



FRANCESCA PARRILLA

**Da Roma alla corte madrilenana**  
La circolazione dei repertori a stampa  
di ornamento e decorazione tra la fine del XVII  
e la prima metà del XVIII secolo







IV - ORNAMENTO E DECORAZIONE  
LA GRAMMATICA DEGLI ORDINI, LA RETORICA DELL'OPULENZA,  
LA PIACEVOLEZZA DELLO SGUARDO NELL'EUROPA DELLE CORTI

#### **Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo**

Sede legale: Corso Vittorio Emanuele II, 75 – 10128 Torino

Sede operativa: Piazza Bernini, 5 – 10138 Torino

Tel. 011 4401401 – Fax 011 4401450 – info@fondazione1563.it

Codice fiscale: 97520600012

Consiglio di Amministrazione 2018-2020: Piero Gastaldo (Presidente), Walter Barberis (Vicepresidente)

Consiglieri: Allegra Alacevich, Laura Barile, Blythe Alice Raviola

Direttore: Anna Cantaluppi

Direttore scientifico del Programma Barocco: Michela di Macco

Responsabile culturale: Elisabetta Ballaira

Consiglio di Amministrazione 2015-2017: Rosaria Cigliano (Presidente), Michela di Macco (Vicepresidente)

Consiglieri: Allegra Alacevich, Walter Barberis, Stefano Pannier Suffait

Direttore: Anna Cantaluppi

Responsabile culturale: Elisabetta Ballaira

#### **Programma di Studi sull'Età e la Cultura del Barocco**

Borse di Alti Studi 2016

Tema del Bando 2016: Ornamento e decorazione. La grammatica degli ordini, la retorica dell'opulenza, la piacevolezza dello sguardo nell'Europa delle Corti

Commissione di valutazione: Consiglio di Amministrazione

Assegnatari: Massimo Colella, Aurora Laurenti, Francesca Parrilla, Giovanni Santucci, Enrico Zucchi

Tutor dei progetti di ricerca: Franco Arato, Maria Luisa Doglio, Peter Fuhring, David García Cueto, Cinzia Sicca

Cura editoriale 

È vietata la riproduzione, anche parziale e con qualsiasi mezzo effettuata, non autorizzata.

L'Editore si scusa per eventuali omissioni o imprecisioni nella citazione delle fonti ed è a disposizione degli aventi diritto.

ISBN 9788899808181

4.3 Francesca Parrilla, *Da Roma alla corte madrilenia. La circolazione dei repertori a stampa di ornamento e decorazione tra la fine del XVII e la prima metà del XVIII secolo*

© 2019 - Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

Collana Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Bando 2016 – IV EDIZIONE

La quarta edizione delle pubblicazioni degli Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco, arricchisce di ulteriori cinque monografie la collana digitale e raccoglie gli esiti delle ricerche svolte nell'ambito del Bando per borse di Alti Studi, nel 2016 dedicato al tema Ornamento e decorazione. Dando continuità al progetto, la Fondazione 1563 consolida la propria fondamentale missione di promozione e di sostegno della ricerca in campo umanistico, rivolta particolarmente ai giovani.

Le borse della Fondazione 1563, assegnate attraverso un bando annuale e giunto ad oggi alla sesta edizione, rappresentano un'opportunità di prestigio per la prosecuzione post lauream delle attività di studio e ricerca per i giovani studiosi italiani e stranieri. Attraverso una rigorosa procedura di selezione dei candidati, l'affiancamento di tutor specializzati e la messa a disposizione di strumenti e di risorse per lo svolgimento delle ricerche, la Fondazione si è accreditata nel tempo ottenendo l'attenzione di università, accademie, scuole di dottorato e di specializzazione e istituti culturali italiani e stranieri, che indirizzano i loro migliori allievi alla partecipazione.

Attraverso l'erogazione di borse, la promozione di seminari di studio e ricerca, l'organizzazione di convegni e l'edizione di pubblicazioni che raccolgono i risultati di tutti questi tasselli dell'ampio Programma di Alti Studi sul Barocco, quella che vediamo formata oggi intorno alla Fondazione 1563 è una comunità scientifica internazionale e intergenerazionale che coniuga il valore delle conoscenze specialistiche alla fruttuosità del confronto interdisciplinare. Tutto questo è stato possibile grazie alla competenza e alla partecipazione attiva e propositiva del mondo scientifico accademico nazionale ed europeo e di tutti gli studiosi via via coinvolti e alla lungimiranza del direttore scientifico del progetto, Michela di Macco che ne propone sapientemente il percorso.

Le cinque ricerche oggetto di questa edizione sono state svolte nell'ambito del tema Ornamento e decorazione 1680-1750. La grammatica degli ordini, la retorica dell'opulenza, la piacevolezza dello sguardo nell'Europa delle Corti e si occupano del momento di significativo rilievo culturale tra la fine del Seicento e la prima metà del Settecento quando l'ornamento e la decorazione assumono una nuova centralità nell'Europa delle Corti e investono la rappresentazione della storia, l'arte, la letteratura, la filosofia, la musica.

Attraverso le monografie pubblicate in forma digitale, siamo oggi a 18 numeri, la Fondazione 1563 persegue lo scopo di mettere rapidamente a disposizione della comunità scientifica i risultati di percorsi di ricerca originali e di alto livello, e di premiare queste ricerche con un titolo che possa arricchire il curriculum dei giovani ricercatori con l'auspicio di vederli proseguire nel loro percorso professionale.

Il Presidente  
*Piero Gastaldo*

Torino, dicembre 2018



FRANCESCA PARRILLA

**Da Roma alla corte madrilenana**  
**La circolazione dei repertori a stampa**  
**di ornamento e decorazione tra la fine del XVII**  
**e la prima metà del XVIII secolo**

Prefazione

DAVID GARCÍA CUETO



**FRANCESCA PARRILLA** ha dedicato i suoi studi alla storia del collezionismo e alla pittura romana del XVI secolo. Si è laureata in Storia dell'Arte all'Università di Parma e alla Sapienza Università di Roma, dove nel 2013 ha ottenuto il titolo di dottore di ricerca con una tesi sul pittore Marcello Venusti. È stata borsista presso l'Università di Chieti nell'ambito del progetto Furb sulle famiglie Savelli e Orsini, e in seguito assegnista di ricerca all'Università di Salerno. È Research fellow presso l'Università Notre Dame Rome Global Gateway nel "Progetto Frutaz" sulla cartografia di Roma moderna (in collaborazione con la Biblioteca Vaticana, Centro di studi sulla cultura e l'immagine di Roma – BNC). Negli ultimi anni ha organizzato diverse conferenze internazionali, è coordinatrice del Rome Art History Network (RAHN) e curatrice della collana editoriale Pensieri ad Arte (Artemide Edizioni).

# SOMMARIO

## IX Prefazione di David García Cueto

### I Introduzione

5 PRIMA PARTE: *Roma (1680-1750)*

7 I repertori di disegni e stampe d'ornamento a Roma tra il XVII e XVIII secolo

8 1.1. *Disegni d'ornati diversi* di Pietro Cerini

11 1.2. *Nuove inventioni d'ornamenti d'architettura e d'intagli diversi* (1698)  
di Filippo Passarini

13 1.3. *Disegni diversi inventati et delineati* (1714 ed 1750) di Giovanni Giardini

### Tavole

21 SECONDA PARTE: *Roma - Madrid (1680-1750)*

23 L'influenza delle incisioni romane nell'architettura e nelle arti decorative spagnole  
del Settecento

25 2.1 La fortuna dei repertori De Rossi a Madrid

29 2.2 Ventura Rodríguez: "nunca estuvo en Roma"

34 2.3 I *Sitios Reales*: le decorazioni dei palazzi prima e dopo Juarra

### Tavole

49 TERZA PARTE: *La Corte di Madrid*

51 Le collezioni di repertori di stampe e disegni d'ornamento romani a Madrid

51 3.1 Le edizioni romane nella biblioteca di Elisabetta Farnese

56 3.2 Le collezioni della Reale Accademia di Belle Arti di San Fernando

### Tavole

65 **Bibliografia**



## Prefazione

Che la cultura ‘romana’ abbia influenzato la Spagna borbonica è un punto fermo nel dibattito storiografico dedicato ai rapporti tra i due paesi. Tuttavia, un’indagine approfondita degli scambi artistici tra Roma e Madrid, durante il passaggio dalla dinastia Asburgica a quella Borbonica, focalizzato soprattutto sul tema delle arti decorative, doveva essere ancora condotta.

La volontà di Filippo V di porre Madrid sullo stesso piano delle maggiori capitali europee, nel segno di un rinnovamento rispetto all’antica dinastia asburgica, ha influito difatti sulla scelta di un gruppo di artisti stranieri a capo dei principali cantieri reali, i quali fecero da tramite dei modelli e tradizioni in voga nelle loro rispettive accademie. I repertori a stampa utilizzati degli artisti italiani a corte riaffermarono – come ha spiegato nel testo Francesca Parrilla – la centralità culturale di Roma: in essi vi erano la ‘pittura antica’ da Raffaello ai Carracci, i progetti michelangioleschi, il nuovo linguaggio codificato da Bernini, le esuberanti invenzioni decorative di Borromini, fino alle interpretazioni classiciste di Carlo Fontana.

La prima parte del lavoro si concentra sulla descrizione dei principali repertori dedicati all’ornamento, editi a Roma tra la fine del XVII e l’inizio del secolo successivo, indispensabile per inquadrare correttamente il fenomeno d’interscambio culturale, mentre le ultime due parti sono dedicate alla fortuna che questi repertori ebbero a Madrid e all’analisi dei loro principali canali di diffusione. Infine, viene presentato un resoconto delle più importanti raccolte di repertori (di opere per lo più romane) formate nel XVIII secolo attorno alla corte madrilenana.

Dallo studio, inoltre, sono emerse figure di personaggi ancora poco noti, come Filippo Pallotta, probabilmente il primo artista romano attivo per i Borbone in Spagna. Filippo fu architetto, ingegnere e disegnatore alla corte di Filippo V, oltre che cavaliere dell’abito costantiniano.

