la sua morte (1687-1688) – relativa però ai soli dipinti – è contenuta in BURKE, CHERRY 1997, pp. 726-786 e 815-829.

²⁷ SARNELLI 1685, p. 416.

²⁸ CELANO 1692, giornata V, pp. 144-145.

²⁹ Secondo la testimonianza di De Dominici (2003, pp. 298-299), il marchese del Carpio possedeva dodici fogli dello Zingaro.

³⁰ Sul ruolo rivestito da Picchiatti nella formazione della collezione di disegni del viceré cfr. DE DOMINICI 2003, pp. 872-873, e ID. 1742-1745, III, p. 392; sulla questione cfr. anche MEYER 1999, p. 45.

La collezione grafica del marchese del Carpio è strettamente legata alla figura di padre Sebastiano Resta, che don Gaspar de Haro y Guzman conobbe negli anni in cui risiedeva a Roma in qualità di ambasciatore di Spagna (1676-1682): fu lui, infatti, il vero artefice e curatore dei volumi di disegni assemblati dal marchese³¹. Alla fine del 1682, quando don Gaspar si trasferì a Napoli per ricoprire la carica di viceré (che mantenne fino alla morte), padre Resta lo seguì in qualità di padre spirituale; il suo soggiorno napoletano si protrasse almeno fino alla fine di aprile del 1683³². In quel periodo il marchese fondò insieme a Resta e al pittore senese Giuseppe Pinacci una “scuola platonica” dedicata alla discussione di argomenti artistici, come testimonia lo stesso Resta in una lettera scritta il 10 febbraio 1704 al cavalier Francesco Maria Gabburri³³. A Napoli entrò poi al servizio del nuovo viceré l’architetto e “perfetto antiquario” Francesco Antonio Picchiatti, che “viaggiò per l’Italia facendo raccolta di medaglie antiche, statuette, disegni di mano di valentuomini”³⁴; opere che peraltro andarono ad arricchire anche la sua collezione personale, come dimostra la descrizione data da Celano del “curiosissimo museo” ospitato nella sua casa³⁵. Probabilmente all’interno di questo ristretto circolo nacque l’idea di sistemare i disegni già in possesso del marchese in volumi rilegati e numerati, perlopiù miscelanei e spesso dotati di frontespizi con iscrizioni e disegni. Purtroppo, dei quarantatré tomi sommariamente descritti nell’inventario del 1687³⁶ solo quattro sono attualmente ancora integri, mentre di altri cinque rimangono solo il frontespizio o fogli sparsi in varie raccolte pubbliche e private³⁷. L’allestimento dei libri di disegni del marchese del Carpio fu indubbiamente curato dallo stesso Resta, che seguì i criteri già sperimentati nei propri volumi, raggruppando – in linea di massima – i fogli di artisti appartenenti ad una stessa

³¹ Di Resta si tratterà più estesamente nel capitolo seguente, dedicato alle collezioni romane: benché fosse milanese, egli infatti visse per oltre cinquant’anni a Roma e fu essenzialmente in quella città che si dedicò alla raccolta e al commercio di disegni.

³² INCISA DELLA ROCCHETTA 1977, pp. 92-93.

³³ BOTTARI, TICOZZI 1822-1825, II, pp. 104-105. Giuseppe Pinacci stimò i dipinti del marchese nell’inventario dei suoi beni redatto a Roma nel 1682, in vista del trasferimento a Napoli, e disegnò il ritratto del nuovo viceré inciso da Jacob Blondeau (MARIAS 2003, p. 211; su Pinacci si veda MONBEIG GOGUEL 1994).

³⁴ DE DOMINICI 1742-1745, III, p. 392; cfr. CACCIOTTI 1994, p. 135.

³⁵ CELANO 1970, p. 1426. Sulla collezione di disegni di Picchiatti cfr. MEYER 1999, p. 45.

³⁶ Cfr. CACCIOTTI 1994, p. 136 e nota 35.

³⁷ Oltre al cosiddetto album di Aniello Falcone a Madrid, tre volumi ancora integri si trovano attualmente al British Museum (disegni di Domenico Tintoretto; è l’unico volume per il quale l’inventario del 1687 indichi il nome dell’autore dei disegni), nella National Gallery di Edimburgo (miscellanea di artisti italiani del ’500 e del ’600) e presso la Society of Antiquaries di Londra (copie delle sculture antiche della collezione del marchese). Sui volumi e sui frontespizi superstiti – alcuni dei quali attribuiti all’architetto tedesco Philipp Schor – cfr. MARIAS 2003, p. 215, e PROSPERI VALENTI RODINÒ 2008 (in cui si aggiunge un nuovo volume rintracciato nella Real Academia de Bellas Arte de San Fernando a Madrid).

scuola pittorica e corredando puntualmente i singoli disegni di scritte esplicative riguardanti le attribuzioni e le provenienze, di solito apposte su montaggi appositamente creati. Se nel caso dei fogli più antichi (o ritenuti tali) padre Resta propone spesso attribuzioni oggi inaccettabili – commettendo errori che lo fecero esposedo alle critiche di Tiraboschi e poi di Campori³⁸ –, per gli artisti cronologicamente più vicini a lui l'oratoriano risulta generalmente affidabile, dimostrando una sensibilità e una finezza di metodo notevoli per la sua epoca³⁹.

Dei libri di disegni appartenuti al marchese del Carpio ci interessano qui soprattutto quelli dedicati agli artisti napoletani. Sembra che proprio a Napoli il nuovo viceré avesse aggiunto ben tredici volumi ai trenta che Bellori ricordava di aver visto nella sua residenza romana⁴⁰; dopo la morte del marchese, tutti i libri di disegni sarebbero stati spediti a Madrid e venduti all'asta a partire dal 1689, insieme al resto delle collezioni⁴¹. In realtà, una testimonianza offerta dallo stesso Resta sembra smentire tale ipotesi. Nel 1700 a Napoli era infatti ancora possibile reperire almeno alcuni dei libri appartenuti al marchese del Carpio, stando a quanto afferma l'oratoriano in una lettera indirizzata al vescovo di Arezzo, monsignor Marchetti: “bisogna che l'Inglese pittore [da identificare forse con John Closterman] si sia ingolfato molto a Napoli. Stiamo a vedere che faccia meglio se ha questioni con li libri del Marchese del Carpio o d'Azzolini olim della Regina di Svezia se più sono in essere”⁴².

Uno dei quattro volumi rimasti intatti è appunto dedicato alla scuola napoletana del Seicento, ed è anche quello meglio conosciuto: si tratta del cosiddetto “album di Aniello Falcone” conservato presso la Biblioteca Nacional di Madrid (fig. 6), contenente quarantaquattro disegni che iscrizioni antiche attribuiscono in gran parte appunto a Falcone, ma anche a Giovanni Bernardino Azzolino, Battistello Caracciolo, Salvator Rosa, Andrea e Onofrio De Leone e Mattia Preti (fig. 7)⁴³. Le scritte, riportate sia direttamente sui

³⁸ TIRABOSCHI 1786, pp. 236, 245 ss.; CAMPORI 1866, pp. 278 ss.

³⁹ Sul metodo restiano e sulla sua fortuna critica si veda FUSCONI, PROSPERI VALENTI RODINÒ 1983-1984, p. 241; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2001, pp. 72-73.

⁴⁰ BELLORI 1976, p. 629.

⁴¹ CACCIOTTI 1994, pp. 135-137. La studiosa avanza l'ipotesi che, dopo la morte del marchese, una prima vendita venisse effettuata già a Napoli. Simonetta Prosperi Valenti Rodinò ha recentemente (2008) evidenziato come la Spagna risulti essere il luogo d'origine di alcuni dei volumi del Carpio fin qui rintracciati.

⁴² SACCHETTI LELLI 2005, p. 101.

⁴³ I disegni dell'album di Madrid sono tutti riprodotti e commentati in MENA MARQUÉS 1988, pp. 121-181; cfr. FARINA 2004, pp. 19 ss.; EAD. 2008. Il volume – il ventesimo della serie – conserva ancora l'originale coperta in marocchino rosso che caratterizzava la maggior parte dei libri di disegni del viceré, come testimonia l'inventario *post mortem* compilato a Napoli nel 1687 (CACCIOTTI 1994, p. 136). Soltanto due fogli non presentano nessuna attribuzione; oltre agli artisti citati, vi si trovano attribuzioni a pittori ‘forestieri’ attivi

disegni che sui fogli di supporto, si devono a mani diverse, come notava già Saxl⁴⁴. La registrazione di un “ritratto di Genaro Falcone fatto da Aniello Falcone” faceva supporre allo studioso austriaco che il disegno in questione, insieme ad altri che presentano una calligrafia simile (tra cui due presunti autoritratti di Falcone), fosse appartenuto a qualcuno che aveva avuto contatti diretti con la famiglia del pittore, come poteva essere il suo allievo Andrea De Leone; quest’ultimo, come si è visto, conobbe padre Resta e potrebbe avergli venduto fogli poi confluiti nei volumi del marchese del Carpio⁴⁵. Come dimostra il testamento di Falcone, suo fratello Gennaro aveva effettivamente ereditato, insieme a tale “Giuseppe Monaco”, la terza parte di tutti i disegni presenti in casa del pittore nel 1656, anno della sua morte⁴⁶.

Un altro volume della collezione del Carpio – come quello di Madrid privo di frontespizio – era ancora integro quando fu venduto all’asta da Christie’s a Londra, nel 1973. Già incompleto a quella data (delle centotré pagine originarie ne restavano trentotto), esso conteneva fogli attribuiti da scritte antiche, tra gli altri, a Giovanni Benedetto Castiglione, Battistello e Pompeo Caracciolo, Belisario Corenzio, Aniello Falcone e Simone Papa⁴⁷. Le iscrizioni sui montaggi si devono alla stessa mano che appose la numerazione su ognuna delle pagine. Nel catalogo Christie’s si ipotizzava che l’autore di queste scritte fosse l’architetto Francesco Antonio Picchiatti; solo in seguito la calligrafia è stata correttamente identificata con quella di padre Resta, e dunque con quella che si ritrova sui fogli di supporto dell’album di Aniello Falcone a Madrid⁴⁸. Tale identificazione è confermata dalla corrispondenza quasi letterale della didascalia che attribuisce a Falcone, “maestro di Salvator Rosa, d’Andrea De Lione, del Coppola e d’altri battaglisti”, il foglio raffigurante

a Napoli (Giovanni Balducci, Domenichino, Giovanna Garzoni) e ad altri legati invece all’ambito romano (Pomarancio, Prosperino delle Grottesche, Nicolas Poussin).

⁴⁴ SAXL 1939-1940, p. 76, nota 3.

⁴⁵ Cfr. *supra* e *infra*.

⁴⁶ FARAGLIA 1905, p. 20. Dal testamento del pittore, redatto il 14 luglio 1656, risulta che la parte restante dei disegni andò allo scultore Andrea Falcone, suo nipote (cfr. FARINA 2004, p. 66).

⁴⁷ Christie’s, London, *Important Old Master Drawings*, 20 marzo 1973, pp. 5-21 (nn. 1-39); cfr. FARINA 2004, pp. 26 ss. Altri disegni recano attribuzioni al Pomarancio (presente, come si è visto, anche nell’album di Aniello Falcone a Madrid), a Pompeo Cesura, al Cavalier d’Arpino, a Paul Brill, al Giampietrino e al “Ricci siciliano” (identificabile con Mariano o Antonello Riccio, seguaci a Messina di Polidoro da Caravaggio; va tuttavia rilevato che Resta riteneva membro della stessa famiglia anche Antonino Barbalonga, allievo messinese del Domenichino, cfr. NICODEMI 1956, p. 274). Uno dei disegni attribuiti a Corenzio è ritenuto da Marina Causa Picone (1999a, p. 82) opera di Francesco Curia.

⁴⁸ L’associazione con padre Resta di quella che nel catalogo Christie’s del 1973 veniva indicata come “Carpio collection hand” è stata proposta per la prima volta da Giulia Fusconi e Simonetta Prospero Valenti Rodinò (1983-1984, nota 12).

Rut e Booz (oggi a New York, Metropolitan Museum; fig. 8)⁴⁹ con quella apposta da Sebastiano Resta sul verso del *Ritratto di Masaniello* di Falcone (fig. 1) appartenuto al “duca di Tarsia vecchio”, ove l'autore viene identificato in termini pressoché identici⁵⁰. Possiamo rilevare incidentalmente che Resta registrava le sue osservazioni di preferenza sul montaggio, e non sul foglio stesso. In alcuni casi sembra però che egli si sia trovato ad annotare disegni su cui erano state apposte già in precedenza scritte con il nome dell'autore (o presunto tale). Stando a quanto indicato nel catalogo del volume del Carpio-Christie's, le iscrizioni apposte direttamente sui fogli sarebbero da ricondurre a mani diverse; in particolare, la grafia in cui sono vergate le attribuzioni a Simone Papa (fig. 9) e a quattro disegni di Corenzio (fig. 10) sarebbe la stessa dell'iscrizione che assegna a Ribera un foglio del Fitzwilliam Museum di Cambridge (fig. 11)⁵¹. Le attribuzioni presenti sui disegni sono in linea di massima confermate da quelle sui montaggi – cioè quelle riferibili a padre Resta –, ma in qualche caso vengono avanzate nuove proposte, come nel disegno già attribuito a Polidoro, passato a “Baldassar da Siena”⁵², o in quello che Resta assegna a Pompeo Caracciolo, cancellando la preesistente attribuzione a “Luigi Siciliano” (fig. 12)⁵³. Di particolare interesse è l'attribuzione di due disegni a Simone Papa, nome col quale nelle sue *Vite* De Dominici designa ben tre pittori diversi, vissuti tra il Quattro e il Seicento⁵⁴. Su basi stilistiche, sembra plausibile una loro collocazione nell'ambito di Belisario Corenzio e dunque un'identificazione col secondo dei pittori citati da De Dominici; l'ipotesi è corroborata dalla presenza di iscrizioni di identica calligrafia tanto sui due fogli attribuiti a Simone Papa che su quattro di Corenzio, nello stesso volume.

⁴⁹ BEAN 1979, n. 162. Il disegno è preparatorio per l'affresco nella cappella Firrao in San Paolo Maggiore, decorata da Falcone nel 1641.

⁵⁰ Cfr. *supra*.

⁵¹ Christie's, London, *Important Old Master Drawings*, 20 marzo 1973, p. 6; sul disegno del Ribera a Cambridge cfr. Manuela Mena Marqués in *JUSEPE DE RIBERA* 1992, n. 2.16.

⁵² Christie's, London, *Important Old Master Drawings*, 20 marzo 1973, n. 17.

⁵³ *Ibid.*, n. 25. Un'analogia iscrizione col nome di “Luigi Siciliano”, non cancellata, si trova su un foglio della collezione Santarelli agli Uffizi, attribuito da Vitzthum (1967, n. 1) a Francesco Curia (cfr. DI MAJO 2002, n. D2). Quanto al foglio già Christie's, Previtali (1978, p. 145, nota 73) confermava il nome del siciliano Luigi Rodriguez, mentre Stefano Causa (2000, p. 112) dà credito all'attribuzione di padre Resta.

⁵⁴ Christie's, London, *Important Old Master Drawings*, 20 marzo 1973, nn. 18 e 19. Il primo dei tre pittori ricordati da De Dominici sembra essere un'arbitraria creazione del biografo, che ne costruisce la figura attorno al commento della tavola con *San Michele arcangelo tra san Girolamo e san Giacomo della Marca e donatori*, opera d'ispirazione fiamminga già in Santa Maria la Nova e oggi a Capodimonte (cfr. Donato Salvatore in *DE DOMINICI* 2003, pp. 355-362). Più verosimile la figura di Simone Papa il Giovane, identificabile come collaboratore di Belisario Corenzio anche sulle base di opere a fresco tuttora esistenti (Anna Bisceglia, *ibid.*, pp. 664-665, 676-680; cfr. LEONE DE CASTRIS 1991, pp. 198, 226). Il terzo è detto allievo di Andrea Vaccaro (*DE DOMINICI*, 1742-1745, III, p. 150).

Sette studi dall'antico e due studi di figure del volume del Carpio-Christie's presentano iscrizioni antiche che li assegnano a Giovanni Benedetto Castiglione, confermate dalle didascalie di padre Resta sul montaggio⁵⁵. Mary Newcome ha messo in relazione queste iscrizioni con quelle che attribuiscono al pittore genovese due disegni degli Uffizi; ritenendo insostenibili tali attribuzioni, la studiosa ha proposto per questa serie di fogli il nome di Andrea De Leone, i cui maestri Corenzio e Falcone sono, significativamente, anch'essi rappresentati nel volume già Christie's⁵⁶. D'altra parte, il fatto che il Grechetto avesse effettuato un viaggio a Napoli, nel 1635, avrebbe potuto giustificare la sua inclusione in una raccolta di disegni napoletani. Proprio a Napoli, nel Museo di Capodimonte, sono attualmente attribuiti a De Leone due studi di nudo a lui già assegnati da iscrizioni antiche e un disegno che, invece, presenta di nuovo un'attribuzione al Castiglione (fig. 13), in una grafia identica a quella che compare su uno dei fogli già Christie's (fig. 14)⁵⁷. È comunque piuttosto sorprendente il fatto che padre Resta, il quale – come si è visto – proprio da Andrea De Leone aveva acquistato un libro di disegni già appartenuto al principe Spinelli di Tarsia, non fosse in grado di riconoscerne lo stile, scambiandolo per il Grechetto⁵⁸.

Il tentativo di distinguere di volta in volta la grafia presente sui disegni in questione può apparire aleatorio, ma il caso dei due volumi della collezione del Carpio qui analizzati – dove si sovrappongono chiaramente scritte dovute a diversi proprietari – induce a supporre l'esistenza di diverse raccolte di disegni napoletani già formate al momento degli acquisti effettuati da Resta a Napoli per conto del viceré. In particolare, è possibile individuare altri gruppi che coincidono solo in parte con quello riconducibile alla collezione Resta-del

⁵⁵ Christie's, London, *Important Old Master Drawings*, 20 marzo 1973, nn. 1, 3-10. Le iscrizioni non sono peraltro tutte identiche: su sei studi dall'antico compare, nell'angolo inferiore destro del foglio, la sigla "G.B.C.", tradotta come "Gio. Bened.to" da padre Resta.

⁵⁶ NEWCOME 1978, p. 163. La Newcome assegna a De Leone i fogli con riproduzioni di monumenti della Roma antica (uno dei quali presenta la stessa filigrana dei due disegni di figura), pur ammettendo l'impossibilità di confrontarli con altri studi di architetture a lui attribuibili.

⁵⁷ MUZZI 1987, nn. 62-63; Christie's, London, *Important Old Master Drawings*, 20 marzo 1973, n. 1. L'attribuzione ad Andrea De Leone (verosimilmente una firma autografa, cfr. FARINA 2007, p. 19) si ritrova, identica a quelle presente sulle due accademie di Capodimonte, su un disegno raffigurante un *Baccanale* della collezione Lugt presso l'Institut Néerlandais di Parigi (NEWCOME 1978, p. 166 e tav. 37; BYAM SHAW 1983, n. 428; FARINA 2007, p. 19 e tav. 17) e su un'altra accademia degli Uffizi, già ritenuta opera di Salvator Rosa (*ibid.*, pp. 19-20 e tav. 15; l'iscrizione aggiunta alla firma, che ne spostava l'attribuzione a Rosa, non mi sembra tuttavia riconducibile a padre Resta, come suggerisce Viviana Farina).

⁵⁸ Nella precoce confusione tra De Leone e il Grechetto, indubbiamente legati da un fervido rapporto di scambio reciproco, va forse individuato il motivo della scarsa attenzione finora dedicata all'opera grafica del pittore napoletano, stranamente trascurato dallo stesso Vitzthum. Sui rapporti tra Castiglione, De Leone e Poussin si veda il pionieristico studio di Anthony Blunt (1939-1940, in particolare pp. 145-147) e da ultimo FARINA 2004, p. 83, nota 127.

Carpio. In primo luogo, va considerata la possibilità che alcuni disegni recassero la firma dell'autore, secondo una prassi che a Napoli – come si è osservato nell'introduzione – fu piuttosto diffusa, da Ribera a Giordano. Numerosi disegni di Aniello Falcone – assai omogenei e tutti indubbiamente autografi – oggi dispersi tra varie collezioni presentano il nome dell'artista scritto a penna, sul margine inferiore del foglio (a destra o a sinistra), in una grafia corsiva alquanto aguzza che non sembra corrispondere con quella di Resta. Su tutti questi fogli il nome dell'artista è trascritto come “Anello Falcone”, mentre padre Resta scriveva invariabilmente “Aniello” – peraltro fornendo quasi sempre, come si è detto, almeno una notizia aggiuntiva sul disegno⁵⁹. Secondo Saxl, sulla base anche di confronti con documenti dell'Archivio Notarile di Napoli, si tratterebbe della firma autografa dell'artista⁶⁰. In ogni caso la stessa dicitura si ritrova su fogli di Falcone che già nel Seicento appartenevano a collezioni distinte: oltre che su alcuni disegni dell'album di Madrid (fig. 15) e del volume del Carpio-Christie's, una scritta identica compare ad esempio su un foglio del Louvre (fig. 16) proveniente dalla raccolta di Filippo Baldinucci, formata negli stessi anni in cui Resta sistemava i disegni per il viceré⁶¹. Iscrizioni relative al nome dell'autore compaiono, in una grafia piuttosto simile, su fogli attribuiti già in antico a “Gio. Battistiello” (Uffizi, collezione Santarelli; Capodimonte⁶²), sui citati disegni attribuiti a “Gio. B.o Castiglione”, ma riconducibili ad Andrea De Leone (volume del Carpio-Christie's; Capodimonte), e perfino su uno dei rarissimi fogli di Bernardo Cavallino (Capodimonte)⁶³. Poiché scritte di questo tipo non sono state finora rilevate su disegni di artisti napoletani più tardi, quali Mattia Preti e Luca Giordano (pur presenti nella collezione Resta-del Carpio), si può verosimilmente ipotizzare che esse siano una spia dell'appartenenza dei fogli citati ad una collezione formata a Napoli in anni anteriori all'arrivo di padre Resta, verosimilmente intorno alla metà del secolo. La “B” maiuscola presente su tutti i fogli appena elencati (e anche su uno dei disegni attribuiti a Belisario Corenzio nel volume del

⁵⁹ Ne è un esempio uno dei fogli già Christie's (n. 36), copia dall'affresco col *Ritrovamento di Mosè* nelle Logge Vaticane, che l'iscrizione dice opera di “An. Falcone da Rafaele” (recentemente riapparso sul mercato (Christie's, South Kensington, 12 dicembre 2003, n. 365; cfr. FARINA 2008).

⁶⁰ SAXL 1939-1940, p. 86, nota 1; cfr. FARINA 2004, p. 66.

⁶¹ MONBEIG GOGUEL, VITZTHUM 1967, n. 26. Sulla collezione Baldinucci cfr. *infra*.

⁶² VITZTHUM 1967, p. 18; CAUSA 2000, nn. G35, G39, G76. Che queste scritte siano da ricondurre a padre Resta, come proposto dalla Prospero Valenti Rodinò (2008), non mi sembra così incontestabile; si confrontino le iscrizioni degli Uffizi e di Capodimonte con quella che assegna a “Gio. Battistiello *Caracciolo*” (si noti la presenza del cognome) uno schizzo dell'album di Aniello Falcone a Madrid (visibile nella foto pubblicata in MOIR 1993, fig. 3-5), ove peraltro l'iscrizione è riportata sulla cornice – come accade di preferenza nei volumi allestiti da Resta – e non sul foglio stesso, come nei disegni in questione.

⁶³ MUZZI 1987, n. 69.

Carpio-Christie's⁶⁴) nella stessa calligrafia aguzza sembra confermare l'ipotesi che essi furono contrassegnati dalla stessa mano (fig. 17a-d).

Simonetta Prosperi Valenti Rodinò ha segnalato la presenza a Capodimonte di una serie di fogli recanti iscrizioni riconducibili a padre Resta, probabilmente provenienti da un volume allestito dal collezionista milanese e in seguito smembrato⁶⁵. Poiché, come si è detto, Resta fu a Napoli come consulente del marchese del Carpio nell'allestimento della sua celebre raccolta di disegni, si può ipotizzare che i disegni oggi a Capodimonte derivino proprio da tale collezione, di cui una parte forse rimase a Napoli dopo la morte del viceré per essere in seguito assorbita nelle raccolte borboniche; questa ipotesi sembra confermata dalla citata lettera scritta da Resta a monsignor Marchetti nel 1700, da cui si può arguire che a quella data almeno una parte dei volumi appartenuti al viceré fossero ancora disponibili sul mercato napoletano⁶⁶. I dati di cui disponiamo attualmente confermano appunto la provenienza del nutrito gruppo di disegni con iscrizioni restiane dal Real Museo Borbonico, sulla base di un inventario redatto nel 1824, anno che rappresenta il *terminus ante quem* per la loro accessione al museo napoletano; non si hanno tuttavia notizie sulla sua storia precedente⁶⁷. I disegni contrassegnati dalle iscrizioni di Resta a Capodimonte – oltre centocinquanta – appartengono a diverse scuole ed epoche; al di là delle attribuzioni proposte da Resta, comunque non di rado affidabili (almeno per gli artisti contemporanei), troviamo tra gli altri i nomi di Andrea del Sarto, Pontormo, Parmigianino, Cambiaso, Carracci, Sacchi e Mola. Scritte analoghe compaiono anche su fogli di Belisario Corenzio (fig. 18) e Mattia Preti (fig. 19)⁶⁸. Il ruolo svolto da padre Resta nell'assemblaggio del gruppo di disegni oggi a Capodimonte è del resto confermato dalla presenza, nella stessa collezione, di un ritratto a matita di Giovan Giacomo Resta, opera di Ambrogio Figino (fig. 20): un'iscrizione sul verso lo identifica come avo di Sebastiano, associando quest'ultimo al nome del marchese del Carpio⁶⁹.

⁶⁴ Christie's, London, *Important Old Master Drawings*, 20 marzo 1973, n. 15.

⁶⁵ Cfr. PROSPERI VALENTI RODINÒ 1998b, nota 26; EAD. 2008.

⁶⁶ Cfr. *supra*.

⁶⁷ Cfr. MUZZI 1987, p. 32. La generica indicazione relativa alla provenienza di questi fogli dal Real Museo Borbonico è registrata nello schedario del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Capodimonte.

⁶⁸ Rossana Muzii in *IL DISEGNO BAROCCO A NAPOLI* 1985, n. 3 (sembra un po' diversa l'iscrizione sul n. 6); Ead. in *MATTIA PRETI* 1999, pp. 212-213. Entrambi i fogli di Preti sono attualmente privi del montaggio su cui era riportata l'iscrizione, ancora visibile nelle fotografie presenti nello schedario del Gabinetto dei Disegni di Capodimonte. Non mi sembra invece riconducibile a Resta l'iscrizione che assegna ad Aniello Falcone una *Testa di guerriero* (Muzii in *IL DISEGNO BAROCCO A NAPOLI* 1985, n. 20): la Prosperi Valenti Rodinò (1998, nota 26) la ritiene affine alle iscrizioni dell'album di Madrid, ma a mio parere proprio il confronto con le iscrizioni sugli altri disegni di Falcone sicuramente appartenuti a Resta fa dubitare che si tratti della stessa mano.

⁶⁹ MUZZI 1987, n. 27.

Il nucleo più sostanzioso di disegni napoletani con iscrizioni verosimilmente apposte da padre Resta è stato individuato, sempre dalla Prospero Valenti Rodinò, nel fondo grafico degli Uffizi: si tratta di fogli di Caracciolo, Falcone, Preti (fig. 21) e Giordano già noti a Vitzthum, il quale però ne ignorava la provenienza restiana; due disegni di Andrea De Leone sono stati successivamente pubblicati dalla Newcome, correggendo – come si è detto – l’attribuzione antica al Grechetto⁷⁰. La provenienza di tutti questi fogli dalla collezione dello scultore Emilio Santarelli, che con ogni probabilità li acquistò in Spagna o comunque da una precedente raccolta spagnola, rafforza l’ipotesi di un loro legame con la collezione del marchese del Carpio, dispersa appunto a Madrid⁷¹. È il caso di ricordare qui il recente ritrovamento, tra i disegni degli Uffizi, di uno dei frontespizi dei volumi del Carpio, anch’esso di provenienza Santarelli: per la quinta architettónica che lo caratterizza è stato proposto il nome di Francesco Antonio Picchiatti⁷².

Il “libro de’ disegni” di Bernardo De Dominici

In base alle informazioni attualmente a nostra disposizione, una delle principali raccolte di disegni di artisti locali presenti a Napoli nel Settecento sembra essere stata quella appartenuta all’autore delle *Vite de’ pittori, scultori, ed architetti napoletani*, **Bernardo De Dominici** (1683-1759) (fig. 22): proprio nelle biografie date alle stampe tra il 1742 e il 1745 l’autore inserisce infatti frequenti riferimenti ad opere grafiche da lui possedute. La testimonianza di un artista contemporaneo – in verità alquanto ostile a De Dominici – come Onofrio Giannone getta un’ombra di discredito sulla raccolta di disegni del biografo, che di essa era solito “far pompa come se fusse quella del Vasari o del Borghini”⁷³. La cattiva fama di cui De Dominici godette fino al secolo scorso ha effettivamente indotto la critica a mettere in dubbio – o almeno a sottovalutare – l’attendibilità delle notizie da lui

⁷⁰ PROSPERI VALENTI RODINÒ 2008.

⁷¹ PÉREZ SÁNCHEZ 1972, p. 6; sulla collezione Santarelli cfr. *supra*.

⁷² PROSPERI VALENTI RODINÒ 1998a, pp. 296-297, fig. 2. Altri fogli (non napoletani) con iscrizioni Resta, appartenenti ad uno stesso volume poi smembrato, giunsero agli Uffizi nel 1779, con l’acquisto della collezione Michelozzi (AGOSTI 2001, pp. 13-14, 475). Il fondatore di tale raccolta, Giovanni Filippo Michelozzi (cfr. BONFANTI 2001 e *infra*), acquistò il volume verosimilmente a Madrid, entro il 1746 – data da lui apposta sul frontespizio stesso, accanto all’indicazione “in Madrid”. Questo ulteriore collegamento tra i disegni con iscrizioni Resta e la Spagna non fa che confermare il quadro appena delineato.

⁷³ GIANNONE 1941, p. 7.

stesso fornite riguardo al proprio “libro de’ disegni de’ valentuomini”⁷⁴. In linea con la recente riabilitazione delle *Vite* come strumento di conoscenza della scena artistica napoletana, soprattutto sei-settecentesca⁷⁵, sembra tuttavia più equilibrato ritenere che anche i riferimenti al “libro de’ disegni” contengano non poche informazioni veritiere sui pittori locali; talvolta, anzi, si tratta delle uniche tracce di cui disponiamo per ricostruire l’attività grafica di alcuni artisti. Come nel caso delle notizie biografiche contenute nelle *Vite*, è estremamente probabile che anche nel “libro de’ disegni” formato da De Dominici non mancassero errori macroscopici, soprattutto per quanto riguarda gli artisti cronologicamente e/o geograficamente più lontani dall’ambito napoletano contemporaneo; d’altronde non è difficile credere che il suo possessore volesse nobilitare una collezione allestita essenzialmente su base locale, ascrivendo a celebri artisti di altri centri italiani e di epoca più antica fogli che gli era riuscito di reperire a Napoli, da dove non sembra essersi mai allontanato, se si eccettua la parentesi maltese.

Joachim Meyer ha recentemente proposto una ricostruzione della collezione appartenuta a De Dominici sulla base delle notizie da lui disseminate nelle biografie degli artisti napoletani. Seguendo l’ordine cronologico delle *Vite*, il primo artista di cui De Dominici affermi di possedere disegni è Antonio Solario, detto lo Zingaro: nella biografia del pittore veneto l’autore segnala “nel nostro libro de’ disegni [...] due mezze figure a penna”⁷⁶. Anche di Francesco Curia De Dominici aveva diversi disegni⁷⁷, uno dei quali tuttora esistente: la descrizione del foglio preparatorio per il dipinto della confraternita dei magazzinieri del vino nella chiesa dei Santi Andrea e Marco a Nilo ha infatti consentito a Leone de Castris di proporre l’identificazione con un disegno del British Museum (fig. 23)⁷⁸. Ciò smentisce l’affermazione di Meyer, secondo cui “nessuno dei disegni della

⁷⁴ BORZELLI 1940, pp. 7-8.

⁷⁵ Sulla fortuna critica del testo dedominiciano cfr. il recente contributo di Fiorella Sricchia Santoro in DE DOMINICI 2003, pp. IX-XII.

⁷⁶ DE DOMINICI 2003, pp. 298-299; cfr. MEYER 1999, p. 44.

⁷⁷ DE DOMINICI 2003, p. 822; cfr. MEYER 1999, p. 44.

⁷⁸ LEONE DE CASTRIS 1991, p. 138, nota 64; cfr. DI MAJO 2002, n. D16. Il foglio di Curia al British Museum presenta un montaggio con un’elegante iscrizione che lo assegna correttamente a “Francesco Curia Napolitano”, verosimilmente settecentesco, ma che nulla consente di associare a De Dominici né a nessun altro collezionista noto: sappiamo che il disegno appartenne a Thomas Lawrence (1769-1830), poi a Samuel Woodburn e a Thomas Phillipps, benché per l’iscrizione sul verso (che recita “Francisco è descritto nel Catalogo de’ i Pittori di Napoli con molti Lodi, dove dicesi aver fatto molti Quadri per le Chiese di quella Citta, con Istile e maniere Vagissima, Fioriva Circa 1540”) – apparentemente dovuta alla stessa mano – sia stato fatto il nome di Jonathan Richardson senior (cfr. DI MAJO 2002, n. D16; su Richardson cfr. *infra*). È difficile credere che De Dominici potesse ritenere necessario specificare l’origine napoletana del pittore e che possa essere lui l’autore dell’iscrizione sul verso, in cui si ravvisa una conoscenza piuttosto stentata tanto di Curia che della lingua italiana; più verosimilmente, il disegno fu dotato di un nuovo montaggio al suo arrivo in Inghilterra, avvenuto con ogni probabilità in anni non lontani dalla pubblicazione delle *Vite*.

collezione De Dominici può essere identificato”⁷⁹. Stando a De Dominici, nel “libro de’ disegni” si trovavano inoltre opere di Giovanni Filippo Criscuolo, Marco Pino, Girolamo Imparato, Fabrizio Santafede, Cavalier d’Arpino, Battistello Caracciolo, Belisario Corenzio, Jusepe de Ribera, Bernardo Cavallino, Massimo Stanzione, Aniello Falcone, Cesare e Francesco Fracanzano, Annella De Rosa, Andrea Vaccaro, Salvator Rosa, Francesco Di Maria, Mattia Preti, Luca Giordano, Francesco Solimena e Onofrio Avellino⁸⁰. Per la collezione di Bernardo De Dominici sembra essere stato fondamentale – secondo quanto scrive lo stesso biografo – il ruolo svolto dal padre Raimondo, a sua volta pittore nonché allievo di Mattia Preti a Malta e di Luca Giordano a Napoli: da entrambi egli avrebbe infatti ottenuto fogli che furono poi ereditati dal figlio, e ancora a Raimondo Giacinto Brandi avrebbe inviato da Roma “pochi disegni del mio maestro Lanfranco”⁸¹. Diversi pezzi sarebbero stati donati a De Dominici dagli autori stessi, come nel caso di Francesco Solimena, il quale peraltro avrebbe anche ritoccato i disegni più rovinati. Consigliato da Solimena e da Giacomo del Po, De Dominici aveva disposto le opere all’interno del suo libro in ordine cronologico a ritroso⁸².

Insieme al citato foglio di Curia oggi al British Museum, altri due disegni della collezione De Dominici possono essere identificati sulla base delle indicazioni contenute nelle *Vite*: le “mezze figure a penna” riferite ad Antonio Solario sembrano coincidere singolarmente con due fogli del Museo di Capodimonte (fig. 24)⁸³. Entrambi i disegni, attualmente attribuiti al cremonese Alessandro Pampurino, presentano un tipo di montaggio che caratterizza diversi altri fogli conservati a Capodimonte, ma anche alcuni disegni napoletani confluiti in altre collezioni pubbliche o private. Il montaggio in

⁷⁹ MEYER 1999, p. 44.

⁸⁰ Cfr. l’elenco già proposto da Meyer (1999, pp. 43-44), ove tuttavia non sono segnalati i nomi di Imparato (DE DOMINICI 2003, p. 853) e di Cavallino (ID. 1742-1745, III, p. 43). In effetti, riguardo a quest’ultimo, De Dominici conclude la sua biografia in modo alquanto sibillino, alludendo all’“infelice pittore del quale alcun disegno nel nostro libro si conserva”. Ritengo che – per quanto di scarso aiuto – quell’“alcun” vada inteso in senso positivo e che dunque questa frase attesti la presenza di pochi (e per di più non descritti) fogli di Cavallino nella collezione di De Dominici. Un *Cristo* a penna di Luca Giordano, ripreso da un abbozzo di Mattia Preti appartenuto a Raimondo De Dominici, figurava ugualmente nel “libro de’ disegni”: la notizia è inserita nella biografia di Giordano pubblicata da Bernardo nel 1728 (DE DOMINICI 1728, p. 382, nell’esemplare – con varianti – della Biblioteca Riccardiana di Firenze, su cui cfr. Fiorella Sricchia Santoro in ID. 2003, pp. XXVI-XXVIII), mentre nelle *Vite* lo stesso foglio è menzionato senza indicarne il proprietario (ID. 1742-1745, III, p. 440).

⁸¹ DE DOMINICI 1742-1745, III, pp. 275, 364, 383, 443; cfr. MEYER 1999, p. 43. Sui disegni di Preti menzionati da De Dominici come facenti parte della sua raccolta cfr. MUZZI 1999, pp. 73-74.

⁸² DE DOMINICI 1742-1745, III, pp. 514, 616.

⁸³ DE DOMINICI 2003, pp. 298-299. La corrispondenza con i disegni descritti da De Dominici era già stata notata da Rossana Muzii in *LEONARDO E IL LEONARDISMO* 1983, nn. 371-372 (con una proposta di attribuzione a Pedro Fernandez). I due disegni di Capodimonte sono stati in seguito ricondotti ad Alessandro Pampurino da Mina Gregori (in *I CAMPI* 1985, p. 44).

questione è costituito da un supporto cartaceo su cui il disegno è stato incollato e poi riquadrato con una tripla cornice a penna e inchiostro nero, o talvolta rosso (due tratti sottili che ne racchiudono uno più spesso); in margine a questa cornice, il nome dell'autore – o presunto tale – è riportato a caratteri stampatelli minuscoli, generalmente in basso al centro (ma almeno in un caso la scritta si trova sul margine superiore). Per quanto riguarda il fondo di Capodimonte, purtroppo nella maggior parte dei casi questi montaggi sono stati rimossi, presumibilmente in occasione del trasferimento del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe dal palazzo degli Studi al palazzo di Capodimonte, che nel 1957 divenne la nuova sede delle collezioni borboniche di dipinti, disegni e stampe⁸⁴. A Capodimonte sono (o erano) contrassegnati da questo tipo di montaggio disegni che le iscrizioni a caratteri stampatelli attribuivano ad artisti di varie epoche e scuole, dal Tre al Seicento: i nomi vanno da Giotto a Luca Giordano, passando per Masaccio, Mantegna, Polidoro da Caravaggio, Luca Cambiaso, Paolo Veronese e Nicolas Poussin⁸⁵. Le attribuzioni antiche sono state in più casi rettificate in tempi recenti: così, un disegno ritenuto opera del Ghirlandaio è stato riferito all'ambito peruginesco, al nome di Ludovico Carracci si è sostituito quello di Francesco Curia (fig. 25) e analogamente le attribuzioni a “Marco da Siena”, Francesco Albani e Bernini sono state sostituite rispettivamente a favore di Dirk Hendricksz, Francesco Furini e Mattia Preti⁸⁶. Nella maggioranza dei casi si tratta tuttavia di fogli tuttora inediti, cosicché le attribuzioni sono rimaste invariate.

Al gruppo riconducibile a De Dominici tuttora esistente nel Museo di Capodimonte possono essere associati altri disegni napoletani attualmente conservati in collezioni straniere, tutti caratterizzati da analoghe iscrizioni a caratteri stampatelli minuscoli e dalla tripla cornice a penna: un disegno di Francesco Curia al Fitzwilliam Museum di

⁸⁴ I montaggi risultano per la maggior parte attualmente dispersi, ma la loro esistenza è attestata dalle vecchie fotografie conservate nello schedario del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe del Museo di Capodimonte e nella fototeca della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli.

⁸⁵ Cfr. Appendice B. L'elenco tiene conto delle poche cornici tuttora esistenti e di quelle la cui esistenza è documentata dalle vecchie fotografie della Soprintendenza; è possibile che anche altri disegni oggi a Capodimonte possedessero lo stesso montaggio, benché non visibile nelle fotografie.

⁸⁶ Il disegno attribuito a Ludovico Carracci è stato assegnato a Curia da Marina Causa Picone (1999a, p. 83, fig. 9), confermando l'opinione precedentemente espressa da Turčič (nota ms. sul montaggio, 1987) e da Leone de Castris (1991, p. 133; cfr. DI MAJO 2002, n. D5); ancora da Leone de Castris è stato ricondotto a Hendricksz il foglio ritenuto di Marco Pino (1991, p. 23, fig. a p. 68; cfr. ZEZZA 2003, n. F.24). Spetta invece ad Erminia Corace (1995, n. 159) l'attribuzione a Preti del foglio già assegnato a Bernini; né l'una né l'altra attribuzione sembrano tuttavia plausibili, trattandosi di un'accademia piuttosto lontana dal sintetico plasticismo dei disegni pretiani e probabilmente già settecentesca. L'autografia del disegno di Giordano “da Luca Cambiaso” è stata confermata da Scavizzi (in FERRARI, SCAVIZZI 1992, n. D10). Per gli altri disegni cfr. MUZZI 1987, figg. 18, 20 e n. 57.

Cambridge – in cui però è assente la cornice⁸⁷; un inedito schizzo di figura a matita rossa conservato nel British Museum con un’attribuzione ad Aniello Falcone, ma assegnato dall’iscrizione a “Gio. Bened. Castiglione”⁸⁸; uno studio di Mattia Preti del Louvre (fig. 26), preparatorio per la figura di *Santa Flora* negli affreschi della volta di San Giovanni a La Valletta⁸⁹ e un altro disegno, pure di Preti, già in collezione privata in Canada (fig. 27)⁹⁰. Va aggiunto all’elenco un ulteriore foglio di Mattia Preti, oggi al British Museum, di cui Vitzthum aveva riconosciuto l’impronta sul montaggio della *Santa Flora* del Louvre, deducendone che i due disegni si trovassero l’uno accanto all’altro in un album assemblato al tempo del soggiorno maltese del pittore⁹¹.

Caratteristica comune dei disegni di Capodimonte, oltre al montaggio, è la loro provenienza accertata dalla collezione del conte Firmian, acquistata dai Borbone nel 1782⁹². Il fatto che solo una minoranza dei disegni Firmian presenti questo montaggio rende tuttavia improbabile l’ipotesi che esso vada associato a quella collezione. Più verosimilmente, Firmian acquistò a Napoli – dove risiedette dal 1754 al 1758 in qualità di ambasciatore imperiale – fogli già così montati da un collezionista precedente; del resto in città non mancavano, già a quell’epoca, collezioni grafiche dalle ambizioni enciclopediche, come ad esempio quella, già menzionata, dei fratelli Garofalo. Poiché due dei disegni

⁸⁷ Il foglio, raffigurante *Sant’Agostino (?) e san Luca*, è assegnato dall’iscrizione antica a “Luigi Siciliano”, ma è stato ricondotto a Curia da Ippolita di Majo (2005, pp. 160-161). Recentemente acquistato dal museo di Cambridge, esso vi figura con un’indicazione di provenienza dalla collezione della cosiddetta *Reliable Venetian Hand*; l’iscrizione non sembra tuttavia coerente con quelle che contrassegnano i disegni di quel gruppo, tanto per la calligrafia che per l’assenza dell’indicazione relativa alla provenienza del pittore, invariabilmente registrata dall’anonimo collezionista veneto (su cui cfr. da ultimo RUGGERI 1998).

⁸⁸ Londra, British Museum, inv. T,13.24. Il disegno pervenne al museo londinese in tempi assai precoci, facendo parte della collezione lasciata in eredità da William Fawkener nel 1769.

⁸⁹ Sophie Harent in *SPLENDEURS BAROQUES* 2006, n. 31 (con bibliografia precedente; nella foto del catalogo di Poitiers non è visibile il montaggio, tuttora conservato insieme al disegno del Louvre).

⁹⁰ Julien Stock in *CIVILTÀ DEL SEICENTO* 1984, II, n. 3.59. Il foglio, studio preparatorio per la volta della stanza dell’Aria in palazzo Pamphili a Valmontone, è di recente riapparso sul mercato (Christie’s, London, *Old Master Drawings, including 17th Century Italian Drawings from the Ferretti Di Castelferretto Collection*, 2 luglio 1996, n. 74): l’ipotesi – avanzata nel catalogo – di una sua provenienza dalla collezione del cavalier Gabburri (sul quale cfr. *infra*), probabilmente suggerita dal montaggio stesso, sembra tuttavia smentita proprio dalle differenze che esso presenta rispetto alle tipiche caratteristiche dei montaggi di quella raccolta (cornice acquerellata, banda dorata).

⁹¹ MONBEIG GOGUEL, VITZTHUM 1967, p. 35. Si tratta di uno studio a matita rossa per una delle figure nella *Canonizzazione di santa Caterina* della chiesa di San Domenico a Siena, inviata da Malta entro il 1673 (cfr. CORACE 1995, n. 132; SPIKE 1999, n. 216).

⁹² Sulla collezione Firmian cfr. *infra*. Fanno eccezioni due fogli che le iscrizioni in stampatello assegnano ad “Allegrini” (inv. 11) e allo “Scarsela vecchio” (inv. 57), che risultano privi della tipica cornice a penna e provenienti dal Real Museo Borbonico: benché tali incongruenze possano far dubitare della loro appartenenza allo stesso gruppo, si è ritenuto opportuno inserirli comunque in questa serie per la stretta analogia delle iscrizioni. Non si può peraltro escludere che fogli originariamente appartenuti ad uno stesso proprietario possano essere stati separati, passando per mani diverse prima di riconfluire nel fondo di Capodimonte.

caratterizzati dal montaggio in questione – come si è visto – coincidono con quelli descritti da De Dominici come parte del suo “libro de’ disegni”, è possibile formulare l’ipotesi che così si presentassero i fogli – napoletani e non – raccolti ed orgogliosamente esibiti dal biografo napoletano. Sembrano coerenti con la figura di De Dominici sia la scelta ambiziosa di dotare la propria collezione di un tipo di montaggio chiaramente ispirato alle più celebri raccolte grafiche del Cinque e del Seicento, da Vasari a Baldinucci, sia le attribuzioni altisonanti che tradiscono l’intento di offrire una compiuta panoramica dell’arte italiana, da Giotto a Bernini. Oltre al Curia scambiato (o spacciato?) per Ludovico Carracci, è particolarmente significativo il caso del disegno attribuito dall’iscrizione presente sul perduto montaggio a Paolo Veronese, ma che una scritta seicentesca sul verso già assegnava al “cavalier Maximo” (fig. 28)⁹³. Se davvero questo foglio di Stanzone appartenne a De Dominici, è difficile credere che egli potesse ignorarne la vera paternità, peraltro indicata sul foglio stesso.

Il collegamento di questo gruppo di disegni con De Dominici troverebbe un’ulteriore conferma nella presenza in esso di almeno due fogli del periodo maltese di Mattia Preti (la *Santa Flora* del Louvre e lo studio per la pala in San Domenico a Siena, oggi al British Museum): questi potrebbero essere infatti un esempio dei disegni ottenuti da Raimondo De Dominici durante il suo alunnato presso il pittore calabrese a Malta⁹⁴. Anche le attribuzioni – attendibili o meno – ad artisti napoletani di cui ancora oggi si conoscono ben pochi disegni (Cosimo Fanzago, Francesco Di Maria) rafforzano l’ipotesi che il loro proprietario fosse particolarmente interessato alla scuola artistica locale. Quanto al passaggio dei fogli nella collezione Firmian, sappiamo che il conte fu a Napoli fino al 1758 – un anno prima della morte di De Dominici – e che proprio a Napoli egli cominciò ad interessarsi di grafica. La velenosa testimonianza di Onofrio Giannone ci informa che duecento disegni appartenuti a De Dominici furono venduti, dopo la morte del biografo, al notaio Califano per soli trentasei ducati; in quel gruppo “v’eran de’ pittori napoletani, come lui [De Dominici] dava ad intendere”⁹⁵. Ma non è da escludere che alcuni pezzi del “libro de’ disegni” fossero stati venduti direttamente dal suo proprietario negli anni precedenti: il

⁹³ L’attribuzione a Massimo Stanzone è stata confermata da Vitzthum (1966b, n. 9) e da Marina Causa Picone (1984, p. 600).

⁹⁴ Nella sua biografia di Preti, De Dominici non menziona i disegni oggi al Louvre e nel British Museum, ma afferma di possedere altri due studi ad essi assai vicini, entrambi non identificati: un disegno a matita rossa per una *Santa Elisabetta* “in atto di orare col volto, e cogl’occhi verso il Cielo, e con le mani incrociate”, preparatorio per un’altra delle figure della volta della cattedrale di La Valletta, e il disegno per la *Predicazione di san Bernardino da Siena*, altra pala inviata a Siena da Malta (DE DOMINICI 1742-1745, III, pp. 357, 362).

⁹⁵ GIANNONE 1941, p. 7.

disastroso esito commerciale della pubblicazione delle *Vite*, apparse tra il 1742 e il '45, potrebbe aver spinto il loro autore a disfarsi di almeno qualcuno dei suoi amati disegni – magari proprio quelli con le attribuzioni più ambiziose, dunque vendibili a prezzo più alto – ritagliandoli da quel volume al fine di ottenere guadagni facili ed immediati⁹⁶.

Dalle *Vite* di De Dominici: collezioni di artisti

Al di là del tentativo di ricostruire il “libro de’ disegni de’ valentuomini” posseduto da De Dominici, Meyer ha rintracciato nelle *Vite* tutte le informazioni disponibili sulla presenza di raccolte grafiche a Napoli tra Sei e Settecento⁹⁷. Come ha rilevato lo studioso danese, si tratta quasi esclusivamente di collezioni appartenute a pittori, il che farebbe ritenere che a Napoli l’interesse per il disegno fosse dettato precipuamente da un fine utilitaristico, quale poteva essere la trasmissione di modelli all’interno delle botteghe artistiche. Come si è visto, tuttavia, già diverse testimonianze seicentesche sembrano smentire un quadro così limitato, dimostrando anzi che il disegno a Napoli poteva essere apprezzato anche per il suo valore di pezzo da esposizione, o come testimonianza autonoma del valore di un artista (da cui deriva l’esigenza di firmare i propri disegni, avvertita da pittori come Ribera, Falcone, Rosa e Giordano). De Dominici menziona dunque altre raccolte di disegni esistenti a Napoli negli anni in cui egli andava redigendo le *Vite*. Fogli di Aniello Falcone e di altri “valentuomini”, insieme ad una raccolta di stampe e ad una serie di copie grafiche da Luca Giordano e da Francesco Solimena, si trovavano nella collezione di don **Antonio Reviglione** (o Roviglione), che De Dominici annovera “fra migliori discepoli del Solimena”⁹⁸, ma che è più noto per essere l’autore delle aggiunte all’edizione napoletana dell’*Abecedario pittorico*, pubblicata nel 1733⁹⁹. La notizia sembra confermata dal fatto che, proprio nelle aggiunte all’*Abecedario*, Reviglione fornisce un riferimento alquanto preciso ai disegni di Nicola Russo, “copiosi d’invenzione e concepiti sì bene all’idea del Giordano, sicché sogliono talvolta scambiarsi con quelli di lui”¹⁰⁰: l’autore doveva avere una conoscenza diretta dello stile grafico di Russo, dal momento che in nessun’altra fonte – nemmeno in De Dominici – è dato ritrovare accenni al suo modo di

⁹⁶ Sul fallimento commerciale delle *Vite* cfr. Fiorella Sricchia Santoro in DE DOMINICI 2003, p. XV.

⁹⁷ MEYER 1999, pp. 44-46.

⁹⁸ *Ibid.*, III, pp. 74, 661.

⁹⁹ ORLANDI 1733; cfr. MORISANI 1941.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 39.

disegnare¹⁰¹. Chris Fischer e Joachim Meyer hanno recentemente avanzato l'ipotesi che almeno una parte della cosiddetta "Collection de Solimene", conservata presso lo Statens Museum for Kunst di Copenhagen, sia da identificare con la collezione di Antonio Revigione: il suo nome compare infatti sul verso di un disegno del museo danese, che non a caso si qualifica come copia da un'opera verosimilmente di Giordano o della sua bottega, in sintonia con la testimonianza di De Dominici¹⁰².

Altro collezionista ricordato nelle *Vite* è il cavaliere **Domenico Dentice**, maestro di campo e pittore dilettante; allievo di Salvator Rosa a Roma, possedeva diversi disegni di quest'ultimo, che furono poi offerti allo stesso De Dominici¹⁰³. Un allievo di Luca Giordano, **Antonio di Simone**, pittore di battaglie e restauratore morto nel 1727, aveva allestito una collezione ricca – tra l'altro – di disegni e di stampe¹⁰⁴. Infine, il romano **Giuseppe Tassone**, anch'egli pittore, ebbe uno "studio" di stampe e disegni, da cui De Dominici ottenne "a caro costo" fogli di Rubens, Pomarancio e Francesco Albani, ma anche una mezza figura del Guercino in dono¹⁰⁵.

Nella biografia di **Marco Pino** (1521-1583), De Dominici accenna alla sua collezione di disegni, finita a Siena dopo la sua morte¹⁰⁶; ma è soprattutto la raccolta originariamente appartenuta a **Fabrizio Santafede** (1560 ca.-1624) ad assumere, nel testo dedominiciano, un ruolo centrale per il collezionismo grafico in ambito partenopeo. Santafede avrebbe posseduto una gran quantità di disegni dei più celebri maestri rinascimentali, tra cui alcuni fogli di Raffaello e di Michelangelo¹⁰⁷; dopo la sua morte essi sarebbero stati acquistati da **Massimo Stanzione** (1585-1656), passando poi, almeno in

¹⁰¹ La notizia sarà ripresa testualmente, a distanza di pochi anni, nelle *Vite dei pittori* del fiorentino Francesco Maria Niccolò Gabburri (cfr. *infra*).

¹⁰² FISCHER, MEYER 2006, p. 27 e n. 66.

¹⁰³ DE DOMINICI 1742-1745, III, pp. 253-254. "Egli [Paolo Dentice] possedeva varj disegni di Salvatore, fra' quali uno in carta griggia di circa cinque palmi di lunghezza, e due alto, con alberi, tronchi, e sassi, fatto con penna, ed acquarella nera, e con lumi di biacca, di tanta bellezza ne' tronchi capricciosamente, e con tanta verità intricati, che non si è veduto mai di Salvatore un disegno più bello; e per troppa modestia, lo Scrittore non l'ottenne: avvegnaché quel Signore più volte gliel offerisse in ricompensa delle sue fatiche, che poi furono con altro contraccambiate". Benché De Dominici racconti di aver visto i disegni di Rosa in casa di Paolo Dentice, fratello di Domenico, è verosimile che essi fossero stati ottenuti da quest'ultimo durante il suo apprendistato presso il pittore napoletano a Roma. L'inventario dell'eredità di Domenico Dentice, stilato nel 1717, è stato pubblicato da Labrot (1992, pp. 290-292): in esso non figura alcun disegno né alcuna opera attribuita a Salvator Rosa.

¹⁰⁴ DE DOMINICI 1742-1745, III, p. 448.

¹⁰⁵ *Ibid.*, III, pp. 559-560. È possibile che il disegno di Francesco Furini erroneamente attribuito dall'iscrizione antica a Francesco Albani, oggi nel Museo di Capodimonte, facesse parte del gruppo di disegni che De Dominici acquistò da Tassone, secondo l'ipotesi di ricostruzione del "libro de' disegni" del biografo qui proposta (cfr. *supra*).

¹⁰⁶ DE DOMINICI 2003, p. 806.

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 872-873.

parte, al suo allievo **Giuseppe Marullo** (m. 1685); da quest'ultimo ne ottenne molti **Domenico Gargiulo** (1609/10-1675)¹⁰⁸. Una parte della raccolta lasciata da Gargiulo fu venduta per mille scudi a un certo **Francesco Salernitano**, mentre il restante fu acquistato al prezzo di duemila scudi da **Francesco Picchiatti** (1619-1694)¹⁰⁹. La collezione di quest'ultimo – noto anche, come si è visto, per aver contribuito all'allestimento dei libri di disegni del marchese del Carpio – fu in seguito venduta in parte al **principe di Castiglione** (per quattromila ducati) e in parte al **principe della Riccia** (per duemila ducati), ma altri disegni restarono presso il suo erede **Gregorio Menichino**, che poi li avrebbe incautamente venduti al violinista **Cecchino Geminiani**, il quale infine li portò in Inghilterra per metterli in vendita insieme ad altri fogli da lui raccolti¹¹⁰. La presenza, all'interno di questi complessi passaggi, dei nomi di due membri di famiglie nobili locali è un'importante eccezione che sembra contraddire l'idea che a Napoli i disegni fossero appetiti soltanto dagli artisti in virtù di un mero interesse strumentale: il fatto che due principi entrassero nelle trattative relative alla vendita di una raccolta grafica appartenuta ad alcuni dei più celebri artisti napoletani e che fossero disposti a spendere ingenti somme per acquistarne almeno una parte attesta invece un'alta valutazione del disegno in ambito partenopeo. I pochi pezzi superstiti della collezione di Francesco Picchiatti furono infine venduti a Napoli; De Dominicis riuscì ad aggiudicarsi uno dei disegni più celebrati della raccolta, il *Mercurio* ritenuto autografo di Raffaello¹¹¹. Come ha notato Meyer, è tuttavia probabile che la contorta vicenda della raccolta appartenuta in origine a Santafede fosse stata almeno in parte contraffatta da De Dominicis per nobilitare la provenienza di alcuni pezzi contenuti nel suo “libro de' disegni”¹¹².

All'elenco degli artisti collezionisti di disegni andrebbe poi aggiunto il nome di **Andrea De Leone** (1610-1685), che De Dominicis ricorda come tale solo indirettamente, riportando un passo dell'edizione del 1719 dell'*Abeceario pittorico* di Pellegrino Antonio Orlandi, in cui si cita il “bellissimo studio de' disegni” appartenuto al pittore napoletano¹¹³. La notizia contenuta nell'*Abeceario* è di fatto un aggiornamento basato sulle postille di

¹⁰⁸ DE DOMINICI 1742-1745, III, p. 205.

¹⁰⁹ *Ibid.*, III, p. 211.

¹¹⁰ *Ibid.*, III, pp. 513-514; su questa complessa questione ereditaria cfr. RUOTOLO 1982, pp. 10-11, e MEYER 1999, pp. 44-45. I disegni acquistati da Cecchino Geminiani sarebbero stati scelti – come quelli destinati al principe della Riccia – per conto di Gregorio Menichino da Giacomo Del Po, che aveva fama di gran conoscitore.

¹¹¹ Su tutta la vicenda cfr. MEYER 1999, pp. 44-45.

¹¹² *Ibid.*, p. 45.

¹¹³ ORLANDI 1719, p. 64; DE DOMINICI 1742-1745, III, p. 81.

padre Resta alla prima edizione (1704), cui l'oratoriano aggiunse una breve biografia di De Leone ricordando che egli possedeva "un bello studio di disegni che mi vendé"¹¹⁴. Oltre ai citati fogli di Falcone e dello Zingaro inclusi nel libro di disegni che il pittore napoletano aveva ottenuto da Ferrante Spinelli, principe di Tarsia, sappiamo da altre note di padre Resta che quello "studio" comprendeva anche opere di Marco Cardisco e del Cavalier d'Arpino, attualmente non identificate¹¹⁵. A giudicare da queste pur frammentarie notizie, sembra dunque che la collezione di De Leone potesse offrire un'ampia panoramica sul disegno napoletano dai primi del Cinquecento fino al pieno Seicento. Anche dopo la vendita a padre Resta, restarono comunque in mano a De Leone almeno i fogli in uso presso la sua bottega: nel suo testamento, redatto l'11 febbraio 1685, egli lasciava infatti a Giovanniello, "suo giovane che lo serviva nella professione di pittura, quei disegni che a Giuseppe [figlio di Andrea] sarebbe piaciuto dargli"¹¹⁶.

Maggior risalto è dato, nelle *Vite*, alla raccolta appartenuta a **Francesco Di Maria** (1623-1690), in virtù della testimonianza offerta a De Dominici dal figlio del pittore, Pietro: la collezione, che includeva copie grafiche di Battistello Caracciolo dalla Galleria Farnese e disegni di "altri valentuomini", fu venduta ad "alcuni signori inglesi" dallo stesso Di Maria, che abbiamo già visto impegnato nel ruolo di mercante di disegni¹¹⁷.

Il conte Firmian

Un posto importante nel quadro del collezionismo grafico a Napoli nel Settecento è occupato dalla raccolta appartenuta al conte Firmian (fig. 29), soprattutto per il suo collegamento con il "libro de' disegni" di De Dominici. Come si è detto, essa fu acquistata dai Borbone nel 1782, andando a costituire uno dei fondi più preziosi del gabinetto dei Disegni e delle Stampe del Museo di Capodimonte¹¹⁸. **Carlo Gottardo Firmian** (1718-1782), discendente di una nobile famiglia trentina, fu nominato ministro plenipotenziario imperiale a Napoli nel 1752; trasferitosi da Vienna a Napoli due anni più tardi, vi rimase

¹¹⁴ NICODEMI 1956, p. 272; cfr. FARINA 2004, p. 8, nota 25.

¹¹⁵ Sulla collezione Spinelli di Tarsia cfr. *supra*; sulle note di padre Resta *infra*.

¹¹⁶ PROTA-GIURLEO 1953, p. 65.

¹¹⁷ DE DOMINICI 1742-1745, III, p. 313; ID. 2003, p. 978; cfr. *supra*.

¹¹⁸ Sulla storia della collezione grafica del conte Firmian cfr. MUZZI CAVALLO 1984, pp. 11-17; EAD. 1987, pp. 36-46.

fino al 1758, quando ottenne la stessa carica a Milano¹¹⁹. La sua vastissima raccolta di oltre diciannovemila incisioni e 168 disegni fu acquistata dai Borbone nella vendita che seguì la morte del conte, effettuata a Milano e documentata da un catalogo a stampa che però non include i disegni. Nel 1864 la collezione grafica firmiana fu donata da Vittorio Emanuele II di Savoia, che l'aveva ereditata dai Borbone, al Museo Nazionale. È possibile individuare quasi tutti i disegni di provenienza Firmian all'interno del Gabinetto di Capodimonte grazie all'*Inventario Generale del Museo Nazionale* compilato tra il 1870 e il 1933, in cui sono descritti tutti i volumi della raccolta di stampe e disegni del conte trentino¹²⁰. Dei 227 tomi in cui è attualmente ordinata la collezione, solo il volume 176 è dedicato ai disegni, che costituivano per l'appunto una sezione decisamente minoritaria della raccolta¹²¹. I fogli che lo componevano – rimossi dal volume verosimilmente in concomitanza col trasferimento della pinacoteca nella sede di Capodimonte, nel 1957 – sono elencati e dettagliatamente descritti nell'inventario tardo-ottocentesco¹²². Oltre a una serie di disegni caratterizzati dallo stesso tipo di montaggio, di cui si è già trattato associandolo alla collezione di Bernardo De Dominicis, il volume 176 conteneva altri fogli attribuiti ad artisti napoletani: l'*Inventario Generale* – ove gli autori sono dichiarati solo in alcuni casi – contiene i nomi di Giovan Bernardo Lama, Micco Spadaro (fig. 30), Preti, Cavallino (fig. 31), Giordano, Solimena (fig. 32) e De Matteis¹²³. Proprio i fogli che presentano il montaggio riconducibile a De Dominicis risultano generalmente più facili da identificare nell'inventario del Museo Nazionale: poiché essi erano già contrassegnati dalle attribuzioni verosimilmente apposte dal biografo, l'estensore della lista si limitò a trascriverle accanto all'indicazione del soggetto e delle dimensioni¹²⁴. Altri disegni che nell'inventario risultano anonimi o attribuiti ad artisti

¹¹⁹ Per la biografia del conte Firmian cfr. GARMS CORNIDES 2003.

¹²⁰ I trenta volumi manoscritti che compongono l'inventario di tutte le collezioni del Museo Nazionale sono conservati presso l'Ufficio Catalogo della Soprintendenza per i Beni Archeologici di Napoli.

¹²¹ Cfr. MUZZI CAVALLO 1984, p. 16.

¹²² Napoli, Ufficio Catalogo della Soprintendenza per i Beni Archeologici per le province di Napoli e Caserta, *Inventario Generale del Museo Nazionale*, XVII, pp. 651-667. La rilegatura del volume – probabilmente rifatta al tempo dei Savoia (cfr. MUZZI 1987, p. 40) – è tuttora conservata, ormai priva del suo contenuto, presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe del Museo di Capodimonte; al suo interno, un foglio reca la seguente nota manoscritta: “Contiene 166 disegni. 27 Luglio 1935 – Sergio Ortolani. Dal n° inv. 103171 al n° 103337 in 94 fogli” e, di un'altra mano, “127, Marzell [?], 24/9/57”

¹²³ Napoli, Soprintendenza per i Beni Archeologici, Ufficio Catalogo, *Inventario Generale del Museo Nazionale*, XVII, pp. 653, 654, 665-667. Salvo i due disegni detti di Giordano, tutti i fogli in questione sono stati pubblicati confermando le attribuzioni contenute nell'inventario: per il disegno di Mattia Preti cfr. Rossana Muzii in *MATTIA PRETI* 1999, p. 232; per tutti gli altri, cfr. MUZZI 1987, p. 12 e fig. 52 (Lama) e nn. 61 (Micco Spadaro), 69 (Cavallino), 74 (Solimena) e 75 (De Matteis).

¹²⁴ L'identificazione non è tuttavia sempre così semplice: ad esempio, il disegno di Stanzone che De Dominicis dava al Veronese nell'inventario del Museo Nazionale è attribuito al Tintoretto; nell'elenco tardo-

di altre scuole sono stati in seguito ricondotti allo stesso ambito: si aggiungono dunque i nomi di Ribera, Rosa e Agostino Beltrano (e va sottolineato che il disegno Firmian è l'unico finora attribuito a questo allievo di Stanzone), insieme ad altre opere certe di Preti e Giordano (fig. 33)¹²⁵.

Al di là della possibilità che Firmian abbia ottenuto a Napoli fogli provenienti dal "libro de' disegni" di De Dominici, già discussa, i nomi elencati dimostrano che, pur all'interno di una raccolta di disegni non troppo vasta, il conte trentino poteva vantare alcune rare opere di disegnatori poco noti quali Cavallino e Beltrano, oltre che pezzi di alta qualità di Preti, Giordano e Solimena. Sembra che proprio a Napoli l'ambasciatore cesareo abbia intrapreso la propria attività collezionistica, acquistando anche dipinti di Ribera e Solimena; l'interesse per i disegni di artisti locali preludeva dunque alla più sistematica ricerca di incisioni, condotta per lo più a Milano, sul finire della sua carriera¹²⁶.

Collezioni napoletane del tardo Settecento: Francesco La Marra e i fratelli Terres; i disegni Brencola

Numerosi disegni napoletani oggi dispersi tra varie collezioni pubbliche e private o sul mercato recano tracce di un'originaria appartenenza a raccolte la cui formazione, sulla base degli indizi disponibili, può essere collocata in area napoletana o comunque meridionale entro la seconda metà del Settecento. All'origine di questo nuovo slancio del collezionismo specifico in ambito locale fu probabilmente un rinnovato apprezzamento del mezzo grafico in ambito partenopeo, imputabile a diversi fattori: *in primis* l'istituzione della Reale Accademia del Disegno nel 1752, ma ancor prima l'intensificarsi della pratica del disegno tra i numerosi allievi di Francesco Solimena, abituati ad un costante esercizio della

ottocentesco, inoltre, non furono trascritti i nomi di Masaccio, "Marco da Siena" e "Palma giovine" pur presenti sui montaggi De Dominici (cfr. Appendice C).

¹²⁵ L'attribuzione a Ribera di una *Testa maschile grottesca*, che Brown (1973, p. 73) riteneva una derivazione dall'identica incisione del pittore spagnolo, e di un foglio con *Studi di teste di satiri e profilo di giovane* è stata sostenuta rispettivamente da Rossana Muzii (in *JUSEPE DE RIBERA* 1992, n. 2.6) e da Manuela Mena Marquès (in *RIBERA* 1992, n. D.7); pure dalla Muzii (in *IL DISEGNO BAROCCO A NAPOLI* 1985, n. 19) è stato reso noto il raro disegno di Beltrano, in rapporto col dipinto raffigurante il *Paradiso* al Gesù Nuovo, ma attribuito nell'inventario ottocentesco al Guercino; per le ulteriori opere di Preti e Giordano cfr. Ead. in *MATTIA PRETI* 1999, p. 233, e in *LUCA GIORDANO* 2001-2002, p. 401; per lo schizzo attribuito a Rosa cfr. Ead. in *IL DISEGNO BAROCCO A NAPOLI* 1985, n. 38. Un disegno già attribuito a Tintoretto è stato proposto come opera di Belisario Corenzio (Muzii, *ibid.*, n. 4): altri fogli che l'inventario riporta come anonimi sono stati infine avvicinati a Giuseppe Marullo e a Giordano (Gina Carla Ascione in *IL DISEGNO BAROCCO A NAPOLI* 1985, nn. 49, 54).

¹²⁶ Cfr. MUZII 1987, pp. 40-45.

copia (in primo luogo grafica) dalle opere del maestro, che indubbiamente riversò sul mercato un'enorme quantità di fogli riconducibili alla tanto apprezzata matrice solimenesca – e finanche suscettibili di essere spacciati come opere autografe del maestro¹²⁷. Non è un caso che alla fine del secolo veda la luce la *Raccolta di cinquanta disegni originali*, composta da incisioni all'acquatinta che riproducono disegni attribuiti a quelli che erano ormai unanimemente considerati i tre campioni della pittura barocca napoletana: Mattia Preti, Luca Giordano e Francesco Solimena. Autore delle incisioni è un seguace di Solimena, il pittore pugliese – nonché prolifico disegnatore – **Francesco La Marra** (1728-1787), trasferitosi a Napoli nel 1748¹²⁸. La sua *Raccolta*, pubblicata postuma nel 1792 dagli editori fratelli Terres, si inserisce nella scia delle serie di riproduzioni incise di disegni di artisti famosi, il cui primo esempio può essere individuato nel *Recueil Crozat* del 1729 e che in Italia aveva favorito la pubblicazione, a Firenze, delle celebri raccolte di Ignazio Hugford, Andrea Scacciati e Sante Pacini¹²⁹. È stato notato che nella *Raccolta* di La Marra non tutte le riproduzioni derivano da disegni stilisticamente coerenti con l'opera di Preti, Giordano e Solimena; è probabile che gli stessi disegni da cui le incisioni furono tratte fossero delle invenzioni *à la manière de* dovute allo stesso La Marra, eventualmente ispirate a dipinti dei tre maestri napoletani. Come ha ipotizzato Luciana Arbace, tali falsificazioni potrebbero essere state eseguite per far fronte ad una domanda crescente di disegni dei più celebri artisti locali, che evidentemente il mercato non riusciva a soddisfare pienamente; si potrebbe anche pensare ad una scarsità di fogli di Preti, Giordano e Solimena a Napoli in quegli anni, il che confermerebbe il tradizionale pregiudizio sul successo del collezionismo grafico in ambito partenopeo¹³⁰.

Il fatto che sulle incisioni della *Raccolta* di La Marra, al di là del nome dell'inventore e dell'incisore, non sia presente alcuna indicazione relativa alla collezione in cui i disegni (almeno quelli indubbiamente autografi) erano conservati ha consentito a Meyer di formulare l'ipotesi che i fogli riprodotti facessero parte di una collezione personale del

¹²⁷ Sull'evoluzione della scena artistica napoletana nel Settecento, con particolare riferimento all'istituzione dell'Accademia, cfr. CAUSA PICONE 1979-1980 e CIOFFI 2001; sulla pratica del disegno nella vasta bottega di Solimena cfr. FISCHER, MEYER 2006, pp. 18-20.

¹²⁸ Sulla *Raccolta* cfr. ARBACE 1992; una più approfondita analisi della figura di La Marra è stata recentemente proposta da MEYER 2001b, che ha tra l'altro reso note le date di nascita e di morte del pittore, prima sconosciute.

¹²⁹ La fortuna delle incisioni di riproduzione nel Settecento è brevemente ripercorsa da Meyer (*ibid.*, con bibliografia precedente); sulle stampe che imitano i disegni si veda il più ampio contributo di Evelina Borea (1991).

¹³⁰ ARBACE 1992, p. 689.

pittore¹³¹. Ciò spiegherebbe anche l'ampia diffusione dei disegni autografi dello stesso La Marra, oggi presenti in numerose collezioni pubbliche europee: è infatti probabile che essi siano stati oggetto di circolazione, insieme ad altri disegni più antichi pure a lui appartenuti, sin dalla fine del Settecento. Poiché le lastre delle incisioni di La Marra furono ereditate dai **fratelli Terres**, è verosimile che i disegni a lui appartenuti abbiano seguito la stessa sorte. I Terres (fig. 34), proprietari di una libreria e casa editrice ben inserita sul piano internazionale, erano evidentemente più interessati al commercio – oltre che di libri – di stampe e disegni, piuttosto che alla costituzione di una raccolta fine a sé stessa¹³². Già nel 1780 un catalogo a stampa segnalava la presenza nella libreria di una “quantità di antichi originali disegni di valenti pittori e disegnatori, contenente da circa diecimila carte”. Sappiamo che almeno fino al 1810 i fratelli napoletani continuarono a vendere disegni. A questa raccolta dei fratelli Terres è stata acutamente collegata da Joachim Meyer una peculiare numerazione a penna e inchiostro marrone, apposta nell'angolo inferiore destro di quasi quaranta fogli di scuola napoletana oggi dispersi nelle collezioni di tutto il mondo: essa si ritrova infatti su un disegno (“243”) di Giordano (Ann Arbor, The University of Michigan Museum of Art; fig. 35) e su uno (“273”) di Solimena (Stoccarda, Staatsgalerie), entrambi utilizzati da La Marra per le incisioni della propria *Raccolta* a stampa (fig. 36)¹³³. Tale gruppo non include solo opere di Preti, Giordano e Solimena (cioè i tre artisti selezionati da La Marra per la sua *Raccolta*), ma copre un arco cronologico che va da Ribera (fig. 37) a Francesco De Mura¹³⁴. La serie dei disegni napoletani, sulla base dei fogli individuati da Meyer, è compresa tra i numeri 216 e 294, il primo corrispondente appunto a Ribera e l'ultimo a De Mura – il che fa pensare che, all'interno della collezione Terres, i disegni fossero disposti in ordine cronologico¹³⁵. All'elenco proposto da Meyer è ora possibile aggiungere sei ulteriori disegni di Preti (fig. 38), Giordano e Solimena (fig. 39) – tutti passati sul mercato nel corso degli ultimi tre decenni – che portano a trentasette il numero dei fogli rintracciati, quasi la metà dei settantanove compresi tra gli estremi della suddetta numerazione¹³⁶. Prima del numero 216 si trovavano verosimilmente fogli di artisti

¹³¹ MEYER 2001b, pp. 175, 177.

¹³² Sui fratelli Terres cfr. *ibid.*, pp. 178 ss., e FISCHER, MEYER 2006, pp. 26-30.

¹³³ *Ibid.*, p. 178 e figg. 5, 6, 9, 10.

¹³⁴ Cfr. Appendice D.

¹³⁵ Due nuclei consistenti di questa serie, ricostruita da Meyer (2001b, nota 62), si trovano all'Albertina di Vienna e nella Staatsgalerie a Stuttgart.

¹³⁶ Si tratta di due disegni di Preti (Christie's, London, 20 aprile 1993, n. 100, numerato “223”; Sotheby's, London, 8 luglio 1998, n. 36, “227”), tre di Giordano (Enrico Cortona, Mattia Jona, *Disegni italiani dal XVI al*

di altre scuole, come sembra dimostrare l'esistenza di un disegno del Baciccia numerato 203. Dei fogli contrassegnati da questa numerazione si conoscono oggi soltanto le provenienze novecentesche, mentre non si hanno tracce di questa raccolta nell'Ottocento. Secondo Meyer, il fatto che la numerazione non sia presente sulle riproduzioni incise da La Marra dei suddetti disegni di Giordano e Solimena indicherebbe che essa sia stata aggiunta più tardi; pertanto essa non andrebbe considerata un contrassegno della collezione del pittore pugliese, ma piuttosto di quella dei fratelli Terres, i più importanti collezionisti in questo campo a Napoli alla fine del Settecento¹³⁷. In effetti la numerazione non compare sui disegni riprodotti da La Marra come opere di Preti, Giordano e Solimena, ma oggi riconosciuti come invenzioni dello stesso La Marra: questi sarebbero stati scartati dai fratelli Terres nella scelta dei disegni appartenuti al pittore. Con ogni probabilità, del resto, La Marra non avrebbe fatto ricorso alle suddette falsificazioni se avesse avuto tra le mani alcuni splendidi disegni di Giordano e Solimena su cui ritroviamo la numerazione, ma che evidentemente furono acquistati direttamente dai Terres.

Un'altra iscrizione associabile ai fratelli Terres è la sigla "g." o "g.a" seguita da una cifra, riportata generalmente sul verso di molti fogli – soprattutto napoletani – oggi conservati in varie collezioni, e in particolare all'Albertina di Vienna, nello Statens Museum for Kunst di Copenhagen e in quattro collezioni pubbliche statunitensi. Tale sigla è stata riconosciuta da Meyer come indicazione del prezzo di ciascun foglio, espresso in grana (il grano essendo una sottounità del ducato, unità monetaria napoletana alla fine del Settecento)¹³⁸. I disegni contrassegnati da questa sigla – nessuno dei quali presenta la numerazione già discussa – sarebbero dunque da identificare con quelli messi in vendita dalla libreria dei fratelli napoletani, mentre i fogli numerati dovevano far parte della collezione di famiglia.

I disegni appartenuti ai fratelli Terres presentano infine un altro contrassegno, presente su molti dei fogli napoletani su cui è riportato il prezzo in grana: si tratta di un caratteristico tipo di macchie che sono state identificate come tracce di cimici (*Cimex lectularis*) e che nei suddetti fogli si concentrano lungo i bordi¹³⁹. Il confronto con analoghe macchie presenti in alcuni fasci di documenti settecenteschi conservati presso l'Archivio di Stato di Napoli ha permesso non solo di identificarne la causa, ma anche di ipotizzare che

XVIII secolo, Milano 1980, n. 25, "240"; Christie's, London, 19 gennaio 1982, nn. 171 e 172, rispettivamente "254" e "251") e uno di Solimena (Sotheby's, Milano, 12 giugno 2006, n. 59, "274").

¹³⁷ MEYER 2001b, p. 179.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 179.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 180.

esse siano da ricondurre all'attacco degli insetti su fogli raccolti in pile, spiegando così la presenza delle macchie esclusivamente sui bordi. Il fenomeno sarebbe dunque spia di una certa trascuratezza nella conservazione dei fogli, lasciati affastellati abbastanza a lungo da consentire una simile devastazione. Non è da escludere che la presenza delle macchie sia da ricondurre a più di una collezione e non solo a quella dei fratelli Terres – i quali comunque preservarono dall'attacco delle cimici almeno i fogli numerati, evidentemente considerati più preziosi –, ma è più probabile che tutti i fogli contrassegnati dalle macchie facessero parte di uno stesso nucleo. Il termine *ante quem* per la datazione dell'attacco delle cimici, e dunque della formazione di questa raccolta, è il 1799, anno della morte del collezionista inglese Clayton Mordaunt Cracherode, cui appartenne un foglio di Luca Giordano (oggi al British Museum; fig. 40) deturpato dalle tracce della *Cimex lectularis*¹⁴⁰; il disegno più tardo su cui compaiono simili macchie è un'opera di Domenico Mondo databile al 1787-1788 circa¹⁴¹. L'attacco delle cimici dovette dunque avvenire entro l'ultimo ventennio del Settecento. È poco probabile che i fratelli Terres potessero permettere una simile devastazione su disegni da loro destinati alla vendita; allo stesso modo, sembra difficile attribuire tanta incuria all'abbandono in cui probabilmente giacquero i disegni appartenuti a Francesco La Marra dopo la sua morte nel 1787 e prima dell'acquisto da parte dei librai napoletani, dal momento che nessuno tra i non pochi fogli attribuiti a La Marra – anch'essi acquistati dai fratelli Terres – presenta macchie di questo tipo. L'ipotesi più plausibile, proposta da Meyer, è che i fogli macchiati facessero parte di una non meglio identificata collezione preesistente, passata ai fratelli Terres nell'ultimo decennio del secolo. A proposito dell'origine della raccolta dei fratelli Terres, Chris Fischer e Joachim Meyer hanno recentemente suggerito che in essa siano potuti confluire – forse attraverso La Marra – disegni appartenuti ad Antonio Reviglione, uno degli artisti-collezionisti ricordati da De Dominicis¹⁴².

Nel 1819 Pietro Zani citava, immediatamente dopo il “gabinetto di stampe e disegni molto considerabile” dei fratelli Terres, un altro collezionista napoletano che possedeva una “ricca raccolta di stampe e disegni”, ovvero don **Ciccio de Luca**, identificato da Meyer con l'incisore Francesco de Luca¹⁴³.

¹⁴⁰ Il disegno, databile al 1650-1655, è copia da un dettaglio della volta della Stanza di Eliodoro in Vaticano; l'autografia, riconosciuta da Vitzthum e poi da Scavizzi, è stata messa in dubbio da Ferrari (cfr. Giuseppe Scavizzi in FERRARI, SCAVIZZI 1992, n. D6).

¹⁴¹ Per la datazione di questo foglio, oggi all'Albertina, cfr. CAMPANELLI 1997, pp. 37, 69, nota 107, e p. 89.

¹⁴² FISCHER, MEYER 2006, p. 27; cfr. *supra*.

¹⁴³ ZANI 1819-1824, I, pp. 24-25; cfr. MEYER 2001b, nota 34.

Nessuna informazione possediamo invece su un altro personaggio al quale è riferibile, sulla base di iscrizioni antiche, una serie di disegni di ambito solimenesco attualmente dispersi in almeno due collezioni pubbliche e sul mercato. A tutt'oggi risulta infatti ancora non identificato quel **“Brencola”** il cui nome compare su un foglio già nel Palazzo Reale di Napoli, su un disegno e su una stampa della collezione Ferrara Dentice, oggi nel Museo di San Martino a Napoli¹⁴⁴, e infine su alcuni fogli inclusi in un volume della collezione Osio, attualmente conservato a Roma presso l'Istituto Nazionale per la Grafica.

La prima notizia relativa ad un foglio con tale nome è stata offerta nel 1958 da Ferdinando Bologna nella sua monografia su Francesco Solimena: in quella sede lo studioso pubblicava un disegno allora nel Palazzo Reale di Napoli, da lui attribuito al pittore napoletano e ritenuto un ritratto di Giovanni Brencola, sulla base dell'iscrizione col nome “Brencola” visibile sul margine inferiore del foglio (fig. 41)¹⁴⁵. Nelle poche righe dedicate al disegno, Bologna non si soffermava sull'identità del fantomatico personaggio, limitandosi a confermare l'attribuzione a Solimena proposta da Pico Cellini – dalla cui raccolta il disegno proveniva – e a segnalare la presenza di una replica fedele, “di mano più affine al De Mura”, nel Museo di San Martino¹⁴⁶. Pur risultando oggi non più rintracciabile – nel Palazzo Reale attualmente non è presente né il foglio in questione né alcuna raccolta di materiale grafico – il ritratto pubblicato dallo studioso appare, anche solo sulla base della fotografia, difficilmente attribuibile al Solimena, qualificandosi meglio come schematica copia da un originale possibilmente solimenesco. Il foglio del Museo di San Martino sembra invece una ripresa meno libera dello stesso modello; su di esso compare solo un'iscrizione di dubbia lettura che lo identificherebbe come “ritratto di Mengs”, ma nemmeno tra i ritratti noti del pittore tedesco è dato ritrovare un personaggio simile a questo¹⁴⁷. Infine, una terza versione dello stesso ritratto, più rigida ed analitica –

¹⁴⁴ Napoli, Museo di San Martino, inv. 20575 (attribuito nell'inventario redatto da Sergio Ortolani a Simone Brentana, probabilmente per un'errata lettura dell'iscrizione) e inv. 17714. L'acquaforte, raffigurante un *Trionfo di Cristo*, oltre al nome “Brencola” scritto a penna reca incisa l'indicazione di responsabilità “Solimena inv.”; una stampa identica è conservata nella raccolta Pagliara presso l'Istituto Suor Orsola Benincasa (cfr. Maria Teresa Penta in *INCISIONI DEL '700* 2002, p. 106); entrambe sono in rapporto con un disegno di indubbia matrice solimenesca della Galleria Regionale di Palermo, il quale è stato tuttavia ricondotto al pittore siciliano Antonio Manno (MALIGNAGGI 1994, p. 231). Ringrazio le dott.sse Giuseppina Spina e Monica Fiscale per le informazioni relative all'incisione.

¹⁴⁵ BOLOGNA 1958, p. 270, fig. 206. In realtà l'iscrizione riporta solo il cognome, né è possibile stabilire da dove Bologna avesse appreso il nome del personaggio.

¹⁴⁶ Museo Nazionale di San Martino, inv. 8034 (proveniente dal fondo Niccolini, acquistato nel 1901).

¹⁴⁷ Come ritratto di Mengs di ignoto autore il disegno era stato precedentemente pubblicato da Bologna in *MOSTRA DEL RITRATTO* 1954, p. 92.

indubbiamente una copia – ma priva di iscrizioni antiche, si trova nel volume Osio conservato a Roma (fig. 42)¹⁴⁸.

Il fatto che esistano fogli di vario soggetto e dovuti a mani diverse su cui compare l'identica dicitura “Brencola”, vergata nella stessa calligrafia, porta ad escludere che l'iscrizione presente sul ritratto reso noto da Bologna identifichi il personaggio raffigurato. Considerata anche la presenza di una numerazione dovuta alla stessa mano che appose il nome “Brencola” sui fogli in questione, sembra più probabile che in quest'ultimo vada riconosciuto il possessore di questo gruppo di disegni. Il nome non è ricollegabile a nessun personaggio noto in ambito napoletano. Le uniche possibili tracce per una sua identificazione porterebbero in Puglia, dove una famiglia Brencola (o Brengola) possedeva due torri-masseria risalenti al Seicento nella zona tra Palese e Bitonto, oggi distrutte, e dove un altare di patronato della famiglia di don Luca Brencola, recante la data 1678, esisteva nella chiesa di Santa Chiara a Manfredonia¹⁴⁹. In tempi più vicini all'epoca a cui risalgono i disegni che ci interessano, possiamo rilevare l'esistenza di un Pietro Brencola (1673-1749), autore di un testo di precettistica per confessori pubblicato nel 1733 a Napoli, presso la tipografia di Felice Mosca¹⁵⁰.

Il volume Osio, recentemente acquisito dall'Istituto Nazionale per la Grafica come parte della collezione dell'avvocato milanese Umberto Osio (1891-1967) – per lo più costituita da disegni lombardi e veneti del Settecento e dell'Ottocento –, reca l'*ex libris* del patrizio milanese Giangiacomo Trivulzio (1774-1831)¹⁵¹; al suo interno sono raccolti oltre cento disegni alquanto eterogenei, ma per la maggior parte riconducibili alla scuola napoletana del Sei-Settecento – tanto da essere stato nominato “album napoletano”. Quattro di questi fogli recano appunto la dicitura “Brencola”: uno è copia di un disegno della Società Napoletana di Storia Patria attribuito a Francesco Solimena da Marina Causa Picone (fig. 43)¹⁵²; un altro corrisponde ad un disegno dell'Albertina, in relazione col

¹⁴⁸ Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe, inv. FN 14183. Sul foglio compare bensì una scritta moderna a matita (“Beccaria? V. stampe”), accompagnata da un'indicazione apposta sul volume (“la mano è sul libro *Delitti e pene*”) la cui veridicità non può essere confermata, dal momento che il libro pur visibile nel ritratto non reca alcun titolo.

¹⁴⁹ FERRARA 1980a, pp. 53-56. Per una breve biografia del giurista Luca Brencola cfr. ID. 1980b, pp. 30-31.

¹⁵⁰ BRENCOLA 1733.

¹⁵¹ FUSCONI 2006, p. 22.

¹⁵² Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe, inv. FN 14114; cfr. Marina Causa Picone in *CIVILTÀ DEL '700* 1979-1980, I, n. 208.

dipinto raffigurante un *Miracolo di san Giovanni di Dio* di Solimena (1691) all'Ospedale della Pace a Napoli¹⁵³; due infine non sono riconducibili a nessuna opera nota¹⁵⁴.

Anche gli altri disegni del gruppo Brencola¹⁵⁵ si qualificano tutti come opere di ambito solimenesco, e in particolare come copie da opere del maestro. Nel tentativo di ricostruire la provenienza di questi fogli, può forse essere utile ricordare che in Puglia si trovano tuttora numerose opere pittoriche di seguaci locali di Solimena, da Leonardo Antonio Olivieri ad Oronzo Tiso, da Alessio D'Elia a Serafino Elmo. La qualità dei disegni accomunati dalla presenza della scritta "Brencola" non raggiunge, in linea di massima, il livello del maestro; tuttavia essi costituiscono una ricca ed importante testimonianza del modo di procedere tipico della vasta bottega di Solimena, dove l'apprendistato dei giovani pittori avveniva soprattutto attraverso l'esercizio della copia da opere del maestro, e segnatamente dalle prove grafiche che gli allievi potevano trovare nei fondi di bottega. Dai disegni del maestro, più che dallo studio dal naturale o dall'antico, derivavano evidentemente le soluzioni adottate per le singole figure, per le pose, le espressioni e finanche per intere composizioni che acquistavano così l'inconfondibile marchio solimenesco, raggiungendo talora esiti così vicini al modello da rendere difficile la distinzione tra le opere autografe di Solimena e le fedelissime copie dei suoi migliori allievi. Un buon esempio di questa tendenza è rappresentato dal volume della collezione Osio, che – oltre ai quattro disegni Brencola – raccoglie alcune decine di prove analoghe, tutte riconducibili a modelli solimeneschi. Solo alcuni dei modelli sono stati finora identificati: si tratta, nella maggior parte dei casi, di disegni di Solimena tuttora esistenti, piuttosto che delle versioni pittoriche degli stessi soggetti, in cui spesso interviene qualche lieve modifica. Se la qualità media dei disegni raccolti nel volume Osio appare piuttosto bassa, alcuni fogli spiccano invece per la sicurezza del tratto, che consente di identificarli come opere autonome ed originali. Oltre ad un disegno a penna probabilmente di ambito giordanesco¹⁵⁶, è particolarmente interessante un aggraziato studio a penna per un *Battesimo*

¹⁵³ Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe, inv. FN 14115; cfr. BIRKE, KERTÉSZ 1992, p. 591, e BOLOGNA 1958, pp. 76-77, 182, 270 e fig. 91. Il fatto che in tutti e due i fogli si trovino le stesse varianti rispetto al dipinto fa pensare che entrambi siano copie dal perduto disegno preparatorio di Solimena: sia nel foglio Osio che in quello dell'Albertina, infatti, oggetto del miracolo non è un infermo di sesso maschile, come nella tela napoletana, bensì una donna a seno nudo, come si vede anche nel relativo bozzetto (New York, collezione Ganz) reso noto da Spinosa (1993, p. 104, n. 10 e fig. 12).

¹⁵⁴ Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe, inv. FN 14117 e FN 14134.

¹⁵⁵ Oltre a quelli del Museo di San Martino, se ne conosce almeno uno già sul mercato antiquario (Sotheby's, London, 18 aprile 1994, n. 85).

¹⁵⁶ Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe, inv. FN 14112. Il foglio può essere considerato un *pendant* del disegno della Biblioteca dell'Accademia di Romania a Bucarest, recentemente pubblicato da Marco Chiarini

di Cristo (fig. 44) in cui le due figure principali sono pressoché identiche a quelle rappresentate in un dipinto di analogo soggetto conservato nella chiesa di San Giovanni Battista a Marianella (fig. 45)¹⁵⁷; il dipinto è stato attribuito a Leonardo Antonio Olivieri da Mimma Pasculli Ferrara, in base alle strette analogie – evidenti soprattutto nella figura del Cristo – con un *Battesimo di Cristo* dipinto dal pittore pugliese per la cattedrale di Nardò intorno al 1730¹⁵⁸.

(2004, n. CXIX) con un riferimento a Giovanni Antonio Pellegrini: entrambi rappresentano, con uno stile e una tecnica del tutto analoghi, scene mitologiche sviluppate in una composizione a fregio.

¹⁵⁷ Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe, inv. FN 14123.

¹⁵⁸ PASCULLI FERRARA 1982-1983, p. 158.

Appendice A
I DISEGNI DELLA COLLEZIONE SPINELLI DI TARSIA

Ad integrazione di quanto già pubblicato da Gérard Labrot (1992, pp. 92-100), si riporta qui di seguito la trascrizione di tutte le voci relative ad opere su carta presenti nell'inventario *post mortem* della collezione del principe Ferrante Spinelli di Tarsia. Sono state prese in considerazione sia le opere espressamente dichiarate come disegni che quelle per cui sia semplicemente indicato un supporto cartaceo; solo nel caso del “secondo camerino”, che conteneva quasi esclusivamente disegni, sono state incluse anche le poche menzioni relative ad opere pittoriche o per le quali il supporto non sia specificato. Le voci non trascritte da Labrot sono evidenziate in grassetto. Nella trascrizione sono state sciolte le abbreviazioni e adattati all'uso moderno la punteggiatura, le maiuscole e gli accenti; le parole di lettura dubbia sono inserite tra parentesi quadre.

Archivio di Stato di Napoli, Notai del '600, scheda 281, prot. 31 (notaio Alessandro Grimaldi), ff. 158r-159v e I-XXXXIVv (fascicolo inserito all'interno con numerazione moderna)

[VIIIr]

Copia

Die decimo octavo Januarii millesimo sexcentesimo quinquagesimo quinto Nespoli praesens inventarium per illustrissimum dominum Carolum Spinelli principem Tarsiae petentem.

Inventario che si presenta in Vicaria per me don Carlo Spinelli al praesentem principe di Tarsia illustrissimo et herede della felice memoria del quondam don Ferrante Spinelli olim principe di Tarsia [*omissis*].

[XXIIIr]

Inventario delli mobili remasti nella heredità del quondam don Ferrante Spenellio nella sua casa sita fuori Porta Reale dove habitava, li quali remangono a beneficio del herede [*omissis*].

[XXVIIIv]

Secondo camerino

Un quadro di chiaro oscuro di palmi 3 con olio con Nostro Signore et altre figure del Civoli

Una carta pergamena di palmi 5 con uccelli fatti di penna de incerto

Due quatretti di un palmo con due teste di carta di lapis rosso e negro di Giuliano Finello

Uno disegno di una Venere con Cupido de incerto

Un disegno di una battaglia, Peri del Vada

Due paesini di un palmo sopra carta de incerto, quadri 2

Due teste di un palmo, l'una di Cleopatra di Michele Angelo Buonarota e l'altra di Lucretia di Andrea Sacchi

Due paesini di carta di Carlo Lorinese

Quattro paesini d'acquarella uno di Filippo Napolitano et l'altro di Guglielmo Todescho

Un quadretto d'acquarella con una Madonna di Anibale Caracciolo

[XXIXr]

Una battaglia de Antonio Tempesta

Una testa di Marco di Siena

Una testa di Giosepe di Arpino

Una predica di acquarella del Batti
Un disegno di accademia del Bernino
Un disegno di Campo Vaccino di acquarella
Un disegno di lapis rosso di Andrea Sacchi
 Uno quadretto di olio di palmi 2 di Fabritio Santafede
Uno disegno di accademia di lapis rosso del Bernino
Un disegno di acquarella di paese di Giuliano Todescho
Un disegno di un paese d'acquarella de incerto
Un disegno di un paese a penna di Paulo Brilla
Un disegno di accademia di lapis rosso del Bernino, quadro
Un disegno di acquarella di Lanfranco
Un disegno di lapis negro di una figura seduta sopra una nuvola ignuda de Lanfranco
Un disegno di una Madonna di Giorgio d'Arezzo
Un disegno di Ottaviano con la Sibilla di [Suchero]
Un altro disegno di lapis negro di Lanfranco
Un disegno di una testa di Giasuppino
Un disegno di una testa di Giasuppino
Un altro disegno del Salviati
 [XXIXv]
Un disegno di una testa di lapis nero del Perin del Vaga
 <Un disegno di una testa di lapis nero del Perin del Vaga>
Un disegno di lapis nero di Giovanni Benedetto Castiglione
Un disegno di acquarella, historia di Federico Zuccaro
Un disegno di lapis [rosso] di Giuseppino
Un disegno di lapis [scuro] di Aniello Falcone
Un disegno di storia di acquarella del Tempesta
Un disegno di una figura di lapis [scuro] di Aniello Falcone
Un paese tirato de penna di Guglielmo
Un disegno del Isola de Santa Margerita di penna de incerto
Un disegno di un diluvio de Giorgio de Arezzo
Un disegno di un soldato de incerto
Due paesi di disegno de incerto
Un disegno di Santa Caterina di Federico da Siena
 Galleria [omissis]
[Novi] disegni di mano di Giuseppino [omissis]
 [XXXIr]
Un disegno di un palmo $\frac{1}{4}$ in circa di Giesuppino [omissis]
 [XXXIv]
Una testa di San Giovanni Battista disegnata di pennello di Giuseppino [omissis]
Un disegno di un palmo in circa di Gioseppino [omissis]
Un disegno di palmi 3 in circa di Giesuppino, Nostro Signore in braccio al padre [omissis]
 Quattro prospettive piccole pentate sopra carta pecora di Guglielmo [omissis]
 [XXXIIr]
 Camera seconda appresso la Galleria
 Un cartone di palmi 15 in circa, un San Gennaro che sale in gloria con molti angeli, de Gioseppe de Arpino [omissis]
 [XXXIIv]

Un cartone di sei palmi in circa con San Tomaso che tocca il costato a Nostro Signore di Perin del Vada

Un altro cartone di palmi 9 in circa con David che taglia la testa a Golia de Giuseppino

Una Santa Monica in un cartone di palmi 6 in circa di Giuseppino

Un cartone del istessa misura con Sant'Agostino del Cavalier Giuseppino

Una testa di angelo di palmi 4 in circa sopra a carta del Cavalier Giuseppino

Un cartone di disegno di palmi 6 e palmi 3 largo di Andrea di Salerno

Un altro disegno di palmi 8 e largo 4 sopra carta d'incerto

Appendice B
DISEGNI CON MONTAGGIO DE DOMINICI (?) A CAPODIMONTE

Gli artisti sono elencati in ordine cronologico secondo la data di nascita. Le eventuali nuove attribuzioni si basano sulle pubblicazioni note o sulle indicazioni fornite dallo schedario del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe del Museo di Capodimonte. Nell'ultima colonna è registrata l'eventuale sopravvivenza del montaggio antico (per tutti gli altri casi il montaggio, perduto, è documentato dalle vecchie fotografie della Soprintendenza). Salvo i due disegni appartenenti al fondo borbonico (provenienza specificata nell'ultima colonna), tutti i fogli di quest'elenco appartengono alla collezione Firmian.

Attribuzione antica	Attribuzione attuale	Numero inventario	Note
<i>Giotto fiorentino</i>	Parri Spinelli	749	
<i>Masaccio</i>		788	
<i>Andrea Mantegna</i>		934 verso	Montaggio
<i>Grillandaio il vecchio</i>	Ignoto peruginesco	122	Montaggio
<i>Antonio Solario</i>	Alessandro Pampurino	933	
<i>Antonio Solario</i>	Alessandro Pampurino	934	
<i>Del Frate</i>	Fra' Bartolomeo	1028	
<i>Andrea del Sarto</i> ¹		1007	Montaggio
<i>Polidoro da Caravaggio</i> ²		797	
<i>Marco da Siena</i>	Dirk Hendricksz	1402	
<i>Luca Cambiaso</i>		153	
<i>Paolo Veronese</i>	Lorenzo Sabatini ³	66	
<i>Paolo Veronese</i>		730	
<i>Paolo Veronese</i>	Massimo Stanzione	930	
<i>Taddeo Zuccari</i>		738	
<i>Santi di Tito</i>		728	
<i>Palma giovine</i>		682	
<i>Scarsela vecchio</i>		57	Real Museo Borbonico
<i>Ludovico Caracci</i>	Francesco Curia	1287	
<i>Antonio Tempesta</i>		726	Montaggio
<i>Francesco Albani</i>	Francesco Furini	1003	
<i>Cavalier Cosimo Fansaga</i>		1020	
<i>Nicolò Possino</i>		696	
<i>Nicolò Possino</i>		1000	Montaggio
<i>Cavalier Bernino</i>	Mattia Preti (?)	1413	
<i>Allegri</i>		11	Real Museo Borbonico
<i>Francesco di Maria</i>		206	
<i>Luca Giordano da Luca Cambiasi</i>		169	

¹ Cfr. BERENSON 1961, II, p. 28, n. 141 D.

² Mariaserena Mormone in *TESORI DI CAPODIMONTE* 2005, n. 22.

³ La nuova attribuzione si deve a Catherine Johnston (1973, p. 23).

Appendice C
I DISEGNI NAPOLETANI DELLA COLLEZIONE FIRMIAN

La tabella riunisce i fogli attribuiti ad artisti napoletani dall'*Inventario Generale del Museo Nazionale* (1870-1933) e quelli che, pur privi di attribuzione nell'inventario, sono stati in seguito ricondotti all'ambito napoletano. A questo scopo si è tenuto conto sia delle pubblicazioni note che delle proposte attributive registrate nello schedario del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe del Museo di Capodimonte.

I disegni sono elencati secondo l'ordine della numerazione dell'inventario (IGMN, prima colonna); nella seconda colonna è riportata l'attuale collocazione nel Museo di Capodimonte (inv. GDS); nella terza l'attribuzione (se presente) nell'inventario ottocentesco e nella quarta l'attribuzione attuale, qualora questa sia diversa da quella antica. Nell'ultima colonna è infine segnalata l'eventuale presenza del montaggio che rimanderebbe alla collezione di Bernardo De Dominicis (cfr. Appendice B).

N° IGMN	N° inv. GDS	Attribuzione IGMN	Nuova attribuzione	Note
103171	811	Tintoretto	Belisario Corenzio (?)	
103172	930	Tintoretto	Massimo Stanzione	De Dominicis?
103188	1405		Luca Giordano	
103189	1404		Luca Giordano	
103191	53		Giovan Battista Beinaschi	
103193	704		Jusepe de Ribera (?)	
103194	255		Luca Giordano	
103201	139	Bernardo Cavallino		
103203	763		Luca Giordano	
103204	1033		Luca Giordano	
103205	206	Francesco Di Maria		De Dominicis?
103206	1036	Calabrese	Gaspere Traversi	
103207	204	Paolo De Matteis		
103208	1416		Ignoto napoletano sec. XVIII	
103222	705		Jusepe de Ribera (?)	
103223	1034		Luca Giordano	
103230	776		Luca Giordano	
103235	983		Luca Giordano	
103239	36	Guercino	Agostino Beltrano (?)	
103247	1287	Ludovico Carracci	Francesco Curia	De Dominicis?
103250	142		Mattia Preti	
103251	1020	Cosimo Fanzago		De Dominicis?
103253	1431		Luca Giordano (?)	
103254	1401		Luca Giordano	
103255	1413	Bernini	Mattia Preti	De Dominicis?
103257	1408		Ignoto napoletano sec. XVII	
103262	780		Luca Giordano	
103264	1406		Luca Giordano	
103265	1407		Luca Giordano	
103276	1414		Paolo De Matteis	
103279	242		Salvator Rosa	
103280	56	Benaschi	Giovan Battista Beinaschi	
103288	239		Luca Giordano	
103289	1425		Ignoto napoletano sec. XVII	
103295		Antonio Solario	Alessandro Pampurino	De Dominicis?
103296		Antonio Solario	Alessandro Pampurino	De Dominicis?
103298	1433	Vaccaro	Andrea Vaccaro	

103299	1435		Ignoto napoletano sec. XVIII	
103300	1379		Gaspare Traversi	
103310	169	Giordano	Luca Giordano	De Dominici?
103311	170	Giordano	Luca Giordano	
103314	1402	Marco da Siena	Dirk Hendricksz	De Dominici?
103315	1411	Giovan Bernardo Lama	Giovan Bernardo Lama	
103318	1424	Giovanni da Nola		
103323	787		Aniello Falcone	
103328	1328	Solimena	Carlo Maratta	
103329	1365	Solimena		
103330	141	Cavalier Calabrese		
103331	1410		Ignoto napoletano sec. XVIII	
103336	984	Micco Spadaro		

Appendice D
I DISEGNI NAPOLETANI DEI FRATELLI TERRES

Numero	Autore	Collocazione attuale
216	Jusepe de Ribera	Cambridge, Fitzwilliam Museum
217	Jusepe de Ribera	Stoccarda, Staatsgalerie
218	Jusepe de Ribera	già Parigi, coll. Petithory
223	Mattia Preti	già Christie's, London
224	Mattia Preti	Stoccarda, Staatsgalerie
225	Mattia Preti	già Salamander Fine Arts, London
227	Mattia Preti	già Sotheby's, London
230	Mattia Preti	Milano, coll. privata
236	Luca Giordano	Vienna, Albertina
239	Luca Giordano? (attr. Cambiaso)	Vienna, Albertina
240	Luca Giordano	già Mattia Jona, Milano
241	Luca Giordano	Toronto, Art Gallery of Ontario
242	Luca Giordano	già Christie's, London
243	Luca Giordano	Ann Arbor, University of Michigan Museum of Art
247 (?)	Luca Giordano (attr. De Matteis)	già Spaightwood Galleries, Upton (Mass.)
251	Luca Giordano	già Christie's, New York
254	Luca Giordano	già Christie's, New York
256	Luca Giordano	Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art
261	Francesco Solimena	Newcastle, coll. Ralph Holland
262	Francesco Solimena (cerchia di)	Vienna, Albertina
264	Francesco Solimena (bottega di)	Vienna, Albertina
265	Francesco Solimena	Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art
273	Francesco Solimena	Stoccarda, Staatsgalerie
274	Francesco Solimena	già Sotheby's, Milano
275	Francesco De Mura	Vienna, Albertina
276	Francesco Solimena	Vienna, Albertina
277	Francesco Solimena	Vienna, Albertina
278	Francesco Solimena	Vienna, Albertina
279	Francesco Solimena	Providence, Rhode Island School of Design
280	Francesco Solimena	già Colnaghi, New York
281	Francesco Solimena	Philadelphia, Museum of Art
282 (?)	Francesco Solimena	Vienna, Albertina
283	Francesco Solimena (cerchia di)	Vienna, Albertina
288	Francesco De Mura	Vienna, Albertina
292	Francesco De Mura	Stoccarda, Staatsgalerie
293	Francesco De Mura	Vienna, Albertina
294	Francesco De Mura	Vienna, Albertina

CAPITOLO II

ROMA

La collezione di Cristina di Svezia: i disegni napoletani e il *corpus* di Lanfranco

Le immense raccolte di sculture, dipinti e disegni assemblate dalla regina **Cristina di Svezia** (1626-1689) (fig. 46) rappresentano uno dei massimi esempi di mecenatismo nel Seicento, non soltanto in ambito romano¹. Già prima del suo arrivo nella città pontificia – dove si trasferì nel 1655, dopo aver abdicato al trono di Svezia e aver abiurato il protestantesimo per convertirsi alla fede cattolica – la regina aveva dato prova di un interesse tutt'altro che marginale per il disegno, acquistando preziose opere grafiche dei maggiori artisti del Rinascimento italiano; a Roma ella continuò ad arricchire le proprie collezioni, dando ampio spazio anche all'arte contemporanea e avvalendosi della consulenza del maggior teorico del tempo, Giovan Pietro Bellori, nonché – per la sezione grafica – dell'esperienza di un *connoisseur* come Sebastiano Resta². Dopo la morte di Cristina, tutti i suoi beni passarono per disposizione testamentaria al cardinale Decio Azzolino, suo consigliere e confidente; morto anch'egli poco tempo dopo, nel 1692 l'eredità fu alienata dal marchese Pompeo Azzolino – che probabilmente aveva già disperso molte opere nei tre anni precedenti – al principe don Livio Odescalchi. Alla morte di quest'ultimo, nel 1713, le raccolte subirono un'ulteriore dispersione: i dipinti furono acquistati dal duca Filippo II d'Orléans, reggente di Francia dopo la morte di Luigi XIV, mentre le statue furono vendute a Filippo V, re di Spagna.

Per quanto riguarda i disegni, è difficile ricostruire con esattezza la fisionomia della raccolta appartenuta alla regina, stante la scarsità di documenti sufficientemente dettagliati (l'inventario *post mortem* è avaro di notizie al riguardo³) e la mancanza di una specifica *marque*

¹ Sulle raccolte d'arte della regina cfr. da ultimo *CRISTINA DI SVEZIA* 2003. Per le vicende relative alla collezione di disegni si rinvia a quanto riassunto da Simonetta Prosperi Valenti Rodinò in *IL DISEGNO* 1992, pp. 44-47 (con bibliografia precedente); contributi successivi si devono a Tomaso Montanari (1995), Per Bjurström (1997) e alla stessa Prosperi Valenti Rodinò (1997).

² Sui rapporti tra Cristina di Svezia e padre Resta – che probabilmente collaborò in prima persona alla formazione e all'ordinamento della collezione di disegni della regina – cfr. VITZTHUM 1966a, pp. 302-303, e MONTANARI 1995, nota 45.

³ Un inventario del *Libro II de' disegni*, conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, fu reso noto da Jeanne Bignami Odier (1962, p. 185): sessantuno dei centoventitré disegni in esso contenuti sono stati identificati tra quelli oggi nel Teylers Museum di Haarlem da Bert Meijer (1984, pp. 54-59, 245-249). Più recente è la pubblicazione, da parte di Tomaso Montanari (1995, pp. 74-75), di un analogo inventario del *Libro I di disegni di vari pittori italiani*, ritrovato a Jesi tra le carte di Pompeo Azzolino, dove però i disegni sono descritti sommariamente e quasi sempre senza l'indicazione dell'autore; Montanari è comunque riuscito a

de collection che contraddistingua tutti i fogli attualmente identificati. Si può comunque rilevare che gran parte di essa è oggi identificabile in due nuclei, costituiti da circa duemila disegni ciascuno: il primo fu venduto nel 1790 dagli eredi di don Livio Odescalchi al Teylers Museum di Haarlem⁴, l'altro consta di ventisette volumi – contenenti per la maggior parte disegni barocchi romani – ceduti nel 1713 dall'abate Francesco Antonio Renzi (o Rensi) alla città di Lipsia, al prezzo di 1500 scudi⁵. Diversi elementi (iscrizioni, legature dei volumi, segni di riconoscimento nonché affinità tematico-stilistiche) attestano la provenienza comune di questi due nuclei, la cui origine dalla collezione di Cristina di Svezia – benché non esplicitamente documentata – è stata dedotta proprio sulla base dei suddetti indizi e delle strette connessioni tra la regina, don Livio Odescalchi e l'abate Renzi⁶. Quest'ultimo rimane una figura dai contorni alquanto indefiniti: non è chiaro se fosse un collezionista egli stesso (ma in tal caso è singolare che il suo nome non venga mai menzionato dalle fonti tra quelli degli appassionati di grafica attivi in quegli anni) o piuttosto un semplice intermediario⁷.

Nel *mare magnum* della collezione grafica di Cristina di Svezia l'incidenza della scuola napoletana risulta invero piuttosto modesta, benché essa sia attestata da alcuni fogli di Giovanni Battista Spinelli, Jusepe de Ribera (fig. 47) e Aniello Falcone oggi ad Haarlem⁸. Diverso è il discorso se in questa valutazione si include il consistente *corpus* del 'napoletano romanizzato' Salvator Rosa, al quale erano dedicati diversi volumi in cui furono riuniti i numerosi disegni (fig. 48) che la regina dovette ottenere direttamente dal figlio dell'artista partenopeo dopo la morte di quest'ultimo, avvenuta nel 1673⁹. Due di questi volumi appartengono al nucleo attualmente conservato nel Museum der bildenden Künste di

riconoscere circa la metà dei disegni menzionati in questo documento in altrettanti fogli cinquecenteschi del museo di Haarlem.

⁴ Sui disegni oggi ad Haarlem cfr. *DISEGNI ITALIANI* 1983 e MEIJER 1984; sulla collezione Odescalchi si veda ROETHLISBERGER 1985-1986.

⁵ Sulla provenienza del nucleo di Lipsia (attualmente conservato nel Museum der bildende Künste) cfr. FISCHER PACE, STOLZENBURG 1999.

⁶ Per una recente ed esaustiva analisi di questi argomenti cfr. *ibid.*

⁷ Montanari (1995, p. 65) ha ipotizzato che la vendita del 1713 alla città di Lipsia sia stata effettuata dall'abate Renzi per conto di Decio III Azzolino, figlio del marchese Pompeo, che con maggiore probabilità avrebbe potuto disfarsi di un patrimonio per il quale invece gli Odescalchi – almeno fino al 1790 – dimostrarono sempre un notevole interesse: anche le sculture e i dipinti furono infatti venduti, dopo la morte di don Livio, prestando attenzione alla loro integrità come nuclei a sé stanti. Mahoney (1977, pp. 19 ss.) riteneva invece che anche i disegni venduti dall'abate Renzi si trovassero precedentemente nella collezione di don Livio Odescalchi.

⁸ Per il disegno di Spinelli, cfr. VITZTHUM 1967, p. 19; per quello di Falcone, cfr. *ibid.*, p. 42; per Ribera, cfr. Manuela Mena Marqués in *JUSEPE DE RIBERA* 1992, nn. 2.30, 2.46.

⁹ Cfr. MAHONEY 1965; ID. 1977, pp. 17-30. Gran parte di essi sono oggi divisi tra il Teylers Museum di Haarlem e il Museum der bildende Künste di Lipsia; su questi due nuclei è stata impostata una mostra recentemente dedicata al pittore napoletano (*SALVATOR ROSA* 1999).

Lipsia, mentre altri due – oggi dispersi – rimasero in possesso della famiglia Odescalchi ed erano ancora quasi del tutto integri negli anni sessanta del Novecento¹⁰. È suggestivo rilevare che un’analoga raccolta ordinata in volumi monografici contenenti oltre quattrocento disegni di Giovanni Lanfranco – in gran parte relativi alle opere eseguite dal pittore parmense a Napoli –, di cui non si conosce la collocazione originaria, è attualmente conservata presso il Museo di Capodimonte (fig. 49)¹¹. Alcuni di essi presentano un simbolo tracciato a penna composto da una croce sovrapposta ad un cerchio, simile ad una croce celtica, che si ritrova identico su numerosi disegni di provenienza cristiniana, tra cui due di Rosa già in collezione Odescalchi¹² e vari fogli di Francesco Allegrini del Metropolitan Museum di New York, verosimilmente appartenenti ad un album smembrato¹³. Tutti i fogli in questione possono essere fatti risalire alla collezione Odescalchi o alla raccolta ceduta dall’abate Renzi alla città di Lipsia; il suddetto contrassegno – che, come spiega una nota manoscritta in uno dei volumi oggi a Lipsia, indica la presenza di un disegno sul verso del foglio (fig. 50)¹⁴ – confermerebbe dunque la loro origine comune. Un altro elemento, finora mai rilevato, collega alcuni disegni lanfranchiani del museo napoletano con due dei due volumi dedicati a Salvator Rosa, uno a Lipsia e l’altro in collezione Odescalchi: si tratta dei quattro fogli di Capodimonte con ritratti del “CAVALIERE GIOVANNI LANFRANCO PITTORE PARMEGIANO”, così identificato dalle iscrizioni a penna inserite tra due cerchi concentrici che racchiudono il busto del pittore, disegnato a matita rossa (fig. 51)¹⁵. Tanto il volume di Lipsia che quello Odescalchi presentano sul frontespizio ritratti di Salvator Rosa a matita rossa, inseriti in analoghe

¹⁰ MAHONEY 1977, pp. 17 ss.; FISCHER PACE, STOLZENBURG 1999, p. 51. Già a partire dal Settecento diversi fogli vennero rimossi dai due volumi Odescalchi per essere montati ed esposti singolarmente; uno dei due tomi ebbe una nuova rilegatura nel corso del Settecento. I fogli di Rosa risultano attualmente dispersi: in particolare, un gruppo di oltre novanta disegni fu venduto dalla famiglia romana alla galleria Gerda Bassenge di Berlino nel 1974 (MAHONEY 1977, p. 808). Secondo Mahoney (*ibid.*, pp. 22-23), i disegni di Rosa oggi ad Haarlem proverrebbero da un quinto volume, anch’esso appartenuto agli Odescalchi.

¹¹ Cfr. PROSPERI VALENTI RODINÒ 1997, p. 18. I disegni di Capodimonte, che rappresentano il più consistente nucleo di fogli di Lanfranco a noi pervenuto, sono stati illustrati da Schleier (1983, in particolare pp. 7-9), il quale però non si è soffermato sulla questione della loro provenienza.

¹² MAHONEY 1977, nn. 60.5, 82.12.

¹³ Cfr. PROSPERI VALENTI RODINÒ 1997, p. 18. Il contrassegno in questione compare inoltre su disegni del Guercino e di Pietro Testa del Teylers Museum di Haarlem, nonché su una raccolta di studi berniniani divisi tra l’Istituto Nazionale per la Grafica a Roma e il museo di Lipsia. A Capodimonte esso si ritrova anche su due fogli di Sisto Badalocchio (inv. 307 e 497) e su uno di Francesco Cozza (inv. 438).

¹⁴ FISCHER PACE, STOLZENBURG 1999, p. 58.

¹⁵ Museo di Capodimonte, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 629-632. Due dei ritratti sono in controparte.

cornici in cui è riportato, a penna, il nome dell'artista cui i volumi sono dedicati (fig. 52)¹⁶. È probabile che anche i ritratti di Lanfranco ornassero il frontespizio di quattro dei cinque volumi in cui erano originariamente raccolti i suoi disegni oggi a Capodimonte. In conclusione, i dati qui esposti sembrano favorire l'ipotesi di un'originaria appartenenza dei fogli lanfranchiani di Capodimonte alla raccolta di Cristina di Svezia. Non sappiamo però come né quando questo pur ampio gruppo di disegni sia confluito nel museo napoletano; di sicuro essi facevano già parte del Real Museo Borbonico nel 1824, come attesta un inventario compilato in quell'anno¹⁷.

In base ad alcune testimonianze coeve si può comunque dimostrare che, negli anni in cui la collezione grafica della regina fu smembrata attraverso passaggi non del tutto chiari, essa fu – almeno in parte – trasferita per qualche tempo a Napoli. A questo proposito, appare significativo che già il cardinale Decio Azzolino fosse in contatto con mercanti napoletani¹⁸; inoltre, dopo la morte dello zio, il marchese Pompeo seguì il duca di Medinaceli a Napoli – dove quest'ultimo era stato nominato viceré – in qualità di capitano delle guardie reali¹⁹. D'altra parte, alla presenza nella capitale del viceregno, negli anni a cavallo tra Sei e Settecento, di alcuni dei libri di disegni appartenuti alla regina sembra alludere la già citata lettera inviata da padre Resta a monsignor Marchetti nel 1700, in cui si accenna all'eventualità che un non meglio identificato pittore inglese allora a Napoli potesse avere “questioni con li libri [...] d'Azzolini olim della Regina di Svezia se più sono in essere”²⁰; di poco successiva è la notizia contenuta nel *Diario* di Francesco Valesio, in cui si ricorda che monsignor Lorenzo Casoni, nunzio a Napoli dal 1690, al suo ritorno a Roma, nel 1702, portò con sé “alcuni bellissimi disegni di Raffaello che già erano della regina di Svetia et hora del marchese Pompeo Azzolini”²¹. Un'ulteriore prova del passaggio a Napoli dei disegni appartenuti a Cristina proviene dall'inedito carteggio del cardinale Filippo Antonio Gualtieri, che fu incaricato dalla famiglia Odescalchi di condurre le trattative per la

¹⁶ MAHONEY 1977, pp. 19-20; FISCHER PACE, STOLZENBURG 1999, p. 51. Come hanno riconosciuto Stolzenburg e la Fischer Pace, i ritratti di Rosa derivano da un'incisione di Pier Leone Ghezzi; poiché quest'ultimo (nato nel 1674) risulta attivo come incisore solo a partire dal 1699, i frontespizi in questione dovettero comunque essere eseguiti dopo la morte di Cristina.

¹⁷ Cfr. MUZZI 1987, p. 32.

¹⁸ Nel 1665 il cardinale acquistava a Napoli, al prezzo di 300 scudi, un quadro di Tiziano per Cristina di Svezia (BORSELLINO 2000, p. 21).

¹⁹ *Ibid.*, p. 37, nota 77. È interessante ricordare, in base a quanto riportato da Alfonso Pérez Sánchez (2003, p. 8), che l'archivio della Casa ducale di Medinaceli a Siviglia conserva “disegni napoletani di una grande qualità”.

²⁰ SACCHETTI LELLI 2005, p. 101; cfr. *supra*.

²¹ VALESIO 1977-1979, II, p. 97; cfr. MONTANARI 1995, p. 64. Valesio riferisce inoltre che il papa (allora Clemente XI) meditava di acquistare i disegni del marchese Azzolino per donarli all'Accademia di San Luca. Su monsignor (poi cardinale) Casoni cfr. MORONI 1840-1861, X, pp. 144-145; PIGNATELLI 1978.

vendita delle raccolte d'arte della regina al duca Filippo II d'Orléans²². La corrispondenza tra il cardinale e l'agente del duca, il banchiere nonché celebre collezionista Pierre Crozat, segue le lunghe negoziazioni – protrattesi dal 1715 al 1722 – ed è di estremo interesse per la storia delle collezioni della regina; alquanto generiche risultano invece le notizie relative ai disegni, ai quali peraltro Crozat si mostra particolarmente interessato. Nelle lettere non vengono mai menzionati gli autori; tuttavia, in una nota del novembre 1715 si fa riferimento ad un “contratto separato” per i disegni, specificando che di essi “non fu consegnata tutta la quantità, et erano mal ridotti dal naufragio patito nel condurli da Napoli a Roma”²³. Ciò conferma che – a differenza dei quadri e delle sculture – non tutti i disegni appartenuti a Cristina di Svezia erano stati venduti da Pompeo Azzolino al principe don Livio Odescalchi nel 1692²⁴. Il fatto – attestato dalle fonti qui riportate – che la raccolta grafica cristiniana fosse stata trasferita a Napoli sullo scorcio del Seicento rafforza inoltre l'ipotesi che ad essa possano essere stati accorpati (forse in tempi successivi alla morte della regina?) fogli di artisti napoletani.

Padre Resta

I disegni raccolti da padre **Sebastiano Resta** (1635-1714) (fig. 53), uniti alle note di cui egli era solito corredarli, rappresentano una delle maggiori fonti di notizie sulla grafica napoletana del Seicento attualmente a nostra disposizione. In questo senso, benché la passione di Resta per il disegno fosse nota fin dagli studi di Popham e sia stata oggetto di diversi approfondimenti recenti, il suo pionieristico quanto singolare ruolo di *connoisseur* è stato a lungo almeno in parte sottovalutato²⁵. Lo stesso Vitzthum, nonostante la grande attenzione prestata ad ogni testimonianza che attestasse la presenza di disegni napoletani

²² Proprio a tali trattative si riferisce l'ampio carteggio raccolto in uno dei 341 volumi dell'archivio Gualtieri, conservato a Londra presso la British Library – alla quale fu venduto dal marchese Filippo Antonio Gualtieri nel 1854 – e in gran parte inesplorato (cfr. FILERI 2002, p. 31). Sul cardinal Gualtieri cfr. *infra*.

²³ Londra, British Library, Add. 20390, c. 138r.

²⁴ Cfr. MONTANARI 1995, p. 65; FISCHER PACE, STOLZENBURG 1999, p. 47.

²⁵ POPHAM 1936; per i contributi successivi si rinvia agli aggiornamenti offerti da WARWICK 2000 e PROSPERI VALENTI RODINÒ 2001. Simonetta Prospero Valenti Rodinò ha recentemente (2008) fornito nuove tracce per l'identificazione dei disegni raccolti da padre Resta per il marchese del Carpio, individuando tra l'altro un volume ancora sconosciuto, proveniente dalla collezione del marchese, nella Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a Madrid, e approfondendo la questione dell'interesse dell'oratorio per gli artisti napoletani.

nelle raccolte sei e settecentesche, lo citava solo *en passant*²⁶; fino a poco più di vent'anni fa, infatti, era ancora ignota l'importante connessione tra il padre oratoriano e un collezionista del calibro del marchese del Carpio. In questa sede si intende soprattutto evidenziare il ruolo fondamentale da lui svolto nell'individuazione dei caratteri propri della scuola napoletana, anche nel campo della grafica.

È piuttosto difficile inquadrare l'attività di raccoglitore di disegni svolta da Resta, giacché egli non fu mai un collezionista nel senso proprio del termine. La gran quantità di disegni da lui assemblati e riuniti in volumi non costituivano, infatti, una vera e propria collezione personale – cosa che peraltro gli era vietata dal suo stesso *status* di padre oratoriano; essi erano bensì concepiti come 'doni' destinati a mecenati influenti, da cui Resta poteva ottenere in cambio somme di denaro da destinare ad opere di carità²⁷. Potrebbe dunque apparire improprio il suo inserimento in questa carrellata di collezionisti, se non fosse che, in molti casi, la personalità di padre Resta sovrasta nettamente quella degli effettivi destinatari o committenti dei libri di disegni da lui formati. Si è già trattato dei volumi appartenuti al marchese del Carpio, poiché in quel caso il pur fondamentale ruolo di consulente svolto da Resta fu finalizzato alla costruzione di una raccolta la cui storia è indissolubilmente legata alla figura del committente, mecenate di grande levatura che dimostrò un interesse per le arti assai poliedrico e tutt'altro che occasionale²⁸. Sembra invece più equilibrato, e finanche doveroso, mettere in risalto l'autonomia di padre Resta nell'allestimento di altri libri di disegni destinati a personaggi non altrettanto straordinari, tanto più se si considera che spesso tali libri erano concepiti come materiale da collocare (o ricollocare) sul mercato, in attesa di un acquirente.

Discendente di una nobile famiglia milanese, Sebastiano Resta nel 1661 si trasferì a Roma, dove nel 1665 fu ammesso nell'ordine dei padri oratoriani della Chiesa Nuova. La sua atipica attività di 'collezionista', documentata già dai primi anni romani, lo portò ad intessere rapporti con artisti, intendenti e mercanti in tutta Italia. L'esperienza acquisita con tali frequentazioni e la sua fama di *connoisseur*, soprattutto nel campo della grafica, gli assicurarono prestigiosi incarichi nel doppio ruolo di agente e consulente: dopo gli anni in

²⁶ MONBEIG GOGUEL, VITZTHUM 1967, p. XI. Lo studioso tedesco conosceva soltanto un disegno di Corenzio e un altro, calco da Mattia Preti, collocati da Resta in un volume oggi conservato nella Biblioteca Ambrosiana di Milano (cfr. *infra*).

²⁷ La pratica del 'dono', intesa da Resta anche come strumento di promozione sociale, è stata approfonditamente analizzata da Genevieve Warwick (2000), che ha indagato gli aspetti antropologici di tale fenomeno, collocandolo nel quadro della società del tempo e del collezionismo di disegni nel Seicento.

²⁸ Sui rapporti tra Resta e il marchese del Carpio fr. *supra*.

cui fu al servizio del marchese del Carpio, Resta fu ad esempio chiamato a “ripassare” l’inventario dei quadri appartenuti a Cristina di Svezia²⁹; in seguito trovò un altro importante protettore in monsignor Matteo Marchetti, vescovo di Arezzo, per il quale egli tra il 1698 e il 1702 mise insieme quasi 2500 disegni sistemati in 19 volumi³⁰. Dopo la morte di monsignor Marchetti (1704), gli eredi di quest’ultimo, non intendendo saldare il debito con l’oratoriano, gli restituirono alcuni volumi di disegni, e nel 1711 ne vendettero sedici a Lord John Somers, tramite l’agente di questi in Italia, John Talman. Morto anche Lord Somers (1716), la sua collezione fu venduta all’asta, smembrando i volumi e disperdendo i disegni; molti di questi si trovano tuttora in Inghilterra (soprattutto nella Christ Church di Oxford, ma anche a Londra nel British Museum e nel Victoria & Albert Museum, nonché a Chatsworth)³¹. Fortunatamente, prima della dispersione Lord Somers si era preoccupato di far trascrivere le annotazioni che padre Resta aveva apposto sotto ciascun disegno, com’era sua abitudine: le scritte che riportano attribuzioni e preziose notizie riguardanti tanto gli autori che i primi proprietari dei disegni raccolti in quattordici dei volumi Somers sono tuttora leggibili in un manoscritto conservato a Londra presso la British Library (Lansdowne 802), del quale sono stati finora pubblicati solo alcuni stralci. In ciascuno di questi volumi padre Resta aveva affrontato un aspetto, un periodo o l’evoluzione di una scuola italiana, o anche di un singolo artista.

Attraverso queste annotazioni, oltre a manifestare una viva attenzione – allora tutt’altro che scontato – per i disegni di pittori dell’Italia meridionale, l’oratoriano tentò anche di tracciare una storia dell’arte illustrata di un’area geografica fino a quel momento trascurata dalla letteratura artistica, con largo anticipo sulla riabilitazione che di essa operò, in pieno Settecento, Bernardo De Dominici. D’altra parte, sono prova di questo interesse non soltanto le generose notizie che accompagnano i disegni all’interno dei libri formati da Resta, ma anche le preziose glosse da lui apposte sugli esemplari in suo possesso di alcuni dei più celebri testi di storiografia artistica scritti tra il Cinque e il Seicento, da Vasari a Orlandi³². Grazie alle notizie offerte dallo stesso Resta – vero e proprio grafomane – è possibile ricostruire anche la cronologia dei viaggi che gli offrirono la possibilità di

²⁹ FUSCONI, PROSPERI VALENTI RODINÒ 1983-1984, p. 238.

³⁰ WARWICK 2000, p. 39. Su monsignor Marchetti cfr. SACCHETTI LELLI 2005 (in particolare sul suo interesse per la pittura napoletana contemporanea, pp. 29, 48).

³¹ FUSCONI, PROSPERI VALENTI RODINÒ 1983-1984, pp. 243-244; WARWICK 2000, *passim*. Sull’acquisto dei volumi Marchetti da parte di Lord Somers e sull’intervento di Jonathan Richardson senior nella sistemazione dei disegni cfr. GIBSON-WOOD 1989, pp. 170-177.

³² Sulle postille restiane a questi testi cfr. VANNUGLI 1991.

conoscere e studiare direttamente tale scuola artistica. Al di là del viaggio effettuato tra il 1682 e il 1683 al seguito del marchese del Carpio, sembra che Resta avesse avuto contatti con l'ambito partenopeo già in anni precedenti. Sulla base degli appunti lasciati dall'oratoriano sulla sua copia dell'*Abecedario pittorico* sappiamo che egli comprò da Andrea De Leone un ritratto di Aniello Falcone, da lui donato al padre Filippo; poiché quest'ultimo risulta essere già morto nel 1671, se ne deduce che il collezionista milanese aveva già effettuato acquisti dal pittore napoletano ben prima del 1683³³. Due viaggi a Napoli, nel 1664 e nel 1678, sono attestati da altre note manoscritte riportate su una copia delle *Vite* di Giovanni Baglione e su un esemplare delle *Vite* vasariane, entrambi appartenuti a Resta e attualmente conservati nella Biblioteca Apostolica Vaticana³⁴. A conferma di ciò sta anche una delle note contenute nel citato manoscritto Lansdowne, in cui Resta accenna alle sue "dimore in Napoli"³⁵. L'oratoriano poté dunque approfittare di diverse occasioni per procacciarsi testimonianze grafiche della scuola artistica partenopea: le sue stesse postille dimostrano che egli studiò direttamente *in loco* le opere presenti a Napoli, tentando di ricostruire attraverso di esse la genesi della scuola artistica partenopea. Tali note ripetono, in linea di massima, osservazioni già proposte da Resta in altra sede: in particolare, nelle annotazioni contenute sulle due copie dell'edizione torrentiniana delle *Vite* di Giorgio Vasari possedute da Resta, entrambe oggi nella Biblioteca Vaticana (segnalate ma non trascritte da Antonio Vannugli³⁶), l'oratoriano ricorda la presenza di un dipinto di Andrea del Sarto in San Giacomo degli Spagnoli³⁷, cita un'opera di Andrea da Salerno in San Gaudioso³⁸, loda le opere di Marco Cardisco e il colorito dei pittori napoletani³⁹ e si rivela competente anche nell'ambito della scultura, dimostrando di saper distinguere lo stile di

³³ NICODEMI 1956, p. 272. L'*Abecedario* annotato da Resta fa parte della raccolta Melziana, confluita nella Biblioteca Nazionale Braidense; le aggiunte dell'oratoriano furono poi inserite nell'edizione del testo di Orlandi pubblicata nel 1719 (ORLANDI 1719, p. 64). Sulle note restiane cfr. FARINA 2004, p. 8, nota 25.

³⁴ Cfr. VANNUGLI 1991, nota 49; FARINA 2004, pp. 31-33.

³⁵ Londra, British Library, Ms. Lansdowne 802, K 116 (cfr. Appendice A).

³⁶ VANNUGLI 1991, pp. 149-150.

³⁷ Biblioteca Apostolica Vaticana, Riserva IV.5, II, p. 769: "Il quale quadro fu da lui [Andrea del Sarto] mandato a a Napoli [*in S. Giacomo de Spag.li*] & in quel' luogo è la più onorata & bella pittura che vi sia [*In S. Giac.o de Spagnoli sopra un pilastro*]" (in corsivo tra parentesi quadre le postille restiane).

³⁸ Biblioteca Apostolica Vaticana, Fondo Cicognara IV.2390, III, p. 585 [*Vita* del Correggio]: "*In Napoli di quel tempo dipinse in S. Gaudioso un Andrea di Salerno del 1513 con gusto misto di Rafaele e di Correggio*

³⁹ *Ibid.*, III, p. 831 [*Vita* di Marco Cardisco]: "*Pittore di tinta meravigliosa, andava allo stile di Andrea da Salerno e di Rafaele*"; [Vasari] "[...] tanto più d'uno ingegno buono possiamo rallegrarci quando lo troviamo in un paese dove non nascano uomini di simile professione [*vi era Andrea Sabattino da Salerno, q.le haveva visto Rafaele e così lumen de lumine era passato in Napoli*]" ; "*Nota che i coloriti di quel tempo in Napoli Gaeta Salerno erano tutti buoni anche in pittori di poco disegno*".

Girolamo Santacroce da quello di Giovanni da Nola⁴⁰. Ancor più prodighe di informazioni sulla pittura a Napoli e nell'Italia meridionale sono le già più volte citate annotazioni di Resta all'*Abecedarario* di Orlandi, integralmente pubblicate cinquant'anni fa da Giorgio Nicodemi: seguendo l'ordine alfabetico scelto da Orlandi, Resta aggiunge notizie di prima mano su Antonio Solario, Andrea da Salerno, Severo Ierace, Marco Cardisco, Pietro Negroni, Andrea De Leone, Mattia Preti, Luca Giordano e Paolo De Matteis⁴¹. Inoltre, in una postilla di Resta alla biografia del Caravaggio contenuta nelle *Vite* del Baglione, resa nota da Viviana Farina, Aniello Falcone è annoverato tra i seguaci del pittore lombardo a Napoli⁴².