Con l’arrivo di Andrea Procaccini (1721) e dei suoi discepoli, Domenico Maria Sani e Sempronio Subissati, la tendenza preponderante a corte fu quella del barocco classicista romano. Procaccini si occupò della supervisione e direzione dei progetti. Filippo ed Elisabetta Farnese nel 1720 diedero inizio alla costruzione del palazzo de la Granja de San Ildefonso, dove Procaccini realizzò la Galleria, situata a nord dell’edificio, progettata per ospitare le statue antiche della collezione della regina Cristina di Svezia. Nel 1733 fu poi fondata la biblioteca di Elisabetta che nel giro di pochi anni arrivò a contenere oltre 8000 volumi, oggi conservati in parte presso la Biblioteca Nazionale di Madrid. Elisabetta possedeva repertori che presentano le più importanti opere a partire dall’età dell’oro di Bramante e Michelangelo, per poi passare a Vignola, Ligorio, della Porta, fino agli architetti ‘moderni’ quali Bernini, Borromini e i Fontana. Gli affreschi di Raffaello riprodotti nelle stampe di Pietro Aquila, sono presenti nella ricca

collezione della sovrana, e proprio da questi celebri cicli la regina si lascerà ispirare, secondo l'opinione di Parrilla, per la decorazione ad affresco delle volte alla Granja.

Nel 1752 fu istituita la Real Accademia e l'artefice dell'impresa fu l'italiano Giovanni Domenico Olivieri, il quale mise a disposizione degli studenti numerose stampe, disegni, libri e calchi in gesso, ed è significativa la quasi totale assenza di opere spagnole nella sua raccolta; Roma, invece, primeggia con numerose illustrazioni raffiguranti interni di palazzi e di chiese.

Lo scultore, grazie alla sua collezione, dimostra di stare al passo con la 'gran maniera' romana, svolgendo intorno agli anni quaranta del XVIII secolo un ruolo fondamentale nella definizione del linguaggio artistico madrilenno, condiviso dalla maggior parte dei colleghi coinvolti nella fondazione di San Fernando. Dopo il primo nucleo formato dalle opere di Olivieri, i libri e le stampe utili per la formazione degli allievi dell'Accademia e per gli stessi insegnanti furono acquistati da librai presenti a Madrid, oppure da librai stranieri, approfittando dei viaggi intrapresi dagli stessi accademici. In altri casi, gli artisti spagnoli che dimoravano a Roma ebbero la consuetudine di inviare materiale all'Accademia, finendo per indirizzare secondo il modello romano la formazione dei giovani artisti spagnoli, in cui il confronto con l'antico e con i grandi maestri del barocco appare basilare. È importante quindi sottolineare che la circolazione dei repertori non avvenne solo tramite canali istituzionali ma anche attraverso la rete delle relazioni create dagli artisti viaggiatori.

DAVID GARCÍA CUETO

## Introduzione

*[...] questa parte dell'architettura che stiamo trattando, concernente la bellezza e l'ornamento, fondamentale come essa è fra tutte, si fonderà, com'è naturale, su di un metodo esatto e costante, su di un'arte insomma, che solo gli sciocchi possono trascurare.*  
(Leon Battista Alberti, *De re Aedificatoria*, VI, 2, 1450 ca.)

Il rinnovamento delle dimore reali costituì uno dei terreni di elezione delle istanze riformatrici che animarono l'Europa settecentesca. Gli ambienti interni dei palazzi e delle varie residenze principesche suburbane si arricchirono di nuovi elementi decorativi, confermando il ruolo di cornice celebrativa della magnificenza dei sovrani. Attraverso il fasto e la sontuosità degli arredi, i regnanti trasmisero, consolidandolo, il concetto di autorità e potenza, un meccanismo psicologico chiarito nel pionieristico studio di Ernest H. Gombrich *Il senso dell'ordine...* (1979).

A Madrid Filippo V (1683-1746), seppur legato dalle origini alla cultura francese, ebbe una sensibile apertura verso il gusto italiano, testimoniato anche dal numero sorprendente di ambasciatori, diplomatici, agenti e artisti provenienti dalla penisola che circolarono nella sua corte, fautori di un ponte tra la cultura spagnola e quella italiana.

Il presente studio indaga questo articolato fenomeno di interscambio culturale – negli anni del passaggio dalla dinastia asburgica a quella borbonica – fondato in particolare sulla circolazione dei repertori di disegni e stampe di ornamento e decorazione, realizzati da artisti romani o attivi in città, tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento, pubblicati per la maggior parte dai De Rossi, i principali editori presenti sulla piazza romana che, per circa un secolo, ebbero il monopolio della produzione di repertori.

Queste raccolte non costituirono, tuttavia, solo un pozzo d'idee da cui attingere soluzioni creative all'occorrenza, ma divennero la base per la diffusione di un nuovo linguaggio decorativo, estraneo agli ostacoli che potevano crearsi nella comprensione dei diversi idiomi nazionali.

A partire dai contributi di Y. Bottineau, *El arte cortesano en la España a de Felipe V* (Madrid 1986), e di D. Rodríguez Ruiz, *Palacios reales en España* [...] (Madrid, 1996), il tema delle arti in Spagna durante il regno borbonico di Filippo V ha ottenuto un crescente interesse. In anni più recenti le ricerche sui disegni spagnoli di ornamento hanno poi riportato l'attenzione sul tema delle arti decorative e su alcuni pittori-decoratori attivi tra il '500 e il '600, fornendo nuovi elementi per ulteriori

riflessioni (*Dibujo y ornamento* a cura di S. De Cavi, Córdoba 2015). Maria A. Visceglia ha il merito di aver analizzato con estrema lucidità i vari aspetti – storico, politico ed economico – dei rapporti tra le due nazioni nel volume *Diplomazia e politica della Spagna a Roma. Figure di ambasciatori*, edito nel 2008; nell’ambito specifico qui considerato un posto importante spetta ad Alessandra Anselmi, autrice di numerosi libri e saggi, dedicati alla Spagna tra il Cinque e il Seicento, e alle ricerche pubblicate nel volume *L’arte del dono. Scambi artistici e diplomazia tra l’Italia e la Spagna*, a cura di M. von Bernstorff e S. Kubersky-Piredda (2013), che analizza il fenomeno fino al 1650.

Il “gusto romano”, in termini di decorazioni pittoriche, scultoree e di ornamento, è stato descritto a fondo da Rudolf Wittkower (*Art and Architecture in Italy 1600-1750*, 1958) che, con la celebre frase riferita al lusso sfrenato delle residenze papali (“che avrebbe fatto inorridire i mistici da loro stessi canonizzati”), ammonisce e nello stesso tempo esalta la straordinaria magnificenza dei palazzi romani. Goffredo Lizzani (1970) affronta per primo il tema degli arredi romani, avviando un filone di studi che Alvar González-Palacios ha portato ad un livello altissimo. Le ricerche di Giulia Fusconi, Stefanie Walker e più recentemente di Christina Strunck, aprono invece la strada alle indagini sulle figure di artisti inventori di ornamenti attivi a Roma, come in particolare il tedesco Giovanni Paolo Schor e la sua scuola. Negli ultimi anni, infine, è iniziato un importante progetto editoriale dedicato esclusivamente all’ornamento, intitolato *Les Cahiers de l’Ornement*, a cura di Pierre Caye e Francesco Solinas, una collana che presenta i contributi di specialisti dell’argomento.

Tra i più noti repertori, datati tra la fine del XVII secolo e l’inizio del successivo, vale la pena ricordare quello del romano Filippo Passarini, ideatore dei disegni stampati nel volume *Nuove invenzioni d’ornamenti e d’architettura e d’intagli diversi utili ad argentieri intagliatori ricamatori e ad altri professori delle buone arti del disegno* (Roma, 1698), o del quasi coetaneo Giovanni Giardini, con idee più eleganti rispetto al Passarini, secondo l’opinione di Gonzalez-Palacios (2014). Giardini fu l’autore dei *Disegni diversi inventati* [...] edito nel 1714 e ristampato nel 1750, che lo rese celebre in tutta Europa, un vero e proprio campionario di oggetti sacri e profani che condizionò le scelte decorative dell’epoca.

Analogamente, i libri editi della stamperia De Rossi, dedicati alle raccolte di stampe con rilievi di edifici moderni, un’aggiornata trattazione sull’attuale cultura architettonica romana, o i disegni di Carlo Fontana e Andrea Pozzo, giunsero molto presto in tutti i maggiori centri europei e tra questi anche Madrid. La loro diffusione fu determinante nell’orientare i gusti di committenti e architetti verso modelli romani, finendo perfino, nel caso di alcuni artisti spagnoli come Ventura

Rodríguez, a supplire il classico viaggio di formazione in Italia. Al contrario, furono in molti che, completato il tirocinio formativo nell'Urbe, tornarono in patria carichi di fonti romane utili ad ogni uso, come nel caso di Josè de Hermosilla, tra i primi pensionati dell'Accademia di San Fernando a Roma.

L'influenza dell'arte italiana a Madrid durante il XVIII secolo è legata indubbiamente alla figura della regina Elisabetta Farnese e, com'è noto, alla presenza di Filippo Juvarra (1678-1736), chiamato per progettare il Palacio Real Nuevo di Madrid, dopo il terribile incendio dell'Alcazar nella notte di Natale del 1734.

Parte delle favolose collezioni reali accumulate durante i secoli nel palazzo, tra cui mobili, arazzi e oggetti preziosi, furono tragicamente ridotti nel numero e, l'ideazione dell'arredo degli interni nel nuovo edificio creò le condizioni favorevoli per ripensare allo stile, alle nuove mode e cancellare le tracce del dominio secolare degli Asburgo in Spagna.

L'interesse per il gusto francese da parte di Filippo V durò quanto il suo primo matrimonio con Maria Luisa Gabriella di Savoia (1688-1714), cioè molto poco: il sovrano con la morte della regina, avvenuta nel 1714, pose fine all'influenza francese, si "liberò", infatti, di alcune figure che avevano condizionato le sue scelte durante i primi anni di reggenza, come la prima dama di Maria Luisa, la potente principessa Orsini Marie-Anne de La Trémoille (1642-1722), sposa del principe Flavio Orsini di Bracciano e virò verso altri lidi, scegliendo moglie e artisti italiani.

Elisabetta diffuse il gusto italiano rinforzando e attualizzando l'inclinazione artistica abituale nella corte spagnola, già avviata da Filippo II e si circondò di personaggi come Giacomo Bonavia e il marchese Annibale Scotti, la cui presenza a corte fu certamente un incentivo per lo sviluppo delle arti e l'arrivo delle maestranze italiane durante il regno di Filippo V; interessante a questo proposito la corrispondenza del marchese Scotti con la nobiltà italiana, conservata nell'archivio di Stato di Napoli e resa nota dagli storici solo parzialmente.