Le didascalie di padre Resta copiate nel manoscritto della British Library aggiungono altre preziose (ancorché non sempre esatte) osservazioni sullo stile grafico di pittori o scultori partenopei, oltre a rari indizi sull'esistenza di raccolte grafiche a Napoli nel Seicento. Tra i collezionisti spicca ovviamente il nome del marchese del Carpio, citato in riferimento a dipinti e disegni della sua raccolta – opere, stando al Resta, di pittori che andavano da Giotto a Gentile Bellini al Correggio – o anche ricordando il soggiorno napoletano effettuato dall'oratoriano al seguito del viceré, tra il 1682 e il 1683⁴³. Nel manoscritto londinese si trovano diverse menzioni relative ad artisti attivi a Napoli a partire dal Cinquecento. Descrizioni assai dettagliate ed elogiative sono dedicate in particolare a due disegni di Andrea Sabatini da Salerno, definito da Resta “il Raffaello di Napoli”⁴⁴. Il collezionista, trattando del Sabatini, si stupisce che Vasari lo avesse del tutto ignorato, aderendo ad una polemica locale che oltre mezzo secolo dopo sarà ancora oggetto del proemio alle *Vite* di De Dominici⁴⁵. L'insofferenza di padre Resta nei confronti dei parametri di giudizio imposti dalla storiografia artistica vasariana si esprimeva del resto anche nel suo precoce apprezzamento dei primitivi, oltre che nella rivalutazione della scuola lombarda e nella posizione di assoluta preminenza che nei suoi libri di disegni era

⁴⁰ *Ibid.*, III, p. 785 [*Vita* di Girolamo Santacroce]: “*Gerolamo S.a Croce non hà che fare con la delicatezza di Gio. da Nola*”.

⁴¹ NICODEMI 1956, *ad indicem*.

⁴² FARINA 2004, p. 32.

⁴³ Londra, British Library, Ms. Lansdowne 802, *passim* (le note di padre Resta su Napoli, sugli artisti napoletani e sul marchese del Carpio sono trascritte nell'Appendice A); cfr. FUSCONI, PROSPERI VALENTI RODINÒ 1983-1984, nota 12.

⁴⁴ Londra, British Library, Ms. Lansdowne 802, J 88, K 116.

⁴⁵ DE DOMINICI 2003, pp. 13 ss.; cfr. Pierluigi Feliciano, *ibid.*, pp. 39-40. L'apologia di Andrea da Salerno è espressa in termini analoghi in una postilla – tuttora inedita – alla già citata copia delle *Vite* vasariane (Biblioteca Apostolica Vaticana, Riserva IV.5, II, p. 832 [*Vita* di Marco Cardisco]: “*Gran mancamento del Vasario trascurare in Napoli le vite del gran raffaellesco pittore Andrea Sabbatini da Salerno*”).

riconosciuta al Correggio⁴⁶. Si può attribuire ai suoi gusti anticonformisti – che lo portarono ad interessarsi anche alla pittura barocca – l’attenzione riservata ad una scuola negletta come quella napoletana, già allora alquanto trascurata, almeno per quanto riguarda il disegno. Lo stesso Resta d’altra parte ammetteva che “in Napoli non vi sono stati curiosi che abbiano fatto caso di disegni, onde non se ne trovano”⁴⁷. Uno dei due disegni di Andrea da Salerno, con un altro del Correggio, era stato dato a Resta, in cambio di una *Pietà* dello Spagnoletto, dal canonico viterbese Arcangelo Spagna⁴⁸. Altri pittori del Cinquecento napoletano di cui Resta aveva raccolto disegni – non rintracciati – erano Antonio Solario (lo Zingaro) e Marco Cardisco (questo sì ricordato dal Vasari)⁴⁹: un *San Sebastiano* del primo e uno studio di testa del secondo gli erano pervenuti, come ricorda egli stesso, dallo “studio” di Andrea De Leone. Dei tre disegni di Marco Pino menzionati nel manoscritto Lansdowne e oggi perduti, uno proveniva dal “copioso studio” di Arcangelo Spagna, un altro Resta l’aveva avuto da uno scolaro di Giovanni Maria Morandi come opera dello Zingaro, “ma lo credo certo di Marco da Siena”⁵⁰. Non si hanno invece notizie circa la provenienza di un disegno di Giovanni da Nola, “altro Bonaruota di Napoli in scoltura”, raffigurante *Achille che piange Patroclo morto*⁵¹. Tuttavia, in questo caso si tratta di un foglio che, grazie alle descrizione di Resta e alla presenza su di esso della sigla alfanumerica corrispondente alla sua posizione all’interno dello smembrato volume restiano, può essere identificato con quello attualmente nella collezione dei duchi di Devonshire, a Chatsworth (fig. 54); insieme ad un disegno che Resta attribuiva ad Antonello Gagini, anch’esso contrassegnato da un’analogha sigla, l’*Achille e Patroclo* di Giovanni da Nola vi confluiscono in

⁴⁶ Cfr. PROSPERI VALENTI RODINÒ 2001, p. 71.

⁴⁷ Londra, British Library, Ms. Lansdowne 802, K 116.

⁴⁸ *Ibid.*, C 22, K 116. Arcangelo Spagna (1632-1726), accademico arcade e letterato della cerchia del cardinale Pietro Ottoboni al tempo di Arcangelo Corelli, è noto per essere autore dei libretti di diversi oratori rappresentati a Roma tra la fine del Seicento e l’inizio del secolo successivo (cfr. SMITHER 1980). Questo scambio di opere d’arte tra Spagna e padre Resta è attestato anche da una lettera inviata dall’oratoriano a monsignor Marchetti nel 1700 (SACCHETTI LELLI 2005, pp. 163, 356), in cui egli dichiara la propria assoluta preferenza per il Correggio, sostenendo, in risposta all’incredulità del pittore Giovanni Maria Morandi di fronte a un baratto ritenuto iniquo: “se verranno forastieri a Roma mi visiteranno per un disegno piccolo del Correggio più che per un quadro dello Spagnoletto se fusse grande quanto piazza Navona”.

⁴⁹ Londra, British Library, Ms. Lansdowne 802, G 115, J 26, G 112b.

⁵⁰ Londra, British Library, Ms. Lansdowne 802, K 290, K 294, K 295. Benché non corrisponda con nessuna di quelle trascritte nel manoscritto londinese, è riconducibile a padre Resta anche l’iscrizione che assegna correttamente a Marco Pino un altro disegno, oggi alla Pierpont Morgan Library di New York: in essa è detto che egli fu “discepolo prima del Mecarino, poi di Perino, dipinse sotto Daniel Volterrano” (ZEZZA 2003, n. C.23).

⁵¹ Londra, British Library, Ms. Lansdowne 802, J 99.

seguito alla dispersione della raccolta di Lord Somers⁵². Oltre ai citati disegni dello Zingaro – l'unico di questo autore che gli fosse riuscito di trovare a Napoli – e di Marco Cardisco, con lo “studio” di Andrea De Leone Resta aveva ottenuto anche un disegno del Cavalier d'Arpino in cui era copiato un satiro scolpito nel parapetto del Seggio di Montagna⁵³. Uno dei rari disegni attualmente attribuiti allo Zingaro, proveniente dalla collezione di Janos Scholz (oggi nella Pierpont Morgan Library di New York; fig. 55), presenta un'iscrizione che lo collega inequivocabilmente con il collezionista milanese: vergata nella sua tipica calligrafia, essa identifica l'autore con lo “Zingaro di Napoli, contemporaneo di Pietro Perugino”, in termini assai prossimi alla didascalia del perduto *San Sebastiano*, ove Solario veniva definito “capo della scola napoletana circa ai tempi di Pietro Perugino”⁵⁴. Che padre Resta possedesse fogli dello Zingaro è confermato da Bernardo De Dominicis nella sua biografia del pittore veneto, ove si ricorda la presenza di disegni dello stesso autore anche nella raccolta di Giovan Pietro Bellori⁵⁵; quest'ultimo aveva del resto effettuato un viaggio a Napoli nel 1661⁵⁶.

Tra le opere riconducibili all'ambito napoletano seicentesco presenti nei volumi Resta-Somers figuravano, stando alle didascalie trascritte nel manoscritto Lansdowne, uno

⁵² *Ibid.*, K 229. Sui disegni oggi a Chatsworth cfr. JAFFÉ 1994, nn. 403, 405, e *infra*. La *Morte della Vergine* attribuita a Gagini è citata anche in KRUFFT 1980 (p. 79, nota 22), ove – pur mettendo in dubbio l'attribuzione antica del disegno – si rileva la sua somiglianza con un rilievo di Gagini nella Chiesa Madre di Alcamo, databile al 1529 (data, secondo Krufft, troppo precoce per il disegno di Chatsworth); più recentemente Simonetta Prosperi Valenti Rodinò (2007, p. 17) ha segnalato la diffusione di tale iconografia in ambito siciliano, esprimendo però al contempo perplessità sulla paternità gagesca del foglio, così come sull'ipotesi che esso si debba ad uno scultore. Sia il foglio di Giovanni da Nola che uno dei due disegni di Andrea da Salerno (una *Deposizione*) sono citati, in termini pressoché identici, nella trascrizione delle didascalie di uno dei volumi restituiti a Resta dagli eredi Marchetti (il *Parnaso de' pittori*), pubblicata nel 1707 dal collezionista nell'intento di proporlo nuovamente sul mercato (cfr. WARWICK 2000, p. 46); i disegni di Andrea da Salerno e di Giovanni da Nola (J 88 e J99 nel ms. Lansdowne) corrispondono rispettivamente ai nn. 80 e 91 (*PARNASO DE' PITTORI* 1707, pp. 52, 57). Anche i volumi restituiti all'oratoriano, pur non facendo parte di quelli venduti dagli eredi Marchetti a Lord Somers, pervennero a quest'ultimo, che li acquistò verosimilmente dallo stesso Resta (sull'intricata vicenda della compravendita dei volumi Resta-Marchetti cfr. GIBSON-WOOD 1989, pp. 170-172; WARWICK 2000, p. 207, nota 73).

⁵³ Londra, British Library, Ms. Lansdowne 802, L 290.

⁵⁴ *IN THE SHADOW OF VESUVIUS* 1969, n. 1. Il parallelo tra lo Zingaro e il Perugino ricorre spesso nelle note restiane (Londra, British Library, Ms. Lansdowne 802, J 88: “[...] famoso Zingaro contemporaneo in Napoli di Pietro Perugino”; K 116: “fu il Zingaro quello che nelle nostre parti fu Pietro Perugino”; K 295: “Marco da Siena celebre in Napoli e capo della terza scuola, finita quella del Zingaro corrispondente alla nostra di Pietro Perugino”).

⁵⁵ DE DOMINICIS 2003, p. 299. Le notizie relative alle collezioni romane di Resta e Bellori vengono riferite da De Dominicis sulla base della testimonianza di un anonimo “professor di pittura, che l'ha veduto”. Nel suo commento alla biografia del pittore veneto, Donato Salvatore, non conoscendo le note manoscritte di padre Resta copiate nel manoscritto Lansdowne della British Library, rileva l'assenza di riferimenti allo Zingaro nel volume appartenuto a Resta, intitolato *Galleria portatile* e oggi conservato nella Biblioteca Ambrosiana di Milano.

⁵⁶ Cfr. IASIELLO 2003, pp. 11-13. Sulla collezione di disegni di Bellori, acquistata da Resta dopo la sua morte, cfr. PROSPERI VALENTI RODINÒ 1996a.

studio di Lanfranco “nel Tesoro di Napoli” insieme ad altri disegni di Francesco Fracanzano, Aniello Falcone, Luca Giordano e Paolo De Matteis⁵⁷. Un disegno di Belisario Corenzio, ottenuto in regalo da Giuseppe Ghezzi nel 1696, si accompagnava ad un altro dello stesso autore che offriva a Resta l’occasione per tracciare una breve biografia del pittore, anche sulla scorta delle informazioni ottenute da Andrea De Leone “che fu suo discepolo”, e una schematica divisione in scuole della pittura napoletana da Giotto fino ai “carracceschi”⁵⁸. Alcuni pittori napoletani figuravano infine, nelle note dell’oratoriano, come fornitori di disegni, oppure come consulenti: di Salvator Rosa Resta riporta il giudizio su disegni di Giovanni de’ Vecchi e Cristoforo Roncalli; Francesco Solimena, invece, gli aveva donato nel 1698 un disegno anch’esso del Pomarancio⁵⁹.

Padre Resta non si limitò a raccogliere fogli di scuola napoletana per il marchese del Carpio, ma ne inserì alcuni in volumi miscelanei, come appunto quelli appartenuti a Lord Somers, o come la *Galleria portatile* dell’Ambrosiana di Milano, che – pur essendo dedicata alle scuole fiorentina, romana, veneziana e lombarda, come recita il frontespizio – contiene almeno un disegno di Corenzio (fig. 56) e un altro attribuito dall’oratoriano a Mattia Preti (ma attualmente ritenuto non autografo), oltre ad alcuni studi del periodo napoletano di Lanfranco⁶⁰. La didascalia apposta da padre Resta su un disegno di Preti appartenuto a lui, quindi a Lord Somers e poi a Pierre Crozat, fu trascritta da Pierre-Jean Mariette nelle sue note all’*Abecedario pittorico* di Pellegrino Orlandi: l’oratoriano vi indica come fonte di notizie sul pittore calabrese il fratello di questi, Gregorio, anch’egli pittore⁶¹.

Recentemente Simonetta Prospero Valenti Rodinò ha evidenziato la presenza di scritte riconducibili a padre Resta su singoli fogli attribuiti ad artisti napoletani, sparsi in diverse raccolte pubbliche italiane. Va detto che in alcuni casi non è facile ricostruire il

⁵⁷ Londra, British Library, Ms. Lansdowne 802, L. 337, B. 93, L. 289, D. 137, D. 139. L’iscrizione relativa a Falcone, “maestro di Salvator e d’altri battagliati”, è da avvicinare a quelle dei citati disegni del Metropolitan Museum e della Pierpont Morgan Library di New York (cfr. *supra*).

⁵⁸ *Ibid.*, L. 191, L. 226.

⁵⁹ *Ibid.*, L. 176, N. 85, H. 55. Durante il suo lungo soggiorno romano padre Resta ebbe contatti anche con Luca Giordano e Pietro del Po (FUSCONI, PROSPERI VALENTI RODINÒ 1983-1984, p. 240 e nota 12).

⁶⁰ BORA 1976, nn. 155, 227, 228, 232, 235-236. Il disegno di Corenzio fu copiato da Giuseppe Passeri (GRAF 1995, n. 1152; sui disegni appartenuti a Resta riprodotti da Passeri, probabilmente in vista di una loro traduzione a stampa, cfr. GRAF 1996, pp. 534-541). A proposito delle numerose copie grafiche di Giuseppe Passeri, si segnala qui il modello di uno dei fogli oggi a Düsseldorf, non riconosciuto da Graf (1995, n. 1280): si tratta della *Visione di san Francesco* di Francesco Solimena (databile al 1703-1705, cfr. BOLOGNA 1958, p. 251), già in casa Widman a Venezia e oggi a Dresda, che il pittore romano conobbe forse attraverso una delle numerose copie esistenti (cfr. SPINOSA 1993, n. 19).

⁶¹ CHENNEVIÈRES, MONTAIGLON 1853-1862, IV, p. 207. Dal foglio – non descritto – Mariette trascrive la seguente didascalia: “Cavalier Mattia Preti, calabrese, fratello di Gregorio; quel Gregorio mi diceva, del 1664 in circa, qualmente lui si ridusse a strapassar l’arte per allevare il fratello alla virtù”. La notizia è riportata in termini analoghi dallo stesso Resta nelle sue postille all’*Abecedario pittorico* (NICODEMI 1956, pp. 281-282).

percorso attraverso cui tali disegni giunsero dalle raccolte formate da Resta alle attuali collocazioni; la stessa identificazione della grafia dell'oratoriano non è, ovviamente, sempre del tutto certa. Questi ragionevoli dubbi vanno tenuti presenti nel valutare fogli che, in base agli studi recenti, sarebbero stati attribuiti erroneamente da Resta: a Venezia, nelle Gallerie dell'Accademia, un disegno che l'iscrizione antica dice di Nicolas Poussin è stato proposto dalla Prospero Valenti Rodinò come opera di Micco Spadaro; nella stessa collezione, una copia dagli affreschi di Raffaello nelle Logge Vaticane è stata assegnata da Marina Causa Picone a Luca Giordano⁶²; a Roma, infine, un disegno del Fondo Corsini presenta un'attribuzione a Ribera, cancellata e sostituita (dallo stesso Resta?) dal nome di Andrea Camassei⁶³. Le incertezze attributive su questi fogli appaiono in contrasto con la buona conoscenza della scuola napoletana generalmente dimostrata da Resta. Il foglio degli Uffizi con uno studio relativo ad una delle numerose figure che popolano l'affresco con la *Cacciata dei mercanti dal tempio* nella controfacciata della chiesa dei Girolamini, eseguito da Luca Giordano nel 1684 (fig. 57), proprio in virtù della sua datazione certa può essere considerato l'esempio più aggiornato della grafica partenopea che Resta riuscì ad ottenere, con ogni probabilità per collocare anche questo in uno dei volumi del marchese del Carpio⁶⁴. Un altro disegno di Giordano che si ritiene sia appartenuto a padre Resta è lo studio per una pala – mai realizzata – per la chiesa di San Giorgio Maggiore a Venezia, conservato nel Victoria and Albert Museum di Londra e proveniente dalla collezione di Pierre-Jean Mariette⁶⁵; nella stessa collezione una provenienza restiana è stata suggerita per un disegno attribuito al Grechetto (forse di Andrea De Leone?) e per uno di Micco Spadaro⁶⁶. Viviana Farina ha infine attribuito a Resta l'iscrizione che identificava come ritratto della figlia di Ribera un disegno del Museo Filangieri di Napoli, distrutto durante la Seconda Guerra Mondiale⁶⁷.

⁶² PROSPERI VALENTI RODINÒ 1989, n. 154; CAUSA PICONE 1994, p. 290. I fogli con scritte Resta sono pervenuti al museo veneziano attraverso il nobile milanese Venanzio de Pagave (1722-1803), la cui collezione di disegni di figura fu acquistata nel 1808 dal pittore Giuseppe Bossi, passando poi (1818) all'abate Luigi Celotti ed infine (1822) all'Accademia (cfr. PROSPERI VALENTI RODINÒ 1989, p. 11).

⁶³ FUSCONI, PROSPERI VALENTI RODINÒ 1983-1984, nota 59.

⁶⁴ Secondo Simonetta Prospero Valenti Rodinò (2008), potrebbe trattarsi di un dono diretto del pittore, di cui sono noti i contatti con l'oratoriano; sul disegno cfr. Rossana Muzii in *LUCA GIORDANO 2001-2002*, p. 408 (con bibliografia precedente); sui fogli Resta-del Carpio oggi agli Uffizi cfr. *supra*.

⁶⁵ WARD-JACKSON 1980, n. 707; cfr. *infra*.

⁶⁶ *Ibid.*, nn. 667, 702.

⁶⁷ FARINA 2004, p. 67; cfr. VITZTHUM 1971, p. 88, fig. 11.

Il cardinal Gualtieri, la collezione Corsini e i disegni napoletani della Farnesina

L'importanza del cardinale **Filippo Antonio Gualtieri** (1660-1728) (fig. 58) come diplomatico, erudito e protettore delle scienze, nonché come collezionista, ha ottenuto il giusto risalto solo in tempi recenti⁶⁸. Discendente di una nobile famiglia orvietana, Gualtieri fu nominato vescovo di Viterbo nel 1695; inviato ad Avignone come vicelegato l'anno seguente, rimase in Francia fino al 1706 come nunzio apostolico. Fu questo un periodo fondamentale per la formazione politica ed intellettuale del prelado, incaricato di curare i difficili rapporti tra il papa e Luigi XIV in anni di forte opposizione al movimento giansenista: in Francia egli ebbe modo di frequentare eruditi quali l'abate Jean-Paul Mignon e il benedettino Jean Mabillon, nonché il filosofo Nicolas de Malebranche; raccolse inoltre un gran numero di manoscritti e libri rari, progettando di scrivere una storia universale sul modello dell'opera di Francesco Bianchini. Nel 1706 Gualtieri fu creato cardinale e nel 1708 si trasferì a Roma, dove più tardi divenne agente di Giacomo III Stuart, pretendente al trono d'Inghilterra. Nel palazzo Manfroni in via Borgognona, sua residenza romana, il cardinale sistemò la sua biblioteca, arricchita da volumi donatigli personalmente da Luigi XIV, e le sue eclettiche collezioni; per sua iniziativa il palazzo divenne dal 1714 sede delle riunioni di un'accademia di fisica, detta "del lunedì", in cui si discutevano i rapporti tra scienza moderna – in particolare quella newtoniana – e fede cristiana⁶⁹. L'ampiezza e la stessa spregiudicatezza dei suoi interessi culturali si riflettevano nella composizione delle sue collezioni, il cui nucleo più importante era costituito dal "museo" di antichità, ricordato dalle guide del tempo insieme ai "gabinetti scientifici e naturali", alla galleria di quadri e ad un'ampia collezione di disegni e stampe. Pezzi provenienti dalla raccolta di antichità, dispersa – insieme al resto – dopo la morte del cardinale, sopravvenuta nel 1728, si trovano attualmente ai Musei Vaticani e nel British Museum. Della consistenza originaria di una tanto vasta ed eterogenea collezione ci dà un'idea l'inventario compilato nel 1728, all'indomani della morte del Gualtieri, e recentemente pubblicato⁷⁰. Nel documento, tuttavia, solo di rado vengono menzionati gli autori dei dipinti, e in nessun caso viene associato un nome ai pur numerosi disegni raccolti in appositi ambienti ("mezzanini de'

⁶⁸ Per la biografia e per una bibliografia aggiornata sul cardinal Gualtieri si veda FILERI 2002 e GIORDANO 2003.

⁶⁹ La biblioteca fu ricostruita dal cardinale a Roma a partire dal 1710, dopo la perdita del materiale raccolto in Francia a causa di un naufragio e la distruzione di una seconda biblioteca negli anni della legazione in Romagna (1706-1708).

⁷⁰ MARCANTONIO FRANCESCHINI 2002, pp. 279-287 (trascrizione a cura di Ebe Antetomaso).

disegni”). A fronte di una così scarna documentazione è comunque possibile avanzare alcune ipotesi riguardo all’origine della raccolta grafica del cardinal Gualtieri: già nel 1713 François Deseine scriveva che il cardinale aveva acquistato “un cabinet complet d’antiquailles, médailles antiques et modernes de bon goût, pierres gravées excellentes, camayeux de grand prix, et autres curiosités” dal priore Francesco Antonio Renzi⁷¹; il collegamento tra i due collezionisti ha spinto diversi studiosi a ritenere che entrambi abbiano attinto, per le loro raccolte grafiche, alla celebre collezione appartenuta alla regina Cristina di Svezia⁷². Alla luce di quanto sappiamo della biografia del cardinal Gualtieri, l’ipotesi non è affatto inverosimile: come si è già detto, egli venne infatti scelto dalla famiglia Odescalchi – erede delle raccolte d’arte della regina – come intermediario per la vendita di queste al duca Filippo II d’Orléans, a sua volta rappresentato nella negoziazione dal banchiere – ed egli stesso collezionista – Pierre Crozat⁷³.

La collezione di disegni appartenuta al cardinal Gualtieri fu acquistata nel 1730 dal cardinale Neri Maria Corsini junior (1685-1770), nipote del cardinale Lorenzo, divenuto papa nel 1730 col nome di Clemente XII. Per volontà di Neri Maria Corsini la raccolta grafica – accresciuta attraverso donazioni dello stesso pontefice – venne sistemata in volumi rilegati all’interno della biblioteca del palazzo alla Lungara, già appartenuto ai Riario, che Ferdinando Fuga ristrutturò per la famiglia fiorentina a partire dal 1736; l’organizzazione dei tomi si deve a Giovanni Gaetano Bottari, l’erudito fiorentino chiamato a Roma a dirigere la Biblioteca Corsiniana ed in seguito preposto da Clemente XII alla Biblioteca Vaticana. Al momento dell’acquisizione da parte del cardinal Corsini, la raccolta del cardinal Gualtieri contava oltre settemila disegni ordinati in volumi e cartelle, insieme a numerose stampe; nel 1713 Deseine l’aveva definita “la plus ample Bibliothèque qu’il y ait à Rome”⁷⁴. Nel 1740 una parte dei fogli Gualtieri, ritenuta evidentemente poco interessante, fu venduta dai Corsini tramite il libraio Thuissant Lullié; dopo questa vendita, nella biblioteca Corsini sarebbero rimasti circa quattromila disegni raccolti in trentacinque volumi rilegati e diciassette portafogli. Attualmente il Fondo Corsini, pressoché integro, rappresenta il nucleo storico della collezione dell’Istituto Nazionale per la Grafica⁷⁵. Nove

⁷¹ DESEINE 1713, I, pp. 42-43.

⁷² Su tale ipotesi si veda da ultimo PROSPERI VALENTI RODINÒ 2004, pp. 37-41.

⁷³ Cfr. *supra*.

⁷⁴ DESEINE 1713, I, pp. 42-43.

⁷⁵ L’Istituto nacque nel 1895, col nome di Gabinetto Nazionale delle Stampe e contestualmente alla Galleria Nazionale d’Arte Antica, in seguito all’acquisto (1893) da parte dello Stato italiano del palazzo Corsini alla Lungara. All’atto della vendita, l’alienante, principe Tommaso Corsini, donò la biblioteca all’Accademia dei Lincei (che ha tuttora sede nel palazzo), mentre la collezione di dipinti fu donata allo Stato. I disegni e le

dei volumi che compongono tale fondo (dal 157 G 2 al 157 G 10, così denominati in base alla posizione che essi occupavano nella biblioteca), identici per composizione e legatura, costituiscono uno degli esempi più significativi del tipo di montaggio di disegni e stampe all'interno di libri rilegati, in uso presso la collezione Corsini in epoca settecentesca; come ha recentemente dimostrato Grazia Pezzini Bernini, in questi nove libri sarebbe confluita una parte dei disegni che il cardinale Neri Corsini acquistò nel 1730 dalla biblioteca del cardinal Gualtieri⁷⁶.

All'interno di questo fondo si distingue un importante nucleo di disegni di scuola napoletana che può essere ricondotto, attraverso la collezione Corsini, a quella del cardinal Gualtieri. In particolare, il volume 157 G 3 conteneva in origine 136 disegni, dei quali 69 del romano Giuseppe Passeri e 67 di scuola napoletana, per la maggior parte rimossi dal volume e collocati in singoli *passee-partout*⁷⁷. Tra questi ultimi si trovano importanti opere di Jusepe de Ribera (fig. 59) e di Salvator Rosa (fig. 60)⁷⁸. Altri fogli recano attribuzioni al Rosa tuttora problematiche: si tratta di un gruppo di fogli a matita rossa acquerellata raffigurante ciascuno un apostolo in piedi (fig. 61), che Vitzthum proponeva come possibile opera del pittore napoletano. La serie non corrisponde però a nessuna sua opera nota, né appare conciliabile con i soggetti abitualmente da lui trattati; anche lo stile presenta una spiccata attenzione per gli effetti luministici e la monumentalità delle figure che appaiono già vicine all'enfasi barocca di Mattia Preti⁷⁹. Un'ulteriore serie di fogli del volume 157 G 3 è stata attribuita a Luca Giordano da De Rinaldis (fig. 62), attribuzione in seguito ripresa da molti studiosi; Ferrari e Scavizzi l'hanno tuttavia contestata, e in effetti i disegni

stampe, parte integrante della biblioteca, vennero anch'essi ceduti in deposito permanente allo Stato dall'Accademia dei Lincei nel 1895 (sulla storia della collezione si veda FUSCONI, PROSPERI VALENTI RODINÒ 1982 e il più recente contributo di PROSPERI VALENTI RODINÒ 2004).

⁷⁶ PEZZINI BERNINI 2001; cfr. PROSPERI VALENTI RODINÒ 2004, pp. 37-41. Si può supporre che il cardinale Neri Corsini, insieme a Bottari, abbia provveduto a raccogliere i disegni che non furono conservati nelle rilegature originali del cardinal Gualtieri – forse perché si trovavano in volumi legati meno elegantemente, o in portafogli – nei nove grandi volumi succitati, dove poterono trovare posto anche fogli di diversa provenienza.

⁷⁷ Dopo l'istituzione del Gabinetto Nazionale delle Stampe, nel 1895, e ancora in tempi recenti, gran parte dei disegni presenti nei volumi del Fondo Corsini sono stati rimossi dalla loro collocazione originaria per essere sistemati entro singoli *passee-partout*; solo ultimamente è stata sottolineata l'importanza della conservazione dei fogli nei volumi stessi (cfr. PEZZINI BERNINI 2001, nota 2). Anche all'interno del volume 157 G 3 molte pagine risultano vuote o addirittura tagliate.

⁷⁸ Per i disegni di Ribera, cfr. Rossana Muzii in JUSEPE DE RIBERA 1992, nn. 2.29, 2.32a, 2.32b, 2.33, 2.34, 2.38, 2.39, 2.40, 2.41, 2.50, 2.54; per quelli di Rosa, cfr. MAHONEY 1977, nn. 6.1, 43.6, 65.14, 65.19, 70.2. Altri fogli sono stati attribuiti a Rosa con riserva (*ibid.*, n. 63.11; vicino a quest'ultimo è il disegno inv. FC 126115 dal volume 157 G 10, tuttora inedito) o rifiutati da Mahoney (*ibid.*, p. 807). Va rilevato che alcuni fogli di Ribera erano stati in passato ritenuti opere di Rosa, confusione comprensibile in virtù dell'influenza che lo stile grafico del pittore spagnolo esercitò sul giovane napoletano. Un ulteriore disegno del volume 157 G 3 è stato recentemente restituito a Ribera da Gabriele Finaldi (2005, p. 37, fig. 23).

⁷⁹ Su questo gruppo cfr. da ultimo FORLANI TEMPESTI 1994, p. 288 e nota 10. Altri due disegni del volume, attribuiti a Rosa da iscrizioni antiche, sono stati respinti da Ozzola (1908, p. 187) e poi mai più pubblicati.

in questione non possono essere assimilati a nessuna opera nota del Giordano, né lo stile sembra coerente con i fogli (peraltro piuttosto eclettici) che di quest'ultimo conosciamo⁸⁰. Altri disegni del volume Gualtieri-Corsini, tuttora inediti, recano vecchie quanto improbabili attribuzioni a Rosa e Giordano⁸¹. Degni di maggiore attenzione sono invece il disegno attribuito da un'anonima scritta sul volume a "Gargiulo/Rosa"⁸² (fig. 63) e affine ad un foglio degli Uffizi⁸³, anch'esso inedito (fig. 64), pervenuto dalla collezione Santarelli con un'attribuzione a Luca Giordano, entrambi prossimi ai modi di Rosa; e uno studio di figura a matita rossa⁸⁴ (fig. 65), finora ignorato dalla critica, ma identico – anche per la tecnica – ad uno studio del Teylers Museum di Haarlem (fig. 66) preparatorio per un'incisione databile al 1635-1640 circa (fig. 67)⁸⁵. Al gruppo di disegni napoletani si possono infine collegare, per la provenienza, altri fogli di artisti attivi a Napoli sparsi nei volumi in cui confluirono i disegni del cardinal Gualtieri, tra cui tre fogli di Ribera⁸⁶ e due di Falcone⁸⁷.

Benché quasi automatica, la deduzione che il cardinal Gualtieri abbia ottenuto dalla collezione già appartenuta alla regina Cristina di Svezia i disegni di artisti napoletani poi confluiti nel Fondo Corsini non è suffragata da alcuna testimonianza esplicita. Il carteggio del cardinale conservato a Londra, pur ricco di notizie preziose sui suoi interessi culturali ed artistici, non contiene alcun riferimento a tali disegni. Il cardinale ebbe comunque importanti e documentati contatti con artisti e collezionisti napoletani: un'incisione di Giovanni Paolo Melchiorri da un dipinto di Luca Giordano del 1689, raffigurante *Perseo che combatte contro Fineo e i suoi compagni* (figg. 68, 69), presenta una dedica al cardinale dalla quale si può forse arguire che il dipinto in questione sia appartenuto a lui⁸⁸; nella biografia di Francesco Solimena, De Dominicis riferisce che, durante la sua nunziatura in Francia, il

⁸⁰ Cfr. DE RINALDIS 1910; FERRARI, SCAVIZZI 1966, II, p. 309; IDD. 1992, n. E105. Marina Causa Picone (1999b, p. 87) mantiene l'attribuzione a Giordano per due di questi fogli.

⁸¹ Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, inv. FC 124832, 124840, 124859.

⁸² Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, inv. FC 124852.

⁸³ Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 6689 S.

⁸⁴ Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, inv. FC 124841.

⁸⁵ Cfr. Andreas Stolzenburg in *SALVATOR ROSA* 1999, p. 90.

⁸⁶ Rossana Muzii in *JUSEPE DE RIBERA* 1992, nn. 2.24, 2.26; Giulia Fusconi in FUSCONI, PROSPERI VALENTI RODINÒ 1982, pp. 93-94. I disegni di Ribera provengono dai volumi 157 G 6, 157 G 8 e 157 G 9.

⁸⁷ *Ibid.*, pp. 97-99 (dal volume 157 G 4). Va poi ricordata la presenza, nel volume 157 G 5, di una serie di disegni di paesaggio del napoletano romanizzato Alessio De Marchis. Il foglio del volume 157 G 2, già attribuito a Mattia Preti da Vitzthum (1967, p. 50), è invece uno studio di Lazzaro Baldi per la *Crocifissione di sant'Andrea* in Sant'Andrea delle Fratte, così come l'analogo disegno di Darmstadt, anch'esso già assegnato a Preti ma ricondotto a Baldi da Ursula Verena Fischer Pace (1997, p. 188).

⁸⁸ FERRARI, SCAVIZZI 1992, p. 401, fig. 1086. Il dipinto, reso noto da Alfonso Pérez Sánchez (2000, pp. 130-132), si trova attualmente nella collezione Medinaceli ad Antigua.

Gualtieri commissionò al pittore napoletano un dipinto per Luigi XIV⁸⁹. Nel tentativo di individuare l'origine dei disegni napoletani appartenuti al cardinale, appare particolarmente significativo il fatto che egli abbia acquistato nel 1716 quaranta vasi etruschi dall'eredità dell'avvocato napoletano Giuseppe Valletta (1636-1714), acquisto che venne registrato dallo stesso prelato nel suo diario, conservato presso la British Library e a tutt'oggi inedito⁹⁰. Come la collezione del Gualtieri, quella di Valletta era celebre soprattutto per i pezzi antichi e costituiva un vero e proprio manifesto della vasta cultura del proprietario, degno complemento di una biblioteca di cui Celano ricorda che “non vi è forastiero desideroso di aver buone notizie, che non vi vada a vederla”⁹¹. La mancanza di notizie dettagliate sulla consistenza di tale collezione non impedisce di supporre che di essa facessero parte anche disegni di artisti contemporanei, che da Napoli potrebbero essere passati – come i vasi etruschi – al cardinal Gualtieri⁹².

Queste considerazioni portano quindi ad escludere l'ipotesi di una precisa scelta fatta dai Corsini in favore degli artisti partenopei: la famiglia fiorentina, infatti, non apportò alcun incremento al nucleo di disegni qui analizzati. Accertata la provenienza Gualtieri per i fogli napoletani del Fondo Corsini, nemmeno la pur nutrita presenza di dipinti di scuola napoletana del Sei e Settecento nell'attuale Galleria Corsini di Roma può essere ricondotta

⁸⁹ DE DOMINICI 1742-1745, III, pp. 593-594; cfr. BOLOGNA 1958, pp. 85-86, 185. Il dipinto è stato identificato da Bologna con quello oggi all'Ermitage di San Pietroburgo (in cui l'effigie del Re Sole appare sostituita con quella di Caterina II di Russia) e datato al 1700, poiché in quell'anno il pittore fa riferimento a un quadro che stava dipingendo per il cardinal Gualtieri in una lettera scritta ai monaci di Montecassino; tuttavia un recente restauro ha riportato alla luce, sulla tela di San Pietroburgo, la data 1690, che escluderebbe la possibilità di una sua commissione da parte del Gualtieri, il quale fu nominato nunzio apostolico in Francia appunto nel 1700 (cfr. Mario Alberto Pavone in *ANGELO E FRANCESCO SOLIMENA* 1990, p. 68).

⁹⁰ Londra, British Library, Add. 20576, f. 305r (13 luglio 1716): “Mi vennero da Napoli 40 vasi, dieci dipinti, antichissimi e di straordinaria bellezza e grandezza – comprati dall'eredità Valletta”.

⁹¹ CELANO 1692, Giornata III, p. 36; su Valletta cfr. CONSOLI FIEGO 1939, pp. 103-135.

⁹² Non è chiaro, ad esempio, se il *Seneca* di Francesco Di Maria visto da De Dominici (1742-1745, III, p. 307) in casa dei signori Valletta, preparatorio per un dipinto ma “talmente finito che pare animato”, fosse un disegno o piuttosto un bozzetto; nel primo caso, esso potrebbe essere la spia di un interesse per la grafica forse coltivato già da Giuseppe Valletta. Quanto all'acquisto dei vasi Valletta, l'inedita testimonianza contenuta nel diario del cardinale sembra smentire l'ipotesi, recentemente formulata da Maria Emilia Masci (1999, pp. 562-568), che il giurista napoletano li avesse venduti al Gualtieri già nel 1688. A giudizio della studiosa, sarebbe falsa la notizia – riportata da Winckelmann – secondo cui il cardinale avrebbe acquistato i vasi dagli eredi del giureconsulto napoletano. L'ipotesi di una vendita effettuata dallo stesso Valletta nel 1688 è dovuta all'interpretazione di un passo di una lettera scritta nel 1734 dall'antiquario romano Francesco Ficoroni ad Anton Francesco Gori, in cui il primo scrive che “tutta detta raccolta [dei vasi Valletta], à riserva de circa à quindici, è passata per le mie mani, a 24 anni in circa, che fui in Napoli comprai 40 vasi de più grandi della Casa Valletta per l'Eminentissimo Gualtieri”; la Masci ne deduce che l'acquisto sia avvenuto nel 1688, quando Ficoroni aveva appunto 24 anni. Al di là della nuova testimonianza emersa dalle carte Gualtieri a Londra, tale ipotesi sembra ulteriormente smentita dal fatto che dopo il terremoto del 1688 l'erudito olandese Jacopo Tollo chiedeva notizie al Valletta sulla sorte dei suoi vasi (DE SIMONE 1975, p. 7); inoltre, sappiamo che il cardinal Gualtieri – all'epoca appena ventottenne – in quell'anno si trovava ancora a Jesi in qualità di governatore (GIORDANO 2003, p. 201). Non si ha notizia di alcun rapporto del cardinale con Ficoroni prima del suo arrivo a Roma, nel 1708.

ad un'effettiva predilezione della famiglia pontificia per la pittura partenopea: come dimostrano gli inventari antichi, solo pochi di quei dipinti (Rosa, Giordano, Solimena) si trovavano già nel Settecento nel palazzo romano – dove peraltro erano pervenuti quasi sempre attraverso doni di alti prelati⁹³; le opere di Battistello, Cavallino e Stanzione furono invece acquistate per la Galleria Nazionale d'Arte Antica nei primi decenni del Novecento, andando ad arricchire l'originario nucleo della quadreria corsiniana⁹⁴.

Disegni napoletani in collezioni di artisti romani: Carlo Maratti e Giuseppe Ghezzi

La presenza di disegni napoletani all'interno delle collezioni romane specificamente dedicate alla grafica tra Sei e Settecento appare tutt'altro che marginale, anche al di là del caso di un collezionista agguerrito come padre Resta, che aveva potuto avvalersi dell'opportunità di raccogliere materiale direttamente a Napoli. A Roma, come nella capitale del vicereame, alcune delle più importanti collezioni grafiche del tempo appartenevano agli artisti, per i quali i disegni rappresentavano in primo luogo uno strumento di lavoro. Tra le proprietà di **Francesco Raspantino**, assistente del Domenichino a Napoli nonché erede del fondo di bottega del pittore bolognese, figurava – come attesta un inventario del 1664 – anche un “ritratto in charta d'un putto che dorme, d'un foglio di charta, cornice negra, mano di Cesare Fracassano da Canzano”⁹⁵. Non sappiamo se il disegno di Cesare Fracanzano fosse uno di quelli che Raspantino aveva ereditato dal suo maestro, come i numerosi cartoni e studi preparatori del pittore bolognese per gli affreschi della Cappella del Tesoro di San Gennaro nel Duomo di Napoli e i preziosi fogli di Agostino e Annibale Carracci; si tratta comunque di una rara testimonianza della presenza di un'opera grafica di un pittore napoletano – peraltro attualmente quasi del tutto sconosciuto come disegnatore – in una raccolta romana seicentesca, benché in questo caso essa si possa agevolmente spiegare col fatto che il suo possessore (sia che si tratti del

⁹³ MAGNANIMI 1980, *passim*. Un'eccezione è rappresentata dalla *Battaglia* che monsignor Neri Corsini commissionò nel 1652 a Salvator Rosa per donarla al re di Francia e che oggi si trova al Louvre (cfr. SALERNO 1963, p. 110).

⁹⁴ Emilio Lavagnino in *PITTORI NAPOLETANI* 1958, p. 7.

⁹⁵ SPEAR 1982, I, p. 339.

Domenichino o del suo allievo) soggiornò a lungo a Napoli nel corso del quarto decennio del Seicento⁹⁶.

La circolazione di importanti testimonianze grafiche di pittori napoletani a Roma nei decenni a cavallo tra Sei e Settecento è confermata dai pur non numerosi disegni di ambito partenopeo oggi conservati nella Royal Library di Windsor: essi infatti fanno parte della collezione venduta nel 1762 dal cardinale Alessandro Albani (1692-1779) al re d'Inghilterra Giorgio III⁹⁷. Il cardinale l'aveva a sua volta ereditata dallo zio Giovan Francesco Albani (1649-1721), eletto papa nel 1700 col nome di Clemente XI. Quest'ultimo aveva riunito nel 1703 due delle più importanti raccolte grafiche allora esistenti a Roma: il "Museo Cartaceo" di Cassiano dal Pozzo e il copioso "studio" di **Carlo Maratti** (1625-1713), che il pontefice decise di acquistare per evitare che il pittore, pressato da esigenze economiche, lo cedesse ad uno dei tanti inglesi che in Italia ricercavano avidamente oggetti d'arte da riportare in patria. La collezione di Maratti era essenzialmente composta da opere dei maggiori esponenti del classicismo seicentesco (Carracci, Reni, Lanfranco, Sacchi); essa comprendeva tra l'altro il materiale di lavoro della bottega del Domenichino, ereditato dal suo allievo Francesco Raspantino e da questi passato a Maratti⁹⁸. Tra i disegni oggi a Windsor si trovano uno studio di Aniello Falcone per gli affreschi della cappella Firrao in San Paolo Maggiore (1641) (fig. 70) – *pendant* di un disegno contenuto in uno dei volumi allestiti da padre Resta per il marchese del Carpio – e uno di Andrea De Leone, messo in relazione da Vitzthum con il *Trionfo romano con elefanti in un circo* oggi al Prado (fig. 71)⁹⁹. La presenza di fogli sicuramente autografi di Falcone e De Leone, relativi ad opere eseguite a Napoli, in una collezione quasi esclusivamente dedicata alla scuola romana – non a caso entrambi i disegni in questione erano stati precedentemente attribuiti ad Andrea Sacchi – costituisce un'interessante eccezione. La singolarità di tali ritrovamenti rimanda ad un momento particolarmente propizio per la diffusione di fogli di scuola napoletana a Roma, indubbiamente alimentata da padre Resta, ma probabilmente anche dalle relazioni tra artisti romani e artisti napoletani. Benché non si possa escludere che i disegni di Falcone e De Leone siano giunti nella collezione Albani posteriormente al

⁹⁶ Il disegno di Fracanzano non è stato finora rintracciato nella Royal Library di Windsor, dove sono confluiti i disegni che si trovavano originariamente nella bottega del Domenichino (POPE-HENNESSY 1948, pp. 9-10).

⁹⁷ Sui disegni della collezione Albani a Windsor cfr. BLUNT 1971, pp. 8 ss.

⁹⁸ Sulla collezione di Maratti cfr. da ultimo PROSPERI VALENTI RODINÒ 2006b, pp. 74-75.

⁹⁹ Anthony Blunt in SCHILLING 1971, nn. 169, 226. Sul disegno di Falcone nel volume del Carpio-Christie's cfr. *supra*; Blunt (in SCHILLING 1971, n. 168) attribuiva a Falcone un secondo foglio oggi a Windsor, benché in questo caso non sia possibile proporre confronti probanti con un dipinto. Per la cronologia della tela di Andrea De Leone cfr. da ultimo FARINA 2007, pp. 14-17.

1703 – cioè dopo l'acquisizione da parte di Clemente XI dello “studio” di Carlo Maratti – sembra del tutto plausibile che quest'ultimo possedesse almeno qualche esempio della grafica di ambito partenopeo, magari ottenuto da un artista napoletano attivo a Roma. Falcone e De Leone, d'altra parte, erano gli alfieri della corrente più ‘romanizzante’ – in quanto sacchiana e poussiniana – della scuola pittorica napoletana del Seicento, e dunque verosimilmente più vicina al gusto del classicista Maratti¹⁰⁰. Altri fogli della Royal Library sono stati attribuiti a pittori attivi in Italia meridionale nel Cinquecento (Marco Cardisco, Pietro Negroni, Roviale Spagnolo), a Rosa, Giordano e Solimena o – più genericamente – alla scuola napoletana¹⁰¹; in tempi recenti un disegno è stato convincentemente attribuito a Ribera¹⁰².

Figura decisiva per l'arrivo a Roma di numerose testimonianze della grafica partenopea fu verosimilmente un amico di Resta, a sua volta proprietario di una delle maggiori raccolte di disegni del Settecento romano, ovvero il pittore marchigiano **Giuseppe Ghezzi** (fig. 72): ampie porzioni della sua collezione, dispersa già alla metà del XVIII secolo, sono oggi individuabili al Louvre e soprattutto nei musei di Berlino, ove sostanziosi nuclei di disegni napoletani giunsero con ogni probabilità proprio da tale raccolta, attraverso i passaggi di proprietà che saranno qui ripercorsi. Dalla collezione formata da Giuseppe Ghezzi (1634-1721), poi ereditata ed ampliata dal figlio Pier Leone (1674-1755), derivano importanti fondi di disegni barocchi (in gran parte di scuola romana) oggi conservati nei musei di Berlino e di Düsseldorf; è tuttavia impossibile ricostruirne con esattezza la composizione originaria, dal momento che né il padre né il figlio utilizzarono uno di quei contrassegni (timbri, iscrizioni, montaggio) utili oggi ad identificare in modo inequivocabile la provenienza di un disegno¹⁰³. Al di là dei nuclei attualmente individuabili in base ai successivi passaggi di proprietà, l'unica testimonianza contemporanea è rappresentata dall'inventario allegato al testamento di Caterina Peroni Ghezzi, vedova di Pier Leone, morta nel 1762, in cui sono descritti sommariamente i volumi superstiti della raccolta di disegni; già dopo la morte di Pier Leone e comunque entro il 1757, infatti, gran

¹⁰⁰ Per entrambi i pittori napoletani l'attrazione per Roma potrebbe essere stata alimentata da viaggi di studio, non documentati ma verosimilmente effettuati entro il quarto decennio del secolo; su tale ipotesi cfr. da ultimo FARINA 2007, pp. 15-16.

¹⁰¹ Anthony Blunt in SCHILLING 1971, nn. 87, 88, 197-199, 316, 401-404, 446, 447, 646-648.

¹⁰² MCDONALD 1993, pp. 156-157, fig. 1. Va segnalata infine l'attribuzione a Battistello Caracciolo di due fogli della Royal Library, proposta da Marina Causa Picone (cfr. CAUSA 2000, nn. G14, G52).

¹⁰³ Cfr. KIEVEN 1991; PROSPERI VALENTI RODINÒ 1999. Almeno su alcuni disegni della collezione sono bensì presenti descrizioni – più o meno dettagliate – apposte da Pier Leone Ghezzi, che possono confermarne la provenienza.

parte dei disegni erano stati acquistati dal pittore Lambert Krahe per l'accademia di Düsseldorf, di cui era allora direttore. Dalla pur sintetica descrizione dei quarantatre tomi rimasti alla moglie del pittore si apprende che in un volume di studi e accademie di vari autori erano presenti fogli di Luca Giordano, mentre in un altro, contenente “disegni di pensieri”, ve n'erano alcuni attribuiti allo Spagnoletto e allo stesso Giordano¹⁰⁴. I dati a nostra disposizione ci inducono a ritenere che i disegni napoletani menzionati nell'inventario del 1762 (insieme ad altri che, benché non descritti, potevano figurare in quegli stessi volumi, magari sotto attribuzioni errate) non fossero stati raccolti da Pier Leone, ma che essi fossero già presenti nella collezione di suo padre.

Giuseppe Ghezzi, il quale – oltre che pittore – fu segretario dell'Accademia di San Luca sin dal 1674, è una figura chiave del mercato artistico romano a cavallo tra i due secoli. Il figlio Pier Leone probabilmente si limitò ad arricchire la collezione paterna con una serie di disegni architettonici – che costituiscono oggi il fondo più celebre della Kunstbibliothek di Berlino – e di copie dall'antico, oltre che con le numerose e celebri caricature da lui stesso disegnate. Sappiamo dalla biografia scritta da Lione Pascoli che Giuseppe Ghezzi era un assiduo frequentatore delle botteghe dei suoi colleghi, dove poteva ottenere materiale di studio – considerato di minor pregio – che egli riuscì ad accumulare fino ad assemblare una raccolta altamente rappresentativa della pratica del disegno a Roma, ma evidentemente non soltanto del disegno di scuola romana¹⁰⁵. Nella sua attività di collezionista ebbe un ruolo certamente non secondario la sua amicizia con padre Resta, che lo cita più volte nelle sue note manoscritte come fornitore di disegni; in particolare, in una delle didascalie dei disegni raccolti da Resta per monsignor Marchetti e riportate nel manoscritto Lansdowne della British Library, l'oratoriano afferma di aver ricevuto in dono da Giuseppe Ghezzi un foglio di Belisario Corenzio in data 9 febbraio 1696¹⁰⁶. Proprio in quell'anno il secondo premio della prima classe di pittura all'Accademia di San Luca veniva assegnato al pittore napoletano Giulio Solimena (1676-1722) (fig. 73), che il suo unico

¹⁰⁴ L'inventario è stato trascritto da Sandro Corradini in *GIUSEPPE E PIER LEONE GHEZZI* 1990, pp. 115-131 (i due volumi in oggetto sono riportati a p. 131).

¹⁰⁵ Cfr. PROSPERI VALENTI RODINÒ 1999, pp. 107-108.

¹⁰⁶ Londra, British Library, Ms. Lansdowne 802, L 191 (cfr. *supra*). Sui rapporti tra Giuseppe Ghezzi e padre Resta cfr. DE MARCHI 1999, pp. 50-51, e PROSPERI VALENTI RODINÒ 1999, pp. 112-113. Fu grazie all'appoggio dell'oratoriano che il pittore marchigiano ottenne la commissione di quattro tele per la chiesa di Santa Maria in Vallicella in occasione del giubileo del 1700.

biografo, Nicola Pio, dice parente di Francesco¹⁰⁷. Giulio frequentò assiduamente l'Accademia romana e ne divenne membro stabile nel 1715, morendo a Roma sette anni più tardi: dunque egli ebbe certamente modo di conoscere e frequentare quello che allora ne era già da tempo il segretario. Giuseppe Ghezzi trascorse tutta la vita tra le Marche, sua terra natale, e Roma, dove si trasferì nel 1651; non risulta che egli abbia mai avuto contatti diretti con l'ambiente artistico napoletano, se non appunto attraverso gli artisti che da Napoli si trasferirono a Roma per periodi più o meno lunghi negli anni in cui egli fu segretario dell'Accademia di San Luca¹⁰⁸. Non è difficile immaginare che un pittore napoletano trasferitosi a Roma, come Giulio Solimena, potesse rifornire Ghezzi di disegni raccolti nella propria città natale¹⁰⁹.

Nel *Cabinet des dessins* del Louvre si trova una serie di disegni di ambito napoletano appartenenti alla cosiddetta “collezione Krahe”, probabilmente passati per le mani del già menzionato pittore di Düsseldorf che a Roma aveva acquistato parte della raccolta di Pier Leone Ghezzi. Si tratta di una serie di volumi, giunti al Louvre dai Paesi Bassi nei primi anni della Rivoluzione e per lo più contenenti disegni della scuola di Carlo Maratti (da cui il nome di “album Maratti”)¹¹⁰. In questo gruppo si trovano, tra l'altro, opere di Corenzio (fig. 74), Gargiulo, Rosa, Giordano (fig. 75), copie da opere napoletane di Francesco Solimena (fig. 76) e – significativamente – anche due fogli di Giulio Solimena (fig. 77); solo alcuni di essi sono stati pubblicati, ma per lo più senza alcuna indicazione sulla loro provenienza¹¹¹.

¹⁰⁷ PIO 1977, pp. 36, 144. Giulio Solimena eseguì alcuni dei ritratti incisi che corredano le biografie scritte da Nicola Pio, tra cui il proprio e quello del suo presunto parente Francesco. Su Giulio cfr. PROSPERI VALENTI RODINÒ 1995.

¹⁰⁸ Cfr. la dettagliata biografia di Giuseppe Ghezzi in DE MARCHI 1999. Ancor più stanziale di Giuseppe sembra essere stato suo figlio Pier Leone, erede della raccolta di disegni, nato a Roma: la sua lunga attività pittorica, infatti, si svolse tutta nell'ambito della città pontificia e dei suoi immediati dintorni (cfr. la cronologia a cura di Marina Cipriani in *PIER LEONE GHEZZI* 1999, pp. 190-192). Tuttavia anche Pier Leone ebbe contatti con almeno un pittore napoletano che in gioventù (entro il 1683) si era formato a Roma nella bottega di Giovanni Maria Morandi, e cioè Paolo De Matteis, da lui ritratto in tre caricature – due disegni e un dipinto – tra il 1725 e il 1732 (Anna Lo Bianco in *PIER LEONE GHEZZI* 1999, n. 39).

¹⁰⁹ Purtroppo Bernardo De Dominici non mostra di conoscere il pittore ricordato da Nicola Pio; tuttavia sono proprio le *Vite* di De Dominici a confermare che a Napoli il collezionismo di disegni era un'attività praticata in primo luogo dagli artisti stessi (cfr. *supra*).

¹¹⁰ Sull'ancora poco chiara provenienza degli “album Maratti” cfr. *LA ROME BAROQUE* 1990, pp. 10-11, e CARACCILO 1992, pp. 106-107.

¹¹¹ Vitzthum ignorava l'appartenenza agli “album Maratti” di alcuni fogli da lui restituiti a Corenzio (inv. 16332, 16346, 16396, 16443, 16510, 16516, 17592, 17592bis: cfr. MONBEIG-GOGUEL, VITZTHUM 1967, pp. 5-6 e n. 13), Gargiulo (*ibid.*, n. 49), Preti (*ibid.*, n. 62); l'autografia di questo foglio sembra però dubbia, benché accolta in CORACE 1995, n. 27) e Giordano (*ibid.*, n. 69); lo studioso tedesco citava nello stesso catalogo ulteriori fogli della medesima collezione, avvicinandoli a Giordano (inv. 12969, 16219, 16259, 17640, *ibid.*, p. 37; inv. 9820, *ibid.*, p. 43 – quest'ultimo tradizionalmente attribuito a Solimena). Un disegno di Salvator Rosa è stato pubblicato da Mahoney, di nuovo senza alcuna indicazione sui suoi precedenti proprietari (MAHONEY 1977, n. 86.3); ugualmente ignota era la provenienza di tre disegni di Giordano considerati autografi da Scavizzi (in FERRARI, SCAVIZZI 1992, nn. D43-45, ove però il numero d'inventario del primo è erroneamente

Almeno nel caso di Corenzio e Giordano si tratta di artisti che erano sicuramente presenti nella collezione Ghezzi, come dimostrano le testimonianze già riportate.

La collezione Cavaceppi-Pacetti: qualche ipotesi sulla provenienza dei disegni napoletani del Kupferstichkabinett di Berlino

I volumi superstiti dell'eredità di Pier Leone Ghezzi, dopo la morte della moglie Caterina Peroni nel 1762, furono acquistati dallo scultore e restauratore romano **Bartolomeo Cavaceppi** (fig. 78). La raccolta di disegni appartenuta a Cavaceppi fu l'ultima grande collezione grafica formata a Roma nel Settecento, malauguratamente anch'essa migrata all'estero, come già era accaduto, nello stesso secolo, alla celebre collezione di Cristina di Svezia e ai volumi assemblati da Sebastiano Resta. Pur rappresentando una grave perdita per il patrimonio grafico italiano, il passaggio dei disegni Cavaceppi al Kupferstichkabinett di Berlino, avvenuto nel 1843, ha permesso se non altro di conservare in gran parte l'unità di tale collezione¹¹².

Bartolomeo Cavaceppi (1716 ca.-1799) è principalmente noto per la sua attività di scultore e soprattutto di restauratore di sculture antiche, ruolo nel quale lavorò per i maggiori collezionisti di antichità presenti a Roma nel Settecento, come il cardinale Alessandro Albani, nonché per numerosi viaggiatori stranieri di passaggio, soprattutto inglesi¹¹³. Anche la sua raccolta di disegni fu celebre tra i contemporanei, al punto da

indicato come 13571, invece di 13575; per il secondo cfr. Catherine Loisel in *SPLÉNDEURS BAROQUES* 2006, n. 51). Un foglio è stato attribuito a Giacinto Dianò da Marina Causa Picone (cfr. Arnauld Brejon de Lavergnée in *SPLÉNDEURS BAROQUES* 2006, n. 107). Tra i disegni inediti di analoga provenienza, sono stati accostati ancora a Giordano o alla sua cerchia gli inv. 12769, 12994 (nota ms. di John Gere; identico ad un disegno dell'Albertina, cfr. FERRARI, SCAVIZZI 1992, n. D47), 13543, 16217 (note mss. di Catherine Monbeig Goguel), 13558 (nota ms. di Larissa Haskell); Catherine Loisel ha proposto il nome di De Matteis per l'inv. 12780 (nota ms.); sono copie da Francesco Solimena gli inv. 16215, 17537, 17538, 17566, mentre spettano a Giulio Solimena gli inv. 9816 e 12995 (il primo già riconosciuto da Vitzthum sulla base dell'iscrizione antica, cfr. MONBEIG-GOGUEL, VITZTHUM 1967, p. 43; il secondo è identificabile come studio parziale per la *Strage degli innocenti*, grande disegno con cui Solimena vinse il primo premio nella prima classe dell'Accademia di San Luca nel 1702, cfr. Gerardo Casale in *I PREMIATI DELL'ACCADEMIA* 1989, n. 8).

¹¹² Il più importante contributo sulla raccolta di disegni appartenuta a Cavaceppi resta ancora quello offerto da Kurt Cassirer ormai più di ottant'anni fa (CASSIRER 1922); ulteriori precisazioni sulla storia della collezione si devono a Giulia Fusconi (FUSCONI 1998). I rapporti tra Cavaceppi e Winckelmann sono stati recentemente approfonditi in VERMEULEN 2003. Per un'aggiornata ricapitolazione degli studi sulla raccolta Cavaceppi-Pacetti si rinvia a PROSPERI VALENTI RODINÒ 2006b, pp. 79-81.

¹¹³ Per una biografia di Cavaceppi e una panoramica della sua attività di scultore-restauratore si rinvia a BARBERINI, GASPARRI 1994.

meritare una menzione elogiativa da parte di Johann Joachim Winckelmann¹¹⁴. Cavaceppi poté assemblarla attingendo ad alcune delle principali collezioni grafiche già esistenti a Roma nella prima metà del secolo: oltre ad una parte della raccolta di Pier Leone Ghezzi, egli acquistò infatti l'intera collezione del cardinale Silvio Valenti Gonzaga (1690-1756)¹¹⁵. Ma già nel 1776 lo scultore, trovandosi in difficoltà finanziarie, tentò di vendere al Vaticano, insieme alle sculture antiche e ai bozzetti del suo studio, la raccolta di disegni, che a quella data risultava composta di cento volumi contenenti circa ottomila pezzi¹¹⁶. Nel suo testamento, non avendo figli, egli lasciò tutti i suoi beni, “fino all'ultimo chiodo e minima scaglia”¹¹⁷, all'Accademia di San Luca, tuttavia, dopo la sua morte, sopravvenuta il 9 dicembre 1799, la moglie e i nipoti impugnarono l'atto, circostanza che fu all'origine della vendita – con conseguente dispersione – dell'intera collezione.

La redazione dell'inventario dei beni lasciati dallo scultore nella sua casa-studio in via del Babuino, intrapresa il 18 dicembre 1799, fu affidata ai tre esecutori testamentari, cioè il pittore Anton von Maron, l'architetto Antonio Asprucci e lo scultore Vincenzo Pacetti; quest'ultimo era stato eletto principe dell'Accademia di San Luca nel 1796 (gli altri due avevano ricoperto la stessa carica rispettivamente dal 1784 al 1786 e dal 1790 al 1792)¹¹⁸. Quando si giunse ad inventariare i disegni, ci si accorse che i cento tomi ricordati dalle testimonianze più antiche – e attestati anche dalla presenza di una numerazione progressiva sui volumi stessi, appunto da uno a cento – si erano ridotti a novanta¹¹⁹. La compilazione dell'inventario, interrotta alla vigilia di Natale del 1799, fu ripresa soltanto il 3 febbraio del 1800; nei giorni successivi si passò alla descrizione analitica e alla stima dei fogli contenuti nei singoli tomi mediante perizia del pittore Stefano Tofanelli, ma proprio allora si dovette registrare la scomparsa di altri quattordici volumi in seguito ad un furto, i

¹¹⁴ Nelle *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums*, stampate a Dresda nel 1767, Winckelmann indicava nella raccolta di disegni dello scultore romano uno strumento ideale per seguire lo sviluppo della pittura italiana nell'arco di oltre tre secoli (WINCKELMANN 1767 [1966], p. 31; cfr. VERMEULEN 2003, pp. 77-78).

¹¹⁵ Cfr. PROSPERI VALENTI RODINÒ 1996b.

¹¹⁶ Cfr. FUSCONI 1998, p. 415; VERMEULEN 2003, p. 83.

¹¹⁷ Cfr. MISSIRINI 1823, p. 292; BARBERINI 1994, p. 35.

¹¹⁸ Dell'inventario, conservato in due copie presso l'Archivio Capitolino e l'Archivio di Stato di Roma, Cassirer pubblicò alcuni estratti relativi ai soli volumi di disegni (CASSIRER 1922, pp. 83-94); tre ulteriori volumi, menzionati nell'inventario ma sfuggiti a Cassirer, sono descritti in VERMEULEN 2003 (p. 83).

¹¹⁹ Può essere utile riportare qui alcuni stralci inediti del testamento, finora mai pubblicato integralmente. Fin dal primo giorno, il 23 dicembre, il notaio Nicola Ferri dichiarava che trentasette dei novanta volumi ritrovati erano stati precedentemente trasportati in casa di Vincenzo Pacetti “affine di ritenersi da esso in forma di deposito e per maggior cautela e sicurezza dei medesimi”. Su istanza dei nipoti i volumi prelevati da Pacetti furono riportati quello stesso giorno nello studio Cavaceppi, ma stranamente in tale frangente ci si accorse che essi erano in realtà trentotto (Roma, Archivio di Stato, Trenta Notai Capitolini, uff. 31, not. Nicola Ferri, anno 1799, cc. 587r-587v, 588v-589v).

cui responsabili non vennero mai identificati. Come dimostra la descrizione dei singoli tomi, altri disegni nel frattempo (o forse già in precedenza) erano stati sottratti ritagliandoli dalle pagine. I settantasei volumi superstiti furono trasportati poco tempo dopo nell'Accademia di San Luca, cioè in quella che – secondo la volontà testamentaria di Cavaceppi – avrebbe dovuto essere la loro destinazione definitiva.

Una testimonianza di prima mano di questa intricata vicenda ci è offerta dal diario dello scultore-restauratore romano **Vincenzo Pacetti** (1746-1820) (fig. 79), il quale con ogni probabilità fu direttamente coinvolto nella misteriosa scomparsa di tanta parte dei disegni Cavaceppi¹²⁰. Tra ulteriori incidenti e in seguito a dissidi tra gli esecutori testamentari, i familiari di Cavaceppi e l'Accademia, nel 1801 Pacetti – che in quanto esecutore testamentario e principe dell'Accademia avrebbe dovuto essere il più strenuo sostenitore delle ultime volontà di Cavaceppi – finì per acquistare i disegni per sé¹²¹; allo stesso modo, egli cercò di ottenere almeno una parte della prestigiosa collezione di sculture, stipulando un accordo – poi rivelatosi fallimentare – con il marchese Giovanni Torlonia e l'architetto Giuseppe Valadier, altrettanto interessati ad esse¹²². Ben presto Pacetti cominciò a vendere alcuni dei disegni antichi già appartenuti a Cavaceppi: nel 1806 egli tentò addirittura di alienare l'intera raccolta (ormai da lui chiamata “la mia collezione”, senza più alcun richiamo a Cavaceppi), ma evidentemente senza successo, dal momento che nel 1808 fece un tentativo analogo¹²³. La raccolta rimase dunque pressoché intatta fin dopo la morte di Pacetti; solo nel 1843 il figlio Michelangelo riuscì finalmente a venderla a Gustav

¹²⁰ Il diario tenuto dallo scultore tra il 1773 e il 1819 è diviso in due volumi, conservati rispettivamente nella Biblioteca Universitaria Alessandrina e presso l'Archivio del Museo Centrale del Risorgimento di Roma; ampiamente utilizzato in vari studi, esso è tuttora inedito, benché ne sia stata da tempo annunciata una pubblicazione integrale (FUSCONI 1998, nota 2). Ancora Cassirer pubblicò, in appendice al suo studio, alcuni stralci di questo diario, relativi alla raccolta Cavaceppi nonché agli acquisti e alle vendite di disegni effettuati da Pacetti (CASSIRER 1922, pp. 94-96).

¹²¹ Cfr. CASSIRER 1922, p. 64. La cattiva condotta di alcuni membri dell'Accademia nella gestione dell'eredità Cavaceppi fu stigmatizzata da un testimone contemporaneo, nonché egli stesso membro dell'Accademia, ovvero Melchiorre Missirini, nelle cui velate polemiche non è difficile scorgere un'allusione allo stesso Pacetti (MISSIRINI 1823, pp. 292, 306; un ritratto poco lusinghiero di Pacetti è offerto dallo stesso autore a p. 301). Un'interpretazione della vicenda più indulgente nei confronti di Pacetti è stata data da PROSPERI VALENTI RODINÒ 1996b, p. 139; EAD. 2005, pp. 273-274; EAD. 2007, p. 81.

¹²² Sulla “società” Torlonia-Valadier-Pacetti cfr. GASPARRI 1994, pp. 4-14. Dopo una lunga vertenza tra Pacetti e Giovanni Torlonia, quest'ultimo riuscì ad annettere alla propria collezione le sculture provenienti dallo studio Cavaceppi.

¹²³ Il fatto è ricordato dallo stesso Pacetti nel suo diario (*Giornale delle cose più importanti di pertinenza di Vincenzo Pacetti...*, Roma, Archivio del Museo Centrale del Risorgimento, cc. non numerate, 5 luglio 1806): “Il signor Carlo Rigel, avendomi ricercato per mezzo del signor Germano Doria il prezzo per la mia collezione de disegni, gli ò richiesto zecchini seimila; si sentirà cosa risponde”. La notizia non è riportata da Cassirer, che aveva invece già rilevato il tentativo di vendita a Domenico Artaria, celebre editore musicale di Vienna, nel 1808 (CASSIRER 1922, p. 66); in quest'ultimo caso Pacetti fa riferimento ad un catalogo dell'intera collezione, purtroppo non conservato.

Friedrich Waagen, allora direttore della pinacoteca di Berlino, che la acquistò al prezzo di diecimila scudi¹²⁴.