Anche nell'ampliamento del palazzo alla Granja de San Ildefonso, presso Segovia, designato ad ospitare la celebre galleria delle sculture di Cristina di Svezia, la regina Elisabetta concentrò le sue energie artistiche e si avvalse del pittore e architetto romano Andrea Procaccini (1671- 1734), al servizio dei reali spagnoli dal 1720, la cui presenza creò le condizioni per l'arrivo di altri artisti italiani come Sempronio Subissati e Domenico Maria Sani.

Bibliofila e appassionata lettrice, Elisabetta raccolse una straordinaria biblioteca, inventariata alla sua morte, particolarmente ricca di libri e vari repertori con vedute di Roma, i volumi di Giuseppe Vasi *Delle Magnificenze di Roma antica e moderna*, oltre a numerose opere della stamperia De Rossi.

Tutte queste circostanze resero possibile un processo di sedimentazione artistica e culturale che a mio avviso impregnò dalle radici l'arte locale, considerata dalla storiografia ottocentesca troppo legata alla tradizione con una componente riduttiva che ha finito per condizionare la conoscenza approfondita dei gusti spagnoli tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo.

PRIMA PARTE  
Roma (1680-1750)



## I repertori di disegni e stampe d'ornamento a Roma tra il XVII e XVIII secolo

I repertori di disegni e stampe sono importanti “per conoscere prima di viaggiar, per ricordare dopo il viaggio ma anche per viaggiare senza muoversi”. Con queste parole l'artista spagnolo Francisco Preciado de la Vega (1712-1789)<sup>1</sup>, nel suo trattato *Arcadia Pictórica en Sueno*, poneva l'accento sul valore dei repertori, facendo soprattutto riferimento a quelli realizzati a Roma. Anche G.P. Bellori, nel testo che accompagna *La Colonna Traiana* di Pietro Santi Bartoli<sup>2</sup>, specificava l'importanza dell'evidenza documentaria delle immagini rispetto alle fonti letterarie, aprendo le porte al metodo autoptico, l'osservazione diretta delle cose, che raggiungerà il suo apice proprio nel XVIII secolo. Questo clima era stato favorito indubbiamente dall'Accademia di San Luca, fondamentale centro di discussione teorica romana, dove il suo autorevole segretario Giuseppe Ghezzi nei suoi quarantaquattro anni di carica ebbe modo di evidenziare più volte l'autorità del disegno<sup>3</sup>.

Tra i repertori più ricchi e affascinanti che all'epoca di Preciado de la Vega circolavano a Roma e non solo, è la raccolta edita da Domenico De Rossi in stretta collaborazione con l'architetto e incisore Alessandro Specchi (1666-1729). L'opera, intitolata *Studio d'Architettura civile*, uscì in varie edizioni (1702-1711-1721) in tre volumi, ed ebbe una enorme influenza nell'Europa del Settecento – come vedremo più avanti – e soprattutto tra gli artisti e architetti al servizio della monarchia ispanica, indirizzandone il gusto verso binari tipicamente romani.

---

<sup>1</sup> Pittore di origine sivigliana, visse per molto tempo a Roma, dove scrisse anche il suo trattato. Fu segretario e principe dell'Accademia di San Luca. Cfr. RODRÍGUEZ DE CEBALLOS 2009, con bibliografia precedente.

<sup>2</sup> Cfr. BARTOLI-BELLORI 1673 [2017]. Sull'argomento si veda il recente studio di Mirco Modolo edito dalla Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura (2018).

<sup>3</sup> Cfr. DI MACCO 2010, pp. 183-190.

### 1.1. *Disegni d'ornati diversi* di Pietro Cerini

Il motivo della foglia d'acanto che s'intreccia su se stessa, creando sinuosi ed eleganti effetti, raggiunge a Roma il suo massimo sviluppo durante la seconda metà del Seicento, diventando il principale motivo ornamentale nelle arti decorative di tutta Europa.

Tra i primi a diffondere, tramite le stampe, questo tipo di decorazione, fu il romano Pietro Cerini<sup>4</sup>, che diede alla foglia d'acanto, elemento classico per eccellenza<sup>5</sup>, un carattere tipicamente barocco.

Cerini firma una raccolta di dodici stampe raffiguranti questo soggetto<sup>6</sup> e edito prima da Giovanni Marco Paluzzi<sup>7</sup> e successivamente da Domenico De Rossi *alla Pace*. L'aspetto più interessante della piccola raccolta è la dedica nel foglio frontespizio al “*marchese del Carpio ambasciatore di sua maestà cattolica in Roma*” (fig. 1)<sup>8</sup>.

Dalle fonti veniamo a conoscenza che il marchese rimase a Roma fino al 1683, anno in cui si trasferì a Napoli, è probabile quindi che Cerini realizzò la serie prima di questa data.

Del Carpio giunse a Roma nel 1676, come ambasciatore di Carlo II, succedendo al marchese di Astorga, sebbene il suo desiderio fosse quello di risiedere a Madrid. Nell'urbe fece subito sfoggio delle sue competenze artistiche che egli aveva acquisito attraverso l'esperienza nella direzione degli apparati scenici del Teatro del Buon Retiro, mostrando anche un'attiva partecipazione ai fatti culturali e sociali della città papale, organizzando sfarzosi carnevali e allestendo teatri, memore dell'esperienza madrilenas. Non mancò di stringere forti legami con chi allora dominava l'ambiente culturale romano, come la regina Cristina di Svezia e diversi cardinali riuniti attorno al cenacolo di palazzo Riario<sup>9</sup> (fig. 2).

Attento e appassionato collezionista, il marchese a Roma ebbe modo di affinare i suoi interessi per le testimonianze dell'antichità classica e cercò, prima della sua partenza per Napoli, di acquisire opere e ogni sorta di curiosità antiquarie per la sua collezione<sup>10</sup>.

---

<sup>4</sup> LE BLANC 1854, vol. I, nn. 6-17; THIEME-BECKER, VI, p. 295.

<sup>5</sup> Sul tema della foglia d'acanto come elemento decorativo si veda l'*Excursus* storico in VANDI 2002, in particolare i riferimenti all'Ara Pacis, ai numerosi mosaici paleocristiani e alla cattedra di San Pietro, nei quali la foglia d'acanto è protagonista assoluta della decorazione.

<sup>6</sup> Ho visionato l'esemplare della Biblioteca Apostolica Vaticana (d'ora in avanti BAV), e quello del Victoria and Albert Museum. Dello stesso autore presso la BAV si conservano anche stampe raffiguranti vasi antichi e moderni. (Ringrazio Simona de Crescenzo e Liz Miller per aver agevolato le mie ricerche e Peter Fuhring per i preziosi suggerimenti).

<sup>7</sup> Si conosce pochissimo dell'attività di questo editore il cui marchio d'impresa era: “Gio. Marco Paluzzi Formis Romae”. Probabilmente ereditò la bottega dei suoi antenati già attivi a Roma dal Cinquecento. Cfr. DE GRAZIA 1984, p. 266.

<sup>8</sup> Cfr. ANSELMINI 2014, p. 660.

<sup>9</sup> Cfr. ANSELMINI 2007, pp. 80-109, con bibliografia precedente.

<sup>10</sup> L'inventario della sua collezione romana è trascritto in CACCIOTTI 1994, pp. 133-196.

Nell'inventario dei beni che egli riunì a Roma, oltre ai dipinti, compaiono molti album di disegni, ricordati anche da Bellori: “[il marchese] adunò ancora molto numero di disegni de’ più celebri pittori antichi e moderni”<sup>11</sup>.

Alcuni album del marchese, una volta giunti a Madrid, entrarono a far parte della collezione di Filippo V e in seguito in quella della Biblioteca Reale, svolgendo pertanto un ruolo fondamentale nella diffusione del gusto romano e napoletano in Spagna. Com'è noto, del Carpio ebbe anche l'ambizione di realizzare un repertorio di incisioni con i pezzi di sculture antiche da lui possedute, sull'esempio della *Galleria Giustiniana*, un progetto che purtroppo rimase incompiuto, ma che è possibile immaginare attraverso la lettura degli inventari dei suoi beni e dagli schizzi preparatori raccolti in un taccuino noto con il nome di “Album del Carpio”, oggi conservato a Londra presso la Society of Antiquaries.

La raccolta di Cerini dedicata al marchese, costituisce un perfetto esempio di quelli che furono i suoi interessi antiquari sviluppati durante il soggiorno romano. Le stampe propongono dodici variazioni d'intrecci di foglie d'acanto, con una varietà di fiori (per lo più grossi girasoli), festoni con frutti e figure di teste femminili, una tipologia di decorazione che fu utilizzata nel Seicento per la realizzazione dei grandi tavoli in legno dorato, delle argenterie, degli stucchi e che rimanda alle invenzioni di Giovanni Paolo Schor (*fig. 3*).

I motivi ornamentali di Cerini possono essere messi a confronto anche con i ricami di alcuni paliotti di manifattura romana databili proprio alla seconda metà del Seicento. Ad esempio, nella Basilica di San Giovanni in Laterano si conserva un esemplare in seta rossa e ricami d'oro con lo stemma cardinalizio Chigi della Rovere, caratterizzato da una simile elegante decorazione di foglie d'acanto.

L'importanza che ebbero i fogliami ornamentali realizzati da Cerini nella diffusione del gusto romano di fine Seicento, è testimoniata dalla presenza di suoi disegni nel *Libro di Arabeschi* di padre Sebastiano Resta (1635-1714), oggi nella biblioteca comunale di Palermo<sup>12</sup>. Il volume raccoglie diversi modelli di ornamento, dalle grottesche a disegni di argenteria a studi architettonici o dall'antico, un vero e proprio *vademecum* per la storia dell'ornamento, sulla scorta delle indicazioni fornite in particolare dagli scritti di Vasari e Lomazzo. Il padre oratoriano inserisce alla fine dell'album i fregi di Cerini con foglie d'acanto, come unico esempio di ornato seicentesco, senza però indicare il nome dell'autore, né quello dell'editore, ma citando esclusivamente “argentiere romano” e “cartaro in piazza Navona”.