Benché i volumi – che nel 1843 erano diventati novantacinque, evidentemente grazie agli acquisti effettuati dallo stesso Pacetti – siano stati successivamente smontati e i disegni divisi in base all'attribuzione, il gruppo è tuttora ben riconoscibile all'interno del Kupferstichkabinett di Berlino grazie alla presenza di un timbro, una "P" maiuscola che contrassegna tutti i fogli acquistati da Waagen¹²⁵. Le vicissitudini dell'originaria raccolta Cavaceppi tuttavia non finirono qui: nel 1888 i disegni di soggetto architettonico e decorativo furono separati dal resto della collezione, passando alla biblioteca del Kunstgewerbemuseum, dal 1928 denominata Kunstbibliothek¹²⁶; ma soprattutto, alcuni disegni recanti il suddetto timbro furono alienati dai musei berlinesi probabilmente subito dopo la fine della seconda guerra mondiale e, dopo essere passati nella collezione di Theodore Allen Heinrich (1910-1981), sono riapparsi sul mercato appena vent'anni or sono¹²⁷. Oltre che dalla presenza della "P", i disegni provenienti dalla raccolta Cavaceppi sono contrassegnati da una numerazione progressiva apposta a penna sul margine superiore destro del foglio di supporto del disegno, che Cassirer faceva risalire a Pacetti. Si tratta di un contrassegno ben riconoscibile, anche perché invariabilmente collocato nella stessa posizione. Una numerazione di tipo identico si ritrova su un gruppo di disegni oggi conservati presso il Martin von Wagner Museum di Würzburg; il fatto che essi non presentino invece il timbro apposto al momento dell'ingresso della raccolta nei musei di Berlino conferma che lo stesso Pacetti (padre o figlio) vendette singoli fogli, o addirittura intere porzioni della raccolta, prima del 1843¹²⁸. Nonostante si sia voluto vedere in Vincenzo Pacetti un sostenitore dell'opportunità che una raccolta di disegni di tale importanza restasse a Roma nella sua integrità, le testimonianze offerte dallo stesso scultore nel suo diario sembrano dimostrare il contrario: addirittura già nel 1802, dunque meno di un anno dopo aver acquistato i volumi destinati da Cavaceppi all'Accademia di San Luca,

¹²⁴ CASSIRER 1922, p. 63; DREYER 1979, pp. 19-20.

¹²⁵ LUGT 1921-1956, n. 2057. Nel Kupferstichkabinett di Berlino solo un volume di studi botanici, l'unico rimasto intatto, ha conservato la legatura originaria (cfr. CASSIRER 1922, p. 69).

¹²⁶ Cfr. Stephan Waetzoldt in JACOB 1975, p. 5.

¹²⁷ Cfr. FUSCONI 1998, nota 1. Alcuni di questi fogli, messi in vendita da Sotheby's a Londra in una serie di aste tra il 1987 e il 1990, sono stati riacquistati dal Kupferstichkabinett di Berlino; altri sette, passati sul mercato antiquario romano, sono stati oggetto di un'acquisizione da parte dell'Istituto Nazionale per la Grafica nel 1994, tornando dunque nella città d'origine della collezione Pacetti.

¹²⁸ CASSIRER 1922, pp. 68-69. Nel caso dei disegni oggi a Würzburg l'acquirente va identificato con lo scultore Johann Martin von Wagner (1777-1858), che risiedette stabilmente a Roma dal 1810 fino alla morte e dalla cui collezione deriva il fondo di disegni del museo tedesco (cfr. MORÉT 2004, in particolare p. 136; ID. 2007).

egli registrava infatti nel proprio diario di aver venduto ad un tale “signor de Simoni [...] disegni antichi che provengono dalla collezione di Cavaceppi”¹²⁹. Si rivela pertanto errata la tesi di Cassirer – al quale era sfuggita questa annotazione – secondo cui la vendita di singoli fogli della collezione Cavaceppi sarebbe stata effettuata da Michelangelo Pacetti soltanto dopo la morte del padre¹³⁰.

L’inventario *post mortem* della collezione di Bartolomeo Cavaceppi è avaro di informazioni sui disegni a lui appartenuti. Oltre all’elenco dei tomi con l’indicazione del numero di fogli contenuti in ciascuno di essi, la perizia di Stefano Tofanelli dà una valutazione complessiva di ciascun volume e in qualche caso dei singoli disegni, i quali però sono raramente descritti, e comunque sempre in modo piuttosto generico; altrettanto rare sono i riferimenti ai nomi degli autori. È comunque significativo che l’unico artista napoletano espressamente citato nella perizia sia il ‘romanizzato’ Sebastiano Conca, al quale è assegnato uno schizzo valutato uno scudo e cinquanta baiocchi, già nel tomo n° 88 e tuttora identificabile, grazie alla presenza della numerazione antica, nel fondo del Kupferstichkabinett¹³¹. Tuttavia tra i disegni recanti il timbro della collezione Pacetti si trova un considerevole gruppo di fogli oggi riferiti alla scuola napoletana, databili dalla fine del Cinquecento alla metà del Settecento: per il numero di disegni, la qualità di molti pezzi e la rarità di alcuni nomi esso va annoverato tra i più importanti – e tutt’altro che numerosi – nuclei rappresentativi di tale ambito oggi esistenti nelle collezioni pubbliche di disegni, a livello mondiale. L’eccezionalità e l’omogeneità di questo gruppo suggeriscono l’ipotesi che esso non sia stato assemblato in modo casuale, ma che esso sia pervenuto a Cavaceppi (e poi a Pacetti) almeno per la maggior parte già formato, e verosimilmente da qualcuno che poté raccogliere disegni direttamente a Napoli. D’altra parte, un interesse – se non altro occasionale – di Vincenzo Pacetti per i disegni napoletani, già prima che egli entrasse in possesso della collezione Cavaceppi, sembrerebbe testimoniato da una menzione nel suo diario, relativa all’acquisto di “due accademie disegnate, una di Solimena e l’altra di Pietro Bianchi per il prezzo di pavoli 15” in data 13 novembre 1794¹³²; il “Solimena” è con ogni probabilità Francesco, anche se non è da escludere che, dal punto di vista di un membro dell’Accademia di San Luca, quel nome potesse sottintendere un riferimento al pittore – anch’egli accademico – Giulio Solimena, morto a Roma nel 1722.

¹²⁹ *Giornale di Vincenzo Pacetti*, Roma, Biblioteca Universitaria Alessandrina, ms. 321, c. 213v (6 marzo 1802).

¹³⁰ CASSIRER 1922, p. 68.

¹³¹ *Ibid.*, p. 93. Il disegno corrisponde all’inv. KdZ 22368.

¹³² *Giornale di Vincenzo Pacetti*, Roma, Biblioteca Universitaria Alessandrina, ms. 321, c. 146r.

Nella sua fondamentale ricostruzione della storia dei disegni pervenuti ai musei di Berlino dalla collezione Pacetti, Cassirer era riuscito, nonostante gli scarsi elementi offerti dall'inventario Cavaceppi, a ricostruire parzialmente i volumi in esso citati, grazie alla presenza sui disegni berlinesi della già citata numerazione a penna e di sporadiche iscrizioni antiche. I disegni su cui era ancora visibile la numerazione progressiva vennero suddivisi dallo studioso tra i volumi, restituendo ad essi – almeno idealmente – l'assetto precedente allo smembramento operato dopo l'acquisto da parte di Waagen. Anche così, tuttavia, all'epoca erano ancora ben pochi i disegni di scuola napoletana di cui fosse dimostrabile una provenienza dalla raccolta Cavaceppi: Cassirer poté individuare soltanto, in base alla numerazione, un foglio di Battistello Caracciolo, quattro di Salvator Rosa, due di “Salvator oder Giordano” e due di Sebastiano Conca; di un foglio di Pietro Novelli lo studioso riportava anche l'antica dicitura “Morialese” (fig. 80)¹³³. L'esistenza di un importante nucleo di disegni napoletani nel Kupferstichkabinett di Berlino fu in seguito segnalata da Walter Vitzthum, che ne pubblicò alcuni in diverse occasioni, rilevando soprattutto la presenza al suo interno di un'ampia serie di schizzi di Domenico Gargiulo¹³⁴. Restano tuttavia nel Kupferstichkabinett altri disegni di ambito partenopeo del tutto inediti che, in virtù della presenza della numerazione a penna, si possono far risalire alla collezione Cavaceppi-Pacetti, identificandone la posizione all'interno dei volumi sommariamente descritti nell'inventario del 1800¹³⁵. Tra i fogli che conservano tuttora la numerazione antica – dunque verosimilmente già appartenuti a Cavaceppi – troviamo disegni oggi convincentemente attribuiti a Francesco Curia (fig. 81), Belisario Corenzio, Battistello Caracciolo (fig. 82), Filippo Napoletano, Jusepe de Ribera (fig. 83), Aniello Falcone, Domenico Gargiulo, Andrea De Leone, Luca Giordano (fig. 84), Francesco Solimena, insieme ai già citati Pietro Novelli, Salvator Rosa e Sebastiano Conca¹³⁶. A questi si può aggiungere un disegno attualmente inventariato come Pietro da Cortona, attribuito a Giordano da Marco Chiarini e a Solimena da Annamaria Petrioli Tofani e Walter Vitzthum; il foglio appare in effetti di stile più solimenesco che giordanesco (fig. 85)¹³⁷. Una provenienza napoletana è plausibile anche per il disegno di Louis Finson (fig. 86)

¹³³ CASSIRER 1922, pp. 86, 90, 92, 93.

¹³⁴ VITZTHUM 1967, p. 43; MONBEIG-GOGUEL, VITZTHUM 1967, p. 25.

¹³⁵ In molti casi, tuttavia, le attribuzioni vigenti presso il museo berlinese risalgono ancora a vecchie inventariazioni e sono dunque spesso da rivedere; per lo stesso motivo è assai probabile che altri fogli di scuola napoletana oggi a Berlino si celino dietro attribuzioni errate o tra gli anonimi.

¹³⁶ Cfr. la tabella in appendice.

¹³⁷ Berlino, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 16635, numerato “4772”; le attribuzioni a Giordano e a Solimena sono registrate in note mss. sul foglio stesso.

recentemente pubblicato da Roberto Contini¹³⁸. Gran parte dei disegni napoletani oggi a Berlino recano tuttavia soltanto il timbro di Pacetti: l'assenza della numerazione potrebbe indicare che essi non facevano parte della collezione di Cavaceppi, ma è altrettanto probabile che almeno in qualche caso la numerazione sia andata perduta a causa dell'eliminazione del foglio di supporto su cui essa era riportata. Ad ogni modo, i disegni contrassegnati dal solo timbro Pacetti consentono di ampliare ulteriormente l'elenco degli artisti napoletani rappresentati nel Kupferstichkabinett, aggiungendo i nomi di Massimo Stanzone, Andrea Miglionico, Angelo Solimena, Paolo De Matteis, Corrado Giaquinto e Jacopo Cestaro¹³⁹. Tra i disegni Cavaceppi-Pacetti vanno recuperati sia il bel ritratto di giovane a matita rossa assegnato da un'iscrizione antica a "Massimo" (fig. 87) che quattro copie dei pennacchi del Baciccio nella chiesa romana del Gesù recanti il nome di Andrea Miglionico (fig. 88)¹⁴⁰, oltre ai fogli di Corenzio, Filippo Napoletano, Novelli, Del Po, Francesco Solimena, Conca (fig. 89), Giaquinto (fig. 90) e Cestaro (quest'ultimo già correttamente identificato da una nota manoscritta di Lawrence Turčič, ma ancora attribuito a Giordano sulla base dell'iscrizione antica) (fig. 91).

Ai disegni napoletani oggi a Berlino sono da aggiungere quelli del museo di Würzburg su cui si ritrova la numerazione rilevata da Cassirer; in tale collezione sono presenti, tra gli altri, diversi fogli di Sebastiano Conca e una serie di cinque disegni correttamente attribuiti a Jacopo Cestaro, nonostante iscrizioni antiche li assegnino a Luca Giordano (fig. 92)¹⁴¹. La numerazione dei disegni oggi a Würzburg sembra peraltro attestare la loro provenienza dai volumi spariti al momento della redazione dell'inventario Cavaceppi¹⁴². A proposito dei disegni di Jacopo Cestaro, è il caso di rilevare che il diario di Vincenzo Pacetti registra, in data 12 ottobre 1797 – dunque ancor prima della morte di Cavaceppi –, l'acquisto di "due accademie disegnate ed una mezza figura in penna per scudi

¹³⁸ CONTINI 2006.

¹³⁹ Solo alcuni dei disegni napoletani della collezione Cavaceppi-Pacetti sono stati pubblicati: i due di Curia (DI MAJO 2002, nn. D12 e D13); tre di Battistello (CAUSA 2000, nn. G25, G45, G73); l'*Adorazione dei pastori* di Ribera (DREYER 1979, n. 64); i due di Falcone (MONBEIG-GOGUEL, VITZTHUM 1967, p. 15, e VITZTHUM 1971, p. 89); uno di De Leone (NEWCOME 1978, p. 163); dieci di Rosa (MAHONEY 1977, *ad indicem*, p. 852 – ma il n. 86.8 è stato in seguito riconosciuto come opera di Micco Spadaro, cfr. Giancarlo Sestieri in SESTIERI, DAPRÀ 1994, n. D6); cinque di Giordano (Giuseppe Scavizzi in FERRARI, SCAVIZZI 2003, nn. D044, D046-D049); sul foglio di Angelo Solimena, cfr. DREYER 1990. Per il gruppo di disegni di Domenico Gargiulo cfr. *infra*. Nella Kunstbibliothek sono conservati un ulteriore foglio di Gargiulo e altri cinque disegni di ambito napoletano, tutti con timbro Pacetti (JACOB 1975, nn. 525, 563, 1089, 1091, 6798).

¹⁴⁰ Su Miglionico, allievo di Luca Giordano nato nel Cilento (1663-1718) e a lungo attivo in Puglia, cfr. TROISI 1978-1979.

¹⁴¹ Würzburg, Martin von Wagner Museum, inv. 7516. Altri disegni di Cestaro oggi a Würzburg sono stati individuati da Mimi Cazort (in PERCY, CAZORT 2004, al n. 44).

¹⁴² MORET 2007, pp. 103-104.

4 dal signor Cestari, pittore napoletano e restauratore”¹⁴³; quest’ultimo potrebbe essere un parente di Jacopo, morto poco dopo il 1778, benché la descrizione dei fogli da lui venduti a Pacetti non consenta di identificarli con nessuno di quelli oggi divisi tra Berlino e Würzburg. Infine, a completare il numero dei disegni napoletani della collezione Cavaceppi-Pacetti vanno annoverati anche i fogli con timbro Pacetti dispersi sul mercato antiquario negli anni successivi alla Seconda Guerra Mondiale: oltre ad alcuni disegni di Micco Spadaro, ha seguito tale sorte anche un foglio di Pietro Novelli su cui sopravvive la numerazione che rimanda all’inventario Cavaceppi¹⁴⁴.

La consistenza e la rarità del nucleo di disegni napoletani distribuiti tra il Kupferstichkabinett di Berlino, il museo di Würzburg e il mercato antiquario inducono dunque a ritenere che esso provenga in massima parte da una raccolta già formata al momento del suo ingresso nella collezione Cavaceppi. Considerato il gran numero dei fogli di Domenico Gargiulo, sembra verosimile che essi costituiscano il fondo rimasto nella bottega dell’artista alla sua morte, nel 1675; ma anche i disegni di altri artisti napoletani cinque-seicenteschi potrebbero condividere la stessa provenienza, dal momento che – come si è già visto nel capitolo precedente – Micco Spadaro avrebbe ereditato almeno in parte la collezione grafica appartenuta in origine a Fabrizio Santafede, poi passata a Massimo Stanzione, da questi all’allievo Giuseppe Marullo e infine a Gargiulo. Benché De Dominici offra una ricostruzione dei successivi passaggi che videro la stessa raccolta disperdersi ulteriormente tra diversi proprietari, è possibile che alcuni di quei disegni fossero rimasti in mano a Gargiulo per essere alienati in seguito, insieme ai suoi fogli di lavoro. Escludendo ovviamente i disegni di cronologia troppo avanzata per poter essere appartenuti a Micco Spadaro (come quelli di Solimena e di Conca), si può dunque ipotizzare che, unitamente all’ampia serie di fogli di Gargiulo, Cavaceppi ottenesse anche i disegni di pittori come Curia, Corenzio, Battistello, Ribera, Falcone, De Leone e Rosa; soprattutto la presenza a Berlino di uno dei tutt’altro che numerosi fogli di Stanzione attualmente noti sembra corroborare l’ipotesi che esso facesse parte della raccolta celebrata da De Dominici e passata appunto anche tra le mani del Cavalier Massimo. Questo prezioso gruppo di disegni napoletani dovette arrivare a Roma entro i primi decenni del Settecento; pur non disponendo di informazioni certe sui passaggi attraverso cui essi

¹⁴³ *Giornale di Vincenzo Pacetti*, Roma, Biblioteca Universitaria Alessandrina, ms. 321, c. 177r.

¹⁴⁴ Sotheby’s, London, *Old Master Drawings*, 7 dicembre 1987, n. 104. Il foglio (un *Martirio di san Lorenzo* a penna, numerato “4901”) proviene appunto dalla collezione di Theodore Allen Heinrich, il quale – come si è detto – acquistò disegni dai musei di Berlino alla fine della Seconda Guerra Mondiale.

pervennero a Bartolomeo Cavaceppi e poi a Vincenzo Pacetti, è infatti assai probabile che si trovassero già nella raccolta appartenuta a Giuseppe Ghezzi, il quale – sulla base dei dati già esposti in precedenza – sembra essere stato, dopo padre Resta, il principale tramite per la diffusione della grafica partenopea a Roma. A prescindere dall'ipotesi che a rifornire Ghezzi sia stato Giulio Solimena o qualche altro artista meridionale di passaggio a Roma, si può comunque immaginare che da lui Cavaceppi avesse ottenuto i numerosi fogli di scuola napoletana presenti nella sua collezione: nulla induce a pensare che essi potessero provenire dall'altra fonte cui attinse lo scultore romano, ovvero la collezione grafica del cardinale Silvio Valenti Gonzaga¹⁴⁵. D'altra parte, a Roma, nei primi decenni del Settecento, non mancarono le occasioni di scambio (anche di materiale grafico) tra artisti napoletani – per nascita o formazione – e collezionisti romani: ad esempio, i disegni di Sebastiano Conca e Corrado Giaquinto oggi a Berlino furono probabilmente ottenuti dallo stesso Cavaceppi in occasione dei prolungati soggiorni romani dei due pittori; sia l'uno che l'altro, poi, avrebbero potuto ugualmente rifornirlo di ulteriori disegni di ambito partenopeo.

È verosimile che né Cavaceppi né Pacetti fossero in grado di riconoscere la paternità di gran parte dei disegni napoletani a loro appartenuti: è il caso, ad esempio, del disegno restituito a Ribera da Vitzthum (fig. 83), che un'iscrizione antica assegnava a “Biscaino”¹⁴⁶, e della serie di fogli giovanili di Luca Giordano (fig. 84), riconosciuti da Philip Pouncey tra quelli attribuiti – significativamente – a Luca Cambiaso e al Grechetto¹⁴⁷; l'unico disegno di Andrea De Leone reca un'attribuzione al “Posino”¹⁴⁸; infine, dei tre disegni che iscrizioni antiche dicono opera di Mattia Preti, due sono chiaramente copie dagli affreschi di San Giovanni a Malta, mentre il terzo non ha nulla a che fare col pittore calabrese, il quale risulta pertanto essere il solo grande disegnatore di scuola napoletana non rappresentato nella collezione Pacetti¹⁴⁹. Del gruppo di disegni raccolti sotto il nome di “Conca” fa parte una serie di studi spettanti al romano Tommaso Conca (1734-1822) e non a suo zio Sebastiano, al quale pure sono convincentemente attribuiti altri fogli della

¹⁴⁵ Anche questa raccolta può essere ricostruita solo parzialmente, stante la mancanza – ancora una volta – di qualsiasi *marque de collection*; a giudicare dalla sua celebre collezione di dipinti, tuttavia, il cardinal Valenti Gonzaga non sembra essersi mai interessato alla scuola napoletana, né si ha notizia di suoi contatti con la scena artistica partenopea (cfr. *RITRATTO DI UNA COLLEZIONE* 2005).

¹⁴⁶ VITZTHUM 1971, p. 81, tav. V; cfr. BROWN 1973, p. 178.

¹⁴⁷ Giuseppe Scavizzi in FERRARI, SCAVIZZI 2003, nn. D044, D046-D049.

¹⁴⁸ NEWCOME 1978, p. 163.

¹⁴⁹ Berlino, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 16412, 21476, 21477.

collezione Cavaceppi-Pacetti (fig. 83)¹⁵⁰; la sovrapposizione dei due artisti è peraltro comprensibile, dal momento che entrambi lavorarono a Roma, dove poterono avere contatti diretti con Cavaceppi o con Pacetti. Analogamente, l'attribuzione a "Solimena" accomuna opere indubbiamente autografe di Francesco ad almeno un disegno di suo padre Angelo, nonché ad una serie di accademie del 'romanizzato' Giulio Solimena; quest'ultimo, morto nel 1722, per motivi cronologici non può aver venduto direttamente disegni a Cavaceppi, ma – come si è detto – è comunque verosimile che proprio lui sia stato l'intermediario attraverso il quale molti dei rari disegni napoletani oggi a Berlino giunsero a Roma alla fine del Seicento o all'inizio del secolo successivo.

Da quanto è possibile arguire dalla numerazione che contraddistingue i disegni Cavaceppi – laddove essa sussista – non sembra che lo scultore avesse seguito un criterio rigoroso nella distribuzione dei disegni all'interno dei volumi della sua collezione. Nonostante il recente tentativo di Ingrid Vermeulen, che ha ravvisato un ordinamento cronologico in almeno qualcuno dei volumi menzionati nell'inventario *post mortem*¹⁵¹, per quanto riguarda i fogli di artisti partenopei la collocazione appare piuttosto casuale – anche tenendo conto degli errori di attribuzione già rilevati: perfino opere dello stesso artista (come Salvator Rosa) appaiono sparse in più volumi, né è possibile individuare alcun volume specificamente dedicato alla scuola napoletana. Soltanto i disegni di Micco Spadaro sono associabili in base alla numerazione, che dimostra come essi fossero disposti in serie all'interno di uno o più volumi contigui; tuttavia non è certo che Cavaceppi li riconoscesse come opere del pittore napoletano, dato che su nessuno di essi compaiono attribuzioni antiche.

I disegni di Domenico Gargiulo a Berlino

Il *corpus* più sostanzioso e più noto tra i disegni napoletani della collezione Cavaceppi-Pacetti è senz'altro quello costituito dai numerosi studi a penna di Domenico Gargiulo (1612-1675), che apre un significativo spiraglio sul gusto degli stessi collezionisti e offre al contempo l'occasione di riflettere sul *modus operandi* dell'artista. Fu Walter Vitzthum

¹⁵⁰ Sicuramente opera di Tommaso è la serie di teste maschili a pastello (inv. KdZ 16602-16608, 20897-20900, quest'ultima con iscrizione "T. Conca"), ma è probabile che anche tra gli altri disegni riportati nella tabella in appendice sotto il nome di Sebastiano Conca ve ne sia almeno qualcun altro da ricondurre al nipote.

¹⁵¹ VERMEULEN 2003.

il primo a riconoscere la mano del pittore napoletano nell'ampia serie di schizzi conservati a Berlino, per la maggior parte relativi a singole figure; lo studioso tedesco ne contava una sessantina, insieme ad un altro foglio, anch'esso contrassegnato dal timbro Pacetti e del tutto coerente col gruppo del Kupferstichkabinett, ma pervenuto alla Kunstbibliothek¹⁵². Alcuni fogli del Kupferstichkabinett sfuggiti a Vitzthum sono stati in seguito restituiti a Gargiulo da Mary Newcome Schleier e, più recentemente, da Giancarlo Sestieri¹⁵³. Attualmente all'interno della collezione Cavaceppi-Pacetti figurano ben novanta fogli attribuiti a Micco Spadaro; a questi vanno aggiunti un'altra decina di disegni con timbro Pacetti, alienati dai musei berlinesi dopo la Seconda Guerra Mondiale e in seguito riapparsi sul mercato¹⁵⁴.

I disegni di Berlino sono tutti identificabili come prime idee per le numerose ed estremamente variate figure che popolano le tele di Gargiulo, benché solo in rari casi sia possibile riscontrare un'esatta corrispondenza tra questi veloci schizzi a penna e le opere pittoriche note. Un approccio così anticonvenzionale alla pratica del disegno, intesa come fase di libera elaborazione delle idee successivamente fissate in pittura, appare peraltro pienamente in linea con lo stile grafico di molti pittori napoletani, da Ribera a Luca Giordano. Le analogie tipologiche e tecniche della serie berlinese suggeriscono l'ipotesi che questi studi fossero in origine raccolti in uno o più taccuini di esercizi circolanti nell'ambito della bottega di Gargiulo; ciò potrebbe spiegare anche alcune divergenze stilistiche tra i disegni, che non sembrano tutti dovuti alla stessa mano: è infatti possibile che agli studi autografi di Gargiulo si alternassero prove di qualcuno dei "molti discepoli" ricordati nella biografia dedominiciana del pittore napoletano¹⁵⁵.

Almeno due fogli del Kupferstichkabinett offrono elementi utili per la loro datazione: uno schizzo di figura femminile seduta, reso noto da Sestieri, è infatti tracciato sul verso di una lettera nel cui testo è leggibile in trasparenza la data del 28 agosto 1664¹⁵⁶; uno studio di paesaggio – viceversa ancora inedito – sfrutta invece il lato lasciato libero da

¹⁵² VITZTHUM 1967, p. 43; MONBEIG-GOGUEL, VITZTHUM 1967, p. 25. Sul foglio della Kunstbibliothek cfr. JACOB 1975, n. 525.

¹⁵³ Mary Newcome Schleier in *CIVILTÀ DEL SEICENTO* 1984, II, nn. 3.33-3.36; SESTIERI, DAPRÀ 1994, nn. D1-D9. Si tratta ancora, tuttavia, di una porzione piuttosto ridotta di questo insieme straordinario.

¹⁵⁴ I disegni in questione sono stati riconosciuti come opere dello stesso Spadaro da Sestieri (*ibid.*, nn. D15-D18, D26, D27, D29-30, D34-36).

¹⁵⁵ DE DOMINICI 1742-1745, III, p. 211; sui seguaci dello Spadaro cfr. Sestieri, *ibid.*, pp. 47 ss.

¹⁵⁶ *Ibid.*, n. D4.

un'altra lettera, datata 28 ottobre 1663¹⁵⁷. Secondo Sestieri, tuttavia, la presenza di una data così avanzata non è un elemento sufficiente per dedurre che tutti i disegni berlinesi risalgano alla fase matura dello Spadaro; e, in effetti, uno dei pochi schizzi in cui sia possibile ravvisare una corrispondenza – peraltro non vincolante – con un dipinto di datazione sicura è il *Suonatore di buccina* (fig. 93) già messo in relazione da Vitzthum con i due *Trionfi* del Prado, eseguiti per il re di Spagna su commissione del viceré, conte di Monterrey, tra il 1634 e il 1637¹⁵⁸. Come si diceva, tuttavia, i disegni berlinesi sembrano far parte di un taccuino di esercizi che potrebbe essere stato assemblato in un arco di tempo piuttosto lungo.

Se i confronti con l'opera pittorica di Gargiulo offrono pochi appigli inequivocabili, più facile e allo stesso tempo più interessante si rivela l'identificazione di alcuni modelli copiati in molti di questi fogli, confermandone peraltro la funzione di prontuario di bottega. Sulla scorta delle indicazioni fornite da Matthias Winner e dallo stesso Vitzthum, Sestieri aveva già genericamente rilevato la presenza, tra i disegni dello Spadaro a Berlino, di alcune riprese da modelli dell'antichità classica o da maestri quali Michelangelo, Raffaello e Annibale Carracci; tuttavia nessuno di questi disegni è mai stato proposto all'attenzione degli studiosi, né si è mai tentato di identificare in modo puntuale le opere copiate. Un'analisi più approfondita è invece utile a chiarire non solo quali fossero le fonti di ispirazione per Gargiulo e per i suoi allievi – così come per altri pittori napoletani contemporanei – ma anche attraverso quali canali essi abbiano potuto conoscere e studiare quei modelli. Le opere copiate in alcuni dei fogli oggi a Berlino sono per lo più agevolmente identificabili, trattandosi di artisti celeberrimi del Cinque e del Seicento; ad ogni evidenza, tuttavia, Gargiulo disegnò singole figure riprendendole non dagli originali, bensì dalle riproduzioni a stampa che circolavano in gran quantità in ambito partenopeo, come dimostrano altre copie o citazioni analoghe riscontrabili nell'opera di altri pittori napoletani, da Ribera a Falcone, Rosa e Giordano. Il largo uso delle stampe come fonte di ispirazione presso gli artisti operanti a Napoli attesta l'autorità del modello della pittura romana cinque-seicentesca così come della scultura antica, entrambe non necessariamente studiate grazie al canonico viaggio d'istruzione a Roma, ma più facilmente attraverso le stampe, materiale di studio e di lavoro evidentemente diffusissimo nelle botteghe

¹⁵⁷ La lettera del 1663 (inv. KdZ 18569), alquanto sgrammaticata, fa riferimento ad un invio di frutta, vino e mostarda; non sono esplicitati i nomi né del destinatario né del mittente, nelle cui iniziali "A. C." la trascrizione dattiloscritta presente nel Kupferstichkabinett ravvisa inspiegabilmente un possibile riferimento ad Ascanio Lucani. Su un altro foglio (inv. KdZ 23915) si legge la scritta "Dominco", forse firma autografa.

¹⁵⁸ Rossana Muzii in *MICCO SPADARO* 2002, n. D2; sui dipinti del Prado cfr. Tiziana Scarpa, *ibid.*, nn. 10a-b.

partenopee. Uno dei disegni Cavaceppi-Pacetti, raffigurante una figura maschile nuda (fig. 94), riproduce fedelmente uno degli eletti del *Giudizio* di Michelangelo (fig. 95), verosimilmente ripreso da una delle riproduzioni incise prima delle censure operate sull'affresco nel 1564, dato che la figura non è coperta dal panno che attualmente ne copre la nudità¹⁵⁹. In un altro foglio oggi a Berlino (fig. 96) è studiata la figura di Apollo dall'affresco raffaellesco con le *Nozze di Amore e Psiche* nella volta della loggia di Psiche alla Farnesina (fig. 97), scena che nella prima metà del Seicento fu divulgata attraverso un'acquaforte realizzata dal francese François Langlois detto Chartres¹⁶⁰. Lo schizzo con *Venere e Anchise* (fig. 98) è invece copia da uno dei riquadri dipinti da Annibale Carracci nella volta della galleria Farnese, celebratissimo ciclo di affreschi di cui una prima riproduzione integrale a stampa fu pubblicata a Roma nel 1657, ad opera di Carlo Cesi (fig. 99)¹⁶¹. Oltre ad un attento studio dei capisaldi della pittura cinque-seicentesca, questa sorta di appunti di lavoro utilizzati nella bottega di Micco Spadaro documentano, almeno in un caso, anche un'attenzione per la pittura napoletana contemporanea: lo schizzo di una figura di soldato seduto (fig. 100) è infatti ripreso dalla *Crocifissione di Policrate* incisa da Salvator Rosa entro il 1662 (fig. 101)¹⁶² – data che costituisce un termine *post quem* in linea con le datazioni piuttosto avanzate presenti sui due fogli già menzionati¹⁶³. L'identificazione dei prototipi in altri casi è meno immediata, poiché – come si è detto – nei suoi disegni Gargiulo si limita a riprodurre, con spirito tutt'altro che accademico, singole figure estrapolate da scene più ampie, che poi, ulteriormente rielaborate, potevano essere inserite nelle sue complesse composizioni pittoriche “senza far conoscere il furto” – come racconta De Dominicis a proposito delle stampe di Jacques Callot e Stefano della Bella, appartenute al pittore e da lui utilizzate come fonte di ispirazione¹⁶⁴: è il caso delle tre copie parziali dalle scene bibliche affrescate nelle volte delle Logge di Raffaello (figg. 102, 105, 108), peraltro tutte in controparte rispetto agli originali (figg. 103, 106, 109)¹⁶⁵. Quest'ultimo dettaglio

¹⁵⁹ Del *Giudizio Universale* di Michelangelo esistevano numerose riproduzioni incise già nel Cinquecento: basterà ricordare quella eseguita da Giorgio Ghisi (cfr. BELLINI 1998, n. 51), verosimilmente basata sulla copia disegnata da Marcello Venusti nel 1541.

¹⁶⁰ Cfr. Simonetta Prosperi Valenti Rodinò in *RAPHAEL INVENTIT* 1985, pp. 153-154.

¹⁶¹ Cfr. Ginevra Mariani in *ANNIBALE CARRACCI* 1986, pp. 129-149. Una prima traduzione pressoché completa degli affreschi carracceschi era stata eseguita dal francese Jacques Belly e pubblicata nel 1641, tuttavia in questa serie le scene sono riprodotte in controparte (*ibid.*, pp. 114-128).

¹⁶² Rispettivamente inv. KdZ 25914, 25913, 24095 e 24101 (nel caso di Rosa il prototipo è stato riconosciuto da Ann Sutherland Harris, nota ms.).

¹⁶³ Sulla data di esecuzione dell'incisione di Salvator Rosa cfr. ROTILI 1974, pp. 88-89.

¹⁶⁴ DE DOMINICIS 1742-1745, III, p. 205; cfr. SESTIERI 1994, p. 60.

¹⁶⁵ Berlino, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 25923 (dal riquadro con *Mosé che mostra le tavole della Legge*); inv. 25925 (dal *Mosé che fa scaturire le acque*); il disegno inv. KdZ 24094 sembra una rielaborazione della figura di

lascia supporre che nell'ambito della bottega di Gargiulo la "Bibbia di Raffaello" fosse studiata attraverso la celebre riproduzione a stampa eseguita da Giovanni Lanfranco e Sisto Badalocchio all'inizio del Seicento (figg. 104, 107, 110)¹⁶⁶; la diffusione di questa serie tra i pittori napoletani è confermata da un disegno di Aniello Falcone (fig. 111) che copia un dettaglio del *Ritrovamento di Mosè* dalle stesse Logge di Raffaello, anch'esso in controparte (figg. 112, 113)¹⁶⁷. Sembra del resto che tutti i celebri modelli alla base dei disegni oggi a Berlino siano stati ripresi da stampe piuttosto che dagli originali.

Oltre ai maestri del Cinque e del Seicento, Gargiulo studiò attentamente anche l'antico. Due disegni oggi a Berlino sono infatti derivazioni da sculture che al tempo dello Spadaro si trovavano a villa Borghese a Roma: si tratta di un ritratto da tergo del *Gladiatore* oggi al Louvre (figg. 114, 115) e di una delle figure di *Danzatrici* scolpite sulla fronte di un sarcofago, ugualmente acquistata da Napoleone per il museo parigino all'inizio dell'Ottocento (figg. 117, 118)¹⁶⁸. Anche in questo caso il pittore napoletano non copiò direttamente le due opere, ma si servì delle incisioni che da esse aveva tratto François Perrier in due fortunate raccolte di riproduzioni a stampa di sculture antiche visibili a Roma nella prima metà del Seicento¹⁶⁹. L'insolita angolazione da cui è ripreso (in controparte) il *Gladiatore Borghese* corrisponde ad uno dei quattro punti di vista da cui il pittore e incisore francese ritrasse la statua nei *Segmenta...*, pubblicati nel 1638 (fig. 116)¹⁷⁰, mentre la *Danzatrice* copia l'ultima figura a sinistra di una tavola delle *Icones et segmenta...* (1645), in cui il rilievo Borghese è ugualmente riprodotto in controparte (fig. 119)¹⁷¹.

Giuseppe dal riquadro con *Giuseppe e la moglie di Putifarre*, con qualche variante nella postura e con l'aggiunta di un cane.

¹⁶⁶ Cfr. Simonetta Prosperi Valenti Rodinò in *RAPHAEL INVENTIT* 1985, pp. 77-80. Si tratta della prima e più celebre traduzione integrale di questi affreschi, pubblicata nel 1607 con una dedica ad Annibale Carracci da parte dei suoi due giovani allievi.

¹⁶⁷ Christie's, London, *Important Old Master Drawings*, 20 marzo 1973, n. 36. Il disegno, proveniente da uno dei volumi di disegni della collezione del marchese del Carpio e recante un'iscrizione di padre Resta, è recentemente riapparso sul mercato (Christie's, South Kensington, 12 dicembre 2003, n. 365; cfr. FARINA 2008).

¹⁶⁸ Berlino, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 25915, 25927.

¹⁶⁹ Sulle due raccolte di Perrier – e in generale sull'interesse per i *nobilis opera*, alimentato tra Cinque e Seicento dalla diffusione di guide a stampa e riproduzioni grafiche – cfr. PICOZZI 2000, p. 30.

¹⁷⁰ PERRIER 1638, tav. 29 (cfr. Jean-Pierre Cuzin in *D'APRES L'ANTIQUÉ* 2000, n. 110).

¹⁷¹ PERRIER 1645, tav. 20. Nell'incisione il pittore francese accentua l'effetto barocco di movimento e aggiunge il paesaggio sullo sfondo.

Il *Double-numbering collector*

Altri disegni napoletani provenienti da collezioni formate a Roma nel Settecento sono individuabili all'interno di raccolte ben riconoscibili grazie alla presenza di specifiche *marques de collection*. Recano il timbro della collezione del conte d'Orsay, pervenuta al Louvre alla fine del Settecento, alcuni fogli attribuiti a Ribera, Preti e Giordano; sembra che il collezionista francese, presente a Roma negli anni 1775-1778, abbia ottenuto disegni dallo stesso Cavaceppi, dalla cui collezione potrebbero pertanto provenire anche i fogli suddetti¹⁷². Su un disegno della collezione d'Orsay recante un'attribuzione antica a Luca Giordano (fig. 120) compare una numerazione a penna, riportata direttamente sul foglio tanto in cifre che a caratteri corsivi¹⁷³. Si tratta di un tipo di iscrizione presente su un nutrito gruppo di disegni seicenteschi, per lo più di scuola romana, di cui si trovano numerosi esempi tra i fogli portati da Lambert Krahe a Düsseldorf; l'autore di queste scritte, ancora anonimo, fu definito da James Byam Shaw *Double-numbering collector*¹⁷⁴. Il termine *ante quem* per la formazione di questa raccolta è il 1756, anno del ritorno in patria di Krahe; il luogo d'origine indubbiamente Roma, come dimostra la preponderanza di opere di artisti del barocco romano. Ma l'ignoto collezionista della "doppia numerazione" possedeva anche un disegno attribuito da Marina Causa Picone a Battistello¹⁷⁵, un certo numero di fogli di ambito giordanesco – oltre al disegno del Louvre (peraltro qualificabile come copia di modesta qualità) se ne trovano altri nei musei di Rouen (fig. 121), Besançon e Oxford (fig. 122)¹⁷⁶ – insieme ad almeno un foglio di Francesco Solimena, oggi conservato nel Museo di San Martino a Napoli¹⁷⁷, e all'unico disegno noto di Carlo Coppola (fig. 123)¹⁷⁸. A conferma dell'origine romana di questa collezione, anche tra i disegni Cavaceppi-Pacetti a Berlino se ne trovano alcuni contraddistinti dalla doppia numerazione: va detto però che, a parte un foglio plausibilmente attribuito a Giordano, i sette fogli attualmente ascritti a

¹⁷² MÉJANÈS 1983, pp. 21, 160, 163, 183.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 160.

¹⁷⁴ BYAM SHAW 1976, I, p. 12; cfr. MÉJANÈS 1983, pp. 35-36.

¹⁷⁵ Cfr. CAUSA 2000, n. G69.

¹⁷⁶ Sui disegni giordaneschi di Rouen e Besançon (quest'ultimo più vicino a De Matteis che a Giordano) cfr. rispettivamente Catherine Loisel e Arnauld Brejon de Lavergnée in *SPLENDEURS BAROQUES* 2006, nn. 50 e 61; il foglio di Oxford (Christ Church; cfr. BYAM SHAW 1976, n. 1265) era stato attribuito a Nicola Malinconico da Scavizzi (1999, p. 246), finché Meyer (2001, p. 87) non ha individuato il suo rapporto con un affresco di Nicola Russo nel coro della chiesa napoletana di Santa Caterina a Formiello.

¹⁷⁷ PAVONE 1990, p. 211, nota 85 e fig. 22.

¹⁷⁸ Il foglio di Carlo Coppola, conservato presso il Musée des Beaux-Arts di Orléans e in precedenza attribuito allo Spadaro, dev'essere stato ritagliato, dal momento che vi compare la sola numerazione in cifre (cfr. PAGLIANO 2003, n. 107).

Gargiulo sembrano poco coerenti con gli altri studi del pittore conservati presso il Kupferstichkabinett¹⁷⁹.

¹⁷⁹ Cfr. Appendice B. I fogli sono tutti inediti; quelli attualmente attribuiti a Gargiulo non erano stati inclusi da Vitzthum tra quelli da lui ricondotti al pittore napoletano all'interno del fondo del Kupferstichkabinett.

Appendice A

NOTE DI PADRE RESTA SU DISEGNI NAPOLETANI DAL MANOSCRITTO LANSDOWNE

In questa appendice si propongono alcuni brani delle annotazioni che accompagnavano i disegni raccolti da padre Sebastiano Resta in quattordici volumi, contrassegnati con lettere dalla A alla O, acquistati da Lord John Somers nel 1711. All'interno di ciascuno di essi, i disegni presentavano una numerazione progressiva che fu riportata, insieme alla lettera relativa al volume, sui fogli stessi, alcuni dei quali sono ancora identificabili proprio grazie a tali sigle alfanumeriche. Smembrati i volumi e dispersi i disegni, restano le trascrizioni delle note di padre Resta, provvidenzialmente fatte copiare da Lord Somers in un manoscritto attualmente conservato presso la British Library di Londra (ms. Lansdowne 802).

Qui di seguito sono riportate non soltanto le didascalie relative ai disegni di scuola napoletana (per la maggior parte non identificati), ma anche altre in cui Resta cita artisti o opere di ambito partenopeo e dell'Italia meridionale – dimostrando in alcuni casi di averne una conoscenza diretta – nonché i frequenti riferimenti a due dei suoi maggiori 'clienti', il marchese del Carpio e la regina Cristina di Svezia.

Per ciascuna nota sono indicati, oltre al numero di pagina del manoscritto londinese, la lettera e il numero corrispondenti rispettivamente al volume e alla posizione occupata al suo interno dal foglio in questione. Resta aveva attribuito un titolo alla maggior parte dei quattordici volumi acquistati da Somers: quelli che possono essere desunti dal manoscritto sono riportati nella legenda introduttiva, indicandone la corrispondenza con la lettera dell'alfabeto che li contrassegna. Nella trascrizione sono state sciolte le abbreviazioni e adattati all'uso moderno la punteggiatura, le maiuscole e gli accenti.

- B = *Da Coriolano a Maratti*
- C = *I Senatori del Disegno o Pittura Italiana*
- D = *Arena dell'Anfiteatro Pittorico di questi due secoli, da Pellegrino Tibaldi in qua*
- F = *Ingresso al Secolo d'Oro del buon Disegno*
- H = *L'Arte in Tre Stati*
- J = *Parnasso de' Pittori*
- K = *Tommo Secondo, Secolo d'Oro*

f. 8r [B 12]:

Gentile Bellini, che in cambio di Giovanni andò a Maometto. Nato circa al 1420. Morì nel 1501. Il Marchese del Carpio, ambasciatore cattolico, n'haveva il quadretto.

f. 20r [B 93]:

Cavalier Lanfranco nel Tesoro di Napoli attorno al tamburo. Non mi ricordo bene che sia nella cuppola del tesoro di Napoli, ma credo di sì. [omissis]

ff. 24r-v [C 22]:

Correggio. Questo disegno del più magnifico stile del nostro gran Correggio fu il mio primogenito acquisto di tanto autore. L'hebbi dal signor don Arcangelo Spagna, et io li diedi un quadro bellissimo d'una Pietà di palmi 12 dello Spagnoletto.

Due quadri di mano del Correggio si trovano di questo Martirio. Il primo era del re d'Inghilterra e nelle revolutioni del regno l'ambasciata di Spagna lo comprò in mille e cinquecento lire sterline per don Luigi de Haro, privato del re cattolico don Filippo 4°, come mi raccontò don Gaspar de Haro, innamoratissimo di questo disegno, morto viceré di Napoli. L'altro in Hamburg lo comprò la regina di Svezzia [omissis].

f. 43r [D 137]:

Del signor Luca Giordano, pur allievo del Cortona doppo d'essere stato scolaro in Napoli sua patria dello Spagnoletto e d'Andrea Vacaro.

[D 139]

Paoluccio De Mattei. Discepolo di Luca Giordano in Napoli, poi in Roma dal Morandi, poi fu in Napoli col viceré marchese del Carpio, poi in Francia, poi ripatria in Napoli.

f. 81r [F 65]:

Correggio. Regalo fattomi dal signor Giuseppe Ghezzi. Madonna lattante dipinta in tavola di tre palmi, che haveva il padre Resta, hora il marchese Corbella in Milano. Questa va intagliata nel ritratto del Correggio. Un'altra olim di Mutio Orsino hebbe il marchese del Carpio.

f. 86r [F 81]:

Santo re Ferdinando di Castilia 3°, da ritratti antichi cavato dal Tintoretto. Fu dato al marchese del Carpio non per fatto in stile di Titano, ma per fatto di mano propria di Titiano.

f. 87v [introduzione al libro G]:

[omissis] Due simili [pitture di Giotto] ne donai io al signor marchese Carpio, che sia in gloria.

ff. 95v-96r [G 22]:

Pietro del Donzello, fiorentino. Dipingeva circa al 1450 sotto il papa Nicolò 5° in tempo di Bramantino e di Pietro della Francesca.

Si rassomiglia al Mantegna, ma è della maniera di Piero del Donzello, che dipinse fuor di Napoli a Poggio Reale le storie del re Alfonso 2° quando era duca di Calabria, in vita di Ferdinando primo suo padre. Circa le pitture di Napoli antiche, osservai prima quelle di Giotto, poi un Matteo di Giovanni da Siena nella prima capella in Santa Catarina da Formiello del 1418, poi questi Donzelli fiorentini circa al 1450, poi in fine del medesimo secolo il Zingaro nel tempo di Pietro Perugino, poi Marco Calabrese e il mirabile Andrea da Salerno di cui ne fo memoria nel seguente tomo, sì come del Zingaro verso il fine del presente.

Questo pittore servì Alfonso 2° d'Aragona. Gli Aragonesi in Napoli furono [segue *genealogia dei re di Napoli*]. Alfonso secondo fu che fece fabricare Poggio Reale, tanto celebrato, un miglio fuor di Porta Capuana, per diporto, con giardini, tirandovi il [formale?] che porta l'acqua per tutta Napoli, e dove stanno le pitture che habbiamo qui accanto osservato dipinte da Pietro del Donzello, ma l'architettura di Poggio Reale è di Giuliano da Maiano, che già si trovava in Napoli per l'arco trionfale d'Alfonso primo come habbiamo detto.

f. 108r [G 112b]:

Testa di Marco Calabrese, di cui vedi il Vasario. L'hebbi in Napoli con lo studio del pittor Andrea de Leone.

[G 115]

San Sebastiano del Zingaro, capo della scola napoletana circa ai tempi di Pietro Perugino. Non mi fu possibile in Napoli trovare altri. Questo l'hebbi da Andrea de Leone pittore da un libro ch'egli hebbe dal duca di Tarsia vecchio.

In Napoli ne' primi tempi fu Giotto, ne' secondi li Donzelli fiorentini, nel 3° secolo il Zingaro, doppo lui il grand'Andrea da Salerno et il Calabrese sudetto; doppo Marco da Siena, che lasciò infiniti seguaci deboli e di nessun nome. Venne poi l'ultimo secolo de' caravaggeschi per una e per l'altra parte del cavalier Giuseppe e cavalier Belisario, infine la scola carraccesca.

f. 125v [H 55]:

Cavalier Christoforo Roncalli. Regalo fattomi dal signor Solimena da Napoli, 1698.

f. 145r [J 26]:

Zingaro. Veduta nel Duomo di Napoli l'Assunzione di Pietro Perugino.

ff. 155r-v [J 88]:

Questa Depositione di croce è d'Andrea Sabatini da Salerno, che posiamo dire il Raffaele di Napoli. L'opera di questo disegno sta dipinta nel Duomo di Salerno ad un altare che sta ad un pilastro della maggior nave *a cornu evangelij* e quando la viddi così mal tenuta abborrij quel paese per poco degno di cosa sì bella.

Io stupisco che il Vasario, quale pure fu in Napoli e vi dipinse, celebrasse Marco Calabrese e trascurasse totalmente il nome, non che le lodi e l'opere di questo Andrea, che di molto superò Marco almeno in disegno, poiché nel colorito si battevano un l'altro generosamente. Non vorrei dire che schiavasse parlarne per poca inclinatione verso lui, perché vivo non era in tempo suo, né per poca inclinatione alla gloria che ridondasse in Raffaele da quella d'Andrea, perché a Raffaele non era nemico, benché li anteponesse Michelangelo. Questo silentio in un scrittore, come anche del famoso Zingaro contemporaneo in Napoli di Pietro Perugino, io non lo so intendere: giudizio temerario stimo il dirne male e 'l dirne bene. Dirò dunque che la natura, in quella sua universale crisi che fece nel secolo d'oro, dando Leonardo per Fiorenza e Milano, Titiano per Venetia, Raffaele per Roma, Correggio per la Lombardia, con tanti altri contemporanei loro di maniera moderna magnifica, doppo maestri regolati ma di spirito limitato et angusto, così non abandonò affatto la bella e ferace d'ingegni (se non tanto di coltura) Partenope; concedendoli doppo molti antichi, de' quali non è rimasto cognito o almen celebre il nome, e doppo il Zingaro, quale veramente fu a Napoli quello che fu di qua Pietro Perugino; concedendoli dirò Andrea da Salerno. Fu egli prima discepolo del Zingaro, o almeno suo seguace, e si vede che in sua gioventù l'imitò, ma con più movimento e spirito; di quella maniera è la tela che cuopre l'organo de' monaci di Mater Domini verso Nocera de' Pagani, ove dipinse a tempera la Crocifissione del Signore, copiosissima di figure, e dissero i padri per pochi tornesi e cento cipolle, del che mi mostrarono una lettera sua conservata in archivio. Discepolo si fece di Raffaele, e si vede il tondo di Raffaele, già dei padri olivetani sopra Nocera, copiato di mano sua nella chiesa de Cavalieri di Malta in Gaeta; il tondo di Raffaele fu con licenza di Roma comprato dal marchese del Carpio, viceré a' nostri dì. In Napoli nel coro di San Gaudioso è dipinto meraviglioso del suo pennello del 1513, insuperabile di disegno e di tremendo colorito, sul gusto vero delle Sibille della Pace di

Roma, idea del sommo perfettissimo stile, che io calcolo dipinte da Raffaele circa all'anno 1509; onde di quel tempo si arguisce che già Andrea era stato a Roma e che gl'era ancor fresca la memoria del divino maestro. In Salerno, sua patria, pur fece squisitamente sotto al portico il San Francesco che riceve le stimate, e dentro la porteria de' frati superbe istoriette alla raffaulesca. Con gl'anni, o scordato di Raffaele o mal trattato da costume del paese, nella chiesa maggiore di Gaeta l'anno 1522 dipinse un altare molto fiaccamente. Non so di che anno morisse.

f. 157r [J 99]:

Giovanni da Nola, scultore contemporaneo di Gerolamo Santa Croce, parimente scultore napoletano in tempo di Raffaele e del Cotignola. Nato del 1488, morto del 1588.

Giovanni da Nola, scultore insigne napoletano, bello come di Raffaele. Ne parla di lui l'Armenini, foglio 57 della [sfumo e massa?].

Achille piange Patroclo.

f. 157v [J 102]:

Dello scultore Gaggini palermitano, stimatissimo nel panneggiare da Michelangelo. Diceva Michelangelo quando faceva il Cristo della Minerva: "Nudo lo fo io; chi lo vorrà vestito vada a Gagini".

Domenico Gaggini, scultore del lago di Lugano in stato di Milano, andato in Palermo, hebbe Antonio Gaggini, eccellentissimo scultore. Fece la Concettione di Palermo e nel piedestallo scrisse: "Opus Antonelli Gagini Panormitani Domenico Sculptore genit 12° Nov. 1503". Fece la tribuna tutta di statue e bassi rilievi et il contratto col vescovo fu per oncie 844, cioè scudi due milla cento dieci e ciò fu del 1507 già accreditato. Lo fece con l'aiuto de' figli scultori Vincenzo, Giacomo e Fatio.

Pietro del Po palermitano, pittore in Roma, da me conosciuto, disse che haveva ajutato Michelangelo in certi ornati della sepoltura di Giulio 2°, ma sbaglia poiché [ben?] sepoltura doveva essere isolata e piena di statue e non si finì al modo che sta se no sotto a Paolo 3°, nel qual tempo Gagini stava occupatissimo e famosissimo in Palermo. Morì Antonio Gagini il 17 novembre 1571.

f. 158r [J 108-109]:

Gagini. Scultore palermitano, eccellente in vestire, stimato da Michelangelo. Fu scolaro di Domenico suo padre. Morì del 1571 17 novembre.

f. 175r [K 83]:

Del Correggio. V. infra.

[K 84]

This is a print of the foregoing drawing.

Di questa Madonna lattante una ne lasciò il cardinal Borghese e nella vendita all'incanto delle sue robbe la comprò il Pariberti in 1200 scudi, con speranza di gratificarne donna Olimpia per l'istesso prezzo, cui sapeva molto piacere; ma non essendosi ella intesa di comprarla, egli la lasciò con altre pitture in eredità a Mutio Orsini, quale con gl'anni prigioniero per debiti, come il solito di chi si trova la robba fatta, la vendé per 1200 al marchese del Carpio per una finezza che volle fare la regina di Svetia al marchese l'anno che era partito da Roma per il viceregnato di Napoli. [omissis]

ff. 178r-v [K 108]:

[*omissis*] Però molto somiglia questo modo di disegnare [di Gaudenzio Ferrari] a quello d'un altro scolaro di Raffaele d'Urbino, incognito in Roma e trascurato dal Vasario e da gl'altri scrittori, si chiamava Vincenzo Romano, che in Palermo ha più di 20 tavole d'altare in quelle chiese ed ha una maniera tanto simile a quella di Raffaele d'Urbino che mi scrisse il padre Francesco Girgenti, superiore della congregazione dell'oratorio all'Olivella in Palermo, qualmente le sue opere in Roma furono equivocate con quelle di Raffaele, e non stupisce, perchè ho veduto a pigliar l'istesso errore nella maniera d'Andrea da Salerno nel ritratto del principe di Salerno, comprato in Roma dal signor marchese del Carpio per di mano di Raffaele, venuto da Napoli.

ff. 179v-181r [K 116]:

Questo disegno di San Luca è di mano d'Andrea Sabbatini da Salerno. Nelle mie dimore in Napoli veduto ho molte belle opere di quest'huomo, e vedendo che il Vasario, che pure era stato a dipingere in quella città, nelle Vite de' Pittori non ne fa alcuna commemoratione, facendola pure di Marco Calabrese suo contemporaneo, et a mio parere non tanto eccellente come Andrea, mi dolsi della trascuraggine del Vasario, e quando mi capitò questo disegno con un altro del Correggio del Mercurio della Regina di Svetia che tengo a parte, esultai non meno di questo che di quello, e per la rarità, poiché in Napoli non vi sono stati curiosi che habbiano fatto caso di disegni, onde non se ne trovano, e per la qualità della gran maniera, che ognuno vede qui come *ab ungue leonem*. Non defraudarò io dunque il lettore di quelle poche notizie che per quei paesi ho potuto raccogliere, meglio essendo il dir poco che nulla d'un huomo di tanto merito.

Per la città di Napoli Andrea Sabbatino da Salerno è stato quello che fu per Roma Raffaele d'Urbino, per la virtù sua personale, non per discepoli di spicco che habbia lasciato doppo di sé; sì come al medesimo Napoli fu il Zingaro quello che nelle nostre parti fu Pietro Perugino, qual pure a Napoli mandò un bellissimo quadro nel Duomo. Si che Andrea, dal vedere avanti di sé l'opere del Zingaro, principalmente quella colla Depositione di Christo in Jetri, e quelle poche che andarono a Napoli del Peruggino, oltre le più antiche che in quel regno abbondano, si stabili in una buona maniera anco più dolce di questi, ma pur anco antica, e di tale stile è un Christo deposto dalla croce con la Madalena et altre figure a tempera o a guazzo che serve di coperta ad un organo nella chiesa di Mater Domini a Nocera de' Pagani. A questo stile va pur anche un altare a mezzo il Duomo di Salerno, da quel arcivescovo e popolo non saprei per colpa di chi trascurato, in forma che castrato in dietro al muro si vede tutto coperto di polvere, che appena si distingue il modo del pennello. Di miglior stile nell'istesso Duomo si vede un'Adoratione di Christo Bambino a fresco sul muro, in una nicchia sotto la seconda nave *a cornu evangelij*.

Miglior maniera e più tenera e più gagliarda e di disegno, invention e dispositione rafaesca, con una tinta che pare del Correggio, mi parvero le pitture de' francescani di Nocera de' Pagani, principalmente mi restò impresso un San Francesco sotto al portico della chiesa che riceve le stimate e certe istoriette raffaellesche nel claustro del convento, onde si vede che fu in Roma. Sopra tutte le opere del suo pennello e di tutta l'età sua sono li freschi nel choro di San Gaudioso di Napoli, dipinte con tale soavità che mi pareva di contemplare li freschi del Lovino vecchio di Milano, e con tale proportion che mi pareva di contemplare le pitture di Leonardo e Raffaele, di Correggio, di Giorgione o Titiano, restando io attonito di dovere vedere eccessiva forza di operare fuori di Lombardia e fuor di Roma. In questo quadro, che è ad oglio, v'è un putto alla raffaellesca con una cartella simile "ANDREAS SALERNI MDXIII", sì che si vede che del 1513, anno della morte di Giulio 2° e della felice creatione di papa Leon 10°, che in auge era la virtù e la gloria di

Raffaele, era in auge ancora la virtù et il nome d'Andrea, poiché non per cento cipolle (come mi dissero fra' Paolo di Portici et altri francescani) fece la coperta del organo di Mater Domini, ma in quella chiesa di San Gaudioso, dove sono altre pitture, queste d'Andrea hanno tutto l'altar maggiore, e v'è fama che fussero pagate onoratamente, secondo portava quel paese e quel secolo, nel quale uno scudo faceva per due; ma sia ciò che sia della stima che ne facessero, certamente l'opere sono stimabilissime e meritano quelle sole un viaggio d'ogni pittore e dilettante. Il terzo stile, buono sì e delicato, ma illanguidito di colore et indebolito di disegno, si vede nel quadro del Duomo di Gaeta, ove è notato il millesimo del 1522, lontano dalla viva memoria di Raffaele, da lui studiato evidentemente quando alla Pace fece le Sibille, circa al 1509.

Disegno forse unico d'Andrea da Salerno.

Nota: per Dio gratia, nel terremoto del 1688 cadé parte della chiesa di San Gaudioso in Napoli e non si mosse il choro, dove sono le più belle pitture di questo grand'huomo.

Disegno che mi costa più d'ogni altro, io l'hebbi dal signor don Arcangelo Spagna in un baratto che feci con lui di questo e della figura sola del Mercurio che insegna leggere a Cupido del quadro della regina di Svetia guasto (di cui n'haveva un duplicato il marchese del Carpio, puro originale, e perciò faceva anco l'amore al disegno) et io li diedi di questi due e di pochi altri di poco momento, una Pietà di 12 Palmi dello Spagnoletto.

ff. 192r-v [K 229]:

Antonio Gaggini, scultore palermitano, morì circa al 1570, pochi anni dopo Michelangelo, quale tanto lo stimava che diceva: "Io vi farò il nudo e se lo volete ben vestito mandatelo ad Antonio Gaggini a Palermo".

Questa istoria della morte della Beata Vergine quanto alla dispositione somiglia all'antica ritrovata anni sono nella seconda o terza cappella a mano manca entrando dalla facciata in San Giovanni Laterano di Roma, ristorata e stampata da Pietro Santi a' giorni miei.

Con lettera di 15 dicembre 1689 ho notizia che d'Antonio Gagini si vedono statue in Palermo e bassi rilievi fatti sopra i disegni di Vincenzo Romano, scolaro già di Raffaele d'Urbino in Roma, onde arguiscono che Gagini sia stato scolaro di Vincenzo, come Vincenzo di Raffaele.

Dono del padre Giuseppe del Voglia di San Filippo di Palermo.

f. 198v [K 288]:

Secondo pensiero di Daniele per la Trinità. Otto facciate avanti sta un altro primo schizzo. Il disegno di questa tavola, di grandezza d'un foglio intiero a chiaro oscuro d'aquarella, fu comprato in Roma in 150 doble per mandarsi in dono al cardinal Antonio Barberini in Francia. Morì il cardinale mentre il disegno passava da Venetia e chi lo portava lo mise in vendita e monsignor Altoviti, che ivi si trovava nunzio, lo comprò in cinquanta doble; poi con gl'anni lo donò al marchese del Carpio, mentre dall'ambasciaria era destinato al viceregno di Napoli, con la quale occasione monsignore mi raccontò questo fatto. [omissis]

f. 199r [K 290]:

Marco da Pino detto Marco da Siena, scolaro di Perino, capo della terza scola in Napoli circa l'anno 1575.

Il Sandrart, nel suo trattato latino, dice che Michelangelo Buonarroti stimava tanto Marco da Siena quanto stimava Raffaele d'Urbino. Se questo è, si conosce che in

Michelangelo regnava qualche livoretto. In Napoli certamente si vedono belle cose e molte. Ma Raffaele fu Raffaele.

f. 199v [K 294]:

Nuntiata di Napoli di Marco da Siena. Michelangelo a questo suo diletto scolaro Marco di Pino da Siena insegnava che le figure fossero piramidali all'ingiù e fossero sciolte.

Havuto dal copioso studio del signor Arcangelo Spagna.

Marco da Siena, come nota il Lomazzo nell'Idea, fol 17, stampò un grandissimo volume d'architettura. Fu scolaro di Daniele da Volterra e stimatissimo da Michelangelo.

f. 200r [K 295]:

Marco da Pino detto Marco da Siena, celebre in Napoli e capo della terza scuola, finita quella del Zingaro, corrispondente alla nostra di Pietro Perugino, e la seconda d'Andrea da Salerno, corrispondente alla nostra di Raffaele.

Se bene pare di Zuccaro, nondimeno è di Marco da Siena, l'hebbi dal signor Giacomo Scolaro del signor Morandi per del Zingaro, ma lo credo certo di Marco da Siena.

Ma li scolari di costui declinarono in modo che nessuno, di tanti, meritò nome. Venne poi Bellissario per quarta scola, sì che in Napoli, come già dissimo nell'antecedente tomo, vi fu ne' primi tempi Giotto, ne' secondi li Donzelli fiorentini, ne' terzi che qui diciamo primi, per essere i dispositivi allo stile perfetto, il Zingaro. Poi diremo ne' quarti tempi ottimi, Andrea da Salerno, di cui vedi le note nostre ad un suo disegno a fol. ... nel tomo presente. Poi questo Marco da Siena, circa al 1570, quale molto ivi lavorò, aveva però havuto i principij suoi nella scola del Becafumi et altri senesi, poi a Roma sotto Perino aiutandolo, e Michelangelo mostrava di stimarlo, stimando tutti quelli che non erano stati dipendenti da Raffaele, con cui haveva ruggine, e di fatto ne parlano bene li scrittori e, tolto che era alquanto più ammanierato che non è questo disegno e molte volte era ineguale, ha fatto de' buoni quadri. Doppo costui venne la scola del cavalier Belisario, doppo quelli del cavalier Giuseppe, non molto dissimile, poi i carracceschi.

f. 207r [L 7]:

[*omissis*] Ripassando io l'inventario de' quadri della morta regina di Svetia con i signori Azzolini eredi, e con quell'occasione anco i quadri del signor cardinal Azzolini [*omissis*].

f. 212v [L 51]:

[*omissis*] Il signor marchese del Carpio haveva un bel quadro di questa inventione, che mostrava essere di questo maestro [Daniele de Por di Parma], né mai si conobbe; era di tinta chiara, et essendo di stile tra Taddeo e Correggio la feci di Daniele detto.

Doppo mille considerationi ondegianti lo concludo per di Taddeo. Secondo me.

f. 219v [L 112]:

Jacomo Robusti, detto Tentoretto dal padre tintore di lane in Venetia.

Il Giudizio presente è del Tentoretto et io n'hebbi uno più finito di questo, grande per quattro volte, nel quale erano molte mutationi nelle attitudini particolari, se bene il tutto insieme stava concertato giusto come questo, e lo donai questo mese di gennaio 1681 al signor viceré di Napoli¹ e pure al medesimo ne donai un altro copia di mano di Jacomo

¹ A tale data era viceré di Napoli Fernando Gioacchino Fajardo, marchese de los Vélez (1675-1683).

Palma. In ogni modo si confrontino li schizzi di Taddeo Zuccaro della capella della Consolazione e si vedrà un modo simile.

f. 222r [L 130]:

Di Andrea Schiavone.

[*omissis*] sveltezza gracile che alle volte diede a suoi contorni (dico alle volte perché ne ho veramente veduti alcuni tali, come particolarmente uno che il quondam signor marchese del Carpio (di gran momento tra pittori) comprò dalla signora contessa Benzi venetiana [*omissis*]).

f. 225v [L 176]:

[*omissis*] Mi diceva Salvator Rosa che nella grandezza delle figure questo [Cristoforo Roncalli] haveva preso la proportione più d'ogni altro pittore che in quel gran tempio [San Pietro in Vaticano] habbia operato.

f. 227r [L 191]:

Del cavalier Belisario napoletano, nato in Grecia, come si dirà altrove. Fu regalo del signor Ghezzi, 9 febbraio 1696.

ff. 229r-v [L 226]:

Cavalier Belisario napolitano.

Il cavalier Belisario fu portato dal padre dalla Grecia in Napoli in età infantile d'anni due et, havendo il padre commesso un delitto, don Giovanni d'Austria lo fece decapitare e fece allevare il figlio con cura particolare; adulto, lo fece applicare alla pittura, nella quale si fece famoso e primo maestro del suo tempo in Napoli. Questa historia me la raccontò Andrea de Lione, che fu suo discepolo e continuò doppo la di lui morte le pitture del palazzo del viceré nella galleria etc. e mi disse che il detto cavalier Belisario era vissuto cento vent'anni; onde s'imagini ogn'uno quanto ha dipinto in quella maniera spedita e facile. Nel Seggio di Nido v'ha dipinto una delle sue più belle historie, Carlo 5° che entrò in Napoli etc.

Capo della scola antica di Napoli fu Giotto doppo i greci. Poi li Donzelli fiorentini. Poi il Zingaro. Poi l'eccellente Andrea di Salerno e Marco Calabrese, ne' tempi di Raffaele. Poi Marco da Siena. Poi questo Belisario. Poi il cavalier Giuseppe. Poi la scola carraccesca, cioè Guido, Dominichino, Lanfranchi in tempo del cavalier Massimi.

ff. 233r-v [L 289]:

Anniel Falcone napoletano, maestro di Salvator e d'altri battaglisti.

[L 290]

Cavalier Giuseppe. Nel parapetto del Seggio di Montagna in Napoli sono scolpiti di questi satiri così armati. Il cavalier Giuseppe ne copiò il presente. In Napoli io l'hebbi del pittor Andrea de Leone ottuagenario l'anno 1682, quando fui in Napoli col marchese del Carpio.

f. 237r [L 337]:

Ciccio Fracanzano napolitano.

f. 250r [N 85]:

[*omissis*] Questo tronco di San Sebastiano è un pensiero di quello che sta dipinto da lui [Giovanni de Vecchi] a Sant'Andrea della Valle, di tanta bellezza che soleva dire quel

famoso non men poeta che pittore Salvatore Rosa non v'essere in Roma altro San Sebastiano che questo di Giovanni de Vecchi.

Appendice B
I DISEGNI NAPOLETANI DELLA COLLEZIONE CAVACEPPI-PACETTI A BERLINO

In questa tabella sono elencati i disegni di scuola napoletana conservati a Berlino, tanto nel Kupferstichkabinett che nella Kunstbibliothek, su cui sia stato riscontrata la presenza del timbro Pacetti. I disegni sono suddivisi secondo l'ordine alfabetico degli autori sulla base delle attribuzioni vigenti (solo nel caso di Cestaro si è dato credito alla nota ms. di Lawrence Turčič), inseriti nella colonna di destra; dopo il nome dell'autore viene indicato tra parentesi il numero dei fogli elencati nella colonna precedente secondo il numero d'inventario del museo. Nella prima colonna sono invece riportati il numero attribuito al disegno nei volumi Cavaceppi – qualora esso sussista –, eventualmente le attribuzioni antiche diverse da quelle attuali e la presenza del caratteristico contrassegno del *Double-numbering collector*.