<sup>11</sup> Cfr. BELLORI [1672] 1976, nota 27, p. 629. Com'è emerso dagli studi di S. Prosperi Valenti Rodinò e G. Fusconi, padre Sebastiano Resta svolse senza dubbio il ruolo d'intermediario per l'acquisto dei disegni. Si veda FUSCONI, PROSPERI VALENTI RODINÒ 1986, pp. 237- 256; PROSPERI VALENTI RODINÒ 1992, pp. 56-57.

<sup>12</sup> Cfr. PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007. La studiosa, esaminando l'album palermitano, ha riconosciuto la mano di Cerini mettendo a confronto i disegni raccolti da Resta con le stampe di simile soggetto conservate presso il fondo De Rossi nella Calcografia e già attribuiti a Cerini (Istituto Centrale per la Grafica, inv. 1466).

Sulla figura di Pietro Cerini abbiamo ancora poche notizie, tuttavia, la presenza di stampe e disegni per gioielleria, conservati presso il Victoria and Albert Museum di Londra, apre a nuove considerazioni. Fra queste, un piccolo repertorio di stampe è dedicato a Samuele Iacomini (*fig.* 4). Questo ignoto personaggio era in realtà un celebre “maestro gioielliere” romano, attivo tra il 1661 e il 1707, anno della sua morte. Con la sua patente di gioielliere aprì una bottega presso la chiesa Nuova e grazie a diversi mandati di pagamento a lui indirizzati, rinvenuti nell’archivio Chigi, è possibile stabilire che lavorò assiduamente per la famiglia senese<sup>13</sup>. Dai documenti si evince, ad esempio, che fu lui a rifinire nel 1663 le decorazioni in cristallo per l’altare della cappella della Madonna del Voto o Pontificia Cappella Chigi nel duomo di Siena, annoverata tra le decorazioni più pregevoli del duomo. Il sacello fu costruito per volere di papa Alessandro VII, tra il 1659 e il 1662, in stile barocco da Giovanni Paolo Schor, su disegno di Gian Lorenzo Bernini e con opere di Antonio Raggi, Ercole Ferrata e Carlo Maratta.

La dedica di Cerini a Iacomini ci fornisce, pertanto, la prova di un rapporto avviato con il mastro gioielliere, e probabilmente anche con la sua cerchia.

---

<sup>13</sup> Cfr. GOLZIO 1939, p. 100, doc. 475; PROTO PISANI 1979, pp. 49-99; ID. 1979, pp. 89-90.

## 1.2. *Nuove invenzioni d'ornamenti d'architettura e d'intagli diversi* (1698) di Filippo Passarini

Filippo Passarini (nato a Roma nel 1651), è noto soprattutto per l'edizione della sua raccolta di stampe per decorazioni intitolata: *Nuove invenzioni d'ornamenti d'architettura e d'intagli diversi utili ad argentieri, intagliatori, ricamatori, et altri professori delle buone arti del disegno...*<sup>14</sup>.

Considerato per molto tempo esclusivamente “lo specchio riflettente di idee più grandi di lui: di quelle di Ciro Ferri o di Giovanni Paolo Schor e dunque della mente sfavillante di Bernini”<sup>15</sup>, è possibile restituirgli adesso, grazie al contributo di nuovi studi, il posto che gli spetta nell'*élite* dei decoratori romani del XVII secolo.

Nelle edizioni a stampa che seguirono quella del 1698, il nome di Passarini fu addirittura modificato in “Filippo Passeri”, un errore che spinse gli studiosi a confonderlo con i più noti Giuseppe e Giovanni Battista Passeri<sup>16</sup>.

Negli ultimi anni, invece, il suo nome è stato più volte citato nei contributi di M. Celeste Cola, che nel corso delle sue ricerche ha reso noti alcuni dati biografici. Dagli Stati delle Anime sappiamo che nel 1700 Filippo abitava nel rione Sant'Eustachio, precisamente “nell'isola grande di Campo Marzio”, e lì risiedeva anche la sorella Maria Aurora, censita come vedova dello scultore Giuseppe Giorgetti, attivo nell'*entourage* di Ciro Ferri e figlio di Giovanni Maria Giorgetti, noto intagliatore al servizio dei Barberini<sup>17</sup>. A queste prime scoperte si aggiunsero quelle riguardanti le opere, come le carrozze, le sedie e i grandi tavoli in legno intagliato e dorato, provenienti dalla collezione Ruspoli e datati 1682-83<sup>18</sup>. I tavoli, allora destinati ad ornare il palazzo già Ruspoli, oggi Pecci Blunt all'Ara Coeli, sono stati individuati da Daniela di Castro nel palazzo Alteri e costituiscono un esempio mirabile del gusto nell'arredo del tempo. La loro base è sontuosamente intagliata con fogliami d'acanto che si distendono in orizzontale e in verticale, con doppie volute arricciate, le quali fungono da supporto, un *horror vacui* marcatamente barocco, così come Passarini li citò nel suo repertorio di modelli (*fig.* 5).

C'è da aggiungere, inoltre, che questi preziosi tavoli non rappresentano un *unicum* a Roma, ma continuano una tradizione nel campo dell'arredo iniziata quasi un secolo prima e ampiamente consolidata dalle descrizioni delle varie guide dei palazzi di Roma, come – per citarne una, coeva al Passarini –

<sup>14</sup> Il repertorio di modelli, composto di 32 tavole rilegate insieme, si conserva presso la BAV (R.G. Arte Arch. S. 452) ed è stato pubblicato interamente da DI CASTRO, JATTA 2009.

<sup>15</sup> GONZÁLEZ-PALACIOS 2004, pp. 116-117.

<sup>16</sup> L'errore si trova nelle edizioni del 1787 e del 1797, si veda l'esemplare in BAV, R.G.Arte Arch.V.1214.

<sup>17</sup> COLA 2004, pp. 127-133. Su Giorgetti si veda MONTAGU 1970, pp. 278-298.

<sup>18</sup> È in corso di pubblicazione il volume a cura di M.C. Cola, *I Ruspoli. Storia di una famiglia e delle sue collezioni d'arte*, che ringrazio per i preziosi consigli che mi ha fornito.

*Viaggio curioso de' Palazzj e Ville più Notabili di Roma* di Pietro de' Sebastiani del 1683, o quella del 1717 di Nicodemus Tessin il giovane (1654-1728), che ne parla a lungo nel suo *Traité de la décoration interieure*<sup>19</sup>.

Tra i modelli ornamentali disegnati da Passarini vi sono anche quelli delle cornici per specchi, dove i cespi d'acanto si attorcigliano insieme a gruppi di fiori e frutti, rintracciabili in gran numero sul mercato antiquario o nelle sontuose abitazioni private. Degli stessi anni, se non di poco posteriore, è un disegno che raffigura un particolare di una cornice simile a quelle ideate da Passarini, conservato in un taccuino, oggi presso l'Istituto Centrale per la Grafica di Roma, raccolto da Francesco Andreoli Giustiniani, una figura poco studiata ma assai interessante. Appartenente a una rinomata dinastia di librai romani, Andreoli Giustiniani godeva a fine Seicento della fama di erudito, tanto da essere ritratto in una caricatura da Pier Leone Ghezzi.

Il successo e l'ampia diffusione delle stampe di Passarini si devono da un lato, anche all'editore che le pubblicò, vale a dire Domenico De Rossi, ben inserito sulla piazza romana, erede della fiorente impresa editoriale di famiglia. Secondo l'opinione di Barbara Jatta, D. De Rossi confezionò alla perfezione l'album dei modelli di Filippo, sfruttando le numerose richieste da parte di artigiani, artisti e ricchi committenti, desiderosi di possedere un prontuario utile per la realizzazione di oggetti destinati all'arredo delle sfarzose dimore<sup>20</sup>. È probabile, infatti, che la struttura dell'intera raccolta sia stata montata dal De Rossi sulla base dei numerosi disegni forniti da Passarini, inserendo più elementi in un unico foglio, a differenza di quanto farà Giovanni Giardini.

Ad esempio, in un'unica tavola sono raffigurati ben sette studi di croci e candelieri d'altare, modelli molto diffusi in età barocca, visibili ancora oggi in molte chiese di Roma, sia in argento che in legno dorato. In altre tavole invece sono posti insieme cornici e orologi ispirati al lessico berniniano, con figure che rappresentano il Tempo – un anziano alato – e la Morte – uno scheletro con la falce, in un movimento pieno di forza e di eleganza.

---

<sup>19</sup> N. Tessin dona la palma della vittoria ai tavoli che all'epoca erano presso i Barberini. Il suo manoscritto è stato trascritto in un volume a cura di Patricia Waddy nel 2002. È facile immaginare che a Roma l'architetto svedese sia stato in qualche modo aiutato da Cristina di Svezia, e inserito nelle cerchie artistiche di Bernini e di Carlo Fontana; sembra, tuttavia, che egli abbia imparato il mestiere sotto il patrocinio dell'architetto tedesco Abraham Paris, una figura minore che si occupava di didattica per i giovani studiosi provenienti dal mondo di lingua germanica. Si veda TESSIN [1717] 2002.

<sup>20</sup> Cfr. Jatta in Di CATRO, JATTA 2009, p. 69. Tutte le altre raccolte che ho avuto modo di esaminare recano la data 1698, pertanto si riferiscono all'edizione pubblicata da Domenico De Rossi.

### 1.3. *Disegni diversi inventati et delineati* (1714, II ed. 1750) di Giovanni Giardini

Giovanni Giardini (1646-1721) fu tra i principali protagonisti della diffusione del gusto ornamentale romano in Europa alla fine del Seicento. Originario di Forlì ma romano d'adozione, fu un prolifico disegnatore, maestro argentiere e dal 1698 fonditore della Camera Apostolica<sup>21</sup>.

Affascina la lettura della sua biografia, scritta da Carlo Grigioni nel 1963, il quale immagina di far visita all'ormai anziano maestro nella sua casa-bottega in via Giulia, accanto a palazzo Sacchetti<sup>22</sup>. Attraverso una serie di documenti, Grigioni ricostruisce l'interno della sua abitazione, descrivendo i numerosi dipinti appesi alle pareti e i disegni e le stampe dello stesso Giardini, ma anche di altri noti artisti, testimoniando così gli interessi collezionistici nutriti dall'argentiere. L'inventario della sua eredità costituisce un eccezionale punto di partenza per analizzare la figura di questo protagonista dell'arte barocca; l'elenco, infatti, mette ben in evidenza la fiorente posizione economica raggiunta dal forlivese, e fa luce sia sui rapporti che egli strinse con numerosi pittori e scultori, sia sulle varie commissioni che ricevette nel corso della sua carriera<sup>23</sup>.