N° inv. Cavaceppi	N° inv. Kupferstichkabinett	Attribuzione attuale
4886	16052 20687, 23809, 24363	Battistello CARACCIOLO (4)
[Giordano]	22352	Jacopo CESTARO (1)
1104	16496, 16597 16598 16599, 16600, 16633, 18585, 20895	Sebastiano CONCA (14)
4699	20896	
6669	22364	
5491	22365 22367	
6910	22368	
5492	22369	
6545	23234	Belisario CORENZIO (2)
6546	23235	
372	22155	Francesco CURIA (2)
6600	23220	
3884 [Poussin]	24121	Andrea DE LEONE (1)
6079	HdZ 6789 [Kunstbibliothek]	Paolo DE MATTEIS? (1)
	21383	Giacomo DEL PO (1)
	16801	Aniello FALCONE (2)
3951	23934	
	23523	Louis FINSON (1)
4767	17214-17221 17223 21054-21057	FILIPPO NAPOLETANO (13)
1265	16869	Domenico GARGIULO (89)
1263	16870	
1319	16871	
1218	18569 21381	
1210	21663	
1304	23542	
1226 [Double-numbering 155]	23570	
1344	23705	
1365	23908	
1328	23910	
1362	23913 23915	

1361	23919	
1333	23922	
1369	23923	
1334	24045	
1330	24058	
1312	24069	
1258	24071	
1352	24072	
133[†]	24073	
13[†]	24074	
1251 [Van Dyck]	24075	
1314	24076	
1286	24077	
1316	24078	
1358	24079	
1341	24080	
1256	24081	
1301	24082	
1307	24083	
1356	24084	
1335	24085	
1272	24085b	
1353	24086	
1254	24087	
1302	24088	
1284	24090	
1309	24090b	
1357	24091	
1275	24092	
1288	24093	
1293	24094	
1273	24095	
1285	24097	
1303	24098	
1311	24099	
1206	24100	
131[†]	24101	
1351	24103	
1324	24104	
	24105	
1269	24106	
1281	24107	
1293	24108	
1317	24109	
1300	24110	
1318	24111	
1096 [Double-numbering 9]	24168	
1146 [Double-numbering 106]	24173	
1131 [Double-numbering 142]	24189	
1382	24274	
1081 [Double-numbering 62]	24286	
1163 [Double-numbering 74]	24294	
1217 [Double-numbering 102]	24313	
1315	24644	
1277	25910	
1280	25911	
1322	25912	
1328	25913	
	25914	

1331 1332 1342 1348 1354 1364 1366 1377 1260 1363 1261 1263 1251 1252 1268 1266	25915 25916 25917 25918 25919 25920 25921 25922 25923 25924 25925 25926 25927 25928 27009 29321 HdZ 4303 [Kunstabibliothek]	
	16929-16931 21008 21016	Corrado GIAQUINTO (5)
360 [Cambiaso] 319 [Cambiaso] 3060 3061 [Castiglione] [Double-numbering 176] 529	15972 16015, 16020 16021 16022 16023 16474 16934, 16938 22351	Luca GIORDANO (11)
	17312-17315	Andrea MIGLIONICO (4)
1054 1053 251 1889	17497 17498 22993 27836	Pietro NOVELLI (4)
	16412, 21476, 21477	Mattia PRETI (3)
5030 [Biscaino]	15772	Jusepe de RIBERA (1)
730 340 4724 4723 734 4733	601, 15218, 15219 18177 21123 21608 21609 21610 21611 21612, 21616 21618 21621, 21622, 22989, 23087, 23980	Salvator ROSA (17)
	24032	Angelo SOLIMENA (1)
4717 4718 316 4772 [Pietro da Cortona] 310 [Poussin]	15267 15268 16423 16635 21787, 21788 21790 24280	Francesco SOLIMENA (8)
	22526, 22527	Giulio SOLIMENA (2)
	18335	Massimo STANZIONE (1)

CAPITOLO III

FIRENZE E ALTRI CENTRI ITALIANI

Il cardinal Leopoldo de' Medici e i disegni napoletani degli Uffizi

Tra le non molte collezioni grafiche seicentesche in cui sia possibile ravvisare un interesse per la scuola napoletana, al di là delle raccolte presenti a Napoli e di quella formata da padre Resta, spicca l'altra del cardinale Leopoldo de' Medici, il quale – oltre ad essere uno dei più celebri collezionisti di disegni su scala europea – dimostrò un precoce quanto raro interesse per le testimonianze grafiche di artisti partenopei contemporanei¹. **Leopoldo de' Medici** (1617-1675) (fig. 124), figlio cadetto del granduca Cosimo II e di Maria Maddalena d'Austria, ricevette la porpora nel 1667. Acuto consigliere del fratello Ferdinando II, patrocinatore tanto delle discipline umanistiche quanto di quelle scientifiche – nel 1657 fu fondata per sua iniziativa l'Accademia del Cimento –, Leopoldo fu uno dei maggiori collezionisti d'arte della dinastia medicea. Il suo enciclopedico interesse per le multiformi espressioni della produzione artistica (pittura, scultura, numismatica, oreficeria, antiquaria) trova riscontro nel suo desiderio che all'interno della sua vasta raccolta di disegni – centro privilegiato della sua attività di collezionista – fossero rappresentato il più ampio numero di scuole italiane e straniere. A tal fine il cardinale si servì di una rete di agenti e corrispondenti sparsi in tutti i principali centri artistici d'Italia e di gran parte dell'Europa. Particolarmente fitti furono i rapporti con il Veneto, con l'Emilia e con Roma; meno intensi i contatti con Napoli, dove tuttavia dal 1674 al 1687 è documentata la presenza, come agente del cardinale, dell'abate Pietro Andrea Andreini². In una lettera del 21 maggio 1675 quest'ultimo informava il cardinale della vendita della collezione di disegni e stampe appartenuta al mercante fiammingo Gaspar Roomer, morto l'anno precedente,

¹ Sul collezionismo del cardinal Leopoldo si vedano il catalogo della mostra *OMAGGIO A LEOPOLDO DE' MEDICI* 1976 e i volumi della serie diretta da Paola Barocchi, *ARCHIVIO DEL COLLEZIONISMO MEDICEO* 1987-2000.

² Sul fiorentino Pietro Andrea Andreini (1650-1729) cfr. BATTISTA 1993. Noto soprattutto per i suoi interessi antiquari – diversi pezzi della sua collezione si trovano oggi nel Museo Archeologico di Firenze –, l'abate Andreini fu nominato nel 1686 dal granduca Cosimo III de' Medici console della Nazione fiorentina a Napoli. L'agente del cardinal Leopoldo non mancò di interessarsi alla pittura napoletana contemporanea: sappiamo infatti che egli acquistò ben sei quadri da Luca Giordano, uno dei quali è attualmente conservato al Museo Bardini di Firenze (BATTISTA 1993, p. 55). Si deve probabilmente ad Andreini anche la *Nota de' pittori, scultori et architettori che dall'anno 1640 sino al presente giorno hanno operato lodevolmente nella città e Regno di Napoli*, databile al 9 luglio 1675, inviata da Napoli a Baldinucci in vista della pubblicazione delle *Notizie de' professori del disegno* (resa nota da CECI 1899, pp. 163-165; per la datazione e l'identificazione dell'autore cfr. BALDINUCCI 1974-1975, VI, pp. 362-367, 622, e RUOTOLO 1982, p. 10).

stimandone il valore in quindicimila scudi. Nell'impossibilità di ottenere alcuno dei fogli dell'eredità Roomer, lasciati dal mercante fiammingo al fratello del proprio confessore spirituale e apparentemente dispersi subito dopo la sua morte, l'Andreini scrive al cardinal Leopoldo: "Farò ben diligenza per altri disegni, ma sarà pur anche malagevole trovarne in questa città, dove non sono pittori di grido che ne facciano studio, né parlo che se ne dilettono più, e quelli che l'anno passato ebbi, erano dello studio di Francesco di Maria la maggior parte, che di presente tiene soli quelli di sua mano, i quali non mi dispiacerebbono, essendo bravissimo disegnatore, e meglio disegna di quel che dipinga"³. Il tono quasi sprezzante con cui l'abate stigmatizza la scarsa considerazione dell'esercizio grafico presso gli artisti partenopei va interpretato nell'ottica di un collezionista fiorentino, proveniente da una città in cui un'Accademia del Disegno, patrocinata dalla corte medicea, esisteva fin dal 1563 – laddove a Napoli un'istituzione analoga verrà fondata soltanto nel 1752. Il punto di vista toscano va tenuto presente anche nel riferimento alle doti di "bravissimo disegnatore" del domeniciniano Francesco di Maria, il quale secondo la testimonianza di Bernardo De Dominici fu principe dell'Accademia del nudo fondata da Andrea Vaccaro⁴; non a caso lo stesso De Dominici lo designò come il più fiero oppositore della "scuola ereticale" capeggiata da Luca Giordano⁵. Più utile ad approfondire la nostra conoscenza della grafica napoletana – che Andreini trovava tanto negletta – è la notizia che l'agente, alla data della lettera summenzionata, aveva già procacciato per il cardinal Leopoldo de' Medici disegni di artisti locali, in gran parte proprio dallo "studio" di Francesco di Maria.

Purtroppo non disponiamo di indicazioni più precise circa tali acquisti, né in tal senso può essere d'aiuto la prima menzione di disegni napoletani contenuta nella *Listra de' Nomi de' Pittori, di mano de' quali si hanno Disegni*, datata 1673, poiché Andreini giunse a Napoli soltanto l'anno successivo⁶. Qualche indizio ci può venire, invece, dalle note manoscritte apportate sull'esemplare della *Listra* conservato nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e datate al 1° agosto 1675, che tengono conto delle acquisizioni

³ FILETTI MAZZA 2000, pp. 115-117; cfr. RUOTOLO 1982, pp. 9-11. Purtroppo la lettera non indica il nome di nessuno degli autori dei disegni.

⁴ DE DOMINICI 1742-1745, III, p. 308.

⁵ *Ibid.*, III, pp. 304-305; cfr. MEYER 1999, pp. 49-50.

⁶ La *Listra* è un elenco alfabetico a stampa relativo alla collezione del cardinal Leopoldo, dovuto a Filippo Baldinucci ed aggiornato all'8 settembre 1673; a tale data i fogli erano ben 8143 (FORLANI TEMPESTI, PETRIOLI TOFANI 1972, p. 15; per una trascrizione integrale del documento cfr. *ibidem*, pp. 75-82). La *Listra* a stampa è preceduta da una versione manoscritta datata 12 giugno 1673 in cui sono elencati solo 4292 disegni (cfr. BAROCCHI 1977); tuttavia, per quanto riguarda gli artisti napoletani tra i due documenti non è rilevabile nessuna variazione. Alla versione manoscritta è allegata una lista di pittori ordinati in sei classi, corrispondenti ai *desiderata* del cardinale: in essa i soli pittori dell'Italia meridionale presenti sono Filippo Napoletano, Ribera e Salvator Rosa nella seconda classe (BAROCCHI 1976, pp. 18-20).

effettuate nel corso dei due anni seguenti. Già Vitzthum si era servito di questo prezioso documento per rilevare la presenza di disegni napoletani nella collezione di Leopoldo de' Medici⁷. Nel 1673 il cardinale possedeva un disegno di Francesco Curia, uno di Fabrizio Santafede, sei di Filippo Napoletano, diciassette di Giovanni Battista Spinelli, quattro dello Spagnoletto e cinque di Salvator Rosa; nel 1675 vanno ad accrescere questo gruppo un'opera di Belisario Corenzio, tre riferite rispettivamente ai fantomatici Andrea (due) e Giacomo (una) Santafede, una di Giovanni Bernardino "Siciliano" (da identificare con Azzolino), cinque nuovi studi di Filippo Napoletano, nove aggiunti allo Spagnoletto, due di Mattia Preti, un ulteriore foglio di Salvator Rosa e uno di Bernardo Cavallino⁸.

Benché sia stato evidenziato che i fogli aggiunti nel 1675 non derivano necessariamente da nuovi acquisti, potendo trattarsi semplicemente di nuove identificazioni o nuove attribuzioni all'interno dei fondi già esistenti⁹, nel caso dei disegni napoletani è del tutto verosimile che essi fossero stati ottenuti da Andreini nel periodo in cui questi giunse a Napoli alla ricerca di disegni per il cardinal Leopoldo, periodo che coincide proprio con l'intervallo tra la prima stesura della *Listra* e il suo aggiornamento; è pertanto probabile che i fogli ivi attribuiti a Corenzio, Preti e Cavallino fossero tra quelli acquistati dallo "studio" di Francesco di Maria. Negli stessi anni, tuttavia, disegni napoletani poterono pervenire al cardinal Leopoldo per altre strade. Reca la data del 7 ottobre 1662 una lettera di Pietro Bonarelli, corrispondente del cardinale da Ancona, cui è allegata una lista di quarantadue disegni in vendita, a quanto pare provenienti da Roma¹⁰: tra i nomi degli autori, oltre al Correggio, il Cavalier d'Arpino e Lanfranco, figurano anche Ribera, Salvator Rosa e lo "Zingaro", identificabile con Antonio Solario o forse con il calabrese Pietro Negrone. Non è chiaro tuttavia se i disegni contenuti in quest'elenco furono poi effettivamente acquistati dal prelado. In un'altra nota di disegni disponibili sul mercato, inviata al cardinale da Bologna il 6 gennaio 1674, il conte Annibale Ranuzzi inseriva un disegno a penna ed acquerello con una "figura sedente con un libro" dello Spagnoletto, stimato cinque lire da

⁷ MONBEIG GOGUEL, VITZTHUM 1967, p. XI.

⁸ Negli inventari fiorentini del 1687 e della fine del Settecento sono ancora registrati tre fogli attribuiti ad Andrea e Giacomo Santafede, mentre scompare il nome di Fabrizio. Essendo questa l'unica fonte in cui siano menzionati quelli che potrebbero essere ritenuti parenti del pittore napoletano, appare più verosimile che ciò dipenda da un errore dell'autore di queste note, perpetuato dagli estensori dei più tardi inventari. È invece piuttosto sorprendente il fatto che non sia presente né nella *Listra* né nell'attuale fondo degli Uffizi alcun disegno di Francesco di Maria, nonostante l'apprezzamento dimostrato dall'agente del cardinal Leopoldo a Napoli.

⁹ PETRIOLI TOFANI 1986, p. XIX.

¹⁰ FILETI MAZZA 1993, pp. 897-898.

Filippo Baldinucci¹¹. Di questo disegno è stata proposta l'identificazione con una delle opere raccolte sotto il nome dello Spagnoletto nell'inventario redatto da Giuseppe Pelli Bencivenni nel 1784¹²; la sua descrizione come “schizzo di una mezza figura barbata sedente in una nuvola con un gran libro a penna e biacca, su carta turchina” consente di riconoscervi un inedito foglio del museo fiorentino (fig. 125) tuttora recante un'attribuzione a Ribera, ma che non presenta alcuna affinità con lo stile grafico del pittore spagnolo¹³. Dal nucleo appartenuto al cardinal Leopoldo proviene anche un altro disegno che l'inventario settecentesco descrive come un “S. Girolamo o altro santo nel deserto sedente sul suolo con un libro tra le mani”, corrispondente ad un foglio degli Uffizi (fig. 126) la cui attribuzione tradizionale a Ribera è stata di fatto ignorata dagli studi sul pittore, benché lo stile appaia in questo caso più compatibile con quello dello “Spagnoletto”, il cui nome è leggibile nell'iscrizione a penna sul cartiglio spiegato dal santo¹⁴.

La collezione di disegni del cardinal Leopoldo de' Medici, che alla sua morte (1675) sfiorava i dodicimila fogli, costituisce il primo nucleo storico del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Un confronto tra le testimonianze seicentesche fin qui riportate e gli inventari, cataloghi e schedari redatti dal Seicento in poi consente di verificare la consistenza del gruppo di disegni di scuola napoletana all'interno delle collezioni medicolo-renesi, nel tentativo di identificare i fogli appartenuti al cardinal Leopoldo e di registrare, parallelamente, le variazioni nei nomi degli artisti rappresentati¹⁵. Dopo la *Listra* del 1673 e la sua versione aggiornata del '75, un documento prezioso in questo senso è la *Nota de libri de disegni* conservata presso l'Archivio di Stato di Firenze: si tratta di un inventario manoscritto non datato, ma con ogni probabilità stilato contestualmente al documento cui esso è allegato, recante la data del 13 maggio 1687 – anno in cui la collezione medicea fu rimossa dalla residenza privata di palazzo Pitti per essere collocata definitivamente agli Uffizi¹⁶. In tale inventario è riportato il numero di fogli per ogni artista presente nei libri di disegni “che rimasero dopo la morte del serenissimo principe cardinale Leopoldo”, insieme a quelli “hauti di camera del serenissimo padrone per mano del signor Falconieri”. I nomi degli artisti e la quantità di disegni, per quanto riguarda la scuola napoletana, corrispondono in linea di massima con la situazione registrata dalla *Listra* aggiornata nel 1675; tuttavia, nel

¹¹ FILETI MAZZA 1993, pp. 796-797; su Annibale Ranuzzi cfr. CARAPELLI 1984.

¹² FILETI MAZZA 1993, p. 1011.

¹³ Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 2186 F.

¹⁴ PETRIOLI TOFANI 1987, p. 576 (come Ribera).

¹⁵ Cfr. Appendice A.

¹⁶ PETRIOLI TOFANI 1987, pp. 743-751.

1687 si aggiungono un nuovo disegno al nome di Cavallino e due a quelli di Filippo Napoletano, Preti e Rosa; Ribera e Spinelli ‘perdono’ rispettivamente due e un foglio. Mentre sussistono i tre fogli attribuiti ad Andrea e Giacomo Santafede, nel nuovo inventario scompare il nome di Fabrizio Santafede. Alcune di queste oscillazioni potrebbero dipendere da errori commessi dal redattore o da un diverso modo di conteggiare i fogli (ad esempio nel caso di Spinelli¹⁷), ma è anche possibile che in qualche caso si fosse ritenuto opportuno modificare le attribuzioni più antiche. L’incremento dei disegni partenopei registrato tra il 1675 e il 1687, per quanto contenuto, è prova del fatto che l’interesse per i rappresentanti di quella scuola rimase vivo anche dopo la morte del cardinal Leopoldo. A giudicare dall’inventario del 1687, sembra che nell’organizzazione interna dei volumi che raccoglievano i numerosi disegni della raccolta medicea si fosse tentato di includere quelli di scuola napoletana con criteri differenziati: il dodicesimo “libro universale” riuniva le opere di Fabrizio e Andrea Santafede, Cavallino, Spinelli e Preti, accanto ad altre del Veronese e di Lanfranco; nel ventiduesimo si trovavano i fogli di Corenzio, Curia, Azzolino e Giacomo Santafede; Ribera rientrava nel quinto libro, tra Correggio, Parmigianino, Schedoni e Giorgione; i disegni di Salvator Rosa erano raccolti nell’ottavo, accostati ad altri attribuiti a Leonardo, Bramante, Bandinelli e Ammannati; quelli di Filippo Napoletano, infine, trovavano posto nel diciassettesimo insieme ai disegni di Paul Brill, Antonio Tempesta, Callot, Stefano della Bella e Bernini. L’ordinamento dei volumi, nei quali artisti di epoche e scuole diverse sono associati piuttosto liberamente, appare talvolta informato ad un criterio tipologico, come nel caso del diciassettesimo volume, in cui i nomi citati lasciano supporre una forte presenza di paesaggi; in altri casi propone interessanti raffronti, forse non del tutto casuali, tra Preti e Lanfranco o tra Veronese e i napoletani del Seicento.

Per oltre un secolo il gruppo dei disegni di scuola napoletana all’interno della raccolta attualmente conservata agli Uffizi non sembra aver subito alcuna variazione. L’inventario redatto verso la fine del Settecento da Giuseppe Pelli Bencivenni, allora direttore della Real Galleria, rispecchia infatti fedelmente la situazione già registrata nel 1687¹⁸; l’unica variazione consiste nella scomparsa di un foglio di Salvator Rosa,

¹⁷ Cfr. Anna Maria Petrioli Tofani in *OMAGGIO A LEOPOLDO DE’ MEDICI* 1976, n. 102.

¹⁸ Il già citato elenco di disegni compilato dallo stesso Pelli Bencivenni, datato 1784 e conservato presso la Biblioteca della Soprintendenza fiorentina, fa parte dell’*Inventario Generale della Real Galleria di Firenze*, mentre l’inventario qui preso in esame, conservato in quattro tomi presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (inv. 102), riguarda esclusivamente i disegni; benché non datato, quest’ultimo è indubbiamente anteriore al

compensata tuttavia dall'aggiunta di un disegno sotto il nome di Filippo Napoletano, cosicché il numero totale dei disegni di questo gruppo resta fermo a sessanta¹⁹. La novità più interessante dell'inventario settecentesco risiede nel fatto che i singoli disegni sono accuratamente descritti, cosa che permette, nelle quasi totalità dei casi, di identificarli ancora oggi all'interno del fondo mediceo-lorenese del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Altre informazioni sui disegni napoletani degli Uffizi, di poco antecedenti l'inventario di Pelli, ci vengono dalle raccolte di incisioni che riproducono le opere più celebri delle collezioni mediceo-lorenesi, eseguite nella seconda metà del Settecento da Sante Pacini, Andrea Scacciati e Stefano Mulinari²⁰. Il primo è autore di una *Raccolta di disegni diversi intagliati in rame a forma dei loro originali*, realizzata tra il 1762 e il 1772, in cui sono riprodotti cinquanta disegni di varie collezioni, la maggior parte dei quali si trovano oggi agli Uffizi; tra questi figurano la *Predica di san Giovanni Battista* di Salvator Rosa e tre fogli di Francesco Solimena²¹. Andrea Scacciati intraprese nel 1766 la pubblicazione dei *Disegni originali d'eccellenti pittori esistenti nella Real Galleria di Firenze, incisi ed imitati nella loro grandezza e colori*, serie continuata dopo la sua morte (1771) da Stefano Mulinari; si devono a quest'ultimo le tavole che riproducono tre disegni di Ribera, uno di Giovan Battista Spinelli e tre di Salvator Rosa, benché già Scacciati avesse eseguito almeno un'incisione da un foglio di Rosa²².

Assai più ricco dell'inventario settecentesco di Pelli, ma allo stesso tempo più dispersivo, risulta il catalogo pubblicato nel 1890 da Pasquale Nerino Ferri, allora direttore del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi: a tale data la "scuola napoletana e siciliana" era rappresentata da ben 765 disegni divisi tra quarantaquattro autori (oltre agli anonimi), tra cui rientrano anche Pirro Ligorio e Gian Lorenzo Bernini – artisti che possono essere definiti napoletani solo per nascita – e pittori dell'Ottocento come Achille Gigante, fratello minore di Giacinto, e Carlo (?) Morelli; a questi bisogna aggiungere i dieci fogli di Corenzio,

1793, anno in cui Pelli aveva già lasciato la carica di direttore delle raccolte granducali (sull'attribuzione dell'inventario a Pelli e sulla sua datazione cfr. PETRIOLI TOFANI 1983, nota 10).

¹⁹ Cfr. Appendice B.

²⁰ Sull'uso di pubblicare raccolte di incisioni copiate da dipinti e disegni, diffuso a Firenze (e non solo) nel Settecento, cfr. BORRONI SALVADORI 1982 e MEYER 2001, pp. 173-174.

²¹ Su Pacini, cfr. BORRONI SALVADORI 1985. Il disegno di Salvator Rosa degli Uffizi, citato da Léon Lagrange nel 1862 come esempio della decadenza dell'arte dopo Raffaello (LAGRANGE 1862, pp. 457-458), è ritenuto da Mahoney (1977, al n. 68.9) copia di un foglio autografo che nel 1976 era sul mercato antiquario; sulle incisioni da Solimena cfr. BORRONI SALVADORI 1985, p. 51, e MEYER 2001, p. 174.

²² Sulla raccolta pubblicata da Scacciati e Mulinari cfr. WEIGEL 1865, pp. 67-68, 80. Il confronto tra le incisioni e i disegni tuttora conservati agli Uffizi consente di identificare i disegni tra quelli citati nel poco più tardo inventario di Giuseppe Pelli Bencivenni, benché non sia sempre possibile stabilire se essi facciano parte dell'originale nucleo appartenuto al cardinal Leopoldo.

singolarmente collocato nella “scuola umbra e romana”, e i quarantasei di Ribera, inserito nella scuola spagnola²³. Il catalogo di Ferri, che accanto al nome di ciascun autore indica il numero di fogli presenti nel museo fiorentino, specifica il numero d’inventario e il soggetto solo per una minoranza di opere ritenute più importanti; i numeri d’inventario possono essere tuttavia recuperati nello schedario tuttora esistente agli Uffizi, redatto nel nono decennio dell’Ottocento dallo stesso Ferri²⁴. Nel catalogo del 1890 figurano per la prima volta disegni di pittori quali “Giovan Bernardino Rodriguez” (da interpretare probabilmente come un errato riferimento al messinese Luigi Rodriguez, ma il disegno qui a lui attribuito è in realtà il *San Pietro in carcere* che gli inventari sei-settecenteschi assegnavano a “Giovan Bernardino Siciliano”, ovvero Azzolino), Battistello Caracciolo, Aniello Falcone, Micco Spadaro, Francesco Fracanzano, Luca Giordano, Paolo De Matteis, Francesco Solimena e Sebastiano Conca: nessuno di questi fogli – come si è visto – era mai stato menzionato in precedenza in relazione alla collezione medicea; molti di essi erano pervenuti agli Uffizi nel 1866, con la donazione dello scultore Emilio Santarelli²⁵, ma altri, pur non appartenendo al nucleo raccolto dal cardinal Leopoldo, dovettero essere acquistati dai suoi discendenti o da membri della dinastia lorenese, succeduta ai Medici nel governo della Toscana nel 1737.

Grazie al confronto tra gli inventari e i cataloghi di cui si è trattato e i disegni attualmente conservati agli Uffizi è possibile identificare, spesso con certezza, molti fogli appartenenti al nucleo dedicato alla scuola napoletana nella collezione del cardinal Leopoldo²⁶. Di questo nucleo originario fanno sicuramente parte opere tuttora attribuite a Curia (fig. 127), Azzolino, Santafede (fig. 128), Corenzio (fig. 129), Ribera (fig. 130) e Spinelli (fig. 131), alcune delle quali mai proposte all’attenzione degli studiosi²⁷; benché in

²³ FERRI 1890, pp. 187, 317-323, 362-363.

²⁴ A quest’epoca i disegni degli Uffizi risultavano già divisi nelle categorie cui fanno riferimento le lettere associate al numero d’inventario nell’ordinamento della collezione fiorentina, ordinamento rispettato fino ad oggi; si ritiene che tale spartizione in categorie sia stata operata intorno alla metà dell’Ottocento, quando ormai i fogli erano stati sciolti dai volumi, ancora intatti alla fine del Settecento (PETRIOLI TOFANI 1986, pp. IX-X).

²⁵ Sul fondo Santarelli agli Uffizi si veda Anna Forlani Tempesti in *DISEGNI ITALIANI* 1967, pp. 7-18. La donazione di Emilio Santarelli apportò al Gabinetto Disegni e Stampe, tra l’altro, nuove importanti opere di Corenzio, Spinelli e Preti (cfr. VITZTHUM 1967, nn. 2-4, 15-23 e 76-82); tutti di provenienza Santarelli sono i fogli degli Uffizi attribuiti a Battistello Caracciolo (6760-6767 S; cfr. *ibidem*, nn. 6, 7).

²⁶ Oltre alle descrizioni offerte dall’inventario della fine del Settecento, aiuta a restringere il campo anche la possibilità di escludere i pur numerosi disegni napoletani pervenuti agli Uffizi nell’Ottocento con la donazione Santarelli, tutti riconoscibili per la presenza del caratteristico timbro.

²⁷ Sono stati pubblicati il foglio di Curia (DI MAJO 2002, n. D1), quello di Corenzio (VITZTHUM 1967, n. 5), alcuni di quelli attribuiti a Ribera (VITZTHUM 1967, nn. 33, 49; PETRIOLI TOFANI 1986, pp. 576-577; Rossana Muzii in *JUSEPE DE RIBERA* 1992, nn. 2.8, 2.25) e la serie di Spinelli (Denise Maria Pagano in *SPINOSA* 1987, p. 30, n. 34); rimangono invece inediti i disegni che nel Settecento erano detti di “Giovan Bernardino

qualche caso le attribuzioni appaiano oggi inattendibili, è comunque interessante rilevare quali disegni fossero ritenuti opera dei suddetti pittori al tempo del cardinale. I due inediti disegni attualmente registrati sotto il nome di Cavallino (fig. 132) coincidono con quelli menzionati nell'inventario del 1687 e più tardi descritti da Pelli²⁸: si tratta di schizzi a penna piuttosto deboli la cui attribuzione non appare oggi sostenibile (ma va ricordato che Cavallino è uno dei pittori napoletani il cui stile grafico è a noi pressoché ignoto²⁹). Altri due fogli del museo fiorentino assegnati al "Cavalier Calabrese" da iscrizioni antiche si ritrovano nell'inventario settecentesco (ma due disegni di Preti figuravano già negli aggiornamenti alla *Listra*, nel 1675): uno dei due è stato restituito a Lanfranco da Schleier³⁰, l'altro denota una debolezza nel tratto che non consente di confermarne l'autografia³¹.

Se per i pittori che agli Uffizi sono sempre stati rappresentati da un numero ristretto di disegni (Curia, Santafede, Cavallino) l'identificazione è piuttosto agevole, a dispetto delle descrizioni piuttosto dettagliate dell'inventario tardosettecentesco risulta più difficile riconoscere i sette fogli di Salvator Rosa nel *mare magnum* dei disegni del museo fiorentino attualmente attribuiti al pittore napoletano (già il catalogo a stampa del 1890 ne registrava ben trecento): soltanto un foglio (fig. 133) può essere identificato con il disegno che alla fine del Settecento veniva descritto come "una testa con berretto a matita nera", dato che in esso si ritrovano anche i "due fanciulletti a matita rossa nel rovescio"³². A prescindere dalla loro eventuale appartenenza alla collezione del cardinal Leopoldo, un buon numero di disegni del Rosa agli Uffizi presentano la firma dell'artista, identificata da Mahoney³³. All'interno del gruppo dei disegni napoletani appartenuti al cardinal Leopoldo de' Medici riveste un interesse particolare la serie di diciassette fogli di Giovan Battista Spinelli, quasi tutti firmati (fig. 131): resi noti da Vitzthum, essi contribuirono alla riscoperta dell'eccentrico pittore napoletano, la cui attività pittorica fu in seguito approfondita da

Siciliano" (inv. 2166 F), dei fantomatici Andrea e Giacomo Santafede (inv. 11991-11992 F, 467 Orn.) e altri fogli assegnati a Ribera (inv. 2185, 2186, 2191, 7386, 7387 F)

²⁸ Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 11994-11995 F.

²⁹ Cfr. PERCY 1985, pp. 70-71. Un altro disegno degli Uffizi, proveniente dalla collezione Santarelli e già attribuito a Valerio Castello, è stato in seguito proposto da Mary Newcome (1988) come opera del pittore napoletano.

³⁰ SCHLEIER 1983, n. XIIIb. Si tratta di uno studio per alcune figure affacciate ad una loggia nel fregio affrescato tra il 1616 e il 1617 da Lanfranco e altri pittori (tra cui Carlo Saraceni e Agostino Tassi per le quadrature architettoniche) nella Sala Regia del palazzo del Quirinale.

³¹ Autografia tuttavia ribadita da Erminia Corace (1995, n. 176).

³² Ritenuti non autografi da Mahoney (1977, n. 20.14).

³³ *Ibid.*, pp. 11-14; cfr. PETRIOLI TOFANI 1986, pp. 368-380; 1987, pp. 539-541.

Roberto Longhi³⁴. Lo stesso Longhi inserì i disegni di Filippo Napoletano, documentati già tra Sei e Settecento nelle collezioni medicee, nella sua “traccia” per la ricostruzione della biografia e della produzione di questo pittore e incisore partenopeo trapiantato a Firenze³⁵. Noto soprattutto per i suoi disegni di paesaggio, nel gruppo di fogli degli Uffizi – rimasto pressoché invariato fino ad oggi – Filippo Napoletano è rappresentato anche da un paio di studi di figura a matita rossa (fig. 134), analoghi a quelli conservati a Darmstadt, Worms e Lille, che dichiarano l’origine partenopea del pittore, mostrando evidenti affinità con lo stile grafico di Aniello Falcone e dei suoi allievi Domenico Gargiulo e Salvator Rosa³⁶.

Filippo Baldinucci

Dopo il cardinal Leopoldo de’ Medici, il principale collezionista di disegni del Seicento fiorentino è senz’altro il letterato **Filippo Baldinucci** (1625-1696) (fig. 135), che proprio dal cardinal Leopoldo fu incaricato, intorno al 1665, di coordinare le acquisizioni e sistemare in volumi i disegni della raccolta medicea. Da questo lavoro il Baldinucci trasse spunto per la sua opera più nota, le *Notizie de’ professori del disegno da Cimabue in qua*, grande storia dell’arte universale suddivisa in “decennali”, concepita come un’integrazione alle *Vite* del Vasari³⁷. Lo stesso criterio fu da lui adottato per la propria collezione personale: i disegni erano ordinati cronologicamente per periodi di dieci anni, raggruppando gli artisti non secondo la data di nascita, ma secondo quella dell’inizio della loro attività artistica; ciascun disegno era incollato su una pagina recante il nome dell’autore, scritto a penna in caratteri stampatelli minuscoli³⁸. Rimasti intatti per più di un secolo dopo la morte del

³⁴ VITZTHUM 1967, nn. 8-14, 24-26; LONGHI 1969; cfr. Anna Maria Petrioli Tofani in *OMAGGIO A LEOPOLDO DE’ MEDICI* 1976, n. 102.

³⁵ LONGHI 1957; cfr. VITZTHUM 1967, nn. 27-30. A proposito dei disegni degli Uffizi, Longhi segnalava come essi fossero “non tutti egualmente sicuri, e magari non tutti del tempo fiorentino” (LONGHI 1957, p. 53).

³⁶ Sui disegni a Darmstadt e a Worms cfr. SIMANE 1994, nn. 1-12; sulla serie di schizzi del Palais des Beaux-Arts di Lille cfr. BREJON DE LAVERGNÉE 1997a, nn. 299-392. Vitzthum (1967, al n. 30) esprimeva qualche perplessità riguardo all’autografia dei due studi degli Uffizi (inv. 12004 e 12005 F); tuttavia è stato in seguito dimostrato (da Marco Chiarini, in *GLI UFFIZI* 1979, n. P80) che essi sono preparatori per due figure di dannati nel dipinto raffigurante *Dante e Virgilio all’Inferno*, oggi agli Uffizi, eseguito da Filippo Napoletano verosimilmente per Cosimo II de’ Medici.

³⁷ Solo i primi tre volumi delle *Notizie* furono pubblicati durante la vita dell’autore, a partire dal 1681; altri tre uscirono postumi entro il 1728. Si fa qui riferimento all’edizione critica curata da Paola Barocchi (BALDINUCCI 1974-1975).

³⁸ Cfr. Jacob Bean in BACOU, BEAN 1959, p. 20; MONBEIG GOGUEL 2006, pp. 41-43. Nel corso delle operazioni di smembramento dei volumi alcune delle etichette con l’attribuzione baldinucciana sono andate perdute (cfr. Roseline Bacou in BACOU, BEAN 1959, p. 17).

Baldinucci, i quattro volumi della sua raccolta – passati prima ai Pandolfini, poi agli Strozzi – furono acquistati a Firenze nel 1806 dal Museo del Louvre; smembrati i volumi, i circa milleduecento disegni che vi erano riuniti sono stati divisi tra le varie cartelle del museo parigino, seguendo la loro attribuzione³⁹. Non sappiamo per quale vie il biografo fiorentino abbia raccolto i disegni oggi al Louvre, ma possiamo immaginare che la formazione della sua raccolta dovette avvenire su un piano di rivalità con la grande collezione medicea, della quale peraltro egli fu curatore. L'inattendibilità di alcune delle attribuzioni date dal Baldinucci ai disegni della propria raccolta attirò su di questa le critiche di un intenditore del calibro di Pierre-Jean Mariette e, più tardi, di Frédéric Reiset, che poco dopo la metà dell'Ottocento riordinò la collezione di disegni del Louvre⁴⁰. Ad ogni modo i disegni raccolti da Baldinucci costituiscono un complesso unico per la conoscenza del disegno fiorentino dal XIV alla fine del XVII secolo.

Analogamente a quanto si riscontra nelle *Notizie*, nella propria collezione il biografo dedica ben poco spazio agli artisti napoletani; tuttavia anche sotto questo punto di vista in essa non mancano motivi d'interesse. Al Louvre sono infatti conservati, tra i disegni provenienti dalla sua raccolta, ben quattro fogli da lui stesso attribuiti ad Aniello Falcone, uno dei quali firmato (fig. 16)⁴¹. Come si è visto, si tratta di un artista di cui non è dato trovare traccia nella collezione mediceo-lorenese agli Uffizi almeno fino a tutto il Settecento. Secondo Catherine Monbeig Goguel, Baldinucci potrebbe aver ottenuto sue opere da Giuseppe Pinacci, il pittore senese membro della “scuola platonica” fondata dal marchese del Carpio insieme a padre Resta; questi avrebbe potuto portarle a Firenze alla fine del suo soggiorno napoletano, coincidente con gli anni in cui il marchese del Carpio fu viceré (1682-87)⁴². Della collezione Baldinucci fanno parte anche un pittorico studio del senese Marco Pino (fig. 136), relativo alla gloria d'angeli che accompagna il *San Michele*

³⁹ I volumi della collezione Baldinucci furono acquistati a Firenze dal pittore François-Xavier Fabre per conto di Vivant-Denon, allora direttore generale dei musei francesi (cfr. Roseline Bacou in BACOU, BEAN 1959, pp. 16-17, e TORDELLA 1996).

⁴⁰ Cfr. Roseline Bacou in BACOU, BEAN 1959, p. 17. Mariette, nelle sue note manoscritte, appuntava a proposito del Baldinucci: “Ce fut lui qui composa pour le cardinal de Médicis la collection de desseins qui se conserve à Florence. Je n'ose dire ce que j'en pense, je craindrois de faire tort aux connaissances du collecteur” (CHENNEVIERES, MONTAIGLON 1853-1862, I, p. 57).

⁴¹ MONBEIG GOGUEL, VITZTHUM 1967, nn. 26-28; cfr. FARINA 2004, pp. 80-82, 165-167, 183. Sull'identificazione della firma di Falcone cfr. *supra*. Riguardo al foglio con studi di nudo maschile (inv. 9622), Vitzthum metteva in dubbio l'attribuzione a Falcone, suggerendo indirettamente il nome di Andrea De Leone, in seguito esplicitamente proposto dalla Novelli Radice (1976, p. 167); quest'ultima ha assegnato a De Leone anche un altro dei disegni Baldinucci del Louvre, la *Morte di Saul* già attribuita a Falcone da Saxl (1939-40, p. 72) e dallo stesso Vitzthum (1967, n. 28).

⁴² Cfr. MONBEIG GOGUEL 2006, p. 43; su Pinacci cfr. EAD. 1994 e 2006, p. 49.

Arcangelo nella pala dell'altar maggiore nella chiesa napoletana di Sant'Angelo a Nilo⁴³, e una figura di soldato che il collezionista attribuiva a Luca di Leida, ma che Vitzthum ha collegato ad un'incisione della serie dei *Capricci et habitus militari* di Filippo Napoletano⁴⁴. Nessuno dei cinque fogli che lo storiografo fiorentino attribuiva allo Spagnoletto ha retto all'esame della critica moderna: si tratta di un *San Girolamo* a penna (fig. 137), il cui legame con l'opera del pittore spagnolo non va oltre una generica affinità tematica, e di quattro studi a matita rossa su carta acquerellata grigia che non hanno nulla a che fare con lo stile grafico di Ribera, anche dal punto di vista della tecnica impiegata⁴⁵. Tali grossolani errori di attribuzione dichiarano, secondo il giudizio di Vitzthum, la mediocre conoscenza che Baldinucci aveva della scuola napoletana, giustificando le critiche a lui rivolte da Mariette⁴⁶; ne è un'ulteriore conferma il fatto che soltanto uno dei cinque disegni della raccolta oggi al Louvre attribuiti a Salvator Rosa è stato accolto come autografo dagli studi più recenti (fig. 138)⁴⁷.

Un gruppo di disegni della Christ Church di Oxford presenta infine un montaggio su cui sono riportate attribuzioni molto simili a quelle vergate da Baldinucci sui disegni di sua proprietà: James Byam Shaw aveva inizialmente ipotizzato che si trattasse di fogli appartenuti allo storiografo fiorentino ma non inclusi nei quattro volumi poi confluiti al Louvre, oppure pertinenti alla collezione del cardinal Leopoldo, separati da essa al momento del suo trasferimento agli Uffizi e in seguito passati a Baldinucci o ai suoi eredi; in ogni caso già nel Settecento essi si trovavano in Inghilterra, nella collezione del generale John Guise⁴⁸. La recente identificazione del timbro presente sui fogli oggi ad Oxford con lo stemma della famiglia fiorentina dei Brandini rimette tuttavia in discussione tale ipotesi⁴⁹. In ogni caso, di questo gruppo fa parte un disegno di Belisario Corenzio, correttamente attribuito al pittore di origine greca dall'iscrizione antica⁵⁰.

⁴³ ZEZZA 2003, n. C.27.

⁴⁴ MONBEIG GOGUEL, VITZTHUM 1967, n. 15. A Filippo Napoletano è stato attribuito anche un altro disegno del Louvre, che Baldinucci assegnava a Baccio del Bianco (CHIARINI 1976, p. 62, tav. 31).

⁴⁵ BOUBLI 2002, nn. 135, 138-141. Il *San Girolamo* è stato messo in rapporto da Lizzie Boubli con un dipinto di identico soggetto di Hendrick van Somer.

⁴⁶ MONBEIG GOGUEL, VITZTHUM 1967, pp. XI, 19.

⁴⁷ MONBEIG GOGUEL, VITZTHUM 1967, n. 35; MAHONEY 1977, p. 9 e n. 4.5.

⁴⁸ BYAM SHAW 1976, pp. 10-11. Sulla collezione di John Guise cfr. *infra*.

⁴⁹ Cfr. MONBEIG GOGUEL 2006, p. 42.

⁵⁰ BYAM SHAW 1976, n. 1254.

Disegni di Salvator Rosa e di Luca Giordano nelle collezioni fiorentine

Filippo Baldinucci, che non si recò mai a Napoli, dimostrò – come si è visto – un’attenzione del tutto marginale per la grafica partenopea. Nelle *Notizie de’ professori del disegno* appena due biografie sono dedicate ad artisti napoletani: quella – brevissima – di Mattia Preti e quella di Salvator Rosa, che non a caso aveva lavorato a lungo a Firenze⁵¹. Nella *Vita* di quest’ultimo, Baldinucci ricorda come il pittore, durante un soggiorno a Monterufoli presso la famiglia **Maffei**, avesse eseguito disegni “dai bei paesi e vedute, e da quanto fa vedere di bello la natura in quelle parti”, formandone poi “un ben grosso volume” che “si portò con seco a Roma”⁵²; in una lettera non datata (ma verosimilmente scritta nel 1651), Rosa manifestava peraltro la sua intenzione di donare a Giulio Maffei “tutti i quadri e disegni ch’io ho messo in casa vostra”⁵³. A dimostrazione della “non ordinaria facilità nel disegnare, tanto con matita le sue invenzioni di storie e figure, quanto con penna ogni sorta di vedute di campagne, e di paesi” propria del pittore napoletano, Baldinucci menziona poi i “disegni, che, legati in un volume in numero di ottanta, conserva in sua galleria l’altre volte nominato marchese **Donato Maria Guadagni**, insieme con altri dieci disegni in quadretti, contenenti alcuni de’ fatti degli antichi filosofi, che si veggono di mano del pittore medesimo intagliati”⁵⁴. Benché Rosa avesse fatta propria la costante pratica del disegno, tenuta in gran considerazione a Firenze tanto dagli artisti che dai teorici, egli non abbandonò mai del tutto – né in pittura né nell’esercizio grafico – la maniera appresa nella propria città d’origine, più incline ad un pittoricismo che spesso non tiene conto della correttezza del disegno, inteso come esatta e verosimile resa dei volumi e dello spazio. Lo spirito antiaccademico del Rosa è ben espresso da un episodio narrato dal Baldinucci nella sua biografia del pittore napoletano. Quest’ultimo, davanti a un dilettante che sosteneva che la perfezione di un dipinto consiste nel buon disegno, avrebbe affermato: “Io veggio vendersi bene spesso ne’ pubblici mercati i ritratti di Santi di Tito per una pezza da otto, ne’ quali io non saprei conoscer difetto in materia di disegno; questo però io non viddi mai accadere a quei del Tintoretto, e d’altri maestri Lombardi; benché

⁵¹ BALDINUCCI 1974-1975, V, pp. 437-503 e 572-573. A queste va aggiunte una fugace menzione relativa a Ribera in coda alla biografia del Caravaggio (*ibidem*, III, p. 691).

⁵² *Ibidem*, V, p. 462; la notizia è ripresa in DE DOMINICI 1742-1745, III, p. 237; cfr. MAHONEY 1977, p. 16, nota 1.

⁵³ ROSA 2003, p. 121.

⁵⁴ BALDINUCCI 1974-1975, V, pp. 479-480; cfr. MAHONEY 1977, p. 16, nota 1. Baldinucci specifica inoltre che i disegni di Rosa, “insieme con altri disegni di lui, tiene lo stesso marchese nel palazzo del suo giardino di santo Ambrogio”.

talora in cosa appartenente al disegno io abbia potuto scorgere qualche errore: cosa, che mi fa assai chiaro conoscere, che più si dee stimare in una pittura un'eccellente maniera di tingere, che un ottimo dintorno". Al che il Baldinucci – quasi a voler smorzare l'audacia di una simile affermazione, messa in bocca ad un pittore pur da lui assai lodato – si affretta ad aggiungere: "Fin qui il Rosa. Io però senza dar sentenza sopra tale parere, rimetto il mio lettore a quello di ogni altro, ch'egli giudicasse potere meglio accertare"⁵⁵.

Al di là del dibattito sul disegno, inteso in ambito teorico come criterio di giudizio di un dipinto, è innegabile che Salvator Rosa appare oggi come il più prolifico disegnatore del Seicento napoletano, in virtù del gran numero di suoi fogli tuttora esistenti. Molte delle esercitazioni grafiche prodotte da Rosa durante il soggiorno fiorentino degli anni Quaranta (ma anche dopo) finirono nelle mani del letterato **Giovan Battista Ricciardi**, legato al pittore napoletano da un duraturo rapporto d'amicizia, come dimostra la decennale corrispondenza intercorsa tra i due e in gran parte ancora conservata⁵⁶. Nel carteggio Rosa-Ricciardi sono menzionati spesso i disegni inviati dal pittore al suo amico, ma solo in pochi casi è possibile proporre un'identificazione. Già nel 1650 il pittore scriveva all'amico fiorentino a proposito di alcuni "libretti di disegni" che gli aveva donato⁵⁷; due anni dopo Rosa invece dilazionava l'invio di alcuni schizzi usati per la *Battaglia eroica* eseguita per Luigi XIV, adducendo come motivazione il fatto che "è troppo necessario che stiano presso di me, per non dare in altra occasione nel medesimo"⁵⁸; tra il maggio e il luglio del 1654 quattro lettere del pittore napoletano contengono riferimenti ad una serie di disegni relativi a scene teatrali, di cui quelli con "boscareccie" eseguiti dallo stesso Rosa, mentre le prospettive erano state delegate a un "pittor prospettico milanese valoroso" identificabile con l'allievo Giovanni Ghisolfi – disegni che peraltro non incontrarono il favore di Ricciardi⁵⁹. Mahoney ha riconosciuto nella *Crocifissione di Policrate* entrata agli Uffizi come parte della collezione Santarelli il disegno inviato da Rosa a Ricciardi nel 1662; lo stesso percorso fu verosimilmente seguito da un analogo disegno del pittore napoletano oggi agli Uffizi, anch'esso di provenienza Santarelli, raffigurante il *Martirio di Attilio Regolo* (fig. 139)⁶⁰.

⁵⁵ BALDINUCCI 1974-1975, V, p. 489. L'aneddoto è riportato, con un'analoga sospensione di giudizio, anche in DE DOMINICI 1742-1745, III, p. 248.

⁵⁶ Il carteggio Rosa-Ricciardi, diviso tra la Biblioteca Nazionale di Napoli e il Fitzwilliam Museum di Cambridge, è ora pubblicato integralmente a cura di Gian Giotto Borrelli (ROSA 2003).

⁵⁷ ROSA 2003, p. 74.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 168-169. Dalla stessa lettera si evince che a quel tempo Ricciardi stava allestendo un proprio "libro de' disegni".

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 201-203, 205.

⁶⁰ MAHONEY 1977, nn. 65.1 e 65.8; cfr. ROSA 2003, p. 284.

Entrambi i fogli, già di proprietà Ricciardi, furono reclamati da Rosa nel 1661 al fine di trarne delle incisioni; l'anno seguente il pittore li rispedì a Firenze da Roma, divisi in due parti, così come appaiono tuttora nel museo fiorentino. Un disegno di Rosa raffigurante *Attilio Regolo* di proprietà Ricciardi fu prestato nel 1737 all'esposizione organizzata annualmente dall'Accademia del Disegno nel chiostro grande della SS. Annunziata⁶¹: è probabile che si tratti della "carta" citata in una lettera del novembre 1662⁶², che sarebbe dunque passata agli eredi di Giovan Battista Ricciardi e ad essi rimasta forse fino all'Ottocento, quando fu acquistata dallo scultore Emilio Santarelli, per entrare infine nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. In seguito, nel 1663, il letterato fiorentino richiese ed ottenne dal pittore napoletano anche uno studio per un'altra celebre incisione, raffigurante la *Caduta dei giganti*, mentre dovette arrendersi di fronte all'impossibilità di ricevere alcun disegno relativo alla contemporanea stampa con *Edipo*, dal momento che lo stesso Rosa ammetteva in una sua lettera di "non havervi fatto disegno, ché, per essere materia di paesi, l'ho disegnato sopra il medesimo rame"⁶³. Pur non escludendo la possibilità che almeno una parte dei disegni di Rosa appartenuti a Ricciardi – tutti indubbiamente autografi – sia stata acquistata dalla famiglia Medici e sia dunque da ricercare nell'attuale fondo degli Uffizi, Mahoney suggerisce come altrettanto plausibile l'ipotesi che la casa regnante di Toscana abbia potuto ottenere disegni direttamente dall'artista, chiamato a Firenze proprio su invito di un membro della dinastia medicea, che Baldinucci identificava col cardinale Giovan Carlo⁶⁴. Un altro foglio di Salvator Rosa si trovava infine nella collezione di Gabriello Riccardi (1705-1798); benché disperso, esso è infatti noto attraverso un'incisione di Sante Pacini⁶⁵.

⁶¹ BORRONI SALVADORI 1974a, pp. 119-120. Nel 1767 furono esposte, sempre di Rosa, alcune teste "disegnate a lapis rosso e nero" di proprietà di un altro membro della famiglia, Niccolò Ricciardi Serguidi: tra queste figuravano forse le due "teste disegnate" promesse dal pittore all'amico Giovan Battista in una lettera del 1664 (ROSA 2003, p. 322).

⁶² ROSA 2003, p. 301.

⁶³ *Ibid.*, pp. 310, 313. Dal testo delle due lettere si può arguire che il "disegno promesso" inviato da Roma il 6 ottobre 1663 fosse quello "dell'ultimo rame intagliato de' Giganti" richiesto da Ricciardi, come risulta dalla precedente missiva datata 25 agosto. L'esistenza di numerosi studi per la *Caduta dei giganti* impedisce di stabilire se uno di essi (ed eventualmente quale) sia da identificare con quello appartenuto al letterato fiorentino (cfr. Alba Costamagna in *INCISORI NAPOLETANI* 1981, n. 154).

⁶⁴ MAHONEY 1977, pp. 15-16. Mahoney considera autografo anche un altro disegno degli Uffizi (già Santarelli) che un'iscrizione antica identifica come "Studio di Salvator Rosa fatto a Strozza Volpe" (*ibid.*, n. 20.34). Strozza Volpe era il nome della villa dei Ricciardi a Poggibonsi, dove il pittore fu spesso ospite. La tecnica e lo stile venezianeggiante di tale foglio, tuttavia, non trovano riscontri plausibili nel pur ampio *corpus* grafico di Rosa.

⁶⁵ DE JULIIS 1999, pp. 22, 27.

Qualche decennio dopo Salvator Rosa, un altro celebre pittore napoletano lavorò a Firenze, lasciandovi, tra le altre, un'opera che costituisce una delle pietre miliari della sua carriera: ci si riferisce a Luca Giordano e alla volta della galleria di palazzo Medici-Riccardi, da lui affrescata tra il 1682 e il 1685⁶⁶. Nonostante la risonanza delle opere fiorentine di Giordano – oltre alla volta Riccardi, un'altra importante commissione fu la decorazione della cupola della cappella Corsini al Carmine –, per una singolare quanto sfortunata coincidenza non è stato finora rintracciato nessun disegno ad esse relativo. La scarsità di disegni del periodo fiorentino di Luca Giordano sembra trovare una giustificazione nelle parole di uno dei suoi principali committenti di quegli anni, il ricco mercante Andrea del Rosso, il quale in una lettera datata 7 febbraio 1682 al segretario del granduca Cosimo III, Apollonio Bassetti, scriveva: “Il Sig.e Luca Giordano è da me in casa et à quest' hora hà fatto il modello della cupola [...]; lei altre volte mi ha chiesto qualche schizzo; et io sto attento per servirla: ma ne comincio a perdere l'animo perché egli dipinge in una certa maniera, che non si vede altro disegno che la propria pittura”⁶⁷. Eppure il pittore napoletano si dedicò indubbiamente anche a Firenze alla pratica del disegno, a cominciare dalle copie della *Venere Medici* in cui riprese l'uso giovanile dell'esercizio sull'antico⁶⁸; opere di questo tipo dovevano circolare ancora a Firenze nel Settecento inoltrato, dato che Gabburri nelle sue *Vite di pittori* ricordava i “tanti suoi disegni che vanno per le mani dei dilettranti”⁶⁹. Benché non si abbia notizia di disegni di Giordano raccolti dai suoi maggiori committenti fiorentini – i Riccardi, i Corsini, i Del Rosso –, almeno un foglio degli Uffizi è stato associato da Silvia Meloni Trkulja ai dipinti di gusto bassanesco eseguiti a Firenze dal pittore napoletano; la stessa studiosa riteneva che questi avesse portato con sé a Firenze e mostrato agli artisti locali disegni relativi alle sue imprese più recenti, come dimostrerebbero le puntuali citazioni dagli affreschi dell'abbazia di Montecassino che

⁶⁶ Sul periodo fiorentino di Giordano si veda Oreste Ferrari in FERRARI, SCAVIZZI 1992, pp. 77-103. Il pittore napoletano si fermò di nuovo, seppur brevemente, a Firenze durante il viaggio di ritorno dalla Spagna, nel 1702 (MELONI TRKULJA 1972, pp. 44-45).

⁶⁷ Cfr. FERRARI, SCAVIZZI 1992, p. 77. Il precoce interesse dei Del Rosso per la pittura napoletana contemporanea era già stato rilevato da Longhi (1956). La proverbiale rapidità d'esecuzione del Giordano è evidenziata anche in un altro aneddoto relativo ad Andrea del Rosso, riportato nelle *Notizie per il signor Luca Giordano* di Filippo Baldinucci, manoscritto datato 17 marzo 1681 (ma in realtà databile al 1682: cfr. MELONI TRKULJA 1972, pp. 31-32) (ZIBALDONE BALDINUCCIANO 1980-1981, I, p. 391).

⁶⁸ Che Giordano avesse ritratto in numerosi fogli la *Venere Medici* è riferito da Filippo Baldinucci nelle summenzionate *Notizie* del 1682 (*ibid.*, I, p. 391).

⁶⁹ Cfr. MELONI TRKULJA 1972, p. 33.

Anton Domenico Gabbiani inserì in alcune sue opere⁷⁰. La raccolta di disegni e stampe della famiglia Riccardi, di cui si hanno notizie a partire dall'inizio del Seicento, includeva con ogni probabilità anche i progetti di Luca Giordano per la volta della galleria del palazzo già appartenuto ai Medici, ma la dispersione di tale collezione, iniziata già alla metà del Settecento, non consente di confermare quella che sembra destinata, almeno per ora, a rimanere un'ipotesi⁷¹: nel piccolo nucleo superstite, tuttora conservato presso la Biblioteca Riccardiana, si può rilevare soltanto la presenza di un piccolo schizzo di Filippo Napoletano, forse pagina di un taccuino⁷².

Al soggiorno fiorentino di Giordano, sul principio del nono decennio, è stato riferito, ancora dalla Meloni Trkulja, l'intenso autoritratto a matita nera oggi conservato agli Uffizi (fig. 140)⁷³. Un autoritratto "con brace" fu esposto nel chiostro dell'Annunziata nel 1705; nel 1767, quando fu nuovamente esposto nella stessa sede, esso apparteneva ad Ignazio Hugford; come gli altri disegni della collezione di quest'ultimo, esso fu acquistato per gli Uffizi da Giuseppe Pelli Bencivenni nel 1779. **Ignazio Enrico Hugford** (1703-1778), pittore di origine inglese nato a Pisa, allievo di Anton Domenico Gabbiani, fu attivo anche come restauratore e mercante d'arte⁷⁴. Tra gli oltre tremila fogli da lui raccolti e passati al museo fiorentino dopo la sua morte si trovavano, insieme all'autoritratto e ad un *Angioletto giacente* di Luca Giordano, quattro disegni di Belisario Corenzio, uno di Filippo Napoletano, due dello Spagnoletto, cinque di Francesco Solimena, quattro di Sebastiano Conca, due di Alessio De Marchis e quasi duecento di Salvator Rosa⁷⁵. Tali disegni, già registrati da Pelli Bencivenni nel suo *Indice dei CXXII volumi di disegni della Regia Galleria* alla fine del Settecento, furono in seguito inclusi anche da Ferri nel suo catalogo a stampa del

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 35, 37; cfr. GIANNINI 2005, pp. 13-14. Secondo la Meloni Trkulja (1972, p. 43) è da ritenere copia il disegno della Biblioteca Marucelliana in relazione con una delle pale laterali della cappella maggiore di Santa Maria Maddalena dei Pazzi, dipinte dal Giordano nel 1685.

⁷¹ DE JULIIS 1999, p. 16; cfr. GIANNINI 2005, p. 5.

⁷² CHIARINI 1999, n. 21.

⁷³ MELONI TRKULJA 1972, p. 38; cfr. VITZTHUM 1967, n. 86, e PETRIOLI TOFANI 1987, pp. 425-426. L'iscrizione antica "Ista est effigies Jordanus F." è verosimilmente una firma; secondo la Meloni Trkulja essa doveva limitarsi inizialmente al consueto "Jordanus F.", qui successivamente ritoccato, forse dallo stesso Hugford.

⁷⁴ SERAFINI 2003; sull'attività di collezionista e mercante di Hugford cfr. BORRONI SALVADORI 1983; per la sua collezione di disegni cfr. da ultimo MONBEIG GOGUEL 2006, pp. 50-53.

⁷⁵ *Ibid.*, nota 146, pp. 1053-1054. Ringrazio Francesco Grisolia per avermi segnalato le menzioni relative ai disegni napoletani di provenienza Hugford contenute nel ms. 463/3.3 della Biblioteca degli Uffizi (integrazione di Giuseppe Pelli Bencivenni al già citato inventario generale, in cui sono registrate le acquisizioni più recenti); Grisolia sta attualmente lavorando all'identificazione dei disegni Hugford all'interno del fondo degli Uffizi, sulla base delle descrizioni fornite da Pelli Bencivenni. Elemento caratterizzante i fogli di provenienza Hugford è un peculiare tipo di cornice composta di strisce di carta ritagliate e colorate in verde o marrone chiaro che inquadrano i disegni a mo' di dipinti (cfr. MONBEIG GOGUEL 2006, pp. 51-52).

1890: si spiega così, ad esempio, il notevole aumento del numero di fogli di Rosa, passati dalle poche unità della collezione medicea originaria ai trecento contati da Ferri⁷⁶. Nel caso dei disegni di Solimena e di Conca (fig. 141), si tratta verosimilmente delle prime opere di questi artisti entrate a far parte delle raccolte grafiche del museo fiorentino⁷⁷.

I cataloghi delle esposizioni annuali all'Annunziata costituiscono un'ulteriore fonte di notizia sulla presenza di disegni di artisti napoletani a Firenze nel Settecento. È stata già rilevata la forte presenza, in quel contesto, di dipinti di scuola napoletana, non solo dei 'toscanizzati' Filippo Napoletano e Salvator Rosa, ma anche di Ribera, Preti, De Matteis, nonché delle 'nuove leve' Solimena, Conca e Giaquinto – oltre al Giordano, ovviamente⁷⁸. Dal nostro punto di vista risulta di particolare interesse la presenza, all'esposizione del 1724, di un disegno di Aniello Falcone di proprietà di **Anton Francesco Ambra**⁷⁹. Trattandosi di uno dei rari esempi della grafica falconiana documentati a Firenze prima dell'accessione della collezione Santarelli agli Uffizi, è possibile che – come nel caso dei disegni del Falcone appartenuti a Filippo Baldinucci – anche questo foglio sia giunto da Napoli per il tramite di Giuseppe Pinacci. È comunque significativo che agli Uffizi esista attualmente un unico disegno di Aniello Falcone non appartenente al fondo Santarelli (fig. 142)⁸⁰: si sarebbe tentati di ipotizzare che si tratti proprio del disegno già appartenuto ad Anton Francesco Ambra, se non fosse che del foglio esposto nel 1724 non conosciamo né il soggetto né la tecnica.

Francesco Maria Niccolò Gabburri

Di nuovo dai cataloghi delle esposizioni all'Annunziata apprendiamo che nel 1729 un disegno di Sebastiano Conca fu prestato dal cavalier Gabburri⁸¹. **Francesco Maria Niccolò Gabburri** (1675-1742) (fig. 143), nobile fiorentino, fu luogotenente del granduca presso l'Accademia del Disegno e dal 1705 partecipò costantemente all'organizzazione delle

⁷⁶ FERRI 1890, p. 321. Altri novanta disegni attribuiti a Rosa, tra quelli segnalati da Ferri, provengono dalla collezione Santarelli.

⁷⁷ Escludendo, tra i fogli degli Uffizi attribuiti ai due pittori napoletani, quelli di provenienza Santarelli, restano cinque disegni per Solimena e quattro per Sebastiano Conca: questi ultimi (inv. 2248, 3750, 14095 e 14096 F) dovrebbero pertanto coincidere con quelli già appartenuti ad Hugford.

⁷⁸ BORRONI SALVADORI 1974a, pp. 16, 52 e *ad indicem*.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 83.

⁸⁰ VITZTHUM 1967, n. 58; fino alla rettifica operata da Bean e dallo stesso Vitzthum, il disegno recava un'attribuzione tradizionale a Salvator Rosa.

⁸¹ BORRONI SALVADORI 1974a, p. 77.

mostre allestite dagli accademici all'Annunziata; i suoi contatti con Pierre-Jean Mariette, padre Resta, Jonathan Richardson e Anton Maria Zanetti attestano la sua appartenenza alla cerchia dei maggiori esperti di grafica del Settecento europeo⁸². I disegni della sua collezione, da lui spesso prestati alle annuali mostre dell'Annunziata, sono noti attraverso due inventari, uno dei quali, datato 1722, fu pubblicato da Campori⁸³. Nel 1758-59 gran parte della raccolta fu acquistata a Firenze dal mercante inglese William Kent e in seguito dispersa tra vari collezionisti inglesi; un nucleo importante di essa si trova oggi al British Museum. La maggior parte dei disegni erano assemblati in volumi identificati dalle lettere dell'alfabeto; sul verso dei fogli lo stesso Gabburri riportava spesso le proprie annotazioni, oltre ad una numerazione progressiva; tipico della sua raccolta è infine il montaggio, caratterizzato da una cornice acquerellata in beige, blu-verde o blu-grigio entro un doppio tratto a penna e una banda dorata. Nella collezione era riservato ampio spazio ai pittori toscani, soprattutto contemporanei, ma non mancavano esempi di altre scuole, in particolare di quella bolognese. Quanto ai napoletani, l'inventario del 1722 – che registra una situazione certamente non definitiva della raccolta, essendo stato redatto vent'anni prima della morte del suo proprietario – descrive dettagliatamente, finanche nelle dimensioni, quattordici opere di Salvator Rosa, un foglio “originale e raro” di Francesco Solimena, un altro di Giordano, tre paesaggi di Alessio De Marchis – di cui uno “fatto apposta per questo studio l'anno 1713” – e tre disegni di Sebastiano Conca, uno dei quali pure eseguito espressamente per Gabburri⁸⁴. Se per nessuno di questi disegni è possibile proporre un'identificazione, almeno un foglio di Francesco Solimena raffigurante *Il sogno di san Martino*, recentemente individuato nel Cabinet des Estampes et des Dessins di Strasburgo (fig. 144), presenta le caratteristiche annotazioni di Gabburri, benché senza numerazione⁸⁵. Il disegno oggi a Strasburgo dovette pervenire a Gabburri dopo il 1722,

⁸² PERINI 1998; sulla collezione di disegni del cavalier Gabburri si veda TURNER 2003. Benché il collezionista fiorentino fosse tra i corrispondenti di Mariette, quest'ultimo non fu certo benevolo nel giudicare il criterio con cui Gabburri aveva selezionato le opere della sua raccolta, affermando in tono lapidario che essa “fut trouvée à sa mort plus nombreuse que belle” (CHENNEVIÈRES, MONTAIGLON 1853-1862, II, p. 275).

⁸³ CAMPORI 1870, pp. 521-596.

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 532-535, 540, 563, 569, 574, 580, 582. A questi disegni si dovrebbe aggiungere anche un foglio attribuito allo “Spagnuolo” (p. 540), ammesso che questi possa essere identificato con Ribera. L'inventario si chiude con l'avvertenza che Gabburri era in procinto di acquistare uno “studio intero di altri disegni, ed è uno dei più famosi, e compiti studi di tutta Italia, dove saranno molti pezzi di Raffaello, Tiziano, Correggio, Paolo, Anibale, Giulio Romano, fino al numero di 600 pezzi di tutti i migliori autori” (*ibid.*, pp. 595-596): ulteriore prova del fatto che l'inventario del 1722 non rispecchia la composizione della raccolta dispersa dopo la sua morte.

⁸⁵ Il disegno, scoperto da Catherine Loisel, è stato pubblicato in occasione della recentissima mostra del Musée Sainte-Croix di Poitiers dedicata ai disegni napoletani del Sei e Settecento (Sophie Harent in *SPLÉNDEURS BAROQUES* 2006, n. 80).

poiché esso non corrisponde con il foglio “originale e raro” di Solimena descritto nel citato inventario; quest’ultimo, raffigurante un *San Pietro liberato dal carcere*, si segnala tuttavia proprio per le caratteristiche sottolineate dal collezionista: l’originalità – forse attestata dalla presenza di una firma, e da valutare evidentemente in rapporto alle molte opere di seguaci e imitatori del Solimena già allora diffuse anche a Firenze – e la rarità, orgogliosamente esibita nonostante il pittore fosse ancora vivo ed operante, a dimostrazione del fatto che i suoi disegni erano molto apprezzati e molto richiesti dai collezionisti contemporanei. Gabburri continuò dunque ad acquistare fogli di artisti napoletani anche dopo il 1722: un ulteriore disegno di De Marchis, oggi nella Christ Church di Oxford, reca sul verso un’iscrizione di suo pugno in cui egli afferma di averlo ottenuto a Firenze nel 1730 da Gaspare Lopez, pittore napoletano di nature morte⁸⁶.

Ancor più che per la sua raccolta, Gabburri è una fonte importante di notizie sulla pittura napoletana attraverso le sue *Vite dei pittori*, stese su sollecitazione di Mariette e mai pubblicate, di cui si conserva il manoscritto in quattro volumi presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze⁸⁷. L’opera si presenta come una sorta di abbecedario universale, aggiornato al quinto decennio del Settecento: è proprio il noto testo di Orlandi una delle principali fonti dichiarate dallo stesso Gabburri, insieme a Pascoli e, per gli artisti napoletani, Sarnelli e De Dominicis. È davvero notevole la quantità di pittori di scuola napoletana su cui Gabburri fornisce notizie, da Andrea da Salerno fino a Giaquinto; in alcuni casi – ovviamente limitati agli artisti contemporanei – si tratta di preziose informazioni di prima mano. A proposito di Giordano, il cavaliere riferisce che il pittore “in sua gioventù studiò indefessamente disegnando dalle statue, e dai bassirilievi antichi, non lasciando sasso (per così dire) in Roma che egli non disegnasse, come ne fanno ampia testimonianza tanti suoi disegni che vanno per le mani dei dilettanti”⁸⁸; l’autore riporta poi qualche accenno allo stile grafico di uno degli allievi del grande pittore napoletano, Nicola Russo – basandosi però, in questo caso, su notizie reperite nelle aggiunte di Antonio Revigione all’edizione napoletana (1733) dell’*Abecedario pittorico* di Orlandi e fedelmente trascritte, pur senza esplicitarne la fonte⁸⁹. Nella biografia di Sebastiano Conca il Gabburri cita infine orgogliosamente un disegno di sua proprietà raffigurante il *Battesimo di Cristo*,

⁸⁶ BYAM SHAW 1976, n. 1271.