Oltre ai quadri di Benedetto Luti, di Domenichino, un ritratto del "cavalier Bernino", sculture di Camillo Rusconi (in creta) e Duquesnoy (un bassorilievo), cospicue sono le raccolte di stampe antiche, da Polidoro da Caravaggio, a Tiziano, da Poussin a Paolo Veronese e di quelle di artisti coevi come Stefano della Bella. Di quest'ultimo, probabilmente, Giardini possedeva la serie di stampe *Ornamenti di fregi e fogliami*, edita tra il 1640 e il 1660, fantasiose invenzioni ornamentali che, secondo l'opinione di Forlani Tempesti, furono fondamentali per lo sviluppo del gusto rococò<sup>24</sup>.

Della Bella, infatti, fornì superbe prove di abilità nelle serie di acqueforti raffiguranti ornamenti e fregi, che riprese con evidenza dalle decorazioni raffaellesche, in particolare le Logge Vaticane, ma realizzati con un grado superiore d'immaginazione, le quali, soprattutto in Francia, ottennero un enorme successo, arrivando a condizionare anche lo stile decorativo di Luigi XIV<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> Giardini fu a lungo attivo per la committenza di Niccolò Maria Pallavicini (1650-1714), cfr. RUDOLPH 1995.

<sup>22</sup> Cfr. GRIGIONI 1963. Prima del contributo di Grigioni è da segnalare la voce dedicata a Giardini nel dizionario di Costantino Bulgari del 1958 (vol. I, p. 259). Si rimanda anche al saggio di LIPINSKY 1971, pp. 18-34, e agli studi di HONOUR 1971, pp. 114-121, e GONZÁLEZ-PALACIOS 2004, pp. 131-146 (con bibliografia precedente).

<sup>23</sup> L'inventario è stato pubblicato da Grigioni nel 1963. Si veda la nota 22.

<sup>24</sup> Cfr. FORLANI TEMPESTI, in DBI, vol. XXXVI, 1988, pp. 686-690.

<sup>25</sup> Sono diversi i contributi dedicati a Stefano della Bella, tra i più recenti si veda SPADACCINI 2013, pp. 15-21.

Nella collezione di Giardini vi era anche la nota serie di stampe dalla Galleria Farnese, ma non sappiamo quale edizione. Cronologicamente possiamo escludere quelle stampate dopo l'anno della sua morte, il 1721, e orientarci verso quelle edite dopo la metà del Seicento. Tra le prime che circolarono a Roma, vi era quella di Carlo Cesi, edita nel 1654, una raccolta di quaranta stampe, che ebbe molto successo in Francia, grazie alla diffusione operata da François Collignon<sup>26</sup>.

L'interesse per il ciclo dei Carracci, assunto a modello esemplare, si intensificò notevolmente dopo la diffusione della teoria artistica di Bellori, il quale fu anche tra i promotori di una nuova edizione della *Galleria* nel 1677, a cura dell'incisore siciliano Pietro Aquila<sup>27</sup>.

Come ha più volte sottolineato Evelina Borea, tra le due serie vi è un significativo cambiamento nell'impostazione generale, in quanto l'edizione di Carlo Cesi si caratterizzava per il taglio classicista, dove l'iconografia dei soggetti e quindi la descrizione dei riquadri era l'unico elemento della raccolta, tralasciando il vero senso e la spazialità dell'opera, mentre quella dell'incisore siciliano dava ampio spazio alla creatività dei Carracci e dei suoi seguaci, raffigurando tutta la decorazione ornamentale e le sculture che occupavano un tempo lo spazio delle nicchie<sup>28</sup>. È molto probabile che Giardini apprezzasse maggiormente quest'ultima edizione, soprattutto perché la fastosa ornamentazione dei Carracci, comprendente festoni, maschere, conchiglie, putti in diverse pose, fu tra le principali fonti d'ispirazione per i decoratori a partire dal XVII secolo, alla quale Giardini non rimase indifferente.

Durante la visita immaginaria descritta da Grigioni, l'anziano artista mostra al suo ospite il prezioso repertorio intitolato *Disegni diversi inventati e delineati da Giovanni Giardini da Forlì*, incisi da Massimiliano Giuseppe Limpach di Praga, editi nel 1714 e ristampati nel 1750 nella versione latina di *Promptuarium artis argentariae* (fig. 6).

La raccolta di ben 100 stampe, divisa in due libri (la prima parte è dedicata a papa Clemente XI, mentre la seconda all'Accademia del Disegno) presenta modelli ad uso di argentieri, sia per oggetti sacri che profani, e colpisce per la "vera fantasmagoria di estrose invenzioni che sembrano esaurire tutte le possibilità della fantasia"<sup>29</sup>. I disegni originali realizzati dal Giardini, a penna e in parte acquerellati, si conservano oggi a Berlino, e mostrano, ancora più delle stampe, quanto le sue creazioni siano state ispirate dalle coeve architetture barocche ma, ciò nonostante, siano nuove e "diverse" dalle altre.

---

<sup>26</sup> Cfr. *Les Carrache et les décors profanes*, Atti del convegno organizzato da l'Ecole Française de Rome nel 1988.

<sup>27</sup> Cfr. BOREA 2015, pp. 239-265.

<sup>28</sup> BOREA 1988, pp. 521-555.

<sup>29</sup> GRIGIONI 1963, p. 16.

Sono pochissime le opere realizzate dal Giardini che oggi conosciamo e che possiamo associare alle sue elegantissime invenzioni, come candelieri, lampadari, caffettiere o incensiere che, a prima vista, sembrano quasi dei gioielli o delle sculture. Nei candelieri ad esempio ricorre spesso il motivo degli angeli che fungono da base e dalla quale dipartono varie foglie d'acanto dirette verso l'alto; queste arrivano a sostenere diversi bracci, o in altri casi gli angeli sostengono con grazia due candele per mano. Il motivo che si ripete con più frequenza è la foglia che si arriccia, un elemento tipico del barocco romano, sviluppato prima di lui da Pietro Cerini<sup>30</sup>.

Tra gli inventori di ornamenti attivi a Roma, Giovanni Giardini è forse quello di cui possediamo più informazioni, grazie alla sua nomina dal 1698 a fonditore della Camera Apostolica.

Dall'Archivio Vaticano sono emersi numerosi documenti che testimoniano la presenza di opere dell'artista in Spagna, in particolare alla corte di Filippo V<sup>31</sup>. Nel 1702 Giardini ricevette un pagamento di 250 scudi per un'acquasantiera "guarnita di fiori d'argento" commissionata da papa Clemente XI Albani come dono per l'ambasciatore straordinario di Filippo V, Giovanni Battista Borghese (1639-1717)<sup>32</sup>. Il sovrano spagnolo era stato a Napoli nel 1702 e in quest'occasione il papa inviò il cardinale Carlo Barberini (1630-1704) alla corte spagnola come suo legato straordinario, mentre il principe Borghese svolgeva la stessa funzione alla corte papale a nome di Filippo V.

I vincoli che Giovanni Battista Borghese aveva stabilito con la nuova dinastia borbonica, rafforzati con la concessione fattagli da Filippo V del toson d'oro in occasione della sua ambasceria straordinaria, si rivolsero naturalmente a suo danno quando il pretendente asburgico alla successione spagnola, il futuro imperatore Carlo VI, prese possesso nel 1706 del Regno di Napoli. Egli rifiutò allora di venir meno al giuramento prestato a Filippo V e fu pertanto dichiarato decaduto dal governo asburgico insediato a Napoli dei suoi feudi di Sulmona e di Rossano e di tutti gli altri beni fondiari di cui godeva nel Regno<sup>33</sup>.

Il prezioso oggetto realizzato da Giardini per l'ambasciatore, secondo González-Palacios, sarebbe da identificare con la magnifica acquasantiera conservata al Metropolitan Museum of Art di New York,

---

<sup>30</sup> Si rimanda al paragrafo 1.1.

<sup>31</sup> I documenti sono stati segnalati da J. Montagu e trascritti da GONZÁLEZ-PALACIOS 1995, pp. 368-369; ID. 2004, pp. 143-144, altri furono menzionati da BULGARI 1958, p. 529. Tuttavia, manca ancora un'analisi sistematica della ricezione delle opere di Giardini in Spagna.

<sup>32</sup> Cfr. DE CARO, in DBI, 1971, vol. XII, pp. 596-597.

<sup>33</sup> Si veda la nota 32.

dove l'immagine centrale raffigurante Santa Maria Egiziaca in argento ricorda un dipinto di Benedetto Luti, noto in più versioni<sup>34</sup>.

Sempre González-Palacios ha reso noto un pagamento a Giardini datato 1708, per la lavorazione di guarnizioni in argento di due casse in velluto cremisi ricamate e contenenti fasce benedette, che partirono per la Spagna destinate al figlio di Filippo V, il futuro Luis I, nato nel 1707. Il dono per il primogenito del sovrano fu commissionato ancora una volta dal pontefice, seguendo una consuetudine risalente a papa Clemente VIII<sup>35</sup>. Giardini quindi realizza i doni destinati dal papa a Filippo V, ereditando il ruolo svolto anni prima da Giovanni Paolo Schor, il decoratore di fiducia di papa Alessandro VII<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> Prima di far parte della raccolta del museo americano, l'acquasantiera apparteneva alla collezione Thurn und Taxis in Germania. Si veda GONZÁLEZ-PALACIOS 2004, p. 134.

<sup>35</sup> Cfr. GONZÁLEZ-PALACIOS 2004, p. 43.

<sup>36</sup> FUSCONI 1985, pp. 159-180.



Fig. 1 Pietro Cerini, *Frontespizio con dedica al marchese del Carpio*,  
 Londra, Victoria and Albert Museum



Fig. 2 *Gaspar Mendez de Haro, marchese del Carpio*,  
 Madrid, Biblioteca Nacional de España



Fig. 3 Pietro Cerini, *Stampe di ornati*, Londra Victoria and Albert Museum



Fig. 4 Pietro Cerini, *Raccolta di stampe di gioielli dedicate a Samuele Iacomini*, Londra, Victoria and Albert Museum



Fig. 5 Filippo Passarini (attribuito), tavolo parietale, 1682, Roma, palazzo Altieri



Fig. 6 Giovanni Giardini, *Disegni diversi inventati e delineati [...]*, Roma 1714

SECONDA PARTE  
Roma - Madrid (1680-1750)



## L'influenza delle incisioni romane nell'architettura e nelle arti decorative spagnole del Settecento

L'influsso della cultura romana nell'ambito della nuova Spagna borbonica è un punto fermo nel dibattito storiografico dedicato ai rapporti tra i due paesi. Tuttavia, questo fenomeno non ha ancora avuto una definizione precisa a causa della sua natura mutevole, fatta di percorsi discontinui, in rapporto ad eventi come guerre o ai protagonisti che si alternarono sulla scena europea: papi, sovrani, ambasciatori e artisti.

Un'indagine approfondita, che ponga l'accento sui reali effetti dei repertori di disegni e stampe "romani" nel lessico ornamentale madrilenno durante il regno di Filippo V, merita quindi di essere affrontata per comprendere a pieno la formazione del nuovo gusto borbonico e il livello di dipendenza da quello romano.

L'architettura che meglio rappresentava il momento in cui la nuova dinastia metteva le sue radici era quella detta "churrigueresca", un termine con il quale si indica il barocco ispanico, rappresentato da un gruppo di artisti, come appunto José de Churriguera<sup>37</sup>, Pedro de Ribera, Theodoro Ardemans e altri, contraddistinti dall'impiego smisurato di decorazioni nei loro progetti architettonici.

Con l'arrivo di Filippo V, la tradizione artistica spagnola subì un rallentamento e Madrid divenne l'arena di confronto di più modelli, favorendo così la nascita di un linguaggio ibrido di origine europea. È in questo contesto che artisti italiani e francesi<sup>38</sup> trovarono un terreno fertile nel quale configurare un programma basato su apporti internazionali, con l'obiettivo di soddisfare le richieste del nuovo sovrano aperto ad interessi cosmopoliti; durante il suo regno la Spagna divenne un laboratorio di esperienze artistiche e architettoniche eterogenee, al fine di presentare una nuova immagine della monarchia.

Fu con la fondazione dell'Accademia di San Fernando – come vedremo più avanti – che il modello italiano, patrocinato dalla cosiddetta "setta borrominesca"<sup>39</sup>, detenne per diversi anni

---

<sup>37</sup> RODRÍGUEZ DE CEBALLOS 1971.

<sup>38</sup> Tra gli architetti francesi è importante ricordare la presenza a Madrid di F. Carlier, R. de Cotte (attivi nel palazzo del Buon Ritiro tra il 1712 e il 1715,) e i ritrattisti J. Ranc, M. Houasse e Van Loo. Cfr. BOTTINEAU 1993.

<sup>39</sup> RODRÍGUEZ RUIZ 2004, p. 395.

l'autorità in campo artistico e accademico, favorita anche dai sovrani, in particolar modo da Elisabetta Farnese. Non è un caso che gli stessi artisti attivi nella Accademia parteciparono anni prima ai cantieri del Palacio Real Nuevo di Madrid e della Granja de San Ildefonso, dove fu codificato quel nuovo linguaggio grafico lasciato in eredità da Filippo Juvarra<sup>40</sup>.

La severità herreriana del monastero-palazzo de El Escorial, fondamentale punto di riferimento per gli artisti della precedente generazione, sembra ormai un ricordo lontano.

---

<sup>40</sup> SANCHO 1995; RODRÍGUEZ RUIZ 2004, p. 409. Presso la Biblioteca Nacional de España (d'ora in poi BNE) si conservano diversi progetti di Juvarra, capisaldi del nuovo linguaggio architettonico, alcuni realizzati durante il suo periodo romano, cfr. BARCIA 1906, nn. 8309-8311-8315. Essi mostrano veri e propri progetti scenografici con la città di Roma sullo sfondo, fantasie architettoniche con edifici moderni, fontane e antichità combinati insieme. Cfr. le schede in SANTIAGO PÁEZ 2004, p. 521, con bibliografia precedente.

## 2.1 La fortuna dei repertori De Rossi a Madrid

Tra i principali repertori di stampe e disegni d'ornamento realizzati da artisti romani o formati a Roma tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento spiccano quelli editi dalla "ditta" De Rossi che, per circa un secolo, ebbe il monopolio della produzione di repertori, in particolare quelli dedicati alle raccolte di stampe con rilievi di edifici moderni e interni decorati, uno specchio privilegiato dell'attuale cultura architettonica romana. Attraverso questi esemplari cambia il modo di concepire i repertori, poiché dalle classiche vedute si passa ora alle stampe raffiguranti precisi elementi, con una particolare attenzione ai dettagli ornamentali. I destinatari non sono quindi solo i collezionisti e *amateurs* ma anche chi le architetture e le decorazioni le realizza.

Dopo i numerosi interventi attuati da papa Alessandro VII Chigi, i De Rossi diedero inizio a diverse pubblicazioni atte a celebrare la "moderna" immagine di Roma. Questi nuovi modelli estetici furono diffusi nei volumi *Palazzj di Roma* di Pietro Ferrerio (s.d. [1655], II ed. 1670-77), il *Nuovo Teatro delle fabbriche*, di Giovanni Battista Falda (1665, s.d. [1665-77], s.d. [1667-69], 1699) – artista molto legato ai De Rossi – nei *Nuovi disegni delle architetture e piante dei palazzj di Roma* (s.d. [1670-1677]), *Insignum Romae Templorum Prospectus* (1683)<sup>41</sup>, *Disegni di vari altari e cappelle nelle chiese di Roma* (1688-1689 ca.) e *Studio d'architettura civile* (in tre volumi, 1702, 1711, 1721)<sup>42</sup> – con i disegni di Alessandro Specchi – i quali giunsero molto presto in tutti i maggiori centri europei e tra questi anche Madrid.

Il secondo volume di *Studio* fu dedicato al cardinale Francesco Acquaviva d'Aragona (1665-1725), nominato da Filippo V ambasciatore di Spagna presso la Santa sede.

La loro diffusione finì perfino a supplire il classico viaggio di formazione in Italia: è il caso di alcuni artisti spagnoli come Ventura Rodríguez, di cui si parlerà più avanti. Al contrario, furono in molti a completare il tirocinio formativo nell'Urbe, e a tornare in patria carichi di fonti romane utili ad ogni uso, come nel caso di Josè de Hermosilla, tra i primi pensionati dell'Accademia di San Fernando a Roma<sup>43</sup>.

*Disegni di vari altari e cappelle* con dedica a Giovan Francesco Albani, futuro papa Clemente XI (frontespizio: 1690), ebbe un enorme successo. Dietro al progetto complessivo del repertorio c'è si-

<sup>41</sup> Placentino in ANTINORI 2013, pp. 235-247. Il repertorio è dedicato al cardinale Gaspare Carpegna ed è composto da 54 tavole.

<sup>42</sup> Cfr. ANTINORI 2013.

<sup>43</sup> Su Josè de Hermosilla si veda il catalogo della mostra a cura di D. RODRÍGUEZ RUIZ (Madrid 2015).

curamente lo zampino di Ciro Ferri, autore non solo del frontespizio ma anche di sei progetti architettonici illustrati nel repertorio, alcuni dei quali completano in realtà le invenzioni dei grandi maestri che lo hanno preceduto, come Borromini (San Giovanni dei Fiorentini) e Pietro da Cortona (San Nicola da Tolentino). Il volume è citato in tutte le biblioteche delle accademie europee, specialmente in quella di San Luca, probabilmente grazie al suo taglio didattico: secondo Carlo Cresti le tavole del repertorio sono da mettere in relazione all'Accademia Medicea di Roma, un'istituzione fondata da Cosimo III nel 1673 e diretta proprio da Ciro Ferri<sup>44</sup>.

I modelli del Seicento romano acquisirono così una notevole capacità di penetrazione in Italia e all'estero: nell'immaginario di ogni artista vi erano i progetti michelangioteschi, il nuovo linguaggio codificato da Bernini, le esuberanti invenzioni decorative di Borromini, fino alle interpretazioni classiciste di Carlo Fontana.

Proprio quest'ultimo volle a tutti i costi che i suoi progetti figurassero tra le opere illustrate dai De Rossi, conscio dell'importanza e del valore riconosciuto ai volumi presso gli architetti e i committenti di tutta Europa. Nella Real Biblioteca di Madrid si conserva una versione dell'album *Templum Vaticanum* (1694)<sup>45</sup> di Fontana, un'opera fondamentale che formò molti artisti della cerchia classicista-accademica, da Juvarra a Procaccini, attivi entrambi nei cantieri madrileni. I 70 disegni che raccontano la storia della costruzione di San Pietro in Vaticano, furono stampati da Alessandro Specchi, autore dei disegni dell'edizione di *Studio di Architettura civile*<sup>46</sup>.

Fin dall'*incipit* Fontana dichiara che il suo volume deve servire a chi vive "fuori Roma", egli infatti offre come esempio da seguire gli illustri modelli michelangioteschi e bramanteschi e, secondo il suo giudizio, l'opera servirà ai grandi committenti per erigere edifici monumentali. Non manca, secondo H. Hager, anche l'ambizione di Fontana di porsi nel solco della tradizione degli architetti teorici, come Vignola e Palladio<sup>47</sup>, tuttavia, l'intento pedagogico dell'opera si impone per fortuna sulla smania dell'artista e il risultato è un capolavoro esso stesso da imitare, *in primis* dai suoi discepoli più af-

---

<sup>44</sup> CRESTI 1984, p. 448.

<sup>45</sup> MARÍAS 1987, pp. 391-392; RODRÍGUEZ RUIZ 2000, scheda n.6.8, pp. 438-439.

<sup>46</sup> Si rimanda al fondamentale contributo di HAGER 1992, pp. 85-150. Fu il papa Innocenzo XI a incaricare l'architetto di realizzare il volume, sia per informare il pubblico "circa lo stato vero" della fabbrica e mettere a tacere le false voci che circolavano di un imminente crollo della cupola michelangiotesca per colpa di interventi di mano del Bernini, e sia per diventare un esempio per i giovani architetti.

<sup>47</sup> HAGER 1992, p. 86.

fezionati, i quali impostarono le lezioni presso l'Accademia di San Luca seguendo il metodo illustrativo di Fontana<sup>48</sup>.