⁸⁷ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Pal. E.B.9.5. Sul contenuto del manoscritto si rinvia a BORRONI SALVADORI 1974b.

⁸⁸ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Pal. E.B.9.5, III, p. 1723; cfr. MELONI TRKULJA 1972, p. 33.

⁸⁹ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Pal. E.B.9.5, IV, p. 1978. Sul testo di Revigione cfr. *supra*.

riprodotto all'acquaforte dal fiorentino Giovanni Grisostomo Stefanini, dandone addirittura le dimensioni⁹⁰.

Un'altra collezione fiorentina settecentesca in cui erano presenti disegni di artisti napoletani è quella allestita dal nobile **Giovanni Filippo Michelozzi**, morto nel 1777⁹¹. Nell'inventario redatto da Giuseppe Pelli Bencivenni nel 1779, anno in cui più di mille dei 7224 disegni Michelozzi furono acquisiti dalla Real Galleria, figuravano cinquantasette fogli di scuola napoletana, i cui autori vengono indicati in Ribera, Filippo Napoletano, Giordano e Solimena⁹². Purtroppo il fatto che i disegni non siano descritti in quell'inventario impedisce una loro identificazione all'interno dell'attuale fondo degli Uffizi. Sappiamo peraltro che Giovanni Filippo Michelozzi acquistò a Madrid, entro il 1746, un volume con iscrizioni di padre Resta, anch'esso pervenuto agli Uffizi⁹³: benché i disegni napoletani a lui appartenuti probabilmente non provenissero da quel volume – per lo più incentrato su artisti dell'Italia settentrionale –, è verosimile che anch'essi fossero stati acquistati nella capitale spagnola, ove Michelozzi risiedette a lungo⁹⁴.

Disegni napoletani in altri centri italiani: Bologna, Venezia, Palermo e la collezione del marchigiano Alessandro Maggiori

I collezionisti bolognesi del Seicento non sembrano aver nutrito un particolare interesse per la pittura napoletana: abbastanza sorprendentemente, nei numerosi inventari di quadre bolognesi redatti tra il 1640 e il 1707 e recentemente pubblicati da Raffaella Morselli figurano soltanto i nomi di Mattia Preti (tre dipinti) e Salvator Rosa (due dipinti), mentre appare evidente l'autoreferenzialità di quel contesto, sempre devoto ai campioni locali della pittura classicista, dai Carracci a Reni al Guercino⁹⁵. In uno scenario simile,

⁹⁰ *Ibid.*, IV, p. 2265: "Il Battesimo di N.ro Sig.re al Giordano, intagliato all'acquaforte da Gio: Grisostomo Stefanini pittor fior.o dal disegno originale [di Sebastiano Conca], che è app.o il cav.e Gabburri in Firenze. Once 10 scarse p. traverso, onc. 6 p. alto senza lo scritto, che è la stessa misura del disegno originale". Il disegno non figura nell'inventario del 1722, pertanto esso dovette entrare nella collezione del Gabburri posteriormente a tale data.

⁹¹ Sulla collezione Michelozzi cfr. BONFANTI 2001.

⁹² *Ibid.*, p. 294; risulta poco chiara l'inclusione nella scuola napoletana di un "De Predis", forse da interpretare come storpiatura di Preti. Tra le poco meno di ventimila stampe della collezione Michelozzi – nessuna delle quali fu acquistata per gli Uffizi –, stando all'inventario del 1779 la scuola napoletana (Ribera, Rosa, Giordano) era invece rappresentata da appena trentaquattro pezzi (cfr. *ibid.*, p. 292).

⁹³ Cfr. *supra*.

⁹⁴ BONFANTI 2001, p. 290.

⁹⁵ MORSELLI 1998, *ad indicem*.

spicca per contrasto la figura del conte **Annibale Ranuzzi** (1625-1697), il quale, oltre a possedere una quadreria in cui era presente un *Buon samaritano* di Ribera, nel 1674 – come si è visto – propose al cardinal Leopoldo de' Medici l'acquisto di un disegno attribuito al pittore spagnolo e tutt'oggi individuabile nel fondo medico degli Uffizi (fig. 125)⁹⁶.

Venezia, analogamente a Bologna, mostrò un certo disinteresse per il disegno napoletano, almeno a giudicare da quanto sappiamo sulla composizione delle raccolte locali; nonostante la presenza di importanti dipinti di Ribera, Preti, Giordano e Solimena nelle chiese e nelle quadriere cittadine, i non pochi collezionisti di disegni documentati nella città lagunare sembrano generalmente assorbiti dalla celebrazione della grande tradizione pittorica locale dal Cinque al Settecento. Possiamo segnalare un'unica eccezione – comunque limitata ad appena una manciata di fogli – rappresentata dalla raccolta del pittore veneto **Carlo Ridolfi** (1594-1658), noto soprattutto per essere l'autore de *Le meraviglie dell'arte*, raccolta di biografie di oltre centocinquanta pittori veneti edita a Venezia nel 1648. Circa trecento disegni appartenuti a Ridolfi fanno oggi parte della collezione grafica della Christ Church di Oxford; come ha dimostrato James Byam Shaw, essi pervennero al museo oxoniense nel 1765 attraverso la donazione del generale John Guise⁹⁷. Tra le isolate opere di provenienza Ridolfi attribuibili alla scuola napoletana figurano un foglio di Salvator Rosa e uno recante un'iscrizione antica che lo assegna a Giacomo del Po⁹⁸.

Proveniente da un'area indubbiamente periferica e meno dinamica per quanto riguarda il collezionismo di disegni, il marchigiano **Alessandro Maggiori** (1764-1834) fu proprietario di un'ampia raccolta grafica in cui erano particolarmente ben rappresentate le scuole romana e bolognese⁹⁹. Nato a Fermo, Maggiori, dopo aver terminato i propri studi a Bologna, si trasferì a Roma nel 1798; egli è noto per aver curato un'edizione delle *Rime* di Michelangelo, ma ancor più per essere autore di un incompiuto *Itinerario d'Italia*, pubblicato nel 1832. Attualmente dispersa tra varie raccolte pubbliche e private sia italiane che straniere, la collezione di disegni appartenuta ad Alessandro Maggiori è tuttavia ricostruibile grazie alle iscrizioni da lui abitualmente apposte sul verso, ove compare di solito il suo

⁹⁶ Sul dipinto – identificato con quello oggi nel Nelson-Atkins Museum of Art di Kansas City, ritenuto da Spinosa (1978, n. 404) non autografo – cfr. CARAPELLI 1990, pp. 107-109; per il disegno venduto al cardinal Leopoldo cfr. *supra*.

⁹⁷ BYAM SHAW 1976, pp. 9-10, 401-402; su Ridolfi collezionista si veda anche il recente contributo di Stefania Mason (2007, pp. 61-62). Gran parte dei disegni Ridolfi sono contraddistinti da una erre vergata a penna, apposta su di essi in tempi successivi alla morte del pittore; pochi altri fogli riconducibili a tale collezione sono stati individuati al di fuori di quelli oggi a Oxford (cfr. *ibid.*, p. 10, nota 3). Sul passaggio della raccolta al generale Guise cfr. *ibid.*, p. 362; sul collezionista inglese e sui disegni napoletani a lui appartenuti cfr. *infra*.

⁹⁸ BYAM SHAW 1976, nn. 1259, 1260, 1270, R 1877.

⁹⁹ Su Maggiori cfr. DANIA 1995.

nome, il luogo e la data di acquisto, nonché spesso l'attribuzione. Benché la scuola napoletana sembri aver avuto un ruolo decisamente secondario all'interno della raccolta Maggiori, la qualità di due fogli di ambito partenopeo ad essa appartenenti, oltre all'esattezza delle informazioni offerte dallo stesso collezionista, rendono preziosa questa estrema testimonianza della diffusione dei disegni napoletani nel Settecento in Italia: si tratta di un potente studio a matita rossa di Mattia Preti per un *Angelo* affrescato nella cupola della chiesa di San Biagio a Modena (fig. 145), oggi conservato nel J. Paul Getty Museum di Los Angeles¹⁰⁰, e di uno schizzo per una *Trinità*, pure a matita rossa, databile all'inizio del soggiorno spagnolo di Luca Giordano e attualmente nel Metropolitan Museum di New York (fig. 147)¹⁰¹. Sul verso del primo (fig. 146), oltre ad un abbozzo a matita nera con una *Madonna col bambino*, compare un'iscrizione a penna di Maggiori che lo dice acquistato a Bologna il 3 febbraio 1793; il secondo reca invece l'indicazione "Appartiene ad Aless.o Maggiori il quale lo comprò in Roma nel 1809"¹⁰². Benché il collezionista fermano avesse effettuato acquisti anche a Napoli, come sappiamo¹⁰³, le due iscrizioni sui disegni di Preti e Giordano a lui appartenuti dimostrano che alla fine del Settecento egli poté reperire importanti testimonianze della grafica partenopea in altre città italiane; e se a Roma la diffusione di disegni napoletani non era affatto una novità, come si è dimostrato nel capitolo precedente, più rara ed interessante appare la notizia relativa alla presenza di un ottimo esempio dello stile grafico di Preti a Bologna, centro in cui – come si è detto – è difficile rilevare tracce di un interesse specifico per la scuola napoletana. Sempre a Roma, ma nel 1807, Maggiori ottenne infine un disegno di un pittore di ambito partenopeo assai meno noto, ma proprio per questo significativo di un interesse specifico piuttosto raro tra i collezionisti dell'epoca: si tratta di un *San Rocco* attualmente conservato nel Museo Borgogna a Vercelli, già riconosciuto da Maggiori come opera di Giovan Battista Lama,

¹⁰⁰ VITZTHUM 1971, p. 89. Il disegno, che quando ne scriveva Vitzthum apparteneva alla collezione Embiricos di Londra, è stato acquistato nel 2001 dal museo americano (inv. 2001.10).

¹⁰¹ BEAN 1979, n. 229; cfr. Giuseppe Scavizzi in FERRARI, SCAVIZZI 1992, n. D104. Sul recto del foglio compare una parafa (letta da Bean come le iniziali DL intrecciate), non identificata, che nel Metropolitan Museum si ritrova anche su due disegni di Paolo De Matteis (BEAN 1979, nn. 285-286).

¹⁰² Sempre a Roma, ma nel 1806, Maggiori aveva acquistato un anonimo studio di figura, recentemente passato sul mercato come opera di scuola napoletana del primo Settecento (Christie's, London, 8 luglio 2003, n. 16), associato da Philip Pouncey all'angelo che figura nel riquadro con la *Madonna che appare a san Filippo Neri* affrescato da Francesco Solimena tra il 1727 e il 1730 in una cappella della chiesa dei Girolamini (BOLOGNA 1958, p. 260 e fig. 184).

¹⁰³ DANIA 1995, p. 10.

allievo di Paolo De Matteis la cui maniera grafica è nota da pochissimi fogli che possono tuttavia essere a lui riferiti con certezza¹⁰⁴.

Palermo fu un centro importante per il collezionismo di disegni tra Cinque e Settecento: di particolare interesse in questo senso è il rapporto documentato tra padre Sebastiano Resta e il palermitano Giuseppe Del Voglia, anch'egli oratoriano, suo amico e corrispondente¹⁰⁵. Il Gabinetto Disegni e Stampe della Galleria Regionale della Sicilia conserva, nella sede di Palazzo Abatellis a Palermo, un rilevante nucleo di fogli di scuola napoletana. Oltre ad un centinaio di schizzi e studi del monrealese Pietro Novelli e ad altre testimonianze grafiche di artisti locali, nel museo si trovano disegni recentemente attribuiti a Severo Ierace (fig. 148), Belisario Corenzio, Domenico Gargiulo, Mattia Preti (fig. 149), Luca Giordano, Francesco Solimena (fig. 150), Paolo De Matteis (fig. 151) e Corrado Giaquinto¹⁰⁶, in massima parte provenienti dall'abbazia benedettina di San Martino alle Scale, nei pressi di Palermo¹⁰⁷. L'abbazia possedeva una serie di sei volumi – almeno quattro dei quali passati al museo palermitano – in cui erano sistemati, stando alla dicitura presente sul frontespizio dei volumi stessi, *Abbozzetti di antichi pittori di Sicilia e di Roma* che furono raccolti nella seconda metà del Settecento dal padre cassinese **Salvatore Maria Di Blasi** (1719-1814), uomo di vastissima cultura, curatore della biblioteca del monastero e fecondo raccogliitore di antichità e curiosità per il museo istituito nella stessa abbazia¹⁰⁸. Di Blasi effettuò due lunghi viaggi attraverso la penisola italiana nel 1754 e nel 1775 col fine precipuo “di comprare anticaglie pel recente Museo di questo Monastero di S. Martino delle Scale”¹⁰⁹: è probabile che gran parte della collezione sia stata formata tramite gli acquisti effettuati nel corso di due soggiorni romani, come dimostrerebbe la folta presenza,

¹⁰⁴ Tiziana Monaco in *MUSEO BORGOGNA* 2003, n. 55. Su Lama cfr. *infra*.

¹⁰⁵ Per un'approfondita analisi della diffusione del collezionismo grafico a Palermo cfr. ABBATE 1995. Un importante codice di disegni di ornato e dall'antico, formato da Resta, da lui chiamato *Libro d'arabeschi* e donato all'amico Del Voglia, è stato ritrovato nella Biblioteca Comunale di Palermo ed è stato oggetto di una recentissima mostra (*I DISEGNI DEL CODICE RESTA* 2007).

¹⁰⁶ Pierluigi Leone De Castris in *MAESTRI DEL DISEGNO* 1995, nn. 27, 47, 71-73; Annamaria Petrioli Tofani, *ibid.*, n. 74; Vincenzo Abbate, *ibid.*, nn. 84-87; Diana Malignaggi, *ibid.*, n. 88. Tra questi, provengono dalla collezione del barone Pietro Emanuele Sgadari di Lo Monaco (1906-1957) i fogli attribuiti a Micco Spadaro e a Corrado Giaquinto, mentre fa parte del lascito del principe di Belmonte (1814) il disegno attribuito a Francesco Solimena. È stato inoltre ricondotto all'ambito dell'Italia meridionale da Simonetta Prosperi Valenti Rodinò (*ibid.*, n. 69) un bello studio di testa femminile a matita, proveniente dall'abbazia di San Martino alle Scale, che per Sebastian Schütze potrebbe essere opera di un artista napoletano. Va detto, per quanto riguarda i disegni attribuiti a Giordano e Solimena, che il tratto piuttosto meccanico induce a sospettare che si tratti di copie di bottega; anche i fogli proposti da Leone de Castris come opere di Corenzio e Gargiulo non sembrano presentare analogie stringenti con le prove grafiche note dei due pittori.

¹⁰⁷ I beni dell'abbazia furono incamerati dall'allora Museo Nazionale nel 1866, in seguito alla soppressione delle corporazioni religiose (cfr. Vincenzo Abbate in *IL DISEGNO* 1994, p. 238).

¹⁰⁸ Cfr. ABBATE 1995, pp. 37-42.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 38.

nel fondo oggi a Palazzo Abatellis, di fogli contrassegnati dalla doppia numerazione, riconducibile all'anonimo collezionista romano di cui si è già trattato¹¹⁰. Sono inoltre documentati i rapporti del padre cassinese con Bartolomeo Cavaceppi, dal quale acquistò un notevole gruppo di marmi antichi restaurati¹¹¹. Poiché – come si è visto – sia il *Double-numbering collector* che Cavaceppi possedevano disegni di scuola napoletana, se ne può dedurre che anche i fogli di ambito partenopeo oggi presenti a Palermo fossero stati reperiti da Di Blasi a Roma. Diverso è il caso degli “schizzi originali de’ quadroni del coro” dell’abbazia, eseguiti intorno al 1726 da Paolo De Matteis, già esposti nella seconda stanza del Museo di San Martino e probabilmente lasciati a Palermo dal pittore napoletano¹¹².

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 40; sul *Double-numbering collector* cfr. *supra*.

¹¹¹ ABBATE 1995, p. 40; su Cavaceppi e la sua collezione grafica cfr. *supra*.

¹¹² ABBATE 1995, pp. 40-41; Id. in *MAESTRI DEL DISEGNO* 1995, nn. 84-87.

APPENDICE A

DISEGNI NAPOLETANI NELLA COLLEZIONE MEDICEO-LORENESE ALLA FINE DEL '700

Si riportano qui di seguito le citazioni relative ad artisti napoletani contenute nell'inventario manoscritto (attribuibile a Giuseppe Pelli Bencivenni e anteriore al 1793) dei disegni presenti nella collezione mediceo-lorenese, conservato in quattro volumi presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (inv. 102). Benché gli studiosi abbiano attinto ampiamente a tale inventario (ad esempio Vitzthum, per quanto riguarda i napoletani), queste citazioni sono in gran parte inedite, né esse sono state mai considerate nell'insieme. Per ciascun autore il manoscritto specifica il volume in cui i disegni erano inseriti ("miscellanea XXII", "universale XII", ecc.); tra parentesi quadre e in grassetto sono qui aggiunte eventuali identificazioni con i fogli attualmente conservati agli Uffizi (contrassegnate da un punto interrogativo se dubbie). Un riepilogo dei vari volumi, coi nomi degli artisti presenti in ciascuno di essi, è riportato in coda al quarto tomo dell'inventario: se ne forniscono qui alcuni estratti per chiarire la collocazione dei disegni napoletani all'interno della collezione degli Uffizi nel Settecento.

Le pagine dei quattro tomi manoscritti sono prive di numerazione: gli artisti sono qui presentati in ordine alfabetico per nome, nello stesso modo in cui essi sono elencati nell'inventario. Le abbreviazioni sono state sciolte; la punteggiatura e le maiuscole sono adeguate all'uso moderno.

Bilisario

Miscellanea XXII

N° 125

Un angelo sedente in una nuvola che suona un istrumento, schizzo a matita rossa su carta turchina. **[10953 F]**

Il Calabrese Cavaliere, Preti detto

Universale XII

Disegni 4

N° 1=Busto di femmina, che guarda il cielo, a matita rossa. **[11998 F]**

N° 2=La Vergine sedente sul piano col figlio in collo, san Giuseppe, studio a matita nera su carta bigia. **[11999 F: Lanfranco]**

N° 3:4=Due figure nude in un paese, la prima giacente, la seconda sedente, pezzi grandi a matita rossa.

Cavallini Bernardo

Universale XII

Disegni 2 piccoli a penna e acquerello

N° 1=San Pietro liberato di carcere dall'angelo. **[11994 F]**

N° 2=La Vergine fra il bove ed il giumento che genuflessa adora il neonato Suo Figlio. **[11995 F]**

Curia Francesco

Miscellanea XXII

N° 124

Una femmina stante con un vaso in spalla, a matita rossa, bello. **[13253 F]**

Filippo Napoletano

Miscellanea XXII

N° 182

Carta con tre schizzi a penna con piccole vedute di piazze, con fontana in una e con statue equestri nelle altre, e di più due mezze figure barbate. [408 P, 412 P?]

Napoletano Filippo

Universale XVII, Miscellanea XXII

Nell'Universale XVII, disegni 13

N° 1-3=Piccole vedute di mare, con navi, e figure a penna. [409, 410 P]

N° 2-4=Figure nude giacenti a matita rossa piccoli. [12004, 12005 F]

N° 5=San Giorgio che uccide il drago in una campagna a penna e acquerello, bello. [12003 P]

N° 6-12=Veduta di campagna con case rustiche, simile, bella [407, 416 P]

N° 7-8-9=Tre altre maggiori simili, belle. [405, 406, 411, 412 P?]

N° 10=Veduta di rovine sotterranee simili [413 P]

N° 11=Veduta di rovine antiche a inchiostro: bello. [417 P]

N° 13=Un paese con alberi vecchi a penna, bello. [414 P, 415 P?]

Ribera Giuseppe, detto lo Spagnoletto

Universale V

Disegni 11

N° 1=Cristo morto con le Marie, disegno piccolo a penna e acquerello. [1387 E]

N° 2=Schizzo di una mezza figura barbata sedente in una nuvola con un gran libro, a penna e biacca su carta turchina, schizzo. [2186 F]

N° 3=Figura nuda barbata, piccola, sedente sul suolo, che si asciuga una gamba, a penna e acquerello. [2184 F]

N° 4=San Giovanni Battista, simile. [2183 F]

N° 5=Villano giovane, genuflesso, a due matite su carta turchina. [2185 F]

N° 6=Un imperatore laureato con manto, a penna e acquerello. [2190 F]

N° 7=Santa Maria Maddalena penitente in orazione, simile. [2191 F]

N° 8:10=Due nudi a matita rossa. [7386, 7387 F]

N° 9=Susanna sorpresa da vecchi, simile, bello. [2193 F]

N° 11=San Girolamo o altro santo del deserto, sedente sul suolo con un libro tra le mani, simile, bello. [1386 E]

Rosa Salvator

Universale VIII

Disegni 7

N° 1=San Giovanni fanciulletto sedente, bello, con l'agnello in braccio, a matita rossa.

N° 2=L'assunzione della Vergine con gli apostoli intorno al sepolcro, a penna e acquerello, bello.

N° 3=Carta doppia con una testa con berretto a matita nera e due fanciulletti a matita rossa nel rovescio. [12118 F]

N° 4=Figura giovenile seminuda sedente, a penna e acquerello.

N° 5=Busto di un turco a penna, bello.

N° 6=Carta doppia con schizzo di due busti di vecchio da un lato e di altri due dall'altro, a matita rossa.

N° 7=Veduta di un paese solitario a acquerello e penna.

Santa Fede Andrea, napoletano

Universale XII

Disegni 2

N° 1=Cristo morto sostenuto dalla Vergine e da un angelo, a penna e acquerello. [11991 F]

N° 2=Ornato di una cartella con figure, contorno a penna. [467 Orn.]

Santafede Giacomo

Miscellanea XXII

N° 14

La circoncisione di Cristo, a penna e acquerello lustrato su carta turchina. [11992 F]

Siciliano Giovanni Bernardino

Miscellanea XXII

N° 107

Una figura seminuda incatenata in carcere sedente, a matita nera sedente [*sic*].

Di Napoli, **Spinelli**

Universale XII

Disegni 16

N° 1-3=Cristo che disputa fra i dottori e che predica alle turbe, a penna e acquerello, belli.

[10964, 10965 F?]

N° 2=Sansone a cui vien tagliata la chioma e Mosè fra gli ebrei nel deserto, pezzi due, simili, su l'istessa carta. [2253 F]

N° 4=Tre angeli con un fanciullo in collo, a penna, acquerello e biacca su carta giallognola.

[11993 F]

N° 5-6=Studi di varie figure e di un Cristo morto, a penna. [10959, 10958 F]

N° 7=Una figura che parla in mezzo a diverse persone de' due sessi, a penna e acquerello, bello. [2251 F?]

N° 8-10=Due tondi simili belli, uno dei quali presenta san Giovanni Battista decollato, l'altro il medesimo che predica alle turbe. [2249, 2252 F]

N° 9-11=Pezzi simili belli con san Pietro, per quanto pare in ambedue, che predica. [10966, 10967 F?]

N° 12-13-15-16=Quattro figure stanti, che tre femmine con fanciullo in collo, a penna. [10960-10963 F]

N° 14=Studio di una Vergine in gloria e di altre figure, a penna. [10957 F]

[In appendice al IV volume]

Indice generale dei volumi nei quali è compresa la raccolta dei disegni della Real Galleria, disposto secondo l'ordine dei medesimi

Inventario al 1784

Universale V:

Andrea Mantegna, Correggio, Parmigianino, Bartolomeo Passerotti, Agostino Ciampelli, Cristoforo Roncalli, **Giuseppe Ribera (11)**

Universale VIII:

Leonardo da Vinci, Baccio Bandinelli, Rosso Fiorentino, Bramante, Caravaggio, Fabrizio Boschi, **Salvator Rosa (7)**

Universale XII:

Paolo Veronese, Jacopo Ligozzi, Giovanni Lanfranco, Pier Francesco Mola, Primaticcio, **Andrea Santa Fede (2), Bernardo Cavallini (2), Spinelli da Napoli (16), Cavaliere Calabrese (4)**

Universale XVII:

Stradano, Brill, Antonio Tempesta, Giulio Parigi, Jacques Callot, **Filippo Napoletano (13)**, Bernini, Stefano della Bella

Miscellanee di disegni uno per maestro XXII [è l'ultimo volume]:

Bastianino, **Giacomo Santa Fede**, Jacopo Sansovino, Claude Lorrain, Orazio Borgianni, Scipione Pulzone, G. Giuliano Finelli, Angelo Caroselli, Odoardo Fialetti, Orazio Gentileschi, Agostino Silla siciliano, Johann Liss, Giulio Carpioni, Daniele Crespi, **Gio. Bernardino Siciliano**, Prete Genovese, Alessandro Vittoria, **Francesco Curia, Bilisario**, Carlo Maratti, Perugino, **Filippo Napoletano**

Appendice B

DISEGNI NAPOLETANI NELLE COLLEZIONI MEDICEO-LORENESI TRA SEI E SETTECENTO

	<i>Listra 1673</i>	<i>Listra 1675</i>	<i>Inv. 1687</i>	<i>Inv. 1793</i>	Numero inv. GDSU
Giovanni Bernardino AZZOLINO	0	1	1	1	2166 F
Bernardo CAVALLINO	0	1	2	2	11994-11995 F
Belisario CORENZIO	0	1	1	1	10953 F
Francesco CURIA	1	1	1	1	13253 F
FILIPPO NAPOLETANO	6	11	13	14	12003-12005 F; 405-417 P (?)
Mattia PRETI	0	2	4	4	11998-11999 F
Jusepe de RIBERA	4	13	11	11	1386-1387 E; 2183-2186, 2190-2191, 2193, 7386-7387 F
Salvator ROSA	5	6	8	7	12118 F
Andrea SANTAFEDE	0	2	2	2	11991 F; 467 Orn.
Fabrizio SANTAFEDE	1	1	0	0	
Giacomo SANTAFEDE	0	1	1	1	11992 F
Giovanni Battista SPINELLI	17	17	16	16	2249-2253, 10957-10967, 11993 F
Totale	34	57	60	60	

CAPITOLO IV

L'EUROPA

La Francia: Crozat e Mariette

Il ruolo di capitale della cultura europea che Parigi assunse nel corso del Settecento appare riflesso nella ricchezza delle collezioni artistiche che lì si formarono in quell'epoca, talora attingendo ad alcune delle principali raccolte d'arte italiane del secolo precedente; ma ancor più singolare è il grande sviluppo che in terra francese conobbe l'interesse specifico per il disegno, oggetto di ricerca da parte di alcuni tra i più celebri *amateurs* di tutta Europa, primo fra tutti il fine conoscitore Pierre-Jean Mariette.

Benché il Settecento sia il secolo di effettiva affermazione del collezionismo grafico in Francia, è possibile individuare singoli fogli di scuola napoletana in raccolte francesi formate già nel Seicento, ovvero in anni che precedono di molto l'attività di Mariette. Nel catalogo della mostra sui disegni napoletani del Louvre, nel 1967, Vitzthum faceva il nome di **Everard Jabach** (1618-1695), banchiere tedesco trapiantato a Parigi, per sottolineare come questi avesse trascurato tale scuola: nell'inventario degli oltre cinquemila disegni che Jabach cedette a Luigi XIV nel 1671, lo studioso tedesco trovava infatti, isolati, soltanto i nomi di Filippo Napoletano e di Mattia Preti – quest'ultimo peraltro confuso con l'altro calabrese Cardisco, a causa di un errore nella trascrizione effettuata dal pittore di corte Charles Le Brun¹. In ogni caso il fondo del Louvre conserva, tra i disegni sicuramente provenienti dalla collezione Jabach², uno splendido studio preparatorio di Marco Pino per la pala d'altare con la *Natività di Maria* della chiesa dei Santi Severino e Sossio (fig. 152)³, un foglio di Belisario Corenzio in relazione con la tela raffigurante la *Cattura di Cristo* nel coro della chiesa dei Girolamini (fig. 153)⁴, nonché un disegno attribuito al calabrese Pietro

¹ Come ha rilevato Françoise Viatte (in *COLLECTIONS DE LOUIS XIV* 1977, n. 40), l'attribuzione al "Calabrese" di un ristretto gruppo di fogli nell'inventario del 1671 va interpretata piuttosto come un riferimento a Marco Cardisco; tuttavia i fogli in questione sono stati identificati come copie da Polidoro da Caravaggio (cfr. LEONE DE CASTRIS 2001, p. 499). Nel 1671 Everhard Jabach vendette a Luigi XIV più di cinquemila fogli che andarono a costituire il primo nucleo dell'attuale *Cabinet des Dessins* del Louvre. Nonostante tale vendita, l'inventario *post mortem* della sua collezione, redatto nel 1696 e recentemente pubblicato (PY 2001), registra la presenza di oltre quattromila disegni.

² La provenienza Jabach è attestata da un montaggio caratteristico, nel quale il disegno è inquadrato da una banda dorata, e/o dalla presenza di una parafa già repertoriata da Frits Lugt (1921-1956, n. 2959).

³ MONBEIG-GOGUEL, VITZTHUM 1967, n. 3; ZEZZA 2003, n. C.29.

⁴ MONBEIG-GOGUEL, VITZTHUM 1967, n. 12. Allo stesso Corenzio fu restituito da Philip Pouncey un disegno attualmente nel Nationalmuseum di Stoccolma, che l'inventario Jabach del 1696 – ove il disegno è stato identificato da Bernadette Py – attribuiva a Perin del Vaga; il foglio passò successivamente nella

Negrone; altri due fogli attribuiti a quest'ultimo pittore, pure al Louvre, appartennero invece al meno noto collezionista De la Noue⁵. Benché poco interessati, a quanto pare, ai disegni di artisti napoletani contemporanei, i collezionisti francesi del Seicento dunque non mancarono di raccogliere testimonianze grafiche relative alla pittura tardomanierista dell'Italia meridionale. Un'eccezione a tale limite cronologico è rappresentata non solo dalle opere di Filippo Napoletano menzionate nel catalogo del 1671, ma anche da altri disegni del Louvre provenienti dalla collezione Jabach – non individuabili nel catalogo – che sono stati plausibilmente attribuiti a Ribera e a Preti (fig. 154)⁶.

Procedendo verso il Settecento, s'incontra il caso assai più rilevante di **Pierre Crozat** (1665-1740), banchiere di origine tolosana che nella sua residenza parigina raccolse una collezione di oltre diciannovemila disegni, dispersi in seguito alla vendita all'asta avvenuta a Parigi nel 1741⁷. Nel corso di un viaggio in Italia effettuato nel 1714 – durante il quale riuscì ad ottenere disegni di grande qualità da collezioni prestigiose, come quella appartenuta alla regina Cristina di Svezia – Crozat si spinse fino a Napoli, la tappa più a sud di un itinerario che toccò alcune delle maggiori città italiane⁸. Da una lettera di Charles-François Poerson, allora direttore dell'Accademia di Francia a Roma, apprendiamo che nel dicembre del 1714 il banchiere si trovava a Napoli, ove sembra si sia trattenuto una quindicina di giorni, forse per incontrare Paolo De Matteis, che nel 1703 aveva decorato alcuni ambienti dell'*hôtel Crozat* in place Vendôme a Parigi⁹. Non abbiamo però notizia di alcun acquisto effettuato dal collezionista francese in quell'occasione. Ad ogni modo, per quanto riguarda la scuola napoletana, il catalogo della vendita della collezione Crozat appariva a Vitzthum come “una manna, dopo tanta carestia”¹⁰: lo studioso vi trovava elencati, in un primo lotto, trentatré fogli di vari pittori, tra cui sono messi in evidenza i

collezione di Pierre Crozat e in quella del conte svedese Carl Gustaf Tessin (PY 2001, n. 654; ripr. in BJURSTRÖM, MAGNUSSON 1998, n. 875).

⁵ Sul disegno Jabach cfr. BÉGUIN 1989, pp. 385-386; su quelli appartenuti a De la Noue, cfr. GIUSTI, LEONE DE CASTRIS 1985, p. 261. Bernadette Py (2001, n. 56) ha proposto l'identificazione di un disegno raffigurante un'*Adorazione dei Magi*, attribuito dall'inventario Jabach del 1671 a Polidoro, con un foglio del Louvre attualmente classificato come copia da Pietro Negrone. Sulla sfuggente figura di De la Noue – forse da identificare con François de La Noue, addetto alla contabilità della *Chambre des comptes* almeno fino al 1655 e spesso associato (se non addirittura confuso) con Christophe des Neux, segretario di Luigi XIII – cfr. LUGT 1921-1956, n. 661, e SCHNAPPER 1993, pp. 18-20.

⁶ Sul disegno di Ribera cfr. BOUBLI 2002, n. 120. Tre inediti fogli del Louvre di provenienza Jabach (inv. 8675, 10838 e 10838bis) sono stati attribuiti a Mattia Preti da Catherine Loisel (note mss.).

⁷ Sulla raccolta di disegni di Pierre Crozat si veda da ultimo HATTORI 2003.

⁸ A Roma, tra l'altro, Crozat acquistò il gruppo di sessantacinque fogli di Polidoro da Caravaggio che il messinese Agostino Scilla aveva recuperato nella propria città natale tra i fondi provenienti dalla bottega del pittore lombardo (MARIETTE 1741, pp. IX, 17).

⁹ MONTAIGLON 1887-1912, IV, p. 350; cfr. PASCULLI FERRARA 1990, p. 63.

¹⁰ VITZTHUM 1971, p. 10.

nomi di Belisario Corenzio, Mattia Preti, Luca Giordano (del quale si menziona una “sainte Vierge dans le Ciel, accompagnée de plusieurs Saints”), Francesco Solimena (presente con una *Lotta tra Centauri e Lapiti*) e Paolo De Matteis; seguono trentuno disegni di Ribera (tra questi un *San Girolamo* e un *San Sebastiano*, più due stampe), oltre duecento di Filippo napoletano (marine, paesaggi e capricci) e quasi cento attribuiti a Salvator Rosa (tra cui paesaggi, capricci e tre grandi disegni raffiguranti una marina, il *Supplizio di Attilio Regolo* e “un Saint préchant dans la Campagne”)¹¹. Solo per questi due ultimi pittori il catalogo offre una breve ed elogiativa descrizione dello stile grafico: Filippo napoletano è ricordato per la sua abitudine di disegnare “d’après nature” le figurette che popolano i suoi dipinti; di Rosa si esalta invece la “foga poco misurata”, che trova la sua migliore espressione nei paesaggi. Grazie alle incisioni che riproducono parte dei disegni della sua raccolta, sappiamo inoltre che Crozat possedeva anche un’opera di Sebastiano Conca¹². Il catalogo elenca dunque complessivamente 394 fogli di scuola napoletana, divisi in dieci lotti: l’apparentemente ampio spazio concesso alla grafica di ambito partenopeo nel *cabinet* di Crozat assume un peso ben più relativo se si confronta il numero di lotti ad essa riservati con quelli dedicati alle scuole fiorentina (72), romana (236), bolognese (232), veneta (102) e genovese (15)¹³. Per di più, un’unica sezione del catalogo associa – con una scelta peraltro significativa – la scuola napoletana e quella spagnola, altrettanto negletta: soltanto ventotto disegni divisi in due lotti. Benché sia difficile identificare i disegni appartenuti a Crozat – che non impiegò nessun tipo di *marque de collection* – è tuttavia possibile ricostruire in maniera indiretta l’origine di alcuni fogli dalla sua raccolta¹⁴. Ad esempio, è lo stesso Mariette ad attestare, nei suoi appunti pubblicati postumi, che un disegno di Mattia Preti – identificato da una nota

¹¹ MARIETTE 1741, pp. 84-85. Nell’elenco degli artisti appartenenti alla scuola napoletana fu inserito anche, associandolo al suo maestro Salvator Rosa, “Jean Grisolfi”, cioè il milanese Giovanni Ghisolfi.

¹² Il disegno, riprodotto in un’incisione del *Recueil Crozat*, si trova oggi nel Kupferstichkabinett di Dresda (cfr. VITZTHUM 1971, p. 91, fig. 27).

¹³ Va segnalato che tra i disegni della scuola di Parma figura un lotto di dieci disegni “dont quelques legeres Esquisses pour les tableaux des Martyres des Apôtres, que le Lanfranc a peint dans l’Eglise des saints Apôtres à Naples” (MARIETTE 1741, p. 40).

¹⁴ Cordélia Hattori ha recentemente (1997) tentato una ricostruzione della collezione Crozat sulla base degli elementi di cui disponiamo attualmente, tra cui la presenza di una numerazione progressiva. Un timbro con una “C” maiuscola che Frits Lugt (1921-1956, n. 474) associava dubitativamente a Crozat compare su uno studio di due figure a matita rossa di Ribera oggi nella Moravská Galerie di Brno (KONEČNÝ 1985; il foglio reca anche il timbro del collezionista Jonathan Richardson, cfr. *infra*) e su due fogli recentemente passati sul mercato antiquario, uno assegnato già da un’iscrizione antica a Corenzio (Drouot Richelieu, Paris, 18 giugno 1997, n. 55) e l’altro verosimilmente di ambito partenopeo (Colnaghi, London, *Old Master and 19th Century Drawings*, 1999-2000, n. 8, come Scuola napoletana, circa 1600; lo stesso foglio era stato attribuito a Falcone in Christie’s, New York, *Old Master Drawings. Italian and Spanish Schools*, 30 gennaio 1998, n. 77). Il collegamento di questo timbro con il collezionista francese appare in realtà piuttosto aleatorio; recentemente è stata proposta una sua identificazione con la *marque de collection* di Anne-Claude-Philippe de Tubières, conte di Caylus (cfr. Colnaghi, London, *Old Master and 19th Century Drawings*, 1999-2000, n. 8).

manoscritta di padre Sebastiano Resta – era pervenuto a Crozat dalla collezione di Lord Somers¹⁵. Crozat era infatti riuscito ad ottenere disegni già appartenuti al noto collezionista milanese, effettuando acquisti alla vendita (1717) della raccolta appartenuta al defunto Lord Somers, il quale a sua volta – come sappiamo – aveva acquistato numerosi volumi di disegni da Resta¹⁶.

Molti dei fogli appartenuti a Pierre Crozat passarono, in seguito alla vendita del 1741, al *grand amateur* **Pierre-Jean Mariette** (1694-1774) (fig. 155), il più celebre collezionista di disegni del Settecento in Francia, vero erede del gusto di Crozat, del cui *hôtel* parigino fu un assiduo frequentatore, tanto da venire incaricato, dopo la morte del banchiere, di redigere il catalogo dell’asta in cui fu disperso il suo *cabinet* di disegni e stampe; di questa occasione Mariette approfittò per accrescere notevolmente la propria raccolta, scegliendo accuratamente numerosi ed importanti fogli¹⁷. In essa – in gran parte confluita nel *Cabinet des Dessins* del Louvre – Vitzthum ravvisava “la base più sicura per una precisa conoscenza della scuola [napoletana]”; pur ammettendo la possibilità di errori da parte dell’*amateur* francese, lo studioso ne esaltava l’alta competenza e l’attendibilità, a fronte della scarsa competenza sull’ambito partenopeo dimostrata da collezionisti inglesi quali Jonathan Richardson e John Barnard, ai quale avvenne di confondere rispettivamente Ribera con Andrea Boscoli e Mattia Preti con “il mediocre” Giacinto Brandi¹⁸. In effetti, un buon numero di disegni di scuola napoletana figurano nel catalogo della vendita all’asta della collezione Mariette, avvenuta a Parigi nel 1775¹⁹; molti di essi sono tutt’oggi identificabili grazie alla *marque de collection* apposta dallo stesso Mariette su gran parte dei fogli a lui appartenuti – un timbro recante una piccola emme maiuscola entro un cerchio²⁰ – quando non attraverso l’originario ed elaborato montaggio su cui egli usava inserire cartigli contenenti il nome dell’autore e non di rado qualche informazione aggiuntiva sulla provenienza del disegno. Tali iscrizioni ci informano, ad esempio, che Mariette ottenne da Crozat vari disegni di Giovanni Lanfranco, tra cui almeno due studi per gli affreschi della chiesa napoletana dei Santi Apostoli²¹. Benché Mariette non ci fornisca informazioni analoghe per i disegni di ambito partenopeo della sua collezione, possiamo supporre che

¹⁵ CHENNEVIERES, MONTAIGLON 1853-1862, IV, p. 207.

¹⁶ MARIETTE 1741, p. VIII. Sui disegni Resta-Somers cfr. *supra*.

¹⁷ Su Mariette cfr. *LE CABINET D’UN GRAND AMATEUR* 1967; BACOU 1981.

¹⁸ VITZTHUM 1971, p. 10.

¹⁹ BASAN 1775 (cfr. Appendice A).

²⁰ LUGT 1921-1956, n. 1852.

²¹ MONBEIG-GOGUEL, VITZTHUM 1967, n. 53; BACOU 1981, n. 54.

almeno una parte di essi fossero stati acquistati all'asta Crozat del 1741. Nel corso del suo viaggio in Italia, effettuato tra la fine del 1718 e i primi mesi del 1719, Mariette ebbe modo di visitare anche Napoli, dove si recò nel marzo di quell'anno in compagnia di Ferdinand de La Monce; tuttavia, ad attirare la sua attenzione durante quel viaggio furono soprattutto, a giudicare dalle sue descrizioni, le antichità viste a Pozzuoli²². Ad ogni modo, nel catalogo dell'asta del 1775 troviamo tra i fogli di pittori napoletani – o comunque ad essi attribuiti – uno di Cardisco, due di Pirro Ligorio, due di Corenzio, uno di Santafede, due di Battistello, uno di Stanzione, sei di Filippo Napoletano, tre di Ribera, tre di Vaccaro (Andrea e Nicola), tre di Falcone, tre di Spadaro, uno di Francesco Fracanzano, nove di Preti, sei di Rosa, due di Cavallino, due di Francesco Di Maria, uno di Farelli, otto di Luca Giordano, due di Nicola Russo, tre di Giacomo del Po, ventitré di Francesco Solimena, due di Paolo De Matteis e due di Sebastiano Conca: in tutto, quasi novanta disegni rappresentativi dello sviluppo dell'arte pittorica a Napoli e nell'Italia meridionale, dal Manierismo fino alle soglie del Neoclassicismo²³. A differenza del catalogo dell'asta Crozat, in quello della vendita Mariette i disegni italiani non vennero divisi in scuole, bensì elencati per autori, in ordine alfabetico. Dopo il nome dell'artista è generalmente indicata l'area di provenienza: scopriamo così che nella collezione Mariette erano assimilati ai napoletani non soltanto i calabresi Cardisco e Preti e il gaetano Conca, ma anche gli spagnoli Eugenio Cajés, Jusepe Martínez, Juan Ribalta, Murillo e Velázquez.

Della dispersione della collezione Mariette si avvantaggiarono molti altri *amateurs* contemporanei: all'asta del 1775 Jean-Denis Lempereur acquistò per il *Cabinet du Roi* oltre mille fogli che costituiscono attualmente uno dei fondi più ricchi del Louvre; un buon numero dei disegni di Mariette passarono nelle mani del duca Emmerich Joseph von Dalberg (1773-1833), discendente di una delle più antiche famiglie dell'aristocrazia tedesca²⁴, cui appartenne quello che è oggi il nucleo principale della raccolta grafica dell'Hessisches Landesmuseum di Darmstadt. Una porzione più ridotta della stessa collezione Dalberg – circa centosessanta fogli – si trova invece presso la Kunsthau

²² *Ibid.*, pp. 12-13.

²³ BASAN 1775, *sub vocem* (cfr. Appendice A); cfr. VITZTHUM 1971, p. 10. A questi vanno aggiunti altri fogli di Rosa, Preti, Giordano e Solimena inseriti tra i “dessins de différents maîtres” senza specificarne né il numero né il soggetto (BASAN 1775, pp. 212-213).

²⁴ Sulla storia della collezione del duca von Dalberg si veda BERGSTRÄSSER 1984. Pur non avendo potuto partecipare, per evidenti motivi cronologici, all'asta Mariette, Dalberg poté acquistare disegni dispersi in quell'occasione direttamente a Parigi, dove risiedette dal 1803 in qualità di ambasciatore del Baden. Nel 1812 egli fu costretto a cedere gran parte della propria collezione (1450 disegni) al granduca di Hessen, Ludewig I, in estinzione di tasse feudali.

Heylshof a Worms, essendo stata acquistata nel 1884 da Cornelius Wilhelm Heyl insieme al castello di Herrnsheim, presso Worms, ove Dalberg si era ritirato nel 1832²⁵. A Parigi, Dalberg ottenne inoltre circa trecento disegni provenienti dalla raccolta del provenzale Jean-Baptiste-Florentin-Gabriel de Meryan, marchese di Lagoy (1764-1829), che con ogni probabilità conobbe anche personalmente. È noto che lo stesso Lagoy possedeva fogli provenienti dalle raccolte Crozat e Mariette, come dimostra il fatto che diversi disegni oggi a Darmstadt e a Worms presentano, oltre al timbro di quest'ultimo, quello della collezione Lagoy²⁶. Ai due importanti nuclei della collezione Mariette pervenuti al Louvre e al museo di Darmstadt vanno aggiunti numerosi altri fogli dispersi in collezioni pubbliche e private di tutto il mondo.

Spetta a Walter Vitzthum il merito di aver rintracciato circa sessanta disegni napoletani appartenuti a Mariette in diverse collezioni pubbliche: essi costituiscono un'importante tessera per la ricostruzione dell'intera raccolta, nonché, in alcuni casi, un punto di partenza imprescindibile per mettere a fuoco lo stile grafico di artisti altrimenti sconosciuti come disegnatori, quali Fabrizio Santafede, Andrea Vaccaro e Francesco Di Maria. L'individuazione delle opere raccolte da Mariette resta comunque problematica: il contrassegno del collezionista, infatti, non era stato apposto sulla totalità dei suoi disegni

²⁵ Sui disegni oggi a Worms cfr. VITZTHUM 1965b. Diviso tra i musei di Darmstadt e di Worms si trova un interessante gruppo di fogli di artisti napoletani del Sei e Settecento, in massima parte provenienti dalla collezione Mariette, come dimostra la presenza della caratteristica *marque de collection*; quelli del museo di Darmstadt sono stati oggetto di una mostra recente a cura di Jan Simane (1994). Va tuttavia segnalato che lo studio per una *Crocifissione di sant'Andrea*, proveniente dalla collezione Saint-Morys e da Simane (*ibid.*, n. 44) avvicinato – con qualche riserva – all'affresco di Mattia Preti in Sant'Andrea della Valle a Roma, è stato in seguito riconosciuto da Ursula Fischer Pace (1997, p. 188) come studio preparatorio per la tela di Lazzaro Baldi in Sant'Andrea delle Fratte a Roma.

²⁶ Su Lagoy cfr. LUGT 1921-1956, n. 1710. Tra i fogli oggi nel museo di Darmstadt, provengono dalla collezione Lagoy (ma non da quella di Pierre-Jean Mariette) i disegni di Alessio De Marchis, due disegni di Luca Giordano e uno del messinese Andrea Suppa (SIMANE 1994, nn. 22-23, 36-37 e 51). Un altro disegno di Giordano appartenuto al marchese si trova oggi all'Albertina (cfr. Giuseppe Scavizzi in *LUCA GIORDANO 2001-2002*, p. 406); dalla collezione Lagoy provengono infine due disegni di Ribera: il *San Sebastiano* dell'Ashmolean Museum di Oxford (Manuela Mena Marqués in *RIBERA 1992*, n. D.8) e il *Martirio di un santo* del Musée Condé a Chantilly (cfr. FINALDI 2005, p. 30, fig. 11). Se i disegni napoletani di Darmstadt appaiono dunque per la maggior parte legati a una provenienza francese, alcuni di essi, appartenuti al duca von Dalberg, non presentano viceversa alcuna traccia di un passaggio nelle collezioni Mariette e Lagoy; altri, infine, furono verosimilmente acquistati direttamente a Napoli dal pittore Schmidt nel secondo decennio dell'Ottocento per conto dei principi ereditari di Darmstadt. La sola provenienza Dalberg è attestata, ad esempio, per l'interessante serie di studi di figure a matita, divisa tra Darmstadt e Worms, caratterizzata da una numerazione antica e da un'iscrizione in italiano che consente di ricondurre tutta la serie a "Filippo degli Angeli Romano detto il Napoletano" (SIMANE 1994, nn. 1-12); sugli acquisti effettuati a Napoli dal pittore Schmidt cfr. Sybille Ebert-Schifferer, Peter Märker, *ibid.*, p. 6. A quest'ultimo gruppo di acquisti ottocenteschi possono essere ricondotti i disegni di pittori messinesi del Settecento (Giuseppe Balestrieri, Placido Campolo, Antonio e Paolo Filocamo), insieme a singoli fogli attribuiti a Giovanni Battista Beinaschi, Paolo De Matteis e Domenico Gargiulo.

(ne erano privi, ad esempio, i disegni incorniciati e alcuni pezzi di grande formato)²⁷. In questo senso risultano di grande aiuto le descrizioni – spesso piuttosto dettagliate – contenute nel catalogo dell’asta redatto nel 1775 da François Basan, ma anche i sintetici schizzi nei quali il pittore Gabriel de Saint-Aubin riprodusse, sulla propria copia del catalogo (oggi conservata presso il Museum of Fine Arts di Boston), molti dei disegni in vendita²⁸. È così possibile identificare con certezza, non pochi dei disegni napoletani elencati nel 1775: coincidono con le descrizioni offerte dal catalogo fogli di Belisario Corenzio (fig. 156), Fabrizio Santafede, Battistello Caracciolo (fig. 157), Filippo Napoletano, Salvator Rosa, Giacomo Del Po, Francesco Solimena e Sebastiano Conca oggi al Louvre²⁹; tra quelli oggi a Darmstadt figurano fogli del tutto eccezionali, quali la finissima *Serva di Giuditta* (fig. 158) che il catalogo assegnava a Stanzione (ma per la quale è stata recentemente proposto il nome di Cavallino), una delle rare prove grafiche note di Francesco Di Maria (fig. 159) e uno studio di Paolo De Matteis (fig. 160) per il dipinto raffigurante l’*Allegoria della Divina Sapienza e delle Arti* (Malibu, J. Paul Getty Museum)³⁰. Di estremo interesse è l’attribuzione ad Andrea Vaccaro di un foglio attualmente al Courtauld Institute a Londra (fig. 161), che può corrispondere a uno dei due “sujets faits pittoresquement à l’encre de la Chine, rehaussée de blanc” menzionati nel catalogo d’asta, qualificandosi come uno dei rarissimi fogli attribuibili a questo pittore³¹. La *Vergine in gloria e santi* di Luca Giordano oggi al Victoria & Albert Museum (fig. 162), contrassegnata dal timbro di Mariette e descritta da Basan nel 1775, potrebbe corrispondere con la “sainte Vierge dans le Ciel, accompagnée de plusieurs Saints” che figurava già nel catalogo dell’asta Crozat del 1741: si tratta di uno studio per una pala d’altare, mai realizzata, per la chiesa di San Giorgio Maggiore a Venezia; l’iscrizione antica, che lo identifica datandolo al 1675, è stata attribuita a padre Resta³². Pure al Victoria and Albert Museum si trova un altro disegno napoletano citato nel catalogo dell’asta Mariette con la corretta attribuzione a Micco Spadaro³³. Il foglio “en hauteur” di Francesco Fracanzano – altro artista pressoché sconosciuto per quanto riguarda i disegni – raffigurante “un évêque et deux autres figures derriere lui, au bistre” è agevolmente riconoscibile in quello attualmente conservato

²⁷ Roseline Bacou (1981, pp. 248-260), riprendendo le ricerche intraprese da Vitzthum, riuscì comunque a individuare nel *Cabinet des Dessins* del Louvre un buon numero dei disegni napoletani appartenuti a Mariette.

²⁸ Cfr. *ibid.*, pp. 64-65.

²⁹ Cfr. Appendice A.

³⁰ SIMANE 1994, n. 21.

³¹ BASAN 1775, p. 118; cfr. Julien Stock in *CIVILTÀ DEL SEICENTO* 1984, II, n. 3.88.

³² Cfr. WARD-JACKSON 1980, n. 707.

³³ *Ibid.*, n. 701.

all'Ermitage di San Pietroburgo (fig. 163)³⁴. Tra i disegni descritti nel 1775 non è stato invece possibile identificare finora nessuno dei fogli di Pirro Ligorio, Marco Cardisco e Nicola Russo³⁵. Esistono infine fogli di artisti napoletani appartenuti a Mariette che non compaiono nel catalogo del 1775, probabilmente perché inclusi nei gruppi che il catalogo assegna genericamente a “différents maîtres”: è il caso del disegno di Santafede oggi a Darmstadt, di quello di Stanzone al Louvre – entrambi recanti, oltre al timbro, il nome dell'autore iscritto da Mariette – e di un altro disegno del Louvre che Vitzthum attribuiva a Giaquinto³⁶.

Pur essendo indubbiamente il più fine conoscitore di disegni del Settecento europeo, almeno per quanto riguarda la scuola napoletana Mariette non sempre risulta affidabile, come dimostrano alcuni errori di attribuzione sui disegni di ambito partenopeo attualmente individuati tra quelli citati nel catalogo del 1775 o contrassegnati dal suo timbro. L'esempio più vistoso di questa conoscenza probabilmente non troppo approfondita dello stile grafico dei pittori napoletani è rappresentato dal foglio del Metropolitan Museum di New York in cui è riconoscibile il “Saint assommé de coups de bâton dans Rome” a matita rossa che il catalogo dell'asta Mariette attribuiva ad Aniello Falcone, ma che è stato identificato da Ann Sutherland Harris come studio di Andrea Camassei per il *Martirio di san Sebastiano* della chiesa romana di San Sebastiano al Palatino³⁷; si tratta comunque di un errore comprensibile, in considerazione dei rapporti tra lo stile di Falcone e quello di pittori romani quali Andrea Sacchi, già evidenziati da De Dominicis³⁸. Lo stesso Vitzthum ammetteva che Mariette, “comme d'ailleurs tout autre collectionneur de son temps”, aveva un'insufficiente conoscenza dello stile grafico di Giordano, al punto che degli otto disegni a lui attribuiti nel catalogo della vendita del 1775, cinque – oggi divisi tra il Louvre e il museo di Darmstadt – venivano dallo studioso tedesco ritenute mediocri

³⁴ DOBROKLONSKIJ 1961, n. 1737.

³⁵ Il museo di Worms conserva un foglio contrassegnato dai timbri Mariette e Lagoy, attribuito a Cavallino; tuttavia il soggetto – un *San Pietro liberato dal carcere* – non coincide con quello indicato da Basan nel catalogo del 1775 per i due disegni registrati sotto il nome di Cavallino (BASAN 1775, p. 58: “deux sujets de l'histoire de David”); idem dicasi per il disegno Mariette di Darmstadt attribuito a Farelli (SIMANE 1994, n. 27), contenente studi di angeli e un *Ratto di Ganimede* (laddove BASAN 1775, p. 64, menziona una “grande peste dans la ville de Naples, en 1656”).

³⁶ Sul disegno di Santafede a Darmstadt cfr. SIMANE 1994, n. 48; sui disegni del Louvre, cfr. MONBEIG-GOGUEL, VITZTHUM 1967, nn. 24, 90. Il foglio che Vitzthum pubblicava come Giaquinto, contrassegnato dal timbro di Mariette ma privo di attribuzione antica, è stato recentemente attribuito a Nicola Maria Rossi da Catherine Loisel (in *SPLENDEURS BAROQUES* 2006, n. 88).

³⁷ SUTHERLAND HARRIS 1970, p. 55; cfr. MONBEIG-GOGUEL, VITZTHUM 1967, p. 16, e BEAN 1979, n. 75.

³⁸ DE DOMINICI 1742-1745, III, p. 74: “vi son figure del Falcone toccate di lapis rosso così dolcemente, che molti le han credute di Andrea Sacchi”.

opere di bottega o addirittura privi di qualunque rapporto con il pittore napoletano³⁹. Anche tra i fogli attribuiti da Mariette a Solimena – pittore per il quale il collezionista francese manifestava una certa predilezione, probabilmente in virtù della maggiore correttezza da lui dimostrata nel disegno rispetto ai pittori napoletani delle generazioni precedenti – Vitzthum rilevava la presenza di opere di allievi o imitatori e addirittura di un disegno attribuibile a Domenico Piola⁴⁰. Ancor più sorprendente è la totale incompienza dello stile grafico di Ribera, dimostrata da Mariette nei tre fogli del Louvre da lui contrassegnati col nome del pittore napoletano, nessuno dei quali è attualmente considerato autografo⁴¹. Quanto a Mattia Preti, benché alcuni dei disegni appartenuti a Mariette siano tra i più tipici del suo stile (fig. 164), due fogli del Louvre che le iscrizioni entro cartigli assegnano all’“Eques Calaber” furono opportunamente pubblicati da Vitzthum come opere di bottega⁴².

Nonostante la pionieristica attenzione di Mariette per la grafica napoletana, è tuttavia probabile che ai suoi occhi lo stile di artisti come Ribera e Giordano non fosse all’altezza della “grande maniera” che i pittori classicisti del Seicento italiano avevano ereditato dall’inarrivabile modello raffaellesco. Le sue preferenze andavano infatti agli studi finiti e alle testimonianze della lunga e complessa elaborazione di grandi cicli decorativi; il suo ideale era la fedeltà alla natura dimostrata da Annibale Carracci nei suoi studi dal vero. Secondo il suo giudizio, i disegni del Correggio non sono altro che brevi schizzi, mentre il Parmigianino “non è sempre corretto”; pur ammirando Michelangelo, “il più terribile disegnatore esistito”, Mariette si attiene sempre ad una nozione di correttezza che lo rende critico nei confronti di pittori quali Rosso Fiorentino, Andrea Schiavone e il Guercino⁴³. Da queste premesse si può dedurre che egli dovesse nutrire qualche riserva nei confronti dell’approccio al disegno – così libero e refrattario ai precetti accademici – che caratterizza

³⁹ Vitzthum in *LE CABINET D’UN GRAND AMATEUR* 1967, n. 65; sui disegni oggi a Darmstadt cfr. SIMANE 1994, nn. 39, 40, 57 (il secondo è stato proposto da Simane come copia di Francesco La Marra da Giordano). Altri due fogli attribuiti da Mariette a Giordano si trovano a Worms (inv. W115 e W136; sul primo cfr. FERRARI, SCAVIZZI 1992, n. D88).

⁴⁰ MONBEIG-GOGUEL, VITZTHUM 1967, p. 45. Oltre che al Louvre, fogli attribuiti da Mariette a Solimena erano stati rintracciati da Vitzthum a Darmstadt, Worms, Vienna (Albertina), San Pietroburgo (Ermitage) e nel Musée des Arts Décoratifs a Parigi.

⁴¹ BOUBLI 2002, nn. 127, 128, 130.

⁴² MONBEIG-GOGUEL, VITZTHUM 1967, nn. 67, 68; sui disegni (viceversa indubbiamente autografi) di Darmstadt cfr. SIMANE 1994, nn. 41-43. Altri disegni di Mattia Preti su cui compare il timbro Mariette si trovano oggi all’Albertina (BIRKE, KERTÉSZ 1992, n. 981) e nel Musée des Beaux-Arts et d’Archéologie di Besançon (Sophie Harent in *SPLÉNDEURS BAROQUES* 2006, n. 32). Infine, uno studio di figura tradizionalmente attribuito a Preti, anch’esso appartenuto a Mariette, è stato recentemente ricondotto al genovese Paolo Girolamo Piola da Piero Boccardo (in *GÈNES TRIOMPHANTE* 2006, n. 78).

⁴³ BACOU 1981, p. 49.

la maggior parte dei pittori napoletani fino a Solimena. In alcune note manoscritte, pubblicate solo nell'Ottocento, Mariette menziona occasionalmente fogli di artisti di ambito partenopeo appartenenti alla sua raccolta; altrove esprime giudizi sullo stile, pur non riferendosi necessariamente all'opera grafica⁴⁴. La severità dell'opinione espressa su Paolo De Matteis è coerente con l'orientamento poc'anzi individuato: il pittore napoletano per Mariette possedeva "beaucoup de génie, mais il n'avoit aucun fond de science. C'étoit un praticien, et puis c'est tout"⁴⁵. Uno studio di bambino a sanguigna appariva al collezionista parigino tanto vicino alla maniera di Mattia Preti da spingerlo ad attribuirlo al pittore calabrese, benché "quelqu'un qui vient de Naples" sostenesse trattarsi di un'opera di Giacomo Farelli: secondo Mariette, tuttavia, la finezza di quel disegno era troppo distante dalla "pratique licencieuse" dimostrata dal Farelli nelle sue opere pittoriche⁴⁶.

Dezallier d'Argenville, Nourri, Saint-Morys e altri collezionisti francesi

Alcuni disegni napoletani oggi al Louvre presentano una *marque de collection* che solo di recente è stata ricondotta a **Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville** (1680-1765), noto principalmente per essere l'autore di una raccolta di biografie di artisti intitolata *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* e pubblicata nel 1745⁴⁷. La sua raccolta di 3350 fogli fu dispersa a Parigi, per mezzo di un'asta, nel gennaio 1779; 569 di essi pervennero entro la fine del Settecento al Louvre, attraverso la collezione Saint-Morys⁴⁸. Nella divisione per scuole proposta da Dezallier d'Argenville, la scuola napoletana è unificata a quella spagnola, secondo un criterio già adottato da Mariette nella redazione del catalogo dell'asta Crozat del 1741: si tratta di un centinaio di disegni, ventotto dei quali sono stati rintracciati al Louvre e

⁴⁴ Ci si riferisce ai commenti all'*Abecedario pittorico* di padre Orlandi e ad altre note manoscritte pubblicate in CHENNEVIÈRES, MONTAIGLON 1853-1862.

⁴⁵ *Ibid.*, III, p. 291.

⁴⁶ *Ibid.*, II, pp. 233-234. Altrove Mariette fa riferimento alla raccolta di chiaroscuri portata in Francia dal napoletano Michelangelo Fracanzano, "assez proche parent de Salvator Rosa", il quale si era dato alla recitazione pur continuando a produrre disegni, "mais d'un goût lourd et fort mauvais" (*ibid.*, II, pp. 261-262; cfr. DE DOMINICI 1742-1745, III, pp. 86-87).

⁴⁷ La prima edizione dell'*Abrégé*, in due volumi, fu arricchita di un terzo nel 1752; l'edizione definitiva, in quattro tomi, reca la data del 1762.

⁴⁸ Sulla collezione di disegni di Dezallier d'Argenville cfr. LABBÉ, BICART-SÉE 1996. I disegni appartenuti allo scrittore parigino presentano una numerazione progressiva seguita da una parafa, da Lugt (1921-1956, n. 2951) inizialmente associata a Pierre Crozat, e spesso anche da attribuzioni. La numerazione corrisponde all'ordinamento per scuole – e, all'interno di queste, per data di nascita degli artisti – seguito da Dezallier d'Argenville nel suo *Abrégé*. L'esatta identificazione della *marque de collection* era ancora ignota a Vitzthum, il quale, rifacendosi a Lugt, la attribuiva ancora a Crozat.

in altre collezioni pubbliche e private europee⁴⁹; a questi vanno aggiunti alcuni altri, attualmente attribuiti a pittori napoletani, che il biografo francese aveva collocato sotto altre scuole⁵⁰. Tra di essi, accanto a un foglio di Murillo, troviamo disegni che Dezallier d'Argenville attribuiva a Cesare Begni⁵¹, al Cavalier d'Arpino, a Ribera, Filippo Napoletano, Salvator Rosa, Paolo De Matteis e Alessio de Marchis. Incidentalmente, possiamo rilevare l'alquanto singolare inclusione del Cavalier d'Arpino nella scuola napoletana, scelta che potrebbe apparire giustificata dalle importanti opere che il pittore – di formazione romana – eseguì a Napoli soprattutto nella certosa di San Martino, ma che più probabilmente fu motivata dal fatto che la cittadina di Arpino, tra Sei e Settecento, rientrava nei confini del vicereame spagnolo. È significativo che soltanto uno dei tre disegni oggi al Louvre attribuiti da Dezallier d'Argenville a Ribera – un rapido schizzo a penna raffigurante un *Vecchio con le mani legate dietro la schiena* (fig. 165) – appaia coerente con le opere certe del pittore, tanto da meritare di essere inserito da Vitzthum nella storica mostra parigina del 1967⁵². D'altra parte la stessa definizione dello stile grafico di Ribera, data dal biografo nel suo *Abrégé*, appare in qualche modo fuorviante, individuandone i tratti salienti nei “paysages d'une touche excellente”, nei “traits de plume presque couchés, & faits de suite sans lever la main” e nelle “têtes allongées avec des cheveux épars & hérissés”⁵³: caratteristiche che forse Dezallier d'Argenville poteva ravvisare nei disegni a lui appartenuti⁵⁴, ma che sembrano estranee ai numerosi fogli autografi del pittore napoletano, eseguiti a penna con un'essenzialità estrema e con un tratto spesso piuttosto frammentato. Su cinque disegni del Louvre attribuiti da Dezallier d'Argenville a Filippo Napoletano, solo uno ha mantenuto

⁴⁹ LABBÉ, BICART-SÉE 1996, pp. 214-224.

⁵⁰ Se ne dà qui l'elenco, inserendo tra parentesi l'attribuzione antica: Rouen, Musée des Beaux-Arts, Belisario Corenzio (Francesco Vanni) (*ibid.*, n. 453); San Pietroburgo, Ermitage, Luca Giordano (Filippo Lauri) (*ibid.*, n. 207); Louvre, Salvator Rosa (Girolamo Muziano) (*ibid.*, p. 148); Louvre, Mattia Preti (Giovanni Lanfranco) (*ibid.*, n. 1167; cfr. MONBEIG-GOGUEL, VITZTHUM 1967, n. 64). Un disegno del Louvre raffigurante *San Giorgio e il drago*, che Dezallier d'Argenville assegnava a Beccafumi (LABBÉ, BICART-SÉE 1996, n. 324), reca una nota manoscritta di Catherine Monbeig Goguel che ne propone un'attribuzione “tra Giordano e Molinari”; il legame con lo stile grafico di Luca Giordano appare però piuttosto tenue.

⁵¹ *Ibid.*, n. 1264 (attualmente classificato al Louvre come anonimo italiano del Seicento); l'unica possibile identificazione, sulla base del nome, sarebbe con Giulio Cesare Begni, pittore attivo tra Marche, Veneto e Friuli in pieno Seicento (cfr. Andreas Stolzenburg in *Allgemeines Künstler-Lexikon*, VIII, München-Leipzig 1994, p. 278).

⁵² MONBEIG-GOGUEL, VITZTHUM 1967, n. 21; cfr. LABBÉ, BICART-SÉE 1996, n. 1293, e BOUBLI 2002, n. 121. Il disegno fu riprodotto da Gabriel de Saint-Aubin in margine alla sua copia del catalogo dell'asta Dezallier d'Argenville, attualmente conservata a Parigi nel Musée du Petit Palais. Altri due disegni erroneamente attribuiti a Ribera da Dezallier d'Argenville sono stati recentemente segnalati da Lise Bicart-Sée (2007, pp. 60-61).

⁵³ Cfr. LABBÉ, BICART-SÉE 1996, p. 215. Tale giudizio è parso “conciso ed accurato” a Brown (1973, p. 117), il quale però non conosceva i disegni a cui esso si riferiva.

⁵⁴ LABBÉ, BICART-SÉE 1996, nn. 1289, 1290.

l'attribuzione antica; gli altri sono attualmente classificati sotto i nomi degli olandesi Esaias van de Velde e Bartholomeus Breenbergh⁵⁵. Dezallier d'Argenville si dimostra miglior conoscitore dello stile grafico di Salvator Rosa: sette disegni da lui attribuiti al pittore napoletano sono stati identificati, oggi divisi tra il Louvre, il British Museum, l'Albertina e la Kunsthalle di Amburgo⁵⁶; tra questi troviamo un foglio indubbiamente autografo come il *Sogno di Enea* del Louvre (fig. 166), preparatorio per il dipinto attualmente conservato presso il Metropolitan Museum di New York e riproposto da Rosa in un'acquaforte, databile – insieme al dipinto e al disegno – agli anni tra il 1662 e il 1664⁵⁷. Sulla base di questi validi campioni del *modus operandi* del pittore napoletano, Dezallier d'Argenville poteva correttamente osservare che i disegni di Rosa “sont très-chauds, & ont beaucoup de couleur”, sostenendo che “on ne peut rien voir de plus léger ni de plus spirituel que la touche de ce maître; elle seule peut le distinguer des autres peintres”⁵⁸. Altrettanto convincente è l'attribuzione a Paolo De Matteis di uno studio a penna con gruppi di angeli tra le nuvole (fig. 167), attribuzione ribadita dall'iscrizione apposta entro un cartiglio sul montaggio dal successivo proprietario del disegno, il cavalier Destouches⁵⁹.

Tra i fogli appartenuti a Dezallier d'Argenville era anche *San Girolamo*, attribuito con scarso fondamento a Ribera, per il quale è stata proposta un'identificazione col disegno menzionato nel catalogo dell'asta Crozat del 1741, ove il biografo acquistò diversi pezzi⁶⁰; esso passò in seguito nella collezione di **Jean-Baptiste François Nourri**, consigliere presso il *Grand Conseil*, che aveva peraltro acquistato direttamente oltre duemila disegni alla stessa vendita Crozat⁶¹. La raccolta del consigliere Nourri fu a sua volta dispersa nel corso di un'asta tenutasi nel 1785, ma quasi quattrocento fogli che ne facevano parte vennero acquistati – come i disegni appartenuti a Dezallier d'Argenville – da Saint-Morys e in tal modo giunsero al Louvre alla fine del Settecento; essi sono tuttora riconoscibili grazie alla presenza di un montaggio con cornice acquerellata in verde e filettata d'oro. Il catalogo dell'asta Nourri dedica dodici lotti alla scuola napoletana, che anche in questo caso comprende artisti legati a Napoli solo da un punto di vista anagrafico (Ligorio, Bernini), oltre allo spagnolo Velázquez; troviamo poi i nomi di Filippo Napoletano, Ribera, Preti,

⁵⁵ *Ibid.*, nn. 1307, 1309, 1311-1313.

⁵⁶ *Ibid.*, nn. 1329, 1334, 1337, 1338, 1340, 1342, 1344.

⁵⁷ MONBEIG-GOGUEL, VITZTHUM 1967, n. 43; cfr. SALERNO 1975, n. 183.

⁵⁸ Cfr. LABBÉ, BICART-SÉE 1996, p. 220.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 224; cfr. MONBEIG-GOGUEL, VITZTHUM 1967, n. 73.

⁶⁰ LABBÉ, BICART-SÉE 1996, n. 1292; BOUBLI 2002, n. 136.

⁶¹ Cfr. ARQUIÉ-BRULÉY, LABBÉ, BICART-SÉE 1987, I, p. 136; II, p. 597.

Rosa, Giordano e Solimena, fogli dei quali si trovano anche tra i lotti dedicati ai “différens maîtres de l’école d’Italie”⁶². Tre disegni napoletani del Louvre presentano il caratteristico montaggio della collezione Nourri: si tratta di due tipici esempi dello stile grafico maturo di Belisario Corenzio⁶³ e di una copia da Salvator Rosa⁶⁴, peraltro corrispondente nel soggetto – il *Supplizio di Attilio Regolo* – ad uno dei disegni menzionati nel catalogo dell’asta Crozat del 1741⁶⁵.

Una delle ultime collezioni formate in Francia prima della Rivoluzione in cui sia ben rappresentata la scuola napoletana è quella che appartenne a **Bourgevin Vialart de Saint-Morys** (1743-1795)⁶⁶. Dopo la sua morte, l’intera raccolta di oltre 12600 fogli a lui appartenuta fu incamerata dal Museum National, allora appena istituito. Si tratta di una delle collezioni di disegni più ragguardevoli – non soltanto dal punto di vista quantitativo – allestite in Francia nel Settecento, insieme a quelle di Crozat e Mariette: al momento della sua acquisizione da parte del Louvre, essa costituiva da sola un terzo dell’intero fondo di disegni del museo. Saint-Morys poté attingere ad alcune tra le più importanti raccolte disperse tra Sei e Settecento in Europa: tra i suoi disegni ve ne sono molti in precedenza appartenuti, ad esempio, a Peter Lely, Jabach, Crozat, Jonathan Richardson, Dezallier d’Argenville, Mariette e Nourri. Per quanto riguarda la scuola napoletana, nella collezione Saint-Morys figurano numerosi disegni per i quali non abbiamo notizie sui precedenti proprietari e che recano attribuzioni non sempre in sintonia con quelle odierne: tra di essi, un elegante studio a matita rossa di Ribera raffigurante un *Uomo legato a un albero*⁶⁷, diversi fogli di Salvator Rosa – uno dei quali ritenuto da Saint-Morys opera del Guercino (fig. 168)⁶⁸ – e uno schizzo a penna di Micco Spadaro, attribuito dal collezionista a Pietro Testa (fig. 169); a proposito di quest’ultimo Vitzthum aveva già rilevato la stretta affinità con la serie di studi di Gargiulo della collezione Cavaceppi-Pacetti oggi a Berlino⁶⁹, senza però accorgersi che due delle figure del disegno del Louvre si ritrovano – benché leggermente variate nella disposizione e negli atteggiamenti e tracciate in modo più schematico – in uno

⁶² Cfr. Appendice B.

⁶³ MONBEIG-GOGUEL, VITZTHUM 1967, p. 5 (inv. 11765 e 11769).

⁶⁴ *Ibid.*, p. 21 (inv. 9733).

⁶⁵ Cfr. *supra*. Il disegno è ugualmente descritto nel catalogo dell’asta Nourri (cfr. Appendice B).

⁶⁶ Sulla collezione Saint-Morys si veda ARQUIÉ-BRULEY, LABBÉ, BICART-SÉE 1987. Benché Saint-Morys non facesse uso di timbri o parafe, i suoi disegni sono stati identificati con relativa facilità all’interno del fondo del Louvre, in base ad una serie di indizi sicuri, *in primis* il montaggio e le iscrizioni presenti sui disegni.

⁶⁷ BOUBLI 2002, n. 119.

⁶⁸ MAHONEY 1977, n. 12.6.

⁶⁹ *Ibid.*, n. 48.

di quei fogli, tuttora inedito, ove è abbozzata una *Scena dionisiaca* (fig. 170)⁷⁰. Appartennero infine a Saint-Morys un importante disegno giovanile di Preti, in rapporto con il *Concerto grosso* della Galleria Doria Pamphili a Roma (fig. 171)⁷¹, insieme ad altri fogli sicuri di Luca Giordano (fig. 172)⁷², un bel disegno di Giacomo Del Po (fig. 173)⁷³, uno studio di Paolo De Matteis per il celebre *Ercole al bivio* dipinto per Lord Shaftesbury (fig. 174)⁷⁴ e diversi fogli attribuiti a Francesco Solimena⁷⁵ e a Sebastiano Conca – benché uno di quelli che Saint-Morys assegnava a quest'ultimo sia stato correttamente avvicinato da Philip Pouncey a Giordano (fig. 175)⁷⁶.

Contemporanea a quella di Saint-Morys è la collezione di **Pierre-Marie-Gaspard Grimod, conte d'Orsay** (1748-1809), anch'essa requisita dal governo rivoluzionario nel 1793 e tuttora agevolmente individuabile nel *Cabinet des Dessins* del Louvre⁷⁷. Il conte d'Orsay fu a Roma dal 1775 al 1778; in quegli anni egli acquistò il nucleo essenziale della sua collezione di disegni, attingendo a raccolte preesistenti, come quella dello scultore Bartolomeo Cavaceppi⁷⁸. Tra il 1776 e il 1777 Orsay si spinse fino a Napoli e in Sicilia; forse in occasione di tale viaggio riuscì a procurarsi due piccoli disegni a penna di Ribera (fig. 176)⁷⁹. Della collezione oggi al Louvre fanno parte anche, oltre a due copie da Salvator Rosa, un disegno convincentemente attribuito a Preti (fig. 177) e un altro vicino a Giordano⁸⁰. Quest'ultimo (fig. 120) presenta le tipiche iscrizioni del cosiddetto *Double-numbering collector* che ne denunciano la provenienza da una collezione romana, indubbiamente formata prima del 1756⁸¹. Tra i disegni appartenuti al conte d'Orsay, infine, ve ne sono sette che Vitzthum associava all'ambito di Solimena, proponendo per alcuni di essi un'attribuzione a Giacinto Diano; Jean-François Méjanès ha ricondotto uno di questi a

⁷⁰ Berlino, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 24093.

⁷¹ Rossana Muzii in *MATTEIA PRETI* 1999, p. 207.

⁷² Cfr. Giuseppe Scavizzi in FERRARI, SCAVIZZI 1992, nn. D113, D189 (senza alcuna indicazione sulla provenienza).

⁷³ Cfr. Marina Causa Picone in *CIVILTÀ DEL '700* 1979-1980, I, n. 204.

⁷⁴ MONBEIG-GOGUEL, VITZTHUM 1967, n. 75.

⁷⁵ *Ibid.*, nn. 77, 80.

⁷⁶ Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 9608 (nota ms. di Pouncey sul montaggio). Per tutti i disegni della collezione Saint-Morys qui elencati cfr. ARQUIÉ-BRULEY, LABBÉ, BICART-SÉE 1987, *ad indicem*.

⁷⁷ Sulla collezione del conte d'Orsay cfr. MÉJANÈS 1983. Quasi mille disegni del Louvre – metà dei quali di scuola italiana – sono contrassegnati dal timbro col monogramma del conte, in precedenza associato all'incisore inglese Robert Strange (LUGT 1921-1956, n. 2239).

⁷⁸ Su Cavaceppi cfr. *supra*.

⁷⁹ MEJANÈS 1983, p. 183; BOUBLI 2002, nn. 122, 123.

⁸⁰ MEJANÈS 1983, pp. 164, 163, 160.

⁸¹ Cfr. *ibid.*, pp. 35-36, e *supra*.

Charles Mellin, individuandone altri due come copie da Solimena ritoccate dal pittore Charles-Joseph Natoire e un quarto come opera integralmente eseguita da quest'ultimo⁸².

A questi più o meno celebri collezionisti di disegni vanno aggiunti altri di cui ci danno notizia le iscrizioni apposte sui disegni dai proprietari stessi, che offrono utili quanto rare informazioni sulla loro provenienza. Sul *verso* del montaggio di un potente studio di Mattia Preti per gli affreschi di San Giovanni a Malta, oggi al Louvre (fig. 178), si trova una lunga didascalia in cui il disegno viene così descritto: “Esquisse bien originale du cavalier Mathias Prédi, dit le Calabrese. C’est sûrement un des cartons pour les grands morceaux qu’il a peint à la voûte de l’église St Jean à Malthe et il m’a été envoyé de ce país là exprès par Mr le Chevalier de Breteuil mon ami, qui y tenait galère en 1754”⁸³. La notizia – in cui viene fatto il nome di **Jacques-Laure Le Tonnelier, Bailli di Breteuil** (1723-1785), nominato ambasciatore di Malta presso la Santa Sede nel 1757 e proprietario di una quadreria in cui figuravano otto dipinti di Francesco Solimena⁸⁴ – appare del tutto coerente con quelle fornite da De Dominicis riguardo al gruppo di disegni lasciati da Preti in quell’isola, dopo la sua morte⁸⁵. A questa iscrizione, che Morel d’Arleux riteneva di poter riferire al conte di Caylus, è possibile accostare quella – finora ignorata – che figura sul verso di un già noto disegno di Luca Giordano, conservato presso il Kupferstichkabinett di Berlino (fig. 179), che recita: “Ce dessein plein de feu, et qui caracterise bien le surnom de *Luca fa Presto*, donné a Jordans de Naples, a appartenu a M.^r De voyér dargenson, fils du ministre et a été apporté de Naples en 1749 par le chevalier de Breteuil, exempt dans ma Brigade”⁸⁶. Il “fils du ministre” cui si fa riferimento è verosimilmente uno dei due figli del *ministre d’Etat* Marc-René de Voyer de Paulmy d’Argenson, morto nel 1721: Marc-Pierre (1696-1764), che fu ministro della guerra tra il 1743 e il 1757, o René-Louis (1694-1757), segretario di Stato di Luigi XV dal 1744 al 1747, ma noto principalmente per i suoi scritti di argomento storico-politico. Le due iscrizioni, indubbiamente dovute alla stessa mano,

⁸² MONBEIG-GOGUEL, VITZTHUM 1967, p. 43; MÉJANÈS 1983, p. 165 e n. 58 (sui ritocchi eseguiti da Natoire cfr. p. 89). Il disegno che Méjanès attribuisce a Natoire (*ibid.*, n. 112) sembra più affine a Luca Giordano che a Solimena: si confrontino, per l’analoga impostazione dello stesso tema (*Perseo che combatte contro Fineo e i suoi compagni*), il dipinto ritrovato da Alfonso Pérez Sánchez nella collezione dei duchi di Medinaceli (PÉREZ SÁNCHEZ 2000, p. 132) e la relativa incisione di Giovanni Paolo Melchiorri (FERRARI, SCAVIZZI 1992, p. 401, fig. 1086), sui quali cfr. *supra*.

⁸³ MONBEIG-GOGUEL, VITZTHUM 1967, n. 66; cfr. Sophie Harent in *SPLÉNDEURS BAROQUES* 2006, n. 30. Il disegno, che alla fine del Settecento si trovava nella collezione Saint-Morys, da cui pervenne al Louvre, è uno studio per la figura di Zaccaria nella prima campata della volta della co-cattedrale di San Giovanni alla Valletta ed è pertanto databile intorno al 1663.

⁸⁴ Cfr. BREJON DE LAVERGNEE 1997b.

⁸⁵ DE DOMINICI 1742-1745, III, p. 383.

⁸⁶ FERRARI, SCAVIZZI 1992, n. D11.

difficilmente possono essere ricondotte al celebre archeologo ed erudito conte di Caylus (1692-1765), in considerazione del riferimento – presente sul disegno di Giordano – al *Bailli* di Breteuil come ad un “exempt dans ma brigade”, che sembrerebbe piuttosto designare un militare, forse un ufficiale dell’esercito; il *Bailli* fu peraltro effettivamente amico di Caylus, condividendo con lui anche gli interessi artistici, com’è attestato dalla corrispondenza di quest’ultimo⁸⁷. Nel caso di un altro disegno proveniente dalla collezione Saint-Morys e oggi al Louvre, Vitzthum riteneva che l’autore dell’iscrizione che lo attribuisce a Belisario Corenzio potesse essere Paolo De Matteis, sulla base della stretta corrispondenza delle notizie biografiche in essa contenute con quelle fornite dal pittore in un suo manoscritto, citato da De Dominicis⁸⁸; il francese sgrammaticato, italianizzante, in cui sono riportate tali notizie, potrebbe ben essere quelli di un pittore che aveva lavorato per tre anni (1702-1705) a Parigi e che – secondo la testimonianza di Shaftesbury – “entend passablement le français”⁸⁹. A prescindere dall’identificazione degli autori di queste annotazioni, e in particolare di quelle presenti sui due disegni di Preti e Giordano, esse costituiscono un’insolita testimonianza della circolazione di fogli di artisti napoletani sulle rotte del Mediterraneo e del loro scambio tra diplomatici e militari europei, i quali avevano l’indubbio vantaggio di potersi rifornire direttamente alla fonte (Napoli, Malta).

Una menzione a parte merita la collezione del barone **Dominique Vivant-Denon** (1747-1825), benché essa oltrepassi, da un punto di vista cronologico, i limiti fissati per il presente studio, dato che essa fu venduta all’asta nel 1826⁹⁰. La prolungata permanenza del barone a Napoli – dove egli risiedette dal 1776 al 1782 in qualità di segretario dell’ambasciatore francese – rende infatti più interessante ai nostri occhi la presenza nella sua raccolta di qualche pur isolato disegno napoletano. Finora è stato identificato soltanto il venti per cento dei circa 1400 fogli elencati nel catalogo dell’asta del 1826 – a dispetto dell’esistenza di uno specifico timbro (che tuttavia non fu apposto sulla totalità dei

⁸⁷ Le lettere di Caylus al teatino Paolo Maria Paciaudi, in cui il nome del *Bailli* di Breteuil ricorre spesso, sono state pubblicate in NISARD 1877.

⁸⁸ MONBEIG-GOGUEL, VITZTHUM 1967, n. 8. Il foglio presenta sul *verso* del montaggio la seguente iscrizione: “Belisaire Corenzio originaire Albanese s’est formé à Naples par le stude sur les pinture publique. Il a jmitte en plusieur chose Joseph d’Arpin. Il a pin dans une infinité d’église et palais à Naples de concurrence avec le Dominquin et le Lanfranc. Il estoit enemi déclaré du premier, il a vecu 80 ans. J’ay acheté ce dessin à Naples aux mois décembre 1714”. L’attribuzione di questo disegno è controversa: Philip Pouncey lo riteneva opera di Giovanni Balducci (sulla *vexata quaestio* della serie di fogli attribuiti ora a Corenzio ora a Balducci cfr. gli opposti pareri di FUSCONI 1991 e DI GIAMPAOLO 1992).

⁸⁹ CROCE 1927, p. 287.

⁹⁰ Sui disegni della collezione Denon cfr. BICART-SÉE, DUPUY 1999-2000.

disegni)⁹¹ e delle riproduzioni incise di parte della collezione inserite da Denon nei suoi *Monuments des arts du dessin*. Benché la raccolta sia nota soprattutto per gli importanti nuclei di disegni del Parmigianino, di Dürer e del Guercino, nel catalogo figura anche una ridotta sezione che riunisce le opere delle scuole napoletana, genovese e spagnola, ove troviamo i nomi di Ribera, Preti e Giordano; altri fogli sparsi attribuiti a Corenzio, Santafede, Filippo Napoletano, Preti e Solimena sono compresi tra i “lots de dessins de différents maîtres”⁹². Allo stato attuale delle ricerche, la *marque de collection* di Denon è stata rinvenuta su appena due disegni napoletani, identificabili con quelli descritti nel catalogo del 1826: un foglio di Ribera del British Museum (fig. 180) e uno del museo di Copenhagen, nel catalogo attribuito a Giordano, ma recentemente ricondotto da Joachim Meyer a Nicola Malinconico (fig. 181)⁹³. Sul verso del *Prometeo* di Ribera un’iscrizione antica riporta il nome dei fratelli Terres⁹⁴, suggerendo l’ipotesi che il barone avesse ottenuto il foglio oggi al British Museum direttamente dalla celebre collezione dei librai napoletani, che già nel 1780 conteneva “circa diecimila carte”; Denon del resto fu a Napoli fino al 1782, ed entro quell’anno eseguì un ritratto inciso dei quattro fratelli Terres (fig. 34), prova certa dei suoi rapporti con i proprietari di quella che appare come la maggiore raccolta grafica presente a Napoli sullo scorcio del Settecento⁹⁵.

L’Inghilterra

Di un interesse specifico dei collezionisti inglesi per la pittura napoletana abbiamo testimonianza già prima della fine del Seicento: John Cecil, quinto Lord Exeter (1648-1700), che fu a Napoli nel 1684, possedeva dipinti di Mattia Preti e di Francesco Di Maria, oltre ad alcune celebri nature morte di Giuseppe Recco e Giovanni Battista Ruoppolo⁹⁶, e fece inoltre affrescare la sua residenza di Burghley House dal leccese Antonio Verrio⁹⁷. **Anthony Ashley-Cooper, conte di Shaftesbury** (1671-1713), fissò per motivi di salute la propria residenza a Napoli dal 1711 fino alla morte e – insieme all’ambasciatore Sir William

⁹¹ LUGT 1921-1956, n. 779.

⁹² PÉRIGNON 1826, pp. 140-142, 144-146, 148.

⁹³ Manuela Mena Marqués in *RIBERA* 1992, n. D.16, e FISCHER, MEYER 2006, n. 101; cfr. Marie-Anne Dupuy in *DOMINIQUE-VIVANT DENON* 1999-2000, pp. 512, 514.

⁹⁴ ARBACE 1992, nota 5.

⁹⁵ Cfr. *supra*.

⁹⁶ PAGANO DE DIVITIIS 1982; BRIGSTOCKE, SOMERVILLE 1995.

⁹⁷ Cfr. HASKELL 2000, p. 199.

Hamilton (1730-1803), che vi trascorse più di metà della propria vita⁹⁸ – rappresenta uno dei principali tramiti tra la cultura anglosassone e quella partenopea nel Settecento. Shaftesbury e ancor più Hamilton, tuttavia – come del resto la maggioranza dei visitatori stranieri –, dimostrarono un interesse precipuo per l'antichità classica, che a Napoli in quel secolo divenne oggetto di un'attenzione sempre maggiore, soprattutto a partire dal 1738, quando furono intrapresi i primi scavi sistematici delle rovine di Ercolano. Il filosofo Shaftesbury non mancò comunque di interessarsi anche agli artisti contemporanei di ambito partenopeo: pur trascurando la pittura – forse ai suoi occhi troppo edonistica e impetuosa – di Giordano e Solimena, egli si rivolse a Paolo De Matteis nel 1712 per commissionargli il celebre dipinto raffigurante *Ercole al bivio*⁹⁹. La preferenza accordata a De Matteis, che Shaftesbury giunse a definire “il migliore [pittore] d'Italia”¹⁰⁰, poteva d'altra parte apparire come un omaggio indiretto al suo maestro Luca Giordano, morto nel 1705, ma fu più probabilmente motivata dalle caratteristiche che facevano di De Matteis l'artista più adatto ad assecondare le esigenze di un committente straniero e per di più fortemente interessato all'aspetto teorico della pittura: lo stile più classicamente contenuto rispetto a quello di Luca Giordano; la sua cultura letteraria, ricordata da De Dominici; le esperienze di lavoro a Roma, presso il marchese del Carpio, e soprattutto a Parigi, che gli avevano indubbiamente offerto l'occasione di estendere la propria fama ben oltre i confini della città natale¹⁰¹. Nel carteggio di Lord Shaftesbury relativo agli anni napoletani è possibile ritrovare qualche occasionale accenno alla grafica, sia in riferimento ai “disegni e schizzi” eseguiti da De Matteis per il suddetto dipinto¹⁰² – uno dei quali, come si è visto, alla fine del Settecento si trovava in terra francese nella collezione Saint-Morys (fig. 174)¹⁰³ –, sia nelle rare quanto generiche testimonianze relative all'acquisto di disegni, che Shaftesbury poté visionare accanto alle tante anticaglie, pitture e medaglie a lui mostrate dagli antiquari partenopei¹⁰⁴. Proprio ad uno di questi, tale Nicolò Porcinaro, il collezionista inglese scriveva nel 1712 per informarlo che “la pièce [probabilmente un quadro] du Calabrese, pour dire la vérité, n'est

⁹⁸ Su Hamilton cfr. *VASES & VOLCANOES* 1996.

⁹⁹ Su Shaftesbury in Italia cfr. CROCE 1927, pp. 272-309 (in particolare su De Matteis, pp. 286-289) e HASKELL 2000, p. 200; sull'*Ercole al bivio* cfr. PESTILLI 1990.

¹⁰⁰ CROCE 1927, p. 285.

¹⁰¹ Cfr. DE DOMINICI 1742-1745, III, pp. 518-519, 523.

¹⁰² CROCE 1927, p. 286; cfr. O'CONNELL 1988, pp. 151-152.

¹⁰³ Cfr. *supra*.

¹⁰⁴ CROCE 1927, pp. 285, 293; O'CONNELL 1988, p. 186.

pas de mon goût”¹⁰⁵, probabilmente in virtù del fatto che la pittura pienamente barocca di Preti risultava agli occhi di Shaftesbury ormai superata.

Lo stesso De Dominici ci dà conferma del fervido traffico di dipinti e disegni da Napoli all’Inghilterra nel corso del Settecento¹⁰⁶. Nelle *Vite* l’autore riferisce in più punti dell’interesse dei collezionisti inglesi per i disegni di pittori napoletani o attivi a Napoli, in particolare nel caso di Stanzone, Beinaschi (spesso scambiato per Lanfranco dai “forestieri anche professori”) e Solimena¹⁰⁷; Francesco Di Maria avrebbe venduto per 2800 scudi ad “alcuni signori inglesi” la propria collezione grafica, di cui facevano parte fogli di Battistello Caracciolo “comperati [...] alla morte di quello”¹⁰⁸. Tuttavia già nel Seicento, in una delle più antiche raccolte di disegni di cui si abbia notizia in terra inglese, quella del pittore **Peter Lely** (1618-1680), erano presenti – benché in modo del tutto episodico – opere di artisti napoletani¹⁰⁹. Lely, di origine fiamminga, fu ritrattista di corte al tempo di Carlo II Stuart; come collezionista, egli poté approfittare della dispersione delle due maggiori raccolte grafiche formate in Inghilterra nel Seicento, quella del re Carlo I e quella di Thomas Howard, conte di Arundel. La collezione di Peter Lely fu a sua volta dispersa a partire dal 1688 e gran parte di essa fu acquistata dal duca di Devonshire. Il marchio a secco che individua i fogli a lui appartenuti compare su un disegno di Ribera, oggi conservato presso il Courtauld Institute a Londra (fig. 182)¹¹⁰; dello Spagnoletto Lely possedeva anche un dipinto raffigurante un *Prometeo* a grandezza naturale, come risulta dal catalogo compilato nel 1682, in occasione della vendita all’asta della sua collezione di dipinti e sculture¹¹¹. Non sappiamo per quali vie queste opere del pittore spagnolo avessero raggiunto l’Inghilterra entro quella data; possiamo tuttavia ricordare che, in anni di poco precedenti, il mercante

¹⁰⁵ CROCE 1927, p. 294.

¹⁰⁶ Un importante tramite per tale passaggio di opere da Napoli all’Inghilterra fu il francese cavalier Giovanni Sciarpin (Jean Charpin), più volte menzionato da De Dominici (1742-1745, III, pp. 37, 59, 435), che avrebbe comprato ed esportato quadri di Cavallino, Stanzone e Giordano; del secondo Charpin raccontava al biografo “averne colà [in Inghilterra] veduti altri [...] con buon numero de’ disegni”. Nella biografia di Francesco Solimena De Dominici ricorda come Charpin e il console inglese John Fleetwood ricercassero avidamente dipinti e disegni di quello che egli definì il “Cavalier Calabrese nobilitato” (*ibid.*, p. 612).

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 59, 280, 612.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 313; cfr. *supra*.

¹⁰⁹ Sulla collezione grafica di Sir Peter Lely cfr. DETHLOFF 1996, 2003.

¹¹⁰ Manuela Mena Marqués in *JUSEPE DE RIBERA* 1992, n. 2.18. Un altro disegno di provenienza Lely, in seguito appartenuto a Jonathan Richardson e a John Barnard, è stato attribuito a Ribera (Christie’s, London, 8 luglio 1975), ma si tratta piuttosto di una derivazione da uno dei soggetti più tipici del pittore spagnolo. L’identificazione del timbro della collezione Lely si deve a Frits Lugt (1921-1956, n. 2092).

¹¹¹ Pubblicato in *The Burlington Magazine*, LXXXIII, 1943, pp. 185-191. Disegni di Pirro Ligorio su cui figura il timbro di Lely si trovano attualmente nella collezione dei duchi di Devonshire a Chatsworth (JAFFÉ 1994, nn. 407, 409, 410).

fiammingo Gaspar Roomer (morto a Napoli nel 1674) aveva favorito la circolazione di dipinti e probabilmente anche disegni di scuola napoletana verso l'Europa del Nord¹¹².

Benché non sia possibile identificarlo con uno dei “signori inglesi” ricordati da De Dominici, **Richard Houlditch**, direttore della compagnia *South-Sea* di Londra (morto nel 1736), può essere comunque considerato un esempio dell'interesse dei collezionisti d'oltremarina per la grafica di ambito partenopeo nel Settecento: egli possedeva infatti una “genuine, entire and valuable collection of drawings”, venduta all'asta a Londra nel 1760¹¹³, di cui facevano parte un disegno attribuito a Belisario Corenzio oggi al Louvre, uno di Ribera al British Museum e altri di Salvator Rosa, tutti caratterizzati dalla presenza della *marque de collection* con le iniziali “RH” (fig. 183)¹¹⁴.

Diversi disegni napoletani presentano il timbro con una piccola erre maiuscola (talvolta inquadrata entro una tavolozza da pittore) apposto dal ritrattista e teorico della pittura **Jonathan Richardson** (1667-1745) sui disegni della propria raccolta¹¹⁵. Richardson, già consulente del duca di Devonshire, di Thomas Coke e di Lord Somers, effettuò acquisti alla vendita della collezione di quest'ultimo, nel 1717. Probabilmente proprio dalle prestigiose collezioni disperse in Inghilterra tra Sei e Settecento Richardson derivò i fogli di Ribera, Rosa (fig. 184), Spinelli (fig. 185) e Preti (fig. 186) oggi individuabili in varie collezioni pubbliche e private¹¹⁶. Dopo la sua morte, i disegni venduti all'asta nel 1747 – per la maggior parte opere di scuola italiana del Cinque e Seicento – andarono ad arricchire le

¹¹² Su Roomer cfr. *supra*.

¹¹³ LUGT 1921-1956, nn. 2214-2215.

¹¹⁴ Sul disegno attribuito a Corenzio, per il quale Philip Pouncey avanzava il nome di Giovanni Balducci su questa problematica attribuzione cfr. *supra*, si veda MONBEIG-GOGUEL, VITZTHUM 1967, n. 9; sul foglio di Ribera, BROWN 1974, n. 4; quelli di Rosa sono indicizzati in MAHONEY 1977, p. 842. Chris Fischer (FISCHER, MEYER 2006, p. 83) ha segnalato l'appartenenza alla collezione di Richard Houlditch di altri disegni di Preti e Giordano, tra cui alcuni oggi in collezioni pubbliche inglesi (Londra, British Museum; Oxford, Ashmolean Museum; Edimburgo, National Gallery) su cui però non figura il timbro in questione.

¹¹⁵ GIBSON-WOOD 2000 (in particolare, sulla collezione di disegni, pp. 89-104); EAD. 2003. Oltre che per la presenza del timbro (LUGT 1921-1956, nn. 2183-2184), i disegni Richardson si distinguono per gli eleganti montaggi (laddove essi siano sopravvissuti), per le attribuzioni spesso presenti su di essi e per altre informazioni sui singoli fogli, annotate dal collezionista sul *verso* del montaggio insieme a complessi codici alfanumerici relativi alla sistemazione dei disegni all'interno della raccolta.

¹¹⁶ Il timbro di Richardson compare su tre disegni attribuiti a Ribera rispettivamente nel Willumsen Museum di Frderikssund (FISCHER 1988, n. 120), nella Moravská Galerie di Brno (KONEČNÝ 1985; cfr. *supra*) e a Boston (Museum of Fine Arts, inv. 57.776; in quest'ultimo caso tuttavia si tratta verosimilmente di un calco dall'incisione di Ribera, cfr. BROWN 1973, p. 66); su vari disegni di Salvator Rosa (se ne veda l'indice in MAHONEY 1977, p. 856; lo studioso respinge giustamente l'attribuzione a Rosa del disegno del Louvre già pubblicato in MONBEIG-GOGUEL, VITZTHUM 1967, n. 37); su due di Mattia Preti al Louvre (*ibid.*, n. 63) e nel Museo Puškin di Mosca (MAISKAJA 1986, n. 47); infine su un foglio di Giovan Battista Spinelli della collezione Moir (MOIR 1993, p. 167, fig. 3-23). Benché privo del timbro, è riconducibile alla collezione Richardson anche un disegno della Christ Church di Oxford su cui compare un'attribuzione a “Bernardino Siciliano” (Giovan Bernardino Azzolino) nella tipica calligrafia del pittore inglese (BYAM SHAW 1976, n. 1258).

raccolte di altri collezionisti inglesi, quali Thomas Hudson e John Barnard. Su altri disegni di Rosa e Preti (fig. 187) si trova un timbro con una erre maiuscola leggermente differente: si tratta dei fogli provenienti dalla collezione di Jonathan Richardson junior (1694-1771), a sua volta proprietario di una raccolta che venne dispersa nel corso di un'asta svoltasi a Londra nel 1772¹¹⁷.

A Chatsworth si trova tutt'oggi la collezione di disegni di proprietà dei duchi di Devonshire, formata nel Settecento per impulso del secondo duca della famiglia, **William Cavendish** (1673-1729)¹¹⁸. Questi riuscì ad ottenere fogli appartenuti a Peter Lely – tra cui alcuni di Pirro Ligorio¹¹⁹ – e partecipò all'asta in cui fu dispersa a Londra, nel 1717, la raccolta di Lord Somers: da questa provengono i due disegni attribuiti a Giovanni da Nola (fig. 54) e ad Antonello Gagini che padre Resta aveva raccolto e commentato nei libri di disegni da lui allestiti per monsignor Marchetti, acquistati nel 1711 da Lord Somers e smembrati in occasione della vendita del 1717¹²⁰. William Cavendish arricchì poi il nucleo di opere di scuola napoletana acquistando (da fonti ignote) eccellenti esempi dello stile grafico di Rosa, Giordano (fig. 188) e Francesco Solimena (fig. 189)¹²¹, oltre a un disegno di Ribera recante il timbro della collezione dell'olandese Nicolaes Anthoni Flinck (1646-1723), che fu direttore della Compagnia delle Indie¹²².

Un importante gruppo di disegni napoletani pervenne alla Christ Church di Oxford con il lascito del generale **John Guise** (1682/83-1765), proprietario di una raccolta di quasi duemila disegni – caso alquanto singolare per un militare di professione¹²³. Pur non disponendo di grandi capitali, Guise riuscì a formare una collezione grafica in cui sono rappresentati quasi tutti i più importanti artisti italiani dal primo Rinascimento alla metà del Settecento, acquistando fogli già appartenuti ad alcune delle principali collezioni settecentesche sia inglesi (Lely, Richardson) che francesi (Crozat) ed italiane (Baldinucci, Gabburri, Ridolfi, *Double-numbering collector*); circa settanta disegni della Christ Church

¹¹⁷ LUGT 1921-1956, n. 2170. Il timbro di Jonathan Richardson junior compare su un disegno di Salvator Rosa già Sotheby's (MAHONEY 1977, n. 17.3), su due fogli di Mattia Preti dell'Ashmolean Museum di Oxford (MACANDREW 1980, nn. 928A, 928C) e su altri due fogli dello stesso Preti al British Museum e nello Statens Museum for Kunst di Copenhagen (MATTIA PRETI 1995, nn. 81, 83).

¹¹⁸ Sulla storia della collezione dei duchi di Devonshire cfr. JAFFÉ 1994, pp. 11-25.

¹¹⁹ Cfr. *supra*.

¹²⁰ I due disegni (JAFFÉ 1994, nn. 403, 405) corrispondono alla descrizione che ne dava Resta nelle sue didascalie, note attraverso la trascrizione fattane in Inghilterra prima dello scioglimento dei volumi e della dispersione dei disegni in essi contenuti (Londra, British Library, ms. Lansdowne 802, J 99 e K 229; cfr. *supra*).

¹²¹ JAFFÉ 1994, nn. 404, 413-423.

¹²² JAFFÉ 2002, n. 1587; il disegno era stato precedentemente pubblicato da Mark P. McDonald (1993, p. 158).

¹²³ Sulla biografia e la formazione della raccolta di John Guise cfr. BYAM SHAW 1976, pp. 1 ss.

pervennero al generale dalla già più volte citata collezione Resta-Somers, dispersa in seguito alla vendita all'asta del 1717. Al di là dei fogli di artisti napoletani (Corenzio, Azzolino, Rosa, del Po, Nicola Russo, De Marchis) che Guise ottenne da alcune delle fonti sopra elencate, nella sua collezione figurano due opere attribuite a Preti¹²⁴ e soprattutto due importanti fogli indubbiamente autografi di Ribera, la finissima *Sant'Irene* a matita rossa, firmata (fig. 194), e un *San Bartolomeo* a penna¹²⁵.

Tra i collezionisti inglesi del Settecento che dimostrarono un particolare interesse per i pittori napoletani spicca senz'altro **Thomas Coke, conte di Leicester** (1697-1759), che nella sua residenza nel Norfolk, Holkham Hall, raccolse una straordinaria collezione di sculture, dipinti, disegni, libri e manoscritti¹²⁶. Nel corso del suo *Grand Tour*, Coke fu a Roma tra il 1714 e il 1716: lì riunì il primo nucleo della sua raccolta grafica e da lì si spinse fino a Napoli, dove la sua presenza è registrata nel maggio del 1716. Gli acquisti effettuati in Italia sono almeno in parte documentati dal suo libro dei conti, ove risultano pagamenti relativi a dipinti, sculture, disegni, stampe e libri. In particolare, a Napoli, il 20 maggio 1716 Coke acquistò due disegni dal “signor Lami” per il prezzo di una corona; altri tre disegni furono acquistati il 25 maggio, per la stessa somma, da un venditore non specificato¹²⁷. Benché i riferimenti assai generici contenuti nel libro dei conti non consentano un'esatta identificazione dei disegni acquistati da Coke in Italia, è interessante notare che proprio in una collezione inglese del Novecento sono confluiti due rari fogli verosimilmente attribuiti al pittore Giovan Battista Lama (1673 ca.-1748): non è improbabile che si tratti di quelli che il conte di Leicester ottenne nel 1716 dal “signor Lami”, che andrebbe dunque identificato col pittore stesso¹²⁸. Trattandosi di un poco noto allievo di Paolo De Matteis, si può infatti fare affidamento sulle iscrizioni (forse firme autografe?) che a lui assegnano i due inediti disegni appartenuti già a Sir Robert Witt (1872-1952) e oggi conservati al Courtauld Institute e al British Museum, entrambi a penna, raffiguranti rispettivamente la *Chiamata di*

¹²⁴ *Ibid.*, nn. 1256-1257. Quattro disegni inizialmente ritenuti da Byam Shaw (*ibid.*, nn. 1261-1264) opere di Giordano sono stati poi dallo stesso attribuiti a Sebastiano Ricci (*ibid.*, p. 409); l'attribuzione a Giordano è sconfessata anche in FERRARI, SCAVIZZI 1992, n. E96.

¹²⁵ BYAM SHAW 1976, nn. 1497, 1498 (cfr. Manuela Mena Marqués in *JUSEPE DE RIBERA* 1992, nn. 2.7 e 2.35). Byam Shaw (1976, nn. 1499, 1500) ha pubblicato due ulteriori fogli della collezione Guise a Oxford, uno ipoteticamente accostato a Ribera e l'altro copia dalla pala d'altare di Ribera raffigurante la *Trinitas terrestris*, già nella chiesa annessa al convento della Trinità delle Monache e oggi nel Museo di Capodimonte (cfr. SPINOSA 2006, n. A76). Sempre di provenienza Guise sono altri disegni della Christ Church che Byam Shaw attribuiva a scuola napoletana (*ibid.*, nn. 1255, 1266-1269, 1273, 1274) e ad Alessio De Marchis (*ibid.*, n. 1272), nonché alcune mediocri copie da Ribera, Rosa e Solimena (*ibid.*, nn. S 1799-1803).

¹²⁶ Sulla sua collezione di disegni cfr. Christie's, London, *Old Master Drawings from Holkham*, 2 luglio 1991. Nel corso di quest'asta sono andati disperse alcuni dei capolavori grafici della raccolta del conte di Leicester.

¹²⁷ POPHAM 1986, pp. 143-144.

¹²⁸ Su Lama cfr. da ultimo SPINOSA 1993, pp. 35-38, 93, 138-139, e PAVONE 1997, pp. 212-214.

san Pietro e Agar e l'angelo (fig. 190)¹²⁹. Quest'ultimo è peraltro identificabile come studio preparatorio per il dipinto del Kunsthistorisches Museum di Vienna (fig. 191)¹³⁰. I disegni della collezione del conte di Leicester non presentano nessun tipo di *marque de collection*; essi sono tuttavia generalmente identificabili grazie al montaggio e alle iscrizioni frequentemente apposte sul verso del montaggio stesso. Questi elementi contraddistinguono anche i disegni napoletani appartenuti a Thomas Coke, non numerosissimi, ma tutti di grande qualità: un'*Adorazione dei pastori* di Ribera (fig. 192), cinque disegni a penna di Salvator Rosa (fig. 193) e altre opere di Luca Giordano, Francesco Solimena e Sebastiano Conca¹³¹.

Il ritrattista **Thomas Hudson** (1701-1779), genero nonché allievo di Jonathan Richardson, mise insieme una raccolta di disegni che includeva alcune opere di scuola napoletana e che fu dispersa in seguito a due vendite all'asta tra il 1779 e il 1785¹³². Pur dimostrando un interesse maggiore per i pittori fiamminghi e olandesi (Rubens, Van Dyck, Rembrandt), Hudson compì un viaggio in Italia nel 1752 e fu uno dei maggiori acquirenti alla vendita Richardson del 1747: non stupisce dunque la presenza del timbro con le sue iniziali su vari fogli di Salvator Rosa (fig. 195), nonché su un disegno di Ribera oggi a Dresda¹³³. Un altro foglio di Ribera Hudson lo ottenne dalla raccolta del già citato Richard Houlditch¹³⁴.

Vari disegni di Salvator Rosa appartennero alla collezione dei conti Spencer, iniziata da **John Spencer** (1708-1746), arricchita dal figlio John, primo visconte della famiglia (1734-1783), e dal nipote George John, secondo visconte (1758-1834); il timbro con una esse maiuscola si ritrova anche su uno studio di Mattia Preti oggi all'Ermitage (fig. 196), su un altro di Francesco Solimena al Courtauld Institute di Londra (fig. 197) e su uno dei rari

¹²⁹ Londra, Courtauld Institute, inv. D.1952.RW.4075 (il disegno fa parte del fondo donato da Sir Robert Witt all'istituto nel 1952); British Museum, inv. 1949,0212.1 (donato nel 1949). Un terzo disegno che un'iscrizione antica (leggermente diversa da quelle dei due fogli londinesi) assegna a Lama, conservato nel Museo Borgogna di Vercelli (Tiziana Monaco in *MUSEO BORGOGNA* 2003, n. 55), proviene dalla raccolta di Alessandro Maggiori (sulla quale cfr. *supra*); tradizionalmente attribuiti a Lama – benché privi di iscrizioni – sono infine due fogli rispettivamente all'Albertina a Vienna (BIRKE, KERTÉSZ 1994, n. 1207) e alla Pierpont Morgan Library di New York (*IN THE SHADOW OF VESUVIUS* 1969, n. 42).

¹³⁰ SPINOSA 1993, p. 139, n. 151 e fig. 174.

¹³¹ Christie's, London, *Old Master Drawings from Holkham*, 2 luglio 1991, nn. 26, 44-48; POPHAM 1986. L'*Adorazione dei pastori* di Ribera si trova attualmente presso la Walker Art Gallery di Liverpool (inv. 10851).

¹³² LUGT 1921-1956, n. 2432.

¹³³ Cfr. l'indice in MAHONEY 1977, p. 842: non a caso tra i disegni di Rosa ve ne sono diversi recanti, insieme a quello di Hudson, il timbro di Jonathan Richardson senior. Sul foglio di Ribera del Kupferstichkabinett di Dresda cfr. Manuela Mena Marqués in *JUSEPE DE RIBERA* 1992, n. 2.47. L'attribuzione a Francesco Curia di un foglio del Louvre di provenienza Hudson, proposta da Vitzthum (MONBEIG-GOGUEL, VITZTHUM 1967, n. 6), non è stata accolta da Ippolita di Majo (2002, p. 78, nota 26).

¹³⁴ BROWN 1974, n. 4; cfr. *supra*.

disegni attribuiti a Francesco Fracanzano, confluito nel British Museum (fig. 198)¹³⁵; poiché il primo visconte Spencer fu a Napoli tra il 1763 e il 1764¹³⁶, possiamo supporre che a lui si debba l'ingresso nella collezione di famiglia di tali testimonianze grafiche della scuola artistica partenopea. Fogli di Salvator Rosa e Mattia Preti (fig. 199) figuravano infine nella collezione di un altro celebre ritrattista inglese del Settecento, Sir **Joshua Reynolds** (1723-1792)¹³⁷. Benché egli avesse visitato Napoli nel 1752, nel corso di un lungo viaggio in Italia¹³⁸, diversi tra i disegni in questione furono reperiti in terra inglese, come dimostra la presenza su di essi della *marque de collection* di Richardson; Reynolds li ottenne verosimilmente attraverso il suo primo maestro, Thomas Hudson, che, come abbiamo visto, aveva partecipato alla vendita della collezione Richardson nel 1747.

Nicodemus Tessin il Giovane e l'album di Francesco Curia a Stoccolma

Come abbiamo visto, nella seconda metà del Seicento a Napoli furono disperse alcune delle maggiori raccolte grafiche allora presenti in città: da quella di Gaspar Roomer a collezioni di artisti quali Andrea De Leone, Domenico Gargiulo, Francesco Picchiatti e Francesco Di Maria. Da questa congiuntura favorevole, che immise sul mercato una gran quantità di disegni di artisti partenopei, trassero indubbi vantaggi non solo collezionisti locali (come i principi di Castiglione e della Riccia) e di altri centri italiani (padre Resta, il cardinal Leopoldo de' Medici), ma anche forestieri quali i "signori inglesi" che acquistarono i disegni appartenuti a Francesco Di Maria. Una delle testimonianze più precoci di un interesse di questi forestieri per la grafica napoletana – addirittura anteriore al viaggio effettuato da padre Resta al seguito del marchese del Carpio – ci è offerta tuttavia non da uno dei numerosi collezionisti francesi e inglesi di cui si è già trattato, bensì da un viaggiatore proveniente dalla Scandinavia. Nel 1676 giungeva infatti a Napoli lo svedese **Nicodemus Tessin il Giovane** (1654-1728), figlio dell'architetto reale Nicodemus il

¹³⁵ LUGT 1921-1956, nn. 1530-1532. Per i disegni di Rosa cfr. l'indice in MAHONEY 1977, p. 864; per quello di Preti, cfr. DOBROKLONSKIJ 1961, n. 1275, e Vitzthum in *THE ORDER OF ST. JOHN* 1970, p. 90; il disegno di Fracanzano, inedito, si trova al British Museum (inv. 1946,0713.726) ed appartenne in seguito al pittore (e a sua volta noto collezionista di disegni) Sir Thomas Lawrence (1769-1830).

¹³⁶ INGAMELLS 1997, pp. 882-884.

¹³⁷ Il timbro di Reynolds (LUGT 1921-1956, n. 2364) figura su alcuni disegni di Rosa (elencati in MAHONEY 1977, p. 856) e sui citati fogli di Mattia Preti, precedentemente appartenuti a Jonathan Richardson junior, ad Oxford, a Copenhagen e al British Museum (cfr. *supra*).

¹³⁸ Cfr. John Hayes in INGAMELLS 1997, pp. 808-810.

Vecchio¹³⁹. Anch'egli architetto di corte – a lui si deve il progetto del Palazzo Reale di Stoccolma – Tessin fu in Italia una prima volta tra il 1673 e il 1678, e poi di nuovo verso la fine degli anni ottanta; nel 1688, a Roma, ebbe modo di studiare l'intera collezione grafica della regina Cristina di Svezia, come egli stesso testimonia nel suo diario. La passione per il disegno, che Tessin sviluppò proprio grazie ai suddetti viaggi in Italia, fu da lui trasmessa al figlio Carl Gustaf (1695-1770), che pur dedicandosi alla carriera diplomatica non mancò di coltivare interessi artistici: nel 1735 egli fondò la Reale Accademia del Disegno e nel 1741 fu uno dei principali rivali di Pierre-Jean Mariette alla vendita della celebre raccolta di Pierre Crozat, effettuata in quell'anno a Parigi. Tra il 1749 e il 1750 Carl Gustaf Tessin fu costretto da difficoltà finanziarie a vendere l'intera collezione alla famiglia reale svedese; tutti i disegni confluirono in seguito nel Nationalmuseum di Stoccolma. Il museo svedese conserva un importante gruppo di disegni di scuola napoletana, il cui nucleo principale è costituito dagli ottantatré fogli che compongono il cosiddetto album di Francesco Curia (fig. 200). Ritenuto fino in tempi recenti un taccuino, esso comprende in realtà fogli ascrivibili a mani diverse e dovette dunque essere assemblato solo in un secondo tempo: Ippolita di Majo ha infatti individuato al suo interno diversi disegni di Battistello Caracciolo (fig. 201) e altri per i quali un'attribuzione a Curia non appare plausibile; la stessa studiosa ha chiarito l'origine dell'album, verosimilmente formato dallo stesso Nicodemus Tessin con fogli reperiti a Napoli in occasione del suo soggiorno nel 1676 e poi risistemato dal figlio Carl Gustaf¹⁴⁰. Oltre all'album di Francesco Curia, nel Nationalmuseum di Stoccolma sono presenti altri disegni napoletani di provenienza Tessin, tra cui spicca una serie di splendidi studi di figura a matita di Battistello Caracciolo (di cui uno sicuramente appartenuto a Nicodemus, gli altri forse acquistati da Carl Gustaf all'asta Crozat) (fig. 202). Carl Gustaf Tessin ottenne dalla collezione di Pierre Crozat anche un foglio di Belisario Corenzio, uno di Giovanni Battista Spinelli (fig. 203) e tre di Sebastiano Conca¹⁴¹. Infine, nel catalogo della collezione Tessin redatto intorno al 1730 figuravano già due disegni di Salvator Rosa e uno di Francesco Solimena¹⁴².

¹³⁹ Cfr. DI MAJO 1999 (in particolare p. 183 sul soggiorno napoletano, attestato dai quaderni di viaggio conservati presso il Nationalmuseum di Stoccolma).

¹⁴⁰ DI MAJO 1999; EAD. 2002, pp. 17-20 e nn. D23-D89.

¹⁴¹ BJURSTRÖM, MAGNUSSON 1998, nn. 875, 966, 872-874. I disegni di Conca erano passati a Crozat insieme alla collezione del romano Nicola Pio (1677 ca.-1733 ca.), autore di una raccolta di *Vite di pittori scultori et architetti* datate 1724 ma pubblicate solo nel 1977 (su Pio e sulla sua collezione si veda BJURSTRÖM 1995).

¹⁴² BJURSTRÖM, MAGNUSSON 1998, nn. 958-959, 963. Altri due disegni di Rosa, acquistati trent'anni or sono dal museo (*ibid.*, nn. 960-961), provengono dalla collezione Odescalchi – e dunque verosimilmente da quella di Cristina di Svezia (cfr. *supra*).

Questo isolato quanto precoce esempio di collezionista straniero di disegni napoletani – al di là dei più frequenti casi analizzati relativamente alla Francia e all’Inghilterra – costituisce una necessaria apertura verso altre aree europee, non tutte altrettanto note per quanto riguarda la grafica e il collezionismo (non solo di disegni). Indubbiamente Parigi e Londra erano già nel Settecento i centri più importanti per il mercato dei disegni, nonché luogo di incontro per gli *amateurs* di tutta Europa; tuttavia il caso di Nicodemus Tessin dimostra che anche collezionisti di altri Paesi poterono approfittare di contatti diretti con l’ambito partenopeo per ottenere quelle che costituiscono oggi esempi preziosi (in quanto di prima mano) del disegno a Napoli tra Cinque e Settecento. In questo senso, resta ad esempio ancora da approfondire l’analisi dei rapporti tra Napoli e la Spagna, qui trattati soltanto marginalmente attraverso la figura del marchese del Carpio. Il patrimonio grafico spagnolo – inteso come collezioni di disegni presenti sul territorio nazionale – è del resto un campo ancora in buona parte inesplorato, soprattutto per quanto riguarda la presenza di testimonianze di artisti napoletani, che indubbiamente poterono giungere facilmente in terra iberica durante gli oltre due secoli del Vicereame¹⁴³. Questo studio si propone dunque come una prima ricognizione, alla quale si potranno aggiungere in futuro altri tasselli che favoriscano una migliore conoscenza del difficile campo del disegno napoletano.

¹⁴³ Sulle difficoltà connesse con lo studio dei disegni in Spagna cfr. PÉREZ SÁNCHEZ 2003.

Appendice A
LA SCUOLA NAPOLETANA NEL CATALOGO DELL'ASTA MARIETTE (1775)

Sono trascritte qui di seguito tutte le voci relative ai disegni della collezione Mariette attribuiti ad artisti napoletani (o ritenuti tali dall'autore del catalogo). Accanto alle descrizioni dei singoli lotti sono inserite tra parentesi quadre le identificazioni che è attualmente possibile stabilire con fogli noti, oggi per la maggior parte conservati a Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques (abbreviato: Louvre) e a Darmstadt, Hessisches Landesmuseum (abbreviato: Darmstadt). I numeri d'inventario di ciascun disegno sono seguiti da un punto interrogativo, nel caso di identificazioni incerte, e dall'eventuale nuova attribuzione.

(in BASAN 1775, *ad vocem*)

CARDISCO. (Marc) Napol.

288 L'Ange apparaissant à St. Paul, & lui annonçant d'aller à Ephese, sujet en hauteur, d'un bel effet, au bistre, rehaussé de blanc.

CARACCIULO. (J. Bapt.) dit Battistello.

340 Une Sainte-Famille, à la plume; & un autre Sujet de trois figures, à la pierre noire.
[Darmstadt, inv. AE 1869; Louvre, inv. 9605]

CAVALLINO. (Bernardini) Napol.

359 Deux Sujets de l'Histoire de David, largement touchés, au bistre & à la plume.

CAXES. (Eugénus) Napol.

363 La Figure de St. François sur un piedestal; plusieurs Moines sont au bas, & un d'entr'eux baise le bas de sa robe, au bistre, rehaussé de blanc.

CONCA. (Sébastien) Napol.

375 La Ste. Vierge, tenant devant elle l'Enfant-Jésus, à qui S. François baise le pied, Sujet piquant, fait au bistre. **[Louvre, inv. 9606]**
Autre Sujet de Vierge, ceintré du haut, à la plume, & lavé d'encre. **[Louvre, inv. 9609]**

CORRENZIO. (Belisarius) Napol.

377 Les Noces de Cana; Sujet de forme ronde, composition savante, faite à la plume & à l'encre de la Chine, rehaussé de blanc. **[Louvre, inv. 9616]**
Le Pere Eternel sur un nuage, au bistre, rehaussé de blanc. **[Louvre, inv. 9614]**

FALCONE. (Aniel) Napol.

398 Un Saint assommé de coups de bâton dans Rome: Sujet plein d'expression, fait avec art, à la sanguine. **[New York, Metropolitan Museum, inv. 65.137 Rogers Fund: Andrea Camassei]**
Deux autres Sujets à la plume, dont la Renommé, &c.

FARELLI. (Jacques) Napol.

399 La grande Peste dans la ville de Naples, en 1656; grand Sujet ceinturé du haut, à la plume & au bistre

FRANCAZANO. (Franciscus)

408 Un Sujet en hauteur, où se voit un Evêque & 2 autres Figures derrière lui, au bistre. **[San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage, inv. 14272]**

GARGIULO. (Dominic.) dictus Micco Spadaro.

425 Pan & Sirinx, Sujet de forme ovale, à la plume & au bistre, & deux autres Sujets à la plume. **[Londra, Victoria and Albert Museum, inv. Dyce 351]**

GIORDANO. (Lucas) Napol.

442 Une belle composition, où se voit sur un nuage la sainte Vierge tenant l'enfant-Jésus, ayant à ses côtés saint Pierre & saint Paul, & à ses pieds plusieurs autres Saints, [72] à la plume & lavé savamment au bistre, *presto*. **[Londra, Victoria and Albert Museum, inv. D.1022-1900]**

443 Une Ste. Famille, Sujet en hauteur, plein de feu & d'expression, à la plume & au bistre, d'un grand effet. **[Louvre, inv. 9627]**

444 Six Sujets divers de compositions, dont la Prédication de saint Jean dans le Désert, une Assomption **[Darmstadt, inv. AE 1887]**, &c. à la plume & au bistre

LIANO, (Philippe) dit le Napolitain.

460 La Vue d'une Tour, bâtie sur les bords de la Mer, & où se trouvent plusieurs barques; dessinée vraisemblablement d'après nature; car ces sortes de sites s'imaginent rarement; on sait d'ailleurs que cet Artiste a beaucoup fait de ces Etudes; celle-ci est enrichie de plusieurs groupes de Figures qui la rendent fort intéressante; la plume en est maniée avec esprit, & le lavis mis avec intelligence. **[Louvre, inv. 9660]**

461 Deux très-jolis Paysages, mêlés de ruines, faits de la même manière que le précédent Dessin.

462 Cinq Etudes diverses de vaisseaux, sur trois feuilles, & exécutées à la plume & au bistre. **[Louvre, inv. 4361, 4361bis, 9661, 9662, 9663]**

LIGORII. (Pyrrhi) Napol.

467 Deux Vues du Vatican, dessinées d'après nature, sous le Pontificat de Paul III, à la plume & au bistre.

MARIA. (Francisci di) Napol.

492 Deux Têtes d'hommes, à la sanguine, d'un beau caractère. **[Darmstadt, inv. AE 1788]**

MARTINEZ. (Joseph) Napol.

494 Deux Sujets de la vie de St. Bernard, à la sanguine.

MATTEIS. (Paulus de) Napol.

502 La Mort de sainte Catherine de Sienne, sujet en hauteur, d'une belle composition, à la plume & lavé.

Un Sujet allégorique sur la Peinture, fait à la plume & au bistre. **[Darmstadt, inv. AE 1923]**

MURILLOS. (Bartholomé) Napol.

533 L'Etude d'un St. François à genoux, à la pierre noire.

PO. (Jacobus del) Napol.

602 Josué arrêtant le soleil au milieu de son armée, composition pleine de feu, faite à la plume à la plume & lavée d'encre de la Chine. **[Louvre, inv. 3786]**

Deux autres Sujets du même. **[Louvre, inv. 3787, 3787bis]**

PRETI, (Mathias) dit le Chev. Calabrois. Napol.

619 Les Martyres de saint Pierre & de saint André, Sujets ceintrés du haut, d'une composition savante, au bistre, rehaussé de blanc. **[Louvre, inv. 9722, 9723]**

620 Sept Etudes de Têtes & Figures, dessinées largement & avec esprit, à la sanguine & au bistre.

RIBALTA. (Jean) Napol.

644 Une Descente de Croix à la sanguine, estompée.

RIBERA, (Joseph) dit l'Espagnolet. Napol.

645 Trois Sujets divers, à la plume & au bistre, dont la Madeleine, chez le Pharisien, aux pieds de notre Seigneur; le Martyre de saint Barthelemi, &c. **[Louvre, inv. 18448?]**

ROSE. (Salvator) Napol.

666 L'Enfant prodigue réduit à garder les pourceaux, représenté à genoux les bras croisés, déplorant son sort: il est à la [103] plume & au bistre, & fait avec tout l'art possible; le Paysage y est traité de la plus grande maniere, & la lumiere très-bien distribuée. **[New York, Metropolitan Museum, inv. 66.1 Rogers Fund]**

667 L'Etude d'une très-belle Figure drapée, tenant un tamis, d'une plume hardie & savante, lavée de bistre. **[Louvre, inv. 9749]**

668 Trois autres Sujets & Etudes diverses, aussi à la plume & au bistre. **[Louvre, inv. 9737, 9758?]**

669 Un Port de mer & Vue de montagnes, orné de plusieurs Figures, fait de même.

670 Un grand Sujet de Marine, mêlé de Ruines, & orné de beaucoup de Figures, dessiné à la sanguine, avec beaucoup de soin, d'après un Tableau de ce Maître, qui est dans la galerie du Marquis de Gérini, à Florence.

La Chute des Géants, à la plume & lavé de sanguine, copiée d'après ce Maître.

ROSSI, (Nicolo) Eleve de L. Giordano. Napol.

675 Deux Sujets de frises, à la plume & encre de la Chine.

SANTAFEDE. (Fabricius) Napol.

702 L'Etude d'une figure de St. Augustin à genoux, faite à la plume. **[Louvre, inv. 9772]**

SOLIMENE. (François) Napol.

718 Une grande & superbe composition en hauteur, où se voit saint Benoît enlevé au Ciel par des Anges, & dans le haut le Pere Eternel & la Vierge, à la plume & au bistre.

719 L'Assomption de la Vierge, Sujet de Plafond de forme octogone & ceintré, d'une riche & superbe composition à la plume, lavé d'encre de la Chine. **[Louvre, inv. 9787]**

- 720 Autre Sujet, où l'on voit la Vierge sur un nuage, ayant à ses pieds saint Charles, saint François & sainte Claire. **[Louvre, inv. 9784]**
Autre Vierge debout sur un croissant, entourée de divers groupes d'anges; ces deux dessins sont faits à la plume & au bistre.
- 721 Un Sujet en travers d'une grande composition, où l'on voit plusieurs groupes de malades secourus par l'attouchement de saint Maur, disciple de saint Benoît, en venant en France: il est très-savamment exécuté au bistre, & le trait fait à la pierre noire; c'est un des quatre grands Tableaux que Solimene a peints au commencement de ce siècle, dans le Chœur de l'Eglise de l'Abbaye du Mont-Cassin, lorsqu'il travailloit pour la gloire & la réputation qui lui ont fait faire dans la suite une fortune considérable. **[Louvre, inv. 9792]**
Deux autres Sujets idem, Ste. Famille **[Louvre, inv. 9781]** & Adoration des Bergers **[Louvre, inv. 9780]**, à la plume, & lavés d'encre de la Chine; & de plus Jésus-Christ dans sa gloire, Sujet de Plafond.
- 722 Deux petits Sujets, dont une Vierge de forme ronde **[San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage, inv. 19998]**, & le Sacrifice d'Abraham, au bistre.
Cybele endormie, Sujet ovale, à la plume & à l'encre de la Chine.
- 723 Cinq Sujets & Etudes diverses de Plafonds, à la plume & au bistre. **[Louvre, inv. 9806, 9806.A, 9806.B, 9810?]**
- 724 Quatre autres Etudes de Figures drapées, Enfant, &c. à la pierre noire.
- 725 Deux Sujets allégoriques, représentant un Guerrier couronné par la victoire, & son pendant, à la plume & au bistre.
Un saint Evêque enchaînant un dragon, charmante composition en hauteur, & ceintré du haut.
- 726 Le Sujet d'un grand Tableau d'Autel qu'a exécuté cet Artiste; il est ceintré du haut, & est de la plus grande composition: on y compte plus de 20 Figures principales: on y voit saint Jérôme, saint François, sainte Claire, &c. il est fait à la plume & à l'encre de la Chine, d'après ce Maître, par une main habile.
Un *Ex Voto*, Sujet de neuf Figures, parmi lesquelles se distingue un Evêque debout; il a été peint sur papier par Franç. Boucher.

STANZIONI. (Maxim.) Napol.

- 728 Une vieille Femme enveloppée d'une draperie, dans laquelle est un enfant dont on ne voit que la tête, à la sanguine. **[Darmstadt, inv. AE 1749: Cavallino?]**

VACCARO. (André & Nicolas)

- 759 Le bon Samaritain, à la sanguine estompée.
- 760 Deux Sujets faits pittoresquement à l'encre de la Chine, rehaussée de blanc, dont une femme allaitant un enfant, &c. **[Londra, Courtauld Institute, inv. D.1952.RW.2812]**

VELASQUES. (Don Diégo) de Sylva. Napol.

- 783 La mort d'un Saint: petit Sujet de six figures, ceintré du haut, à la plume & au bistre.
Un Sujet Espagnol, où se voit un très-beau cheval plus terminé que le reste du Dessin, qui est la pierre noire.

- pp. 211-213 [Dessins de différents maîtres, en volumes et en porte-feuilles]:
- 1397 Quarante feuilles, con tenant 50 Portraits de personnages célèbres dans les Arts, dessinés au pastel, à la pierre noire, à la sanguine & au bistre, exécutés avec soin par différents Artistes, parmi lesquels se trouvent ceux de B. Lutti, Velasquez, Ribera [*omissis*]
- 1399 Cinquante feuilles, contenant divers Croquis & Compositions, à la plume & au bistre, de différents Maîtres Italiens, par L. Jordans, S. Rose, Mathias Prédi [*omissis*] [**Rosa: Francoforte, Städelsches Kunstinstitut, inv. 4365?**]
- 1400 Trente-six autres Sujets de compositions, dont plusieurs d'après Raphael & autres, par L. Cardi, Vicentini, Solimene [*omissis*][**Solimena: Louvre, inv. 9790?**]
- 1402 Trente feuilles idem, contenant plus de 80 petits & moyens Sujets de différentes compositions, par Ricci, Sustris, B. Castiglione, Solimene [*omissis*]
- 1403 Vingt-six feuilles idem, contenant diverses Esquisses & Etudes de Figures nues & drapées, par le Corregge, L. Carrache, Solimene [*omissis*]
- 1405 Douze feuilles de différents Paysages, à la plume, par le Mole, S. Rose, les Carraches & autres.

Appendice B
LA SCUOLA NAPOLETANA NEL CATALOGO DELL'ASTA NOURRI (1785)

in J. FOLLIOU, F. DELALANDE, *Catalogue d'une belle collection de tableaux, esquises à l'huile, dessins et estampes, des écoles d'Italie, d'Allemagne, de Hollande, de Flandre et de France, pastels, gouaches, bustes de marbre, bronzes, meubles, et autres objets de curiosité, provenans du cabinet de M. Nourri, conseiller au Grand Conseil*, Paris 1785 (Parigi, Musée du Louvre, Cabinet de Rothschild)

pp. 141-143:

ECOLE NAPOLITAINE

JOSEPH RIBERA, *dit* L'ESPAGNOLET.

723 L'Apparition de l'Ange à Saint Jérôme; dessin à la plume, lavé au bistre & rehaussé de blanc; & une belle étude du même Saint, en crayon noir & rouge.

724 Même composition que le précédent, exécutée à la plume; & une étude de femme, au crayon noir et blanc.

DON DIEGO VELASQUES.

725 Un sujet allégorique, & trois autres études; dessins à la plume, lavés au bistre & rehaussés de blanc.

MATHIAS PRETI, *dit* LE CHEVALIER CALABROIS.

726 Trois dessins, dont Aréthuse poursuivie par Alphée, & secourue par Diane; & le Triomphe de Bacchus; à la plume, lavés d'encre de la Chine.

SALVATOR ROSE.

727 Deux sujets de Marine ornés de Rochers, & enrichis de beaucoup de Soldats, savamment dessinés à la plume & lavés au bistre, sur papier blanc.

728 Un sujet composé de plus de vingt figures, représentant le Supplice de Régulus; riche & grande composition savamment exécutée à la plume & lavée au bistre, sur papier blanc: on en connoît l'estampe; & deux autres études, dont un portement de Croix, à la sanguine.

LUCAS GIORDANO.

729 Flore caressé par Zéphire; on les voit entourés d'Amours dans un fond de paysage: ce dessin d'une riche & agréable composition, est fait savamment à la sanguine, lavé à l'encre & au bistre: le trait est à la plume. Hauteur 10 pouces 6 lignes, largeur 15 pouces 6 lignes.

730 L'Adoration des Bergers, & le Repos en Egypte, à la plume; le premier lavé au bistre, & l'autre à l'encre de la Chine.

Les composition de *Giordano* sont facilement exécutées; l'on y reconnoît l'homme savant dans la belle ordonnance & les graces qui caractérisent ses têtes, & des figures qui sont spirituellement dessinées.

FRANÇOIS SOLIMENE.

731 Quatre compositions & études, dont Salomon qui sacrifie aux Idoles; à la plume lavées à l'encre; & une tête de Vierge, au crayon noir.

JACQUES LIGORIO.

732 Deux beaux dessins; l'un représente le Massacre des Innocens, & l'autre un sujet allégorique sur la mort; savamment faits à la plume, lavés au bistre & rehaussés d'or.

PHILIPPE DE LIANO, *dit* LE NAPOLITAIN.

733 Sept études de Batailles & autres, à la plume, lavées à l'encre de la Chine.

JEAN-LAURENT, *dit* LE CHEVALIER BERNIN.