Opere come l'altare maggiore di Santa Maria in Traspontina, la cappella Cybo in Santa Maria del Popolo, o le architetture effimere per i teatri di Lorenzo Onofrio Colonna e Pietro Ottoboni, sono solo alcuni esempi di progetti di Fontana molto noti e utilizzati come fonte d'ispirazione dagli artisti italiani impegnati nelle architetture scenografiche e ornamentali nell'ambito della corte spagnola<sup>49</sup>, come G. Pavia<sup>50</sup>, G. Bonavera<sup>51</sup> e G. Bonavia. Quest'ultimo, di origini piacentine, intrattenne uno stretto rapporto con i modelli di Fontana soprattutto quando nel 1728 giunse a Madrid nel ruolo di decoratore-pittore. Dal 1745 egli fu posto alla guida delle fabbriche del *Real Sitio* e si dedicò all'architettura<sup>52</sup>, sostenuto anche dal ministro Alberoni e dal marchese Annibale Scotti, piacentino anche lui, personaggio chiave per la sua carriera grazie al ruolo di consulente delle altezze reali, soprattutto di Elisabetta Farnese<sup>53</sup>. Bonavia è il tipico esempio di artista non romano che in Spagna, attraverso i repertori di disegni e stampe, conosce e assimila i modelli romani, diffondendoli nell'ambito dei *Rael sitios*. È suo il progetto della chiesa di Sant'Antonio presso Aranjuez (*fig. 7*), appena fuori Madrid, il cui impianto sembra presentare evidenti legami con i progetti di Carlo Fontana, dalla chiesa dei Santi Martiri al Colosseo, al Santuario di Loyola (*fig. 8*) da lui progettato intorno al 1681 su commissione di padre Oliva, Preposito della Compagnia di Gesù<sup>54</sup>, un perfetto esempio di sintesi tra le linee tipiche dello artista italiano e le decorazioni spagnole ispirate dai Churriguera.

Il progetto per la chiesa dei Santi Martiri, ideato da Fontana intorno al 1700, era ben noto attraverso le ultime 12 stampe edite ne *L'Anfiteatro Flavio* (1725) (*fig. 9*). Il riferimento alla chiesa di Santa Maria Assunta in Cielo ad Ariccia di Bernini è molto evidente, e ancora una volta Fontana si fa garante di una continuità e soprattutto della diffusione del lascito berniniano. A ispirare Bonavia, “Maestro Mayor de las obras de Aranjuez”, furono sicuramente i repertori posseduti dalla cerchia

<sup>48</sup> Si veda il discorso di Filippo Juvarra che a Roma dal 1704 seguì da vicino gli insegnamenti di Carlo Fontana, in HAGER 1985, pp. 63-98.

<sup>49</sup> Come è stato messo in evidenza, la famiglia Galli Bibiena in questo campo giocò un ruolo di primo piano, imponendo con i loro trattati e opere straordinarie, un personale gusto decorativo non solo a Madrid ma anche nel resto dell'Europa. Cfr. LENZI, BENTINI 2000.

<sup>50</sup> Giacomo Pavia (1699-1749) fu pittore e scenografo, tra i primi professori dell'Accademia di San Fernando.

<sup>51</sup> Giovanni Bonavera (1691-1745), noto in Spagna come Santiago Bonavera, partecipa alla decorazione dei siti reali a partire dal 1745. Si occupò in particolare delle macchine scenografiche dei teatri allestiti nel palazzo del Buen Retiro. Cfr. RODRÍGUEZ RUIZ 2004, p. 439.

<sup>52</sup> Su Giacomo Bonavia (1700-1759) si vedano i contributi di TOVAR MARTIN 1998, pp. 131-143; SUÁREZ QUEVEDO 2014, pp. 153-167.

<sup>53</sup> Cfr. RODRÍGUEZ RUIZ 2004, pp. 87-97, 394-439.

<sup>54</sup> BENINCAMPI 2015, pp. 55-68.

reale, per esempio quelli di Elisabetta Farnese – per la quale decorerà “la camera delle meraviglie” ad Aranjuez – o dall’attività madrilen di Andrea Procaccini, soprattutto nel palazzo de La Granja, un tramite fondamentale tra la cultura romana e l’arte di corte<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> Su Andrea Procaccini si rimanda *infra* al paragrafo 2.3.

## 2.2 Ventura Rodríguez: “nunca estuvo en Roma”<sup>56</sup>

Il più romano tra gli artisti spagnoli alla corte di Filippo V fu senza dubbio Ventura Rodríguez (1717-1785) egli, tuttavia, non compì il classico viaggio di formazione nella città eterna (fig. 19).

La sua carriera iniziò sotto i migliori auspici, ossia accanto a Filippo Juvarra, durante il suo breve ma fondamentale soggiorno madrilenò (1735-1736) voluto dal sovrano spagnolo<sup>57</sup>. Sono gli anni del grande fermento artistico attorno al Nuovo Palazzo Reale, un cantiere brulicante di artisti internazionali, ognuno dei quali aggiungerà un tocco personale all'originario progetto juvarriano, a partire da Giovanni Battista Sacchetti<sup>58</sup>.

Grazie alla sua straordinaria dote di assimilazione, Rodríguez rinnovò il linguaggio artistico spagnolo attraverso la perfetta sintesi tra il barocco ispanico e l'architettura romana di Sei e Settecento, attingendo esclusivamente ai trattati e ai repertori di disegni e stampe a sua disposizione.

Quasi vent'anni prima della sua morte, fu stilato un inventario dei suoi beni che contava ben 102 libri, più diversi volumi con disegni e piante varie: la maggior parte dei libri erano di architettura, seguivano quelli su temi più tecnici come arte decorativa e infine volumi dedicati alla storia, alla letteratura e alle biografie di artisti. Dopo la sua morte la biblioteca fu ereditata dal nipote, Manuel Martín Rodríguez, anche lui architetto, che a differenza dello zio si recò per un viaggio di istruzione a Roma dove acquistò numerosi repertori di disegni e stampe arricchendo ulteriormente la collezione lasciatagli dallo zio<sup>59</sup>. Scorrendo i titoli della sua straordinaria biblioteca si comprende immediatamente il rapporto speciale con la cultura architettonica italiana, in particolare quella moderna. Vi erano i repertori di G. Giacomo e Domenico De Rossi, di Falda e di G. Giardini. Non manca la *Raccolta di varie targhe di Roma fatte da professori primarij* (Roma 1711), ideata da Juvarra fin dal 1706, nell'ambito della cerchia del cardinale Ottoboni, una raccolta di 50 tavole di decoratissimi stemmi araldici ricavati dalle più importanti fabbri-

<sup>56</sup> “Mai stato a Roma”: queste parole sono tratte dalla biografia che G. M. de Jovellanos dedica a Ventura Rodríguez (1888, p. 16).

<sup>57</sup> G. M. de Jovellanos nella biografia di Rodríguez scrive: “scelto da Yubarra lavorò al suo fianco da quando arrivò a Madrid alla sua morte; fu da lui particolarmente stimato, ricevette con grande applicazione i suoi insegnamenti, e lo venerò sempre come suo maestro, confessando di dovergli il meglio della sua arte [...]” in Jovellanos 1788, nota 2. Nei progetti di Rodríguez, in particolare quello della chiesa di San Marco a Madrid, si ritrovano diversi riferimenti alle opere di Juvarra, come la chiesa di San Filippo Neri a Torino che risente del linguaggio “a strutture aperte” assimilato dall'architetto messinese durante le imprese scenografiche romane nell'ambito dell'*atelier* di Carlo Fontana, cfr. DI MACCO 1995, pp. 269-277. Non c'è dubbio che Ventura conobbe anche i disegni che l'artista realizzò a Roma, come ad esempio quelli con schizzi dei singoli ornati nella chiesa dei Santi Luca e Martina di Pietro da Cortona, che il messinese aveva utilizzato anche nelle decorazioni di Superga. Si veda BLASCO ESQUIVIAS 1995, p. 116; DARDANELLO 2007, pp. 103-172.

<sup>58</sup> Spettò a Giovanni Battista Sacchetti portare avanti il progetto di Juvarra per il palazzo Nuovo, coadiuvato da diversi artisti francesi e italiani come Giacomo Pavia e Giacomo Bonavia. Cfr. BLASCO ESQUIVIAS 1997, pp. 71-89.

<sup>59</sup> BLANCO MOZO 1996, pp. 181-221.

che di Roma<sup>60</sup> (fig. 11). La loro decorazione ricorda quella utilizzata dagli argentieri romani di fine Seicento, come Giovanni Giardini, coetaneo di Juvarra,<sup>61</sup> e i mascheroni di Michelangelo e più tardi quelli di Bernini<sup>62</sup>. Senza dubbio l'artista spagnolo attinse agli stemmi delineati da Juvarra come spunto per le sue invenzioni decorative<sup>63</sup>. Attraverso questi Ventura si accostò alle invenzioni di Borromini, Bernini, Rainaldi e Carlo Fontana, interpretate con un personale virtuosismo grafico che si fece sempre più elaborato grazie al contatto con gli artisti italiani attivi nel cantiere del palazzo nuovo.

Magnifico disegnatore, progettò e costruì diverse chiese, intervenne nella ridefinizione e ampliamento di cattedrali, monasteri, altari e varie opere pubbliche, tra cui architettura effimera, ornamenti, fontane e la sua eterogenea attività divenne ben presto fondamentale nel nuovo circolo accademico dell'Accademia di San Fernando.

È nella decorazione che emerge tutta la sua ammirazione per il gusto ornamentale romano. Gli ordini architettonici nei suoi progetti si rivestono di tanti elementi decorativi e le superfici si popolano di festoni, corone, conchiglie, palme, angeli e varie figure e nonostante l'eccessiva ricchezza "le sue opere mantengono l'aspetto di delicate porcellane"<sup>64</sup>. Il suo talento nel decoro fu senza dubbio lo strumento di seduzione che gli permise di entrare nelle grazie dei reali, ed occuparsi dei tanti palazzi in costruzione, dalla Granja al Palazzo Nuovo. Di quest'ultimo si conserva un suo divertente schizzo che illustra il meccanismo pensato per trasportare le sculture sulla facciata del palazzo<sup>65</sup>.