734 La mort de Saint François, à la plume, lavé au bistre & rehaussé de blanc; & une
Chasse de Diane, au crayon noir & blanc.

p. 209 [DESSINS DE DIFFERENS MAITRES DE L'ECOLE D'ITALIE]:

1110 Quatre Dessins, à la plume & à la sanguine, dont Atalante vaincue a la course par
Hippomene, agréable Sujet, par *F. Solimene* [*omissis*]

p. 210:

1116 Quatre Dessins [*omissis*] & trois, par *le Calabrois, Licinio & H. Brandi*.

pp. 215-216:

1149 Onze études de Batailles, pleine de feu & spirituellement dessinées à la plume, lavées
à l'encre de la chine, par *Pb. de Liano*, sur nommé *le Napolitain*.

p. 218:

1165 Dix sujets divers, du *Polidore, Bachiche, L. Jordane, C. Cesi*, & autres.

BIBLIOGRAFIA

ABBATE 1995

Vincenzo Abbate, *Collezionismo grafico a Palermo tra il Cinque ed il Settecento: una traccia*, in *MAESTRI DEL DISEGNO* 1995, pp. 21-45

AGOSTI 2001

Disegni del Rinascimento in Valpadana, catalogo della mostra a cura di Giovanni Agosti (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi), Firenze 2001

ANGELO E FRANCESCO SOLIMENA 1990

Angelo e Francesco Solimena. Due culture a confronto, catalogo della mostra a cura di Vega de Martini *et alii* (Pagani-Nocera Inferiore), Milano 1990

ANGELO E FRANCESCO SOLIMENA 1994

Angelo e Francesco Solimena, due culture a confronto, atti del convegno a cura di Vega de Martini e Antonio Braca (Nocera Inferiore, 17-18 novembre 1990), Napoli 1994

ANNIBALE CARRACCI 1986

Annibale Carracci e i suoi incisori, catalogo della mostra a cura di Evelina Borea e Ginevra Mariani (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica), Roma 1986

ARBACE 1992

Luciana Arbace, *Fortuna della grafica barocca napoletana: la raccolta a stampa di Francesco La Marra*, in *Barocco napoletano*, a cura di Gaetana Cantone, Roma 1992, pp. 685-703

ARCHIVIO DEL COLLEZIONISMO MEDICEO 1987-2000

Archivio del collezionismo mediceo. Il cardinal Leopoldo, a cura di Paola Barocchi, 6 voll., Milano *et alia* 1987-2000

ARQUIE-BRULEY, LABBE, BICART-SEE 1987

Françoise Arquie-Bruley, Jacqueline Labbé, Lise Bicart-Sée, *La collection Saint-Morys au Cabinet des Dessins du Musée du Louvre*, 2 voll., Paris 1987

L'ARTISTE COLLECTIONNEUR DE DESSIN 2006

L'artiste collectionneur de dessin, I: De Giorgio Vasari à aujourd'hui, a cura di Catherine Monbeig Goguel, Milan-Paris 2006

L'ARTISTE COLLECTIONNEUR DE DESSIN II 2007

L'artiste collectionneur de dessin, II: De Giorgio Vasari à aujourd'hui, a cura di Catherine Monbeig Goguel, Milan-Paris 2007

BACOU 1981

Roseline Bacou, *I grandi disegni italiani della Collezione Mariette al Louvre di Parigi*, Milano [1981]

BACOU, BEAN 1959

Disegni fiorentini del Museo del Louvre dalla collezione di Filippo Baldinucci, catalogo della mostra a cura di Roseline Bacou e Jacob Bean (Roma, Farnesina alla Lungara), Roma 1959

BAKHUÿS 2003

Diederik Bakhuÿs, *I grandi disegni italiani delle collezioni pubbliche di Rouen*, Milano 2003

BALDINUCCI 1974-1975

Filippo Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, a cura di F. Ranalli (rist. anast. con appendice a cura di Paola Barocchi), 7 voll., Firenze 1974-1975

BARBERINI 1994

Maria Giulia Barberini, *La vita di Bartolomeo Cavaceppi*, in BARBERINI, GASPARRI 1994, pp. 13-35

BARBERINI, GASPARRI 1994

Bartolomeo Cavaceppi scultore romano (1717-1799), catalogo della mostra a cura di Maria Giulia Barberini e Carlo Gasparri (Roma, Museo del Palazzo di Venezia), Roma 1994

BAROCCHI 1976

Paola Barocchi, *Il collezionismo del cardinale Leopoldo e la storiografia del Baldinucci*, in *Omaggio a Leopoldo de' Medici. Parte I: Disegni*, catalogo della mostra a cura di Anna Forlani Tempesti e Anna Maria Petrioli Tofani (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi), Firenze 1976, pp. 14-25

BAROCCHI 1977

Paola Barocchi, *Il Registro de' disegni degli Uffizi di Filippo Baldinucci*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, a cura di Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto e Paolo Dal Poggetto, Milano 1977, II, pp. 571-578

BASAN 1775

François Basan, *Catalogue raisonné des différens objets de curiosités dans les sciences et arts, qui composoient le Cabinet de feu M.^r Mariette Controleur général de la Grande Chancellerie de France, honoraire amateur de l'Académie R.^{le} de Peinture, et de celle de Florence*, Paris 1775

BATTISTA 1993

Lucia Battista, *La collezione di gemme dell'abate Andreini*, in "Antichità viva", XXXII, 1, 1993, pp. 53-60

BEAN 1979

Jacob Bean, *17th century Italian drawings in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1979

BEGUIN 1989

Sylvie Béguin, *Quelques peintures inédites de Pietro Negroni*, in "Prospettiva", 53-56, 1989, pp. 383-387

BELLINI 1998

Paolo Bellini, *L'opera incisa di Giorgio Ghisi*, Bassano del Grappa 1998

BELLORI 1976

Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di Evelina Borea, Torino 1976

BERENSON 1961

Bernard Berenson, *I disegni dei pittori fiorentini*, 3 voll., Milano 1961

BERGSTRÄSSER 1984

Gisela Bergsträsser, *Duke Emmerich Joseph von Dalberg as a Collector of Drawings*, in “Master Drawings”, XXII, 1984, pp. 28-43

BICART-SÉE 2007

Lise Bicart-Sée, *Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville: Supplement of Newly Identified Drawings from His Collection*, in “Master Drawings”, XLV, 2007, pp. 54-66

BICART-SEE, DUPUY 1999-2000

Lise Bicart-Sée, Marie-Anne Dupuy, “*Dessins des diverses Ecoles*”, in DOMINIQUE-VIVANT DENON 1999-2000, pp. 451-469

BIGNAMI ODIER 1962

Jeanne Bignami Odier, *Le fonds de la reine à la Bibliothèque Vaticane*, in *Collectanea vaticana in honorem Anselmi M. card. Albareda*, Città del Vaticano 1962, I, pp. 159-189

BIRKE, KERTÉSZ 1992

Veronika Birke, Janine Kertész, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina. Generalverzeichnis, Band II: Inv. 1-1200*, Wien- Köln-Weimar 1992

BIRKE, KERTÉSZ 1994

Veronika Birke, Janine Kertész, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina. Generalverzeichnis, Band I: Inv. 1201-2400*, Wien- Köln-Weimar 1994

BJURSTRÖM 1995

Per Bjurström, *Nicola Pio as a collector of drawings*, Stockholm 1995

BJURSTRÖM 1997

Per Bjurström, *Christina's Collection of Drawings Reconsidered*, in *Politics and culture in the age of Christina*, atti del convegno a cura di Marie-Louise Rodén (Stoccolma, 4-6 giugno 1995), Stockholm 1997, pp. 123-129

BJURSTRÖM, MAGNUSSON 1998

Per Bjurström, Börje Magnusson, *Drawings in Swedish Public Collections, 6: Italian Drawings. Umbria, Rome, Naples*, Stockholm 1998

BLUNT 1939-1940

Anthony Blunt, *A Poussin-Castiglione problem. Classicism and the Picturesque in 17th Century Rome*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", III, 1939-1940, pp. 142-147

BLUNT 1971

Anthony Blunt, *The history of the Royal Collection of drawings*, in SCHILLING 1971, pp. 1-18

BOLOGNA 1958

Ferdinando Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli [1958]

BONFANTI 2001

Tiziano Bonfanti, *La collezione di stampe e disegni della famiglia Michelozzi di Firenze*, in "Arte musica spettacolo", II, 2001, pp. 289-295

BORA 1976

Giulio Bora, *I disegni del Codice Resta*, Cinisello Balsamo 1976

BOREA 1991

Evelina Borea, *Le stampe che imitano i disegni*, in "Bollettino d'arte", LXXVI, 67, 1991, pp. 87-122

BORRONI SALVADORI 1974a

Fabia Borroni Salvadori, *Le esposizioni d'arte a Firenze dal 1674 al 1767*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XVIII, 1974, pp. 1-166

BORRONI SALVADORI 1974b

Fabia Borroni Salvadori, *Francesco Maria Niccolò Gabburri e gli artisti contemporanei*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia”, serie III, IV, 4, 1974, pp. 1503-1564

BORRONI SALVADORI 1982

Fabia Borroni Salvadori, *Riprodurre in incisione per far conoscere dipinti e disegni: il Settecento a Firenze*, in “Nouvelles de la République des Lettres”, 1982, I, pp. 7-69; II, pp. 73-114

BORRONI SALVADORI 1983

Fabia Borroni Salvadori, *Ignazio Enrico Hugford, collezionista con la vocazione del mercante*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia”, serie III, XIII, 4, 1983, pp. 1025-1056

BORRONI SALVADORI 1985

Fabia Borroni Salvadori, *Per un approccio a Santi Pacini incisore*, in “Antichità viva”, XXIV, 5-6, 1985, pp. 50-57

BORSELLINO 2000

Enzo Borsellino, *La collezione d'arte del cardinale Decio Azzolino*, Roma 2000

BORZELLI 1940

Angelo Borzelli, *Bernardo De Dominici. Nota*, Napoli 1940

BOTTARI, TICOZZI 1822-1825

Giovanni Bottari, Stefano Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, 8 voll., Milano 1822-1825

BOUBLI 2002

Lizzie Boubli, *Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inventaire général des dessins: Ecoles espagnole, XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris 2002

BREJON DE LAVERGNEE 1997a

Barbara Brejon de Lavergnée, *Catalogue des dessins italiens. Collections du Palais des Beaux-Arts de Lille*, Paris 1997

BREJON DE LAVERGNEE 1997b

Arnauld Brejon de Lavergnée, *Les Solimène du Bailli de Breteuil*, in "Revue de l'Art", 115, 1997, pp. 52-58

BRENCOLA 1733

Pietro Brencola, *Miscellaneae resolutiones pro confessariis, praesertim regularibus in ordine ad varios poenitentes, sed praesertim regulares*, Napoli 1733

BRIGSTOCKE, SOMERVILLE 1995

Hugh Brigstocke, John Somerville, *Italian Paintings from Burghley House*, Alexandria (Va.) 1995

BROWN 1973

Jusepe de Ribera. Prints and Drawings, catalogo della mostra a cura di Jonathan Brown (Princeton University, The Art Museum-Harvard University, Fogg Art Museum, 1973-1974), Princeton 1973

BROWN 1974

Jonathan Brown, *More Drawings by Jusepe de Ribera*, in "Master Drawings", XII, 1974, pp. 367-372

BURKE, CHERRY 1997

Marcus B. Burke, Peter Cherry, *Collections of Paintings in Madrid 1601-1755*, 2 voll., [Santa Monica] 1997

BYAM SHAW 1976

James Byam Shaw, *Drawings by old masters at Christ Church Oxford*, 2 voll., Oxford 1976

BYAM SHAW 1983

James Byam Shaw, *The Italian drawings of the Frits Lugt collection*, 3 voll., Paris 1983

LE CABINET D'UN GRAND AMATEUR 1967

Le Cabinet d'un Grand Amateur: P.-J. Mariette 1694-1774. Dessins du XV^e siècle au XVIII^e siècle, catalogo della mostra a cura di Roseline Bacou (Parigi, Musée du Louvre), Paris 1967

CACCIOTTI 1994

Beatrice Cacciotti, *La collezione del VII marchese del Carpio tra Roma e Madrid*, in "Bollettino d'arte", LXXIX, 86-87, 1994, pp. 133-196

CAMPANELLI 1997

Daniela Campanelli, *Domenico Mondo. Un solimenesco in Terra di Lavoro*, Napoli 1997

I CAMPI 1985

I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento, a cura di Mina Gregori, Milano 1985

CAMPORI 1866

Giuseppe Campori, *Lettere artistiche inedite*, Modena 1866

CAMPORI 1870

Giuseppe Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii, ecc. dal secolo XV al secolo XIX*, Modena 1870

CAPACCIO 1634

Giulio Cesare Capaccio, *Il forastiero*, Napoli 1634 [ma 1630]

CARACCILOLO 1992

Maria Teresa Caracciolo, *Disegni romani fra Seicento e Settecento nelle collezioni pubbliche francesi. Considerazioni ed aggiunte in margine ad una mostra*, in "Bollettino d'arte", LXXVII, 71, 1992, pp. 103-120

CARAPELLI 1984

Riccardo Carapelli, *Annibale Ranuzzi e i suoi rapporti con la Firenze medicea del '600*, in "Il carrobbio", X, 1984, pp. 69-79

CARAPELLI 1990

Riccardo Carapelli, *Una perdita quadreria bolognese del Seicento. La quadreria dei conti Ranuzzi*, in "Il carrobbio", XVI, 1990, pp. 105-111

CASSIRER 1922

Kurt Cassirer, *Die Handzeichnungssammlung Pacetti*, in "Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen", 43, 1922, pp. 63-96

CATELLO 1994

Angela Catello, *Un progetto di Solimena per una statua d'argento*, in ANGELO E FRANCESCO SOLIMENA 1994, pp. 101-106

CATELLO 2000

Elio Catello, *Francesco Solimena e la scultura del suo tempo*, in "Ricerche sul '600 napoletano", 2000, pp. 7-17

CAUSA 2000

Stefano Causa, *Battistello Caracciolo. L'opera completa*, Napoli 2000

CAUSA PICONE 1974

Marina Causa Picone, *Disegni della Società Napoletana di Storia Patria*, Napoli 1974

CAUSA PICONE 1979-1980

Marina Causa Picone, *Il disegno a Napoli dal Giordano al Tischbein*, in CIVILTÀ DEL '700 1979-1980, I, pp. 362-366

CAUSA PICONE 1984

Marina Causa Picone, *Nuove proposte per Stanzione disegnatore*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, a cura di Mauro Natale, Milano 1984, II, pp. 600-607

CAUSA PICONE 1994

Marina Causa Picone, *Luca Giordano alla sua maniera*, in, pp. 289-294

CAUSA PICONE 1999a

Marina Causa Picone, *Prosecuzione di Francesco Curia disegnatore*, in "Prospettiva", 93-94, 1999, pp. 79-86

CAUSA PICONE 1999b

Museo Nazionale di San Martino. I disegni del Cinquecento e del Seicento. La collezione Ferrara Dentice, a cura di Marina Causa Picone, Napoli 1999

CECI 1899

Giuseppe Ceci, *Scrittori della storia dell'arte napoletana anteriori al De Dominici*, in "Napoli nobilissima", VIII, 1899, pp. 163-168

CELANO 1692

Carlo Celano, *Notitie del bello, dell'antico, e del curioso della città di Napoli, per i signori forastieri*, Napoli 1692

CHENNEVIERES, MONTAIGLON 1853-1862

Philippe de Chennevières, Anatole de Montaiglon, *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur*, 6 voll., Paris 1853-1862

CHIARINI 1976

Marco Chiarini, *Filippo Napoletano e il Cardinale Carlo de' Medici*, in "Paragone", XXVII, 313, 1976, pp. 61-67

CHIARINI 1999

I disegni della Biblioteca Riccardiana di Firenze, catalogo della mostra a cura di Marco Chiarini (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi), Firenze 1999, pp. 13-27

CHIARINI 2004

I disegni italiani della Biblioteca dell'Accademia di Romania a Bucarest. Catalogo generale, a cura di Marco Chiarini, Firenze 2004

CIOFFI 2001

Rosanna Cioffi, *Dall'Arcadia di Solimena all'Accademia di Tischbein*, in *Roma "il tempio del vero gusto". La pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e a Napoli*, atti del convegno a cura di Enzo Borsellino e Vittorio Casale (Salerno-Ravello, 26-27 giugno 1997), Firenze 2001, pp. 297-305

CIVILTÀ DEL SEICENTO 1984

Civiltà del Seicento a Napoli, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte-Museo Pignatelli, 1984-1985), 2 voll., Napoli 1984

CIVILTÀ DEL '700 1979-1980

Civiltà del '700 a Napoli 1734-1799, catalogo della mostra (Napoli), 2 voll., Napoli 1979-1980

COLLECTING PRINTS AND DRAWINGS 2003

Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500-1750, a cura di Christopher Baker, Caroline Elam e Genevieve Warwick, Aldershot-Burlington 2003

COLLECTIONS DE LOUIS XIV 1977

Collections de Louis XIV. Dessins, albums, manuscrits, catalogo della mostra a cura di Roseline Bacou e Marie-Rose Séguy (Paris, Orangerie des Tuileries, 1977-1978), Paris 1977

CONSOLI FIEGO 1939

Giuseppe Consoli Fiego, *Scritti vari di storia ed arte*, Napoli 1939

CONTINI 2006

Roberto Contini, *"Studia il mio Pensier" (Finson e un Disegno)*, in "Jahrbuch der Berliner Museen", 48, 2006, pp. 71-76

CORACE 1995

Mattia Preti dal segno al colore, a cura di Erminia Corace, Roma 1995

CORRESPONDANCE INÉDITE 1877

Correspondance inédite du Comte de Caylus avec le P. Paciaudi, théatin (1757-1765) suivie de celles de l'Abbé Barthélemy et de P. Mariette avec le même, a cura di Charles Nisard, 2 voll., Paris 1877

CRISTINA DI SVEZIA 2003

Cristina di Svezia. Le collezioni reali, catalogo della mostra a cura di Ulf Cederlöf e Susanna La Pera Buranelli (Roma, Fondazione Memmo, 2003-2004), Roma-Milano 2003

CROCE 1927

Benedetto Croce, *Uomini e cose della vecchia Italia. Serie prima*, Bari 1927

DANIA 1995

Luigi Dania, *Alessandro Maggiori, critico e collezionista*, in *Disegni marchigiani dal Cinquecento al Settecento*, atti del convegno a cura di Mario Di Giampaolo e Giulio Angelucci (Monte San Giusto, 22-23 maggio 1992), Firenze 1995, pp. 7-18

D'APRES L'ANTIQUÉ 2000

D'après l'antique, catalogo della mostra a cura di Jean-Pierre Cuzin, Jean-René Gaborit e Alain Pasquier (Parigi, Musée du Louvre, 2000-2001), Parigi 2000

DE DOMINICI 1728

Bernardo De Dominici, *Vita del cavaliere D. Luca Giordano pittore napoletano*, in Giovan Pietro Bellori, *Le Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni co' loro ritratti al naturale scritte da Gio. Pietro Bellori in questa seconda edizione accresciute colla vita e ritratto del cavaliere D. Luca Giordano e dedicate all'illustriss. Signore e Padrone colendissimo il signor D. Giuseppe Stendardo regio architetto*, Roma [ma Napoli] 1728, pp. 304-394

DE DOMINICI 1742-1745

Bernardo De Dominici, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani*, 3 voll., Napoli 1742-1745

DE DOMINICI 2003

Bernardo De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, a cura di Fiorella Sricchia Santoro e Andrea Zezza, Napoli 2003

DE GENNARO 1997

Rosanna De Gennaro, *Un inventario ritrovato della collezione di don Antonio Ruffo: precisazioni su Brueghel, Ribera e Savoldo*, in "Prospettiva", 87-88, 1997, pp. 168-174

DE GENNARO 2003

Rosanna De Gennaro, *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia: l'Inventario di Antonio Ruffo principe della Scaletta*, Pisa 2003

DE JULIIS 1999

Giuseppe de Juliis, *Traccia per una storia della collezione Riccardi di disegni e stampe*, in CHIARINI 1999, pp. 13-27

DELFINO 1989

Antonio Delfino, *Documenti inediti su artisti del '600 tratti dall'Archivio di Stato di Napoli (A.S.N.) e dall'Archivio Storico del Banco di Napoli (A.S.B.N.)*, in "Ricerche sul '600 napoletano", 1989, pp. 29-40

DE MARCHI 1999

Giulia De Marchi, *Giuseppe Ghezzi*, in SEBASTIANO E GIUSEPPE GHEZZI 1999, pp. 21-105

DE RINALDIS 1910

Aldo De Rinaldis, *Su alcuni disegni di Luca Giordano*, in "Ausonia", V, 1910, pp. 146-157

DESEINE 1713

François Deseine, *Rome moderne*, 6 voll., Leide 1713

DE SIMONE 1975

Antonio De Simone, *La collezione antiquaria della biblioteca dei Girolamini in Napoli*, Napoli 1975

DETHLOFF 1996

Diana Dethloff, *The executors' account book and the dispersal of Sir Peter Lely's collection*, in "Journal of the history of collection", VIII, 1996, pp. 15-51

DETHLOFF 2003

Diana Dethloff, *Sir Peter Lely's collection of prints and drawings*, in *COLLECTING PRINTS AND DRAWINGS* 2003, pp. 123-139

DI GIAMPAOLO 1992

Mario Di Giampaolo, *Balducci o Corenzio? Un'ipotesi*, in *Kunst des Cinquecento in der Toskana*, a cura di Monika Cämmerer, München 1992, pp. 329-334

DI MAJO 1999

Ippolita di Majo, *Tra Francesco Curia e Battistello Caracciolo. Disegni della collezione Tessin a Stoccolma*, in "Prospettiva", 95-96, 1999, pp. 182-194

DI MAJO 2002

Ippolita di Majo, *Francesco Curia. L'opera completa*, Napoli 2002

DI MAJO 2005

Ippolita di Majo, *Su Herbert List (breve profilo di un collezionista del secolo scorso), e qualche nuovo disegno di Francesco Curia*, in "Prospettiva", 117-118, 2005, pp. 157-164

I DISEGNI DEL CODICE RESTA 2007

I disegni del Codice Resta di Palermo, catalogo della mostra a cura di Simonetta Prosperi Valenti Rodinò (Palermo, Civica Galleria d'Arte Moderna), Cinisello Balsamo 2007

DISEGNI ITALIANI 1967

Disegni italiani della collezione Santarelli, sec. XV-XVIII, catalogo della mostra a cura di Anna Forlani Tempesti, Maria Fossi Todorow, Giovanna Gaeta e Anna Maria Petrioli (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi), Firenze 1967

DISEGNI ITALIANI 1983

Disegni italiani del Teylers Museum Haarlem provenienti dalle collezioni di Cristina di Svezia e dei principi Odescalchi, catalogo della mostra a cura di Bert W. Meijer e Carel van Tuyll (Firenze-Roma, 1983-1984), Firenze 1983

IL DISEGNO 1992

Il Disegno. I grandi collezionisti, a cura di Gianni Carlo Sciolla, Cinisello Balsamo 1992

IL DISEGNO 1994

Il Disegno. Le collezioni pubbliche italiane, parte seconda, a cura di Annamaria Petrioli Tofani, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Gianni Carlo Sciolla, Cinisello Balsamo 1994

IL DISEGNO BAROCCO A NAPOLI 1985

Il disegno barocco a Napoli, catalogo della mostra a cura di Rossana Muzii Cavallo (Gaeta, Palazzo De Vio), Gaeta 1985

DOBROKLONSKIJ 1961

Michail Vasil'evič Dobroklonskij, *Gosudarstvennyj Ermitaž: Risunski ital'janskoj školy XVII-XVIII vekov. Katalog*, Leningrad 1961

DOMINIQUE-VIVANT DENON 1999

Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon, catalogo della mostra a cura di Pierre Rosenberg e Marie-Anne Dupuy (Parigi, Musée du Louvre, 1999-2000), Paris 1999

DREYER 1979

Peter Dreyer, *I grandi disegni italiani del Kupferstichkabinett di Berlino*, Milano 1979

DREYER 1990

Peter Dreyer, *A Drawing by Angelo Solimena*, in "Master Drawings", XXVIII, 1990, pp. 320-322

EMILIANI 1992

Andrea Emiliani, *Alessio De Marchis e la sua bottega*, Bologna 1992

FARAGLIA 1905

Nunzio Federigo Faraglia, *Il testamento di Aniello Falcone*, in “Napoli Nobilissima”, XIV, 1905, pp. 17-20

FARINA 2004

Viviana Farina, *Per Aniello Falcone disegnatore*, tesi di dottorato di ricerca (Università degli Studi di Napoli “Federico II”, A.A. 2002-2003), 2004

FARINA 2007

Viviana Farina, *Sulla fortuna napoletana dei ‘Baccanali’ di Tiziano*, in “Paragone”, LVIII, 71, 2007, pp. 11-42

FARINA 2008

Viviana Farina, *Collezionismo di disegni a Napoli nel Seicento: le raccolte di grafica del viceré VII marchese del Carpio, il ruolo di padre Sebastiano Resta e un inventario inedito di disegni e stampe*, in *Nápoles y España. Coleccionismo y mecenazgo artístico de los virreyes en el siglo XVII*, a cura di José Luis Colomer, Madrid 2008 (in corso di stampa)

FERRARA 1980a

Antonio Ferrara, *Manfredonia. 8 chiese e l'Episcopio tra Gotico e Barocco*, Manfredonia 1980

FERRARA 1980b

Antonio Ferrara, *Manfredonia. Notabili e palazzì tra vita e arte*, Manfredonia 1980

FERRARI, SCAVIZZI 1966

Oreste Ferrari, Giuseppe Scavizzi, *Luca Giordano*, 3 voll., Napoli 1966

FERRARI, SCAVIZZI 1992

Oreste Ferrari, Giuseppe Scavizzi, *Luca Giordano. L'opera completa*, 2 voll., Napoli 1992

FERRARI, SCAVIZZI 2003

Oreste Ferrari, Giuseppe Scavizzi, *Luca Giordano. Nuove ricerche e inediti*, Napoli 2003

FERRI 1890

Pasquale Nerino Ferri, *Catalogo riassuntivo della raccolta di disegni antichi e moderni posseduta dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze*, Roma 1890

FILERI 2002

Eliana Fileri, *Le collezioni del Cardinale Filippo Antonio Gualtieri "Principe amatissimo delle scienze e di ogni sorte di erudizione"*, in "Storia dell'arte", 102, 2002, pp. 31-44

FILETI MAZZA 1993

Archivio del collezionismo mediceo. Il cardinal Leopoldo, II: Rapporti con il mercato emiliano, a cura di Miriam Fileti Mazza, Milano-Napoli 1993

FILETI MAZZA 2000

Archivio del collezionismo mediceo. Il cardinal Leopoldo, II: Rapporti con il mercato di Siena, Pisa, Firenze, Genova, Milano, Napoli e altri centri minori, a cura di Miriam Fileti Mazza, Milano-Napoli 2000

FINALDI 2005

Gabriele Finaldi, *Dibujos inéditos y otros poco conocidos de Jusepe de Ribera*, in "Boletín del Museo del Prado", XXIII, 2005, pp. 24-44

FISCHER 1988

Italian drawings in the J. F. Willumsen collection II, catalogo della mostra a cura di Chris Fischer (Frederikssund, The J. F. Willumsen Museum), Frederikssund 1988

FISCHER, MEYER 2006

Chris Fischer, Joachim Meyer, *Neapolitan Drawings*, Copenhagen 2006

FISCHER PACE 1997

Disegni del Seicento romano, catalogo della mostra a cura di Ursula Verena Fischer Pace (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi), Firenze 1997

FISCHER PACE, STOLZENBURG 1999

Ursula Verena Fischer Pace, Andreas Stolzenburg, *Zur Provenienz der romischen Barockzeichnungen im Museum der bildende Künste Leipzig*, in *SALVATOR ROSA* 1999, pp. 37-79

FORLANI TEMPESTI 1994

Anna Forlani Tempesti, *Un disegno giovanile di Salvator Rosa*, in *STUDI DI STORIA DELL'ARTE* 1994, pp. 285-288

FORLANI TEMPESTI, PETRIOLI TOFANI 1972

Anna Forlani Tempesti, Anna Maria Petrioli Tofani, *I grandi disegni italiani degli Uffizi di Firenze*, Milano [1972]

FUSCONI 1991

Giulia Fusconi, *Due postille napoletane*, in *Nuove ricerche in margine alla mostra: Da Leonardo a Rembrandt. Disegni della Biblioteca Reale di Torino*, atti del convegno a cura di Gianni Carlo Sciolla (Torino, Vigna di Madama Reale, 24-25 ottobre 1990), Torino 1991, pp. 258-270

FUSCONI 1998

Giulia Fusconi, *Frammenti della collezione di disegni Cavaceppi-Pacetti*, in *Per Luigi Grassi. Disegno e disegni*, a cura di Anna Forlani Tempesti e Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Rimini 1998, pp. 415-435

FUSCONI 2006

Giulia Fusconi, *I disegni della collezione Osio*, in *L'artista e il suo atelier. I disegni dell'acquisizione Osio all'Istituto Nazionale per la Grafica*, catalogo della mostra a cura di Giulia Fusconi e Angiola Canevari (Roma, Palazzo Fontana di Trevi), Roma 2006, pp. 15-40

FUSCONI, PROSPERI VALENTI RODINÒ 1982

Giulia Fusconi, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *Note in margine ad una schedatura: i disegni del Fondo Corsini nel Gabinetto Nazionale delle Stampe*, in "Bollettino d'arte", LXVII, 16, 1982, pp. 81-118

FUSCONI, PROSPERI VALENTI RODINÒ 1983-1984

Giulia Fusconi, Simonetta Prospero Valenti Rodinò, *Un'aggiunta a Sebastiano Resta collezionista: il Piccolo Preliminare al Grande Anfiteatro Pittorico*, in "Prospettiva", 33-36, 1983-1984, pp. 237-256

GARMS CORNIDES 2003

Elisabeth Garms Cornides, *Firmian, Carlo Gottardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLVIII, Roma 1997, pp. 224-231

GASPARRI 1994

Carlo Gasparri, *L'eredità Cavaceppi e le sculture Torlonia*, in Carlo Gasparri, Olivia Ghiandoni, *Lo studio Cavaceppi e le collezioni Torlonia*, Roma 1994 ["Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", XVI, 1993], pp. 1-56

GENES TRIOMPHANTE 2006

Gènes triomphante et la Lombardie des Borromée. Dessins des XVII^e et XVIII^e siècles, catalogo della mostra a cura di Catherine Loisel (Ajaccio, Musée Fesch, 2006-2007), Montreuil 2006

GIANNINI 2005

Cristina Giannini, *Fra 'modello' e 'ricordo' le macchie di Luca per i Riccardi e il gusto tardo barocco per l'inaccompiuto*, in *Stanze segrete. Gli artisti dei Riccardi. I 'ricordi' di Luca Giordano e oltre*, catalogo della mostra a cura di Cristina Giannini e Silvia Meloni Trkulja (Firenze, Palazzo Medici Riccardi), Firenze 2005, pp. 1-23

GIANNONE 1941

Onofrio Giannone, *Giunte sulle vite de' pittori napoletani*, a cura di Ottavio Morisani, Napoli 1941

GIBSON-WOOD 1989

Carol Gibson-Wood, *Jonathan Richardson, Lord Somers's collection of drawings, and early art-historical writing in England*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", LII, 1989, pp. 167-187

GIBSON-WOOD 2000

Carol Gibson-Wood, *Jonathan Richardson. Art Theorist of the English Enlightenment*, New Haven-London 2000

GIBSON-WOOD 2003

Carol Gibson-Wood, '*A Judiciously Disposed Collection*': Jonathan Richardson Senior's cabinet of drawings, in *COLLECTING PRINTS AND DRAWINGS* 2003, pp. 155-171

GIORDANO 2003

Silvano Giordano, *Gualtieri (Gualterio), Filippo Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LX, Roma 2003, pp. 201-206

GIUSEPPE E PIER LEONE GHEZZI 1990

Giuseppe e Pier Leone Ghezzi, a cura di Valentino Martinelli, Roma 1990

GIUSTI, LEONE DE CASTRIS 1985

Paola Giusti, Pierluigi Leone de Castris, "*Forastieri e regnicoli*". *La pittura moderna a Napoli nel primo Cinquecento*, Napoli 1985

GRAF 1995

Dieter Graf, *Die Handzeichnungen des Giuseppe Passeri*, 2 voll., Düsseldorf 1995

GRAF 1996

Dieter Graf, *Giuseppe Passeri als Kopist*, in *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner*, a cura di Victoria von Flemming e Sebastian Schütze, Mainz am Rhein 1996, pp. 529-547

HASKELL 2000

Francis Haskell, *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiane nell'età barocca*, Torino 2000

HATTORI 1997

Cordélia Hattori, *À la recherche des dessins de Pierre Crozat*, in "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français", 1997 (1998), pp. 179-208

HATTORI 2003

Cordélia Hattori, *The drawings collection of Pierre Crozat (1665-1740)*, in *COLLECTING PRINTS AND DRAWINGS* 2003, pp. 173-181

IASIELLO 2003

Italo M. Iasiello, *Il collezionismo di antichità nella Napoli dei Viceré*, Napoli 2003

INCISA DELLA ROCCHETTA 1977

Giovanni Incisa della Rocchetta, *La "Galleria Portatile" del p. Sebastiano Resta d. O.*, in "Oratorium. Archivum historicum oratorii sancti Philippi Neri", VIII, 1977, pp. 85-96

INCISIONI DEL '700 2002

Incisioni del '700 in Italia nella Raccolta d'Arte Pagliara dell'Istituto Suor Orsola Benincasa, catalogo della mostra a cura di Maria Teresa Penta e Barbara Jatta (Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa), Napoli 2002

INCISORI NAPOLETANI 1981

Incisori napoletani del '600, catalogo della mostra a cura di Onofrio Speciale (Roma, Villa Farnesina), Roma 1981

INGAMELLS 1997

A dictionary of British and Irish travellers in Italy 1701-1800, a cura di John Ingamells, New Haven-London 1997

IN THE SHADOW OF VESUVIUS 1969

In the shadow of Vesuvius. Neapolitan drawings from the collection of Janos Scholz, catalogo della mostra (New York, Finch College Museum of Art), New York 1969

JACOB 1975

Sabine Jacob, *Italienische Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin. Architektur und Dekoration 16. bis 18. Jahrhundert*, Berlin 1975

JAFFÉ 1994

Michael Jaffé, *The Devonshire Collection of Italian Drawings. Roman and Neapolitan Schools*, London 1994

JAFFÉ 2002

Michael Jaffé, *The Devonshire Collection of Northern European Drawings, volume IV: German, English and Spanish Artists*, Turin-London-Venice 2002

JOHNSTON 1973

Mostra di disegni bolognesi dal XVI al XVIII secolo, catalogo della mostra a cura di Catherine Johnston (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi), Firenze 1973

JUSEPE DE RIBERA 1992

Jusepe de Ribera 1591-1652, catalogo della mostra a cura di Alfonso Emilio Pérez Sánchez e Nicola Spinosa (Napoli, Castel Sant'Elmo-Certosa di San Martino-Cappella del Tesoro di San Gennaro), Napoli 1992

KIEVEN 1991

Elisabeth Kieven, *La collezione dei disegni di architettura di Pier Leone Ghezzi*, in *Collezionismo e ideologia. Mecenati, artisti e teorici dal classico al neoclassico*, a cura di Elisa Debenedetti, Roma 1991, pp. 143-175

KONEČNÝ 1985

Lubomir Konečný, *A new drawing by Jusepe de Ribera*, in "The Burlington Magazine", CXXVII, 1985, p. 226

KRUFT 1980

Hanno-Walter Kruff, *Antonello Gagini und seine Söhne*, München 1980

LABBÉ, BICART-SÉE 1996

Jacqueline Labbé, Lise Bicart-Sée, *La collection de dessins d'Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville*, Paris 1996

LABROT 1984

Gérard Labrot, *Deux collectionneurs étrangers à Naples*, in “Ricerche sul '600 napoletano”, 1984, pp. 135-142

LABROT 1992

Gérard Labrot, *Collections of Paintings in Naples 1600-1780*, London-New York-Paris 1992

LAGRANGE 1862

Léon Lagrange, *Catalogue des dessins de maîtres exposés dans la Galerie des Uffizi, à Florence*, in “Gazette des beaux-arts”, XIII, 1862, pp. 446-462

LEONARDO E IL LEONARDISMO 1983

Leonardo e il leonardismo a Napoli e a Roma, catalogo della mostra a cura di Alessandro Vezzosi (Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte; Roma, Palazzo Venezia), Firenze 1983

LEONE DE CASTRIS 1991

Pierluigi Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli 1573-1606. L'ultima maniera*, Napoli 1991

LEONE DE CASTRIS 2001

Pierluigi Leone de Castris, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Napoli 2001

LIBRI PER VEDERE 1995

Libri per vedere. Le guide storico-artistiche della città di Napoli: fonti testimonianze del gusto immagini di una città, catalogo della mostra a cura di Francesca Amirante et alii (Napoli, Palazzo Serra di Cassano, 1992), Napoli 1995

LONGHI 1956

Roberto Longhi, *Un collezionista di pittura napoletana nella Firenze del Seicento*, in “Paragone”, VII, 75, 1956, pp. 61-64

LONGHI 1957

Roberto Longhi, *Una traccia per Filippo Napoletano*, in “Paragone”, VIII, 95, 1957, pp. 33-62

LONGHI 1969

Roberto Longhi, *G. B. Spinelli e i naturalisti napoletani del Seicento*, in "Paragone", XX, 227, 1969, pp. 42-52

LORIZZO 2006

Loredana Lorizzo, *La collezione del cardinale Ascanio Filomarino. Pittura, scultura e mercato dell'arte tra Roma e Napoli nel Seicento con una nota sulla vendita dei beni del cardinal Del Monte*, Napoli 2006

LUCA GIORDANO 2001-2002

Luca Giordano 1634-1705, catalogo della mostra (Napoli-Vienna-Los Angeles, 2001-2002), Napoli 2002

LUGT 1921-1956

Frits Lugt, *Les marques de collections de dessins & d'estampes*, Amsterdam 1921; *Supplément*, La Haye 1956

MACANDREW 1980

Hugh Macandrew, *Catalogue of the collection of drawings in the Ashmolean Museum, Volume III: Italian schools. Supplement*, Oxford 1980

MAESTRI DEL DISEGNO 1995

Maestri del Disegno nelle collezioni di Palazzo Abatellis, catalogo della mostra a cura di Vincenzo Abbate (Palermo, Palazzo Abatellis, 1995-1996), Palermo 1995

MAGNANIMI 1980

Giuseppina Magnanimi, *Inventari della collezione romana dei principi Corsini*, in "Bollettino d'arte", LXV, 7, 1980, pp. 91-126

MAHONEY 1965

Michael Mahoney, *Salvator Rosa Provenance Studies: Prince Livio Odescalchi and Queen Christina*, in "Master Drawings", III, 1965, pp. 383-389

MAHONEY 1977

Michael Mahoney, *The Drawings of Salvator Rosa*, 2 voll., New York-London 1977

MAISKAJA 1986

Marina Maiskaja, *I grandi disegni italiani del Museo Puskin di Mosca*, Milano 1986

MALIGNAGGI 1994

Diana Malignaggi, *Osservazioni su alcuni dipinti di Francesco Solimena in Sicilia*, in *ANGELO E FRANCESCO SOLIMENA* 1994, pp. 229-234

MARCANTONIO FRANCESCHINI 2002

Marcantonio Franceschini. I cartoni ritrovati, catalogo della mostra a cura di Giusi Testa (Genova, Palazzo Ducale), Milano 2002

MARÍAS 2003

Fernando Marías, *Don Gaspar de Haro, marqués del Carpio, coleccionista de dibujos*, in *Arte y diplomacia de la monarquía Hispánica en el siglo XVII*, a cura di José Luis Colomer, Madrid 2003, pp. 209-219

MARIETTE 1741

Pierre-Jean Mariette, *Description de la collection Crozat*, Paris 1741 (rist. Genève 1973)

MASCI 1999

Maria Emilia Masci, *La collezione di vasi antichi figurati riunita da Giuseppe Valletta: identificazione parziale dei pezzi raccolti e ricostruzione della dispersione*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", IV, 2, 1999, pp. 555-593

MASON 2007

Stefania Mason, *Artisti collezionisti di disegni a Venezia tra Cinquecento e Settecento. Ipotesi di lavoro*, in *L'ARTISTE COLLECTIONNEUR DE DESSIN II* 2007, pp. 57-69

MATTIA PRETI 1999

Mattia Preti tra Roma, Napoli e Malta, catalogo della mostra a cura di Mariella Utili (Napoli, Museo di Capodimonte), Napoli 1999

MCDONALD 1993

Mark P. McDonald, *Some drawings by Jusepe de Ribera*, in “Storia dell’arte”, 78, 1993, pp. 156-161

MEIJER 1984

Bert W. Meijer, *I grandi disegni italiani del Teylers Museum di Haarlem*, Milano 1984

MEJANES 1983

Les collections du comte d'Orsay: dessins du Musée du Louvre, catalogo della mostra a cura di Jean-François Méjanès (Parigi, Musée du Louvre), Parigi 1983

MELONI TRKULJA 1972

Silvia Meloni Trkulja, *Luca Giordano a Firenze*, in “Paragone”, XXIII, 267, 1972, pp. 25-74

MENA MARQUÉS 1988

Disegni italiani dei secoli XVII e XVIII della Biblioteca Nazionale di Madrid, catalogo della mostra a cura di Manuela Mena Marqués (Milano-Bologna-Roma), Milano 1988

MEYER 1999

Joachim Meyer, *Le Vite di Bernardo De Dominici e il disegno napoletano*, in “Ricerche sul '600 napoletano”, 1999, pp. 43-58

MEYER 2001a

Joachim Meyer, *New drawings by Luca Giordano and his circle: Nicolò Russo, Baldassarre Farina, Nicola and Oronzo Malinconico*, in “Paragone”, LII, 39, 2001, pp. 86-94

MEYER 2001b

Joachim Meyer, *Francesco La Marra e il collezionismo di disegni a Napoli nella seconda metà del Settecento: precisazioni e nuove ipotesi*, in “Prospettiva”, 103-104, 2001, pp. 169-184

MICCO SPADARO 2002

Micco Spadaro, *Napoli ai tempi di Masaniello*, catalogo della mostra a cura di Brigitte Daprà (Napoli, Certosa di San Martino), Napoli 2002

MISSIRINI 1823

Melchiorre Missirini, *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma 1823

MOIR 1993

Alfred Moir, *Giovanni Battista Caracciolo and Drawing in Seventeenth-Century Naples*, in *Parthenope's Splendor. Art of the Golden Age in Naples*, a cura di Jeanne Chenault Porter e Susan Scott Munshower, University Park (Pennsylvania) 1993, pp. 164-193

MONBEIG GOGUEL 1994

Catherine Monbeig Goguel, *Un nouveau regard sur Giuseppe Pinacci entre Naples et la Toscane*, in *STUDI DI STORIA DELL'ARTE* 1994, pp. 301-307

MONBEIG GOGUEL 2006

Catherine Monbeig Goguel, *Les artistes florentins collectionneurs de dessins de Giorgio Vasari à Emilio Santarelli*, in *L'ARTISTE COLLECTIONNEUR DE DESSIN* 2006, pp. 35-65

MONBEIG GOGUEL, VITZTHUM 1967

Le dessin à Naples du XVI^e Siècle au XVIII^e Siècle, catalogo della mostra a cura di Catherine Monbeig Goguel e Walter Vitzthum (Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins), Paris 1967

MONTAIGLON 1887-1912

Anatole de Montaiglou, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtimens*, 18 voll., Paris 1887-1912

MONTANARI 1995

Tomaso Montanari, *Precisazioni e nuovi documenti sulla collezione di disegni e stampe di Cristina di Svezia*, in "Prospettiva", 79, 1995, pp. 62-77

MORÉT 2004

Stefan Morét, *Johann Martin von Wagner (1777-1858) – Ein deutscher Bildbauer in Rom und seine Zeichnungssammlung*, in *Kolloquium zur Skulptur des Klassizismus*, a cura di Birgit Kümmel e Bernhard Maaz, Bad Arolsen 2004, pp. 131-140

MORÉT 2007

Stefan Morét, *Johann Martin von Wagner as a Collector of Drawings*, in *L'ARTISTE COLLECTIONNEUR DE DESSIN II* 2007, pp. 97-109

MORISANI 1941

Ottavio Morisani, *L'edizione napoletana dell'Abecedario dell'Orlandi e l'aggiunta di Antonio Roviglione*, Napoli 1941

MORONI 1840-1861

Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, 103 voll., Venezia 1840-1861

MORSELLI 1998

Raffaella Morselli, *Collezioni e quadrerie nella Bologna del Seicento. Inventari 1640-1707*, Santa Monica 1998

MOSTRA DEL RITRATTO 1954

Mostra del ritratto storico napoletano, catalogo della mostra a cura di Gino Doria e Ferdinando Bologna (Napoli, Palazzo Reale), Napoli 1954

MUSEO BORGOGNA 2003

Museo Borgogna. I disegni, catalogo della mostra a cura di Giulio Bora (Vercelli, Museo Borgogna), Cologno Monzese 2003

MUZII CAVALLO 1984

La raccolta di stampe di Carlo Firmian nel Museo di Capodimonte, catalogo della mostra a cura di Rossana Muzii Cavallo (Trento, Castello del Buonconsiglio), Trento 1984

MUZII 1987

Rossana Muzii, *I grandi disegni italiani nella Collezione del Museo di Capodimonte*, Milano 1987

MUZII 1999

Rossana Muzii, *Mattia Preti: l'avventura del disegno*, in *MATTIA PRETI* 1999, pp. 71-75

MUZII 2005

Rossana Muzii, *Corrado Giaquinto: il nucleo grafico del Museo di San Martino*, in *Corrado Giaquinto: il cielo e la terra*, catalogo della mostra a cura di Michela Scolaro (Cesena, Biblioteca Malatestiana, 2005-2006), Argelato 2005, pp. 115-157

NEWCOME 1978

Mary Newcome, *A Castiglione-Leone problem*, in "Master Drawings", XVI, 1978, pp. 163-172

NEWCOME 1988

Mary Newcome, *A Compositional Drawing by Cavallino?*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, a cura di Pierluigi Leone de Castris, Napoli 1988, pp. 233-234

NICODEMI 1956

Giorgio Nicodemi, *Le note di Sebastiano Resta a un esemplare dell' "Abecedario pittorico" di Pellegrino Orlandi*, in *Studi in memoria di mons. Angelo Mercati*, Milano 1956, pp. 266-326

NISARD 1877

Charles Nisard, *Correspondance inédite du Comte de Caylus avec le P. Paciaudi, théatin (1757-1765) suivie de celles de l'Abbé Barthélemy et de P. Mariette avec le même*, 2 voll., Paris 1877

NOVELLI RADICE 1976

Magda Novelli Radice, *Contributi alla conoscenza di Andrea e Onofrio De Leone*, in "Napoli nobilissima", XV, 1976, pp. 162-169

O'CONNELL 1988

Sheila O'Connell, *Lord Shaftesbury in Naples: 1711-1713*, in "The Walpole Society", LIV, 1988, pp. 149-219

OMAGGIO A LEOPOLDO DE' MEDICI 1976

Omaggio a Leopoldo de' Medici. Parte I: Disegni, catalogo della mostra a cura di Anna Forlani Tempesti e Anna Maria Petrioli Tofani (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi), Firenze 1976

THE ORDER OF ST. JOHN 1970

The Order of St. John in Malta with an exhibition of paintings by Mattia Preti, painter and knight, catalogo della mostra (Valletta, Museum of St. John's Co-Cathedral), Valletta 1970

ORLANDI 1719

Pellegrino Antonio Orlandi, *L'abecedario pittorico*, Bologna 1719

ORLANDI 1733

Pellegrino Antonio Orlandi, *L'abecedario pittorico dall'autore ristampato, corretto, ed accresciuto di molti professori e di altre notizie spettanti alla pittura, ed in quest'ultima impressione con nuova, e copiosa aggiunta di alcuni altri professori. All'illustrissimo signore il signor cavaliere D. Francesco Solimena*, Napoli 1733

OZZOLA 1908

Leandro Ozzola, *Vita e opere di Salvator Rosa*, Strassburg 1908

PAGANO DE DIVITIIS 1982

Gigliola Pagano de Divitiis, *I due Recco di Burghley House. Osservazioni sul collezionismo inglese e sul mercato delle opere d'arte nella Napoli del Seicento*, in "Prospettive Settanta", 3-4, 1982, pp. 376-393

PAGLIANO 2003

Eric Pagliano, *Dessins italiens de Venise à Palerme du musée des beaux-arts d'Orléans Xve-XVIIIe siècle*, Paris-Orléans 2003

PARNASO DE' PITTORI 1707

Indice del libro intitolato Parnaso de' pittori, in cui si contengono varj Disegni Originali raccolti in Roma da S. R., Perugia 1707

PARRINO 1700

Domenico Antonio Parrino, *Napoli città nobilissima, antica e fedelissima, esposta agli occhi et alla mente de' curiosi*, 2 voll., Napoli 1700

PASCULLI FERRARA 1982-1983

Mimma Pasculli Ferrara, *Leonardo Antonio Olivieri a Napoli attraverso le fonti e i documenti. Un mecenatismo illustre: i Caracciolo di Martina Franca*, in "Ricerche sul Sei-Settecento in Puglia", II, 1982-1983, pp. 129-240

PASCULLI FERRARA 1990

Mimma Pasculli Ferrara, *Les peintres napolitains en France au XVII^e siècle (d'après les Vite de De Dominici)*, in *Seicento. La peinture italienne du XVII^e siècle et la France*, a cura di Jean-Claude Boyer, Paris 1990, pp. 53-79

PASSERI 1772

Giambattista Passeri, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti che anno lavorato in Roma morti dal 1641 fino al 1673*, Roma 1772 (rist. anastatica, Bologna 1999)

PAVONE 1990

Mario Alberto Pavone, *Francesco Solimena in Donnalbina*, in "Studi di Storia dell'Arte", 1, 1990, pp. 203-242

PAVONE 1997

Mario Alberto Pavone, *Pittori napoletani del primo Settecento. Fonti e documenti*, Napoli 1997

PERCY 1985

Ann Percy, *Bernardo Cavallino: la fortuna critica*, in *Bernardo Cavallino (1616-1656)*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Pignatelli), Napoli 1985, pp. 49-82

PERCY, CAZORT 2004

Ann Percy, Mimi Cazort, *I grandi disegni italiani del Philadelphia Museum of Art*, Cinisello Balsamo 2004

PÉREZ SÁNCHEZ 1972

Mostra di disegni spagnoli, catalogo della mostra a cura di Alfonso Emilio Pérez Sánchez (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi), Firenze 1972

PÉREZ SÁNCHEZ 2000

Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Más obras de Giordano en España*, in “Ricerche sul '600 napoletano”, 2000, pp. 129-148

PÉREZ SÁNCHEZ 2003

Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Il disegno italiano nelle collezioni spagnole*, in *Disegno e disegni. Per un rilevamento delle collezioni dei disegni italiani*, a cura di Anna Forlani Tempesti e Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Firenze 2003, pp. 3-12

PERIGNON 1826

Alexis N. Pérignon, *Description des objets d'arts qui composent le cabinet de feu M. le Baron V. Denon. Tableaux, dessins et miniatures*, Paris 1826

PERINI 1998

Giovanna Perini, *Gabburri, Francesco Maria Niccolò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 51, 1998, pp. 8-10

PERRIER 1638

François Perrier, *Segmenta nobilium signorum et statuarum quae temporis dentem invidium evasere*, Romae 1638

PERRIER 1645

François Perrier, *Icones et segmenta illustrium e marmore tabularum quae Romae adhuc extant*, Paris 1645

PESTILLI 1990

Livio Pestilli, *Lord Shaftesbury e Paolo de Matteis: Ercole al bivio tra teoria e pratica*, in “Storia dell'arte”, 68, 1990, pp. 95-121

PETRIOLI TOFANI 1983

Annamaria Petrioli Tofani, *Pasquale Nerino Ferri, primo direttore del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi*, in *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria*, atti del convegno a cura di Paola Barocchi e Giovanna Ragionieri (Firenze, 20-24 settembre 1982), Firenze 1983, pp. 421-442

PETRIOLI TOFANI 1986

Annamaria Petrioli Tofani, *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi: Inventario, 1. Disegni esposti*, Firenze 1986

PETRIOLI TOFANI 1987

Annamaria Petrioli Tofani, *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi: Inventario, 2. Disegni esposti*, Firenze 1987

PEZZINI BERNINI 2001

Grazia Pezzini Bernini, *La collezione di disegni e stampe Corsini nell'ambito del collezionismo di grafica del XVIII secolo*, in *Il Gabinetto Nazionale delle Stampe. Storia e collezioni 1895-1975*, a cura di Ginevra Mariani, Roma 2001, pp. 65-100

PICOZZI 2000

Maria Grazia Picozzi, *"Nobilia Opera": la selezione della scultura antica*, in *L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra a cura di Evelina Borea e Carlo Gasparri (Roma, Palazzo delle Esposizioni), Roma 2000, I, pp. 25-38

PIER LEONE GHEZZI 1999

Pier Leone Ghezzi. Settecento alla moda, catalogo della mostra a cura di Anna Lo Bianco (Ascoli Piceno, Palazzo dei Capitani), Venezia 1999

PIGNATELLI 1978

Giuseppe Pignatelli, *Casoni, Lorenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXI, Roma 1978, pp. 407-415

PIO 1977

Nicola Pio, *Le vite di pittori scultori et architetti*, a cura di Catherine Enggas e Robert Enggas, Città del Vaticano 1977

PITTORI NAPOLETANI 1958

Pittori napoletani del '600 e del '700, catalogo della mostra a cura di Nolfo di Carpegna (Roma, Palazzo Barberini), Roma 1958

POPE-HENNESSY 1948

John Pope-Hennessy, *The drawings of Domenichino in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1948

POPHAM 1936

Arthur Ewart Popham, *Sebastiano Resta and his collections*, in "Old Master Drawings", XI, 1936, pp. 1-19

POPHAM 1986

Arthur Ewart Popham, *Old Master Drawings at Holkham Hall*, Chicago 1986

I PREMLATI DELL'ACCADEMIA 1989

I premiati dell'Accademia 1682-1754, a cura di Angela Cipriani, Roma 1989

PREVITALI 1978

Giovanni Previtali, *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame*, Torino 1978

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1989

Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *Disegni romani, toscani e napoletani*, Milano 1989

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1995

Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *Opere grafiche di Giulio Solimena*, in *Napoli, l'Europa. Ricerche di Storia dell'Arte in onore di Ferdinando Bologna*, a cura di Francesco Abbate e Fiorella Sricchia Santoro, Catanzaro 1995, pp. 257-260

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1996a

Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *La collezione di grafica di Giovan Pietro Bellori. Traccia per una ricostruzione*, in *Hommage au dessin. Mélanges offerts à Roseline Bacou*, a cura di Maria Teresa Caracciolo, Rimini 1996, pp. 357-377

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1996b

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*, a cura di Elisa Debenedetti, Roma 1996, pp. 131-192

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1997

Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *Il taccuino*, in *Pietro da Cortona e il disegno*, catalogo della mostra a cura di Simonetta Prosperi Valenti Rodinò (Roma, Accademia Nazionale di San Luca-Calcografia, 1997-1998), Milano 1997, pp. 17-32

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1998a

Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *Disegni del seicento romano* (recensione), in "Master Drawings", XXXVII, 1999, pp. 294-299

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1998b

Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *I disegni di Pietro da Cortona nella raccolta di padre Sebastiano Resta*, in *Pietro da Cortona*, atti del convegno a cura di Christoph Luitpold Frommel e Sebastian Schütze (Roma-Firenze, 12-15 novembre 1997), Milano 1998, pp. 179-188

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1999

Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *Giuseppe Ghezzi collezionista di disegni*, in *SEBASTIANO E GIUSEPPE GHEZZI* 1999, pp. 107-115

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2001

Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *Postille a padre Sebastiano Resta*, in "Paragone", LII, 40, 2001, pp. 60-86

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2004

Simonetta Prospero Valenti Rodinò, *Lorenzo e Neri Corsini collezionisti di disegni*, in *La collezione del principe da Leonardo a Goya. Disegni e stampe della raccolta Corsini*, catalogo della mostra a cura di Ebe Antetomaso e Ginevra Mariani (Roma, Palazzo Fontana di Trevi), Roma 2004, pp. 32-47

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2005

Simonetta Prospero Valenti Rodinò, *La raccolta di grafica*, in *RITRATTO DI UNA COLLEZIONE* 2005, pp. 271-285

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2006a

Simonetta Prospero Valenti Rodinò, *I disegni antichi della Pinacoteca Zelantea di Acireale*, in *Gli antichi disegni della Pinacoteca Zelantea, secoli XVI-XVIII*, a cura di Simonetta Prospero Valenti Rodinò, Acireale 2006, pp. 11-34

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2006b

Simonetta Prospero Valenti Rodinò, *Gli artisti romani collezionisti di disegni*, in *L'ARTISTE COLLECTIONNEUR DE DESSIN* 2006, pp. 67-87

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007

Simonetta Prospero Valenti Rodinò, *Il libro d'Arabeschi ovvero il Codice Resta della Biblioteca Comunale di Palermo*, in *I DISEGNI DEL CODICE RESTA* 2007, pp. 15-37

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2008

Simonetta Prospero Valenti Rodinò, *Additions to the drawings collection of the marchese del Carpio*, in "Master Drawings" (in corso di stampa)

PROTA-GIURLEO 1953

Ulisse Prota-Giurleo, *Pittori napoletani del Seicento*, Napoli 1953

PY 2001

Bernadette Py, *Everhard Jabach collectionneur (1618-1695)*, Paris 2001

RAPHAEL INVENTIT 1985

Raphael invenit, catalogo della mostra a cura di Grazia Bernini Pezzini, Stefania Massari e Simonetta Proserpi Valenti Rodinò (Roma, Villa Farnesina-Palazzo della Calcografia), Roma 1985

RIBERA 1992

Ribera 1591-1652, catalogo della mostra a cura di Alfonso Emilio Pérez Sánchez e Nicola Spinosa (Madrid, Museo del Prado), Madrid 1992

RITRATTO DI UNA COLLEZIONE 2005

Ritratto di una collezione. Pannini e la Galleria del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga, catalogo della mostra a cura di Raffaella Morselli e Rossella Vodret (Mantova, Palazzo Te), Milano 2005

ROETHLISBERGER 1985-1986

Marcel Roethlisberger, *The drawing collection of prince Livio Odescalchi*, in "Master Drawings", XXIII-XXIV, 1985-1986, pp. 5-30

LA ROME BAROQUE 1990

La Rome baroque de Maratti à Piranèse, catalogo della mostra a cura di Catherine Legrand e Domitilla d'Ormesson-Peugeot (Parigi, Musée du Louvre, 1990-1991), Paris 1990

ROSA 2003

Salvator Rosa, *Lettere*, a cura di Gian Giotto Borrelli, Napoli 2003

ROTILI 1974

Mario Rotili, *Salvator Rosa incisore*, Napoli 1974

RUFFO 1916

Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in "Bollettino d'arte", X, 1916, pp. 21-64, 95-128, 165-192, 237-256, 284-320, 369-388

RUGGERI 1998

Ugo Ruggeri, *Nuovi disegni dalla collezione della Reliable Venetian Hand*, in *Per Luigi Grassi. Disegno e disegni*, a cura di Anna Forlani Tempesti e Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Rimini 1998, pp. 289-299

RUOTOLO 1982

Renato Ruotolo, *Mercanti-collezionisti fiamminghi a Napoli. Gaspare Roomer e i Vandeneynnden*, in “Ricerche sul '600 napoletano”, 1982, pp. 5-44

SACCHETTI LELLI 2005

Lucia Sacchetti Lelli, *Hinc priscae redeunt artes. Giovan Matteo Marchetti, vescovo di Arezzo, collezionista e mecenate a Pistoia (1647-1704)*, Firenze 2005

SALERNO 1963

Luigi Salerno, *Salvator Rosa*, Firenze 1963

SALERNO 1975

Luigi Salerno, *L'opera completa di Salvator Rosa*, Milano 1975

SALVATOR ROSA 1999

Salvator Rosa Genie der Zeichnung. Studien und Skizzen aus Leipzig und Haarlem, catalogo della mostra a cura di Herwig Guratzsch (Leipzig-Haarlem), Köln 1999

SARNELLI 1685

Pompeo Sarnelli, *Guida de' forestieri curiosi di vedere, e d'intendere le cose più notabili della Regal Città di Napoli, e del suo amenissimo distretto*, Napoli 1685

SAXL 1939-1940

Fritz Saxl, *The battle scene without a hero. Aniello Falcone and his patrons*, in “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, III, 1939-1940, pp. 70-87

SCAVIZZI 1999

Giuseppe Scavizzi, *Drawings by Artists in Giordano's Circle: Simonelli, Malinconico, and De Matteis*, in "Master Drawings", XXXVII, 1999, pp. 238-261

SCHILLING 1971

Edmund Schilling, *The German drawings in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle and supplements to the catalogues of Italian and French drawings by Anthony Blunt*, London-New York [1971]

SCHLEIER 1983

Disegni di Giovanni Lanfranco (1582-1647), catalogo della mostra a cura di Erich Schleier (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi), Firenze 1983

SCHNAPPER 1993

Antoine Schnapper, *Quelques notes sur les curieux de dessin dans la France du XVII^e siècle*, in *Dessins français du XVII^e siècle dans les collections publiques françaises*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre), Paris 1993, pp. 17-25

SEBASTIANO E GIUSEPPE GHEZZI 1999

Sebastiano e Giuseppe Ghezzi protagonisti del barocco, catalogo della mostra a cura di Giulia De Marchi (Comunanza, Palazzo Pascali), Venezia 1999

SERAFINI 2003

Antonella Serafini, *Hugford, Ignazio Enrico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 61, 2003, pp. 745-749

SESTIERI 1984

Giancarlo Sestieri, *Il Disegno Napoletano del Seicento*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte-Museo Pignatelli, 1984-1985), Napoli 1984, I, pp. 59-62

SESTIERI 1994

Giancarlo Sestieri, *Gargiulo disegnatore*, in SESTIERI, DAPRÀ 1994, pp. 59-62

SESTIERI 2002

Giancarlo Sestieri, *Domenico Gargiulo disegnatore*, in MICCO SPADARO 2002, pp. 55-61

SESTIERI, DAPRÀ 1994

Giancarlo Sestieri, Brigitte Daprà, *Domenico Gargiulo detto Micco Spadaro. Paesaggista e "cronista" napoletano*, Milano-Roma 1994

SIMANE 1994

Neapolitanische Barockzeichnungen in der Graphischen Sammlung des Hessischen Landesmuseums Darmstadt, catalogo della mostra a cura di Jan Simane (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, 1994-1995), Darmstadt 1994

SMITHER 1980

Howard E. Smither, *Spagna, Arcangelo*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, 17, London 1980, p. 783

SPEAR 1982

Richard E. Spear, *Domenichino*, 2 voll., New Haven-London 1982

SPIKE 1999

John T. Spike, *Mattia Preti. Catalogo ragionato dei dipinti*, Taverna-Firenze 1999

SPINOSA 1987

Nicola Spinosa (con la collaborazione di Denise Maria Pagano), *Giovan Battista Spinelli*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo: Il Seicento, IV*, Bergamo 1987, pp. 3-55

SPINOSA 1993

Nicola Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento dal Barocco al Rococò*, Napoli 1993

SPINOSA 2006

Nicola Spinosa, *Ribera*, Napoli 2006

SPLENDEURS BAROQUES 2006

Splendeurs baroques de Naples. Dessins des XVII^e et XVIII^e siècles, catalogo della mostra a cura di Catherine Loisel (Poitiers, Musée Sainte-Croix, 2006-2007), Montreuil 2006

STUDI DI STORIA DELL'ARTE 1994

Studi di Storia dell'Arte in onore di Mina Gregori, a cura di Miklós Boskovits, Milano 1994

STAMPFLE, BEAN 1967

Drawings from New York collections, II: The seventeenth century in Italy, catalogo della mostra a cura di Felice Stampfle e Jacob Bean (New York, The Pierpont Morgan Library), New York 1967

SUTHERLAND HARRIS 1970

Ann Sutherland Harris, *A Contribution to Andrea Camassei Studies*, in "The Art Bulletin", LII, 1970, pp. 49-70

TESORI DI CAPODIMONTE 2005

Tesori di Capodimonte. Dipinti, disegni e oggetti Lombardi dal Museo di Capodimonte di Napoli, catalogo della mostra a cura di Brigitte Daprà (Cremona, Museo civico Ala Ponzzone, 2005-2006), Cinisello Balsamo 2005

TIRABOSCHI 1786

Girolamo Tiraboschi, *Biblioteca modenese o notizie della vita e delle opere degli scrittori natii degli stati del serenissimo signor duca di Modena*, VI, parte prima, Modena 1786

TORDELLA 1996

Piera Giovanna Tordella, *Documents inédits sur l'entrée au Musée du Louvre de la collection de dessins de Filippo Baldinucci*, in "Revue du Louvre", XLVI, 5-6, 1996, pp. 78-87

TROISI 1978-1979

Luisa Troisi, *Andrea Miglionico: opere napoletane e pugliesi*, in "Ricerche sul Sei-Settecento in Puglia", I, 1978-1979, pp. 157-176

TURNER 2003

Nicholas Turner, *The Italian drawings collection of Cavaliere Francesco Maria Niccolò Gabburri (1676-1742)*, in *COLLECTING PRINTS AND DRAWINGS* 2003, pp. 183-218

GLI UFFIZI 1979

Gli Uffizi. Catalogo Generale, a cura di Luciano Berti, Firenze 1979

VALESIO 1977-1979

Francesco Valesio, *Diario di Roma*, a cura di Gaetana Scano e Giuseppe Graglia, 6 voll., Milano 1977-1979

VANNUGLI 1991

Antonio Vannugli, *Le postille di Sebastiano Resta al Baglione e al Vasari, al Sandrart e all'Orlandi: un'introduzione storico-bibliografica*, in "Bollettino d'arte", LXXVI, 70, 1991, pp. 145-154

VASES & VOLCANOES 1996

Vases & Volcanoes. Sir William Hamilton and his collection, a cura di Ian Jenkins e Kim Sloan, London 1996

VERMEULEN 2003

Ingrid R. Vermeulen, "Wie mit einem Blicke". *Cavaceppi's collection of drawings as a visual source for Winckelmann's history of art*, in "Jahrbuch der Berliner Museen", 45, 2003, pp. 77-89

VITZTHUM 1965a

Walter Vitzthum, *Luca Giordano o Francesco La Marra: una ipotesi*, in "Paragone", XVI, 183, 1965, pp. 64-67

VITZTHUM 1965b

Walter Vitzthum, *Drawings at Worms*, in "Master Drawings", III, 1965, pp. 257-259

VITZTHUM 1966a

Walter Vitzthum, *J. Q. van Regteren Altena: Les Dessins italiens de la reine Christine de Suède* (recensione), in "Master Drawings", IV, 1966, pp. 301-304

VITZTHUM 1966b

Disegni napoletani del Sei e del Settecento, catalogo della mostra a cura di Walter Vitzthum (Napoli, Museo di Capodimonte, 1966-1967), Napoli 1966

VITZTHUM 1967

Cento disegni napoletani. Sec. XVI-XVIII, catalogo della mostra a cura di Walter Vitzthum (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi), Firenze 1967

VITZTHUM 1971

Walter Vitzthum, *Il barocco a Napoli e nell'Italia meridionale*, Milano 1971

WARD-JACKSON 1980

Peter Ward-Jackson, *Italian Drawings, II: 17th-18th century*, London 1980

WARWICK 2000

Genevieve Warwick, *The Arts of Collecting. Padre Sebastiano Resta and the market for drawings in early modern Europe*, Cambridge 2000

WEIGEL 1865

Rudolph Weigel, *Die Werke der Maler in ihren Handzeichnungen. Beschreibendes Verzeichniss der in Kupfer gestochenen, lithographirten und photographirten Facsimiles von Originalzeichnungen grosser Meister*, Leipzig 1865

WILLETTE, CONELLI 1989

Thomas Willette, Maria Ann Conelli, *The Tribune Vault of the Gesù Nuovo in Naples: Stanzone's Frescos and the Doctrine of the Immaculate Conception*, in "Ricerche sul '600 napoletano", 1989, pp. 169-213

WINCKELMANN 1767 [1966]

Johann Joachim Winckelmann, *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden 1767 [rist. anast. Baden-Baden-Strasbourg 1966]

ZANI 1819-1824

Pietro Zani, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*, 28 voll., Parma 1819-1824

ZEZZA 2003

Andrea Zezza, *Marco Pino. L'opera completa*, Napoli 2003

ZIBALDONE BALDINUCCIANO 1980-1981

Zibaldone baldinucciano. Scritti di Filippo Baldinucci, Francesco Saverio Baldinucci, Luca Berrettini, Bernardo De Dominicis, Giovanni Camillo Sagrestani e altri, a cura di Bruno Santi, 2 voll., Firenze 1980-1981