I suoi interessi si indirizzarono anche alle architetture religiose, dove maggiormente emerge il costante *file rouge* con i modelli italiani. È interessante il confronto tra l'altare della chiesa dei Santi Nomi di Gesù e Maria di Carlo Rainaldi (fig. 13) con quello realizzato da Ventura nella chiesa del monastero reale dell'Incarnazione di Madrid<sup>66</sup> (fig. 14). Il progetto di Rainaldi è presente nel repertorio *Disegni di*

<sup>60</sup> Vi erano ben venti stemmi da Bernini, sei da Borromini, due da Carlo Rainaldi e ancora Algardi, Michelangelo e Carlo Fontana. L'opera fu pubblicata a Roma da Antonio De Rossi, e a questa prima edizione ne seguirono ben cinque, cfr. ZEGA 1989, pp. 10-51; DARDANELLO 2007, pp. 108-109.

<sup>61</sup> Non a caso la formazione del giovane Juvarra era iniziata proprio con l'attività di argentiere, che gli permise di essere un abilissimo disegnatore grazie alla sperimentazione delle forme tridimensionali attraverso l'uso della tecnica dello sbalzo e del cesello. Cfr. FRANCHI 2008, pp. 145-156.

<sup>62</sup> Il riferimento a Bernini è evidente negli schizzi di Juvarra conservati nel taccuino che si portò a Roma tra il 1707 e il 1709, oggi presso la Biblioteca Nazionale di Torino. Sono studi attraverso i quali l'artista cerca di appropriarsi del linguaggio ornamentale di Bernini, riproducendo ad esempio gli stemmi di papa Urbano VIII Barberini, cfr. DARDANELLO 2007, pp. 108-109.

<sup>63</sup> Nella Biblioteca Nacional de España (d'ora in avanti BNE), si conserva un disegno di uno stemma decorato simile a quelli di Juvarra. Barcia nel 1906 (p. 681, n. 8492) lo incluse tra i disegni degli anonimi italiani. Si veda (fig. 12).

<sup>64</sup> CHUECA GOITIA 1942, pp. 185-210.

<sup>65</sup> BNE, Dib|14|27|22|2. Barcia 1906, n° 1608; PLAZA 1975, pp. 239-247; GARCÍA-TORAÑO MARTÍNEZ 2009, n° 91/62, pp. 102-103.

<sup>66</sup> Il monastero (1611-1616), fondato da Margherita d'Austria, fu sempre legato alla corte per la celebrazione delle onoranze funebri dei re di Spagna, cfr. Madrid 1983, p. 45.

*vari altari e cappelle nelle chiese di Roma* dei De Rossi che Rodríguez possedeva, e non c'è dubbio che egli abbia attinto fedelmente alla stampa per realizzare l'altare nella chiesa madrilenà<sup>67</sup> (fig. 15).

La Biblioteca Nacional di España conserva numerosi progetti dell'artista, alcuni sono delle creazioni ideali, esercizi creativi per mettere alla prova il suo talento e riportare su carta le idee ispirate dai progetti di svariati artisti, come Ferdinando Fuga, figura al centro degli interessi del cardinale Troiano Acquaviva, il rappresentante di Filippo V a Roma. È molto probabile che grazie al prelado molti dei progetti "romani" di Fuga giunsero a Madrid<sup>68</sup>. È evidente ad esempio il riferimento alla facciata della basilica di Santa Maria Maggiore<sup>69</sup> nel foglio elaborato da Rodríguez, non vincolato ad un progetto concreto<sup>70</sup>. Non è da escludere anche la possibilità che molti colleghi di Ventura pensionanti a Roma, come Miguel Fernandez o José de Hermosilla – ques'ultimo tra l'altro proprio accanto a Fuga nel restauro del palazzo dell'ambasciata di Spagna presso la Santa Sede (piazza di Spagna) – portarono a Madrid diversi schizzi delle opere dell'architetto, messi poi a disposizione degli artisti madrileni.

Altri disegni hanno invece un carattere ornamentale e scenografico molto accentuato<sup>71</sup> (figg. 16-17).

In queste sezioni di chiese immaginarie, si percepisce la mano di un architetto che sogna in grande, tuttavia i progetti sono concretamente irrealizzabili perché nascono dall'unione di idee raffigurate in stampe diverse: si vede ad esempio nei progetti a pianta centrale coronati da una grande cupola il ricorso ai modelli della Roma antica (dal Pantheon al mausoleo di Santa Costanza), e anche memorie più recenti come Carlo Fontana (di lui possedeva il *Tempio Vaticano* e *L'Anfiteatro Flavio*) o i trattati che consultava abitualmente come quello di Pozzo, dal quale trasse sicuramente la concezione teatrale delle architetture. Si riconoscono, inoltre, elementi decorativi borrominiani come la testa del cherubino alato o le corone sulle nicchie ai lati dell'altare visibili nel progetto di Ventura per una chiesa<sup>72</sup>. Probabilmente conosceva le opere del maestro svizzero grazie all'edizione a cura di Sebastiano Giannini, *Opus Architectonicum* (Roma, 1720-1725), in due eleganti volumi posseduti da Rodríguez, contenenti oltre ai disegni anche il testo di Virgilio Spada l'oratoriano molto vicino a Borromini<sup>73</sup>. L'opera ebbe un enorme

<sup>67</sup> CHUECA GOITA 1942, p. 209.

<sup>68</sup> Il cardinale Trojano Acquaviva incaricò Fuga nel 1746 della decorazione della chiesa nazionale spagnola di San Giacomo in piazza Navona per le esequie solenni di re Filippo V, morto nel luglio di quell'anno.

<sup>69</sup> Il progetto di Fuga è del 1741, si veda KIEVEN 1988, 1991.

<sup>70</sup> BNE, Dib|14|25|3. BARCIA 1906, n°1656; RODRÍGUEZ RUIZ 2002, pp. 226-228; GARCÍA-TORAÑO MARTÍNEZ 2009, n° 102, pp. 120-121.

<sup>71</sup> BNE, Dib|14|25|6. BARCIA 1906, n° 1658; GARCÍA-TORAÑO MARTÍNEZ 2009, n°104, pp. 122-123.

<sup>72</sup> Portoghesi 1982, 1990. BNE, Dib|14|25|22; BARCIA 1906, n°1661; REESE 1976, vol. I. pp. 35-36, vol. II p. 263; GARCÍA-TORAÑO MARTÍNEZ 2009, n°109, pp. 127-128.

<sup>73</sup> Dopo vari tentativi falliti di pubblicazione, intrapresi sia da incisori come Giovanni Battista Falda e Lievin Cruyl, sia dallo stampatore francese Domenico Barrière e dal poligrafo Fioravante Martinelli, a causa della tragica morte di Borromini nel 1667, solo Sebastiano Giannini – ancora poco noto romano attivo nei primi del Settecento – riuscì nell'impresa, cfr. CONNORS 1991, 1998.

successo fin da subito e durante l'Ottocento, come riporta Nicola Ratti, divenne quasi introvabile, l'unica biblioteca romana che lo possedeva era la Casanatense<sup>74</sup>.

Nel 1788, a tre anni dalla morte dell'artista, Jovellanos pubblicò *Elogio de Ventura Rodríguez*, in cui dopo vari panegirici espose i motivi delle controversie che l'architetto ebbe con alcuni colleghi, a causa del suo mancato viaggio a Roma, in particolare con José de Hermosilla (1715-1776), considerato prima del 1755, l'erede dell'insegnamento di Juvarrá e Giovanni Battista Sacchetti in Spagna<sup>75</sup>.

Tra il 1747 e il 1751 Hermosilla risiedette a Roma come pensionato al seguito di Ferdinando Fuga – su indicazione di Alfonso Clemente de Aróstegui – con il quale ebbe l'opportunità di lavorare al restauro del palazzo di España, l'ambasciata di Spagna presso la Santa Sede, dove anche Borromini aveva lasciato i segni del suo passaggio<sup>76</sup>. Questo soggiorno a Roma fu appoggiato da José Carvajal y Lancaster (1698-1754)<sup>77</sup>, ministro dei Borboni e tra i principali sostenitori della Reale Accademia di San Fernando, il quale desiderò fortemente che Hermosilla mettesse a punto un trattato di architettura aggiornato, per gli studenti della Accademia. Il risultato fu *Arquitectura Civil* (1750) una sintesi storica e accademica tesa da un lato a indicare metodi per la conservazione del patrimonio, dall'altro a dare preziosi suggerimenti su interventi razionali per la tutela del decoro architettonico cittadino.

Con questo testo Hermosilla codificò un nuovo linguaggio di rappresentazione grafica che aveva assimilato durante il suo soggiorno romano seguendo le orme di artisti come Bernini, Carlo Fontana, Borromini e Carlo Rainaldi, che segnarono profondamente la sua formazione e la sua futura carriera.

Al suo rientro in patria, tradusse in spagnolo diversi trattati italiani posseduti dall'Accademia, favorendo così lo studio di testi fondamentali, e ricoprì numerosi incarichi oltre alla realizzazione del celebre Paseo del Prado, una sintesi perfetta tra modelli del passato e una modernità ancora inedita a Madrid, caratterizzata da una eleganza e raffinatezza comune solo alle opere dei grandi maestri.

Per Ventura Rodríguez il confronto con Hermosilla divenne insostenibile, e non è un caso che pur non essendo mai stato a Roma volle fregiarsi del titolo di accademico di San Luca inviando un progetto per una cattedrale, dimostrando di essere il principale seguace della cultura barocca romana a Madrid.

Nello stesso anno Hermosilla inviò agli accademici madrileni un suo progetto, da lui chiamato "templo", derivato dai disegni di Bramante e Michelangelo per San Pietro e quelli di Rainaldi e Borromini per Sant'Agnese in piazza Navona. Come Ventura anche José dimostra di conoscere perfettamente i repertori dei De Rossi e, rispetto al suo antagonista, ha in più la conoscenza diretta della mo-

---

<sup>74</sup> RATTI 1833, pp. 28-29.

<sup>75</sup> Su José de Hermosilla si veda il catalogo della mostra a cura di D. RODRÍGUEZ RUIZ (Madrid 2015).

<sup>76</sup> SIMAL LÓPEZ 2008, pp. 31-48.

<sup>77</sup> Cfr. MOLINA 1999.

derna architettura romana dalle opere di Nicola Salvi (Fontana di Trevi) a quelle di Alessandro Galilei (facciata di San Giovanni Laterano) fino a quelle di Fuga (palazzo Corsini, etc.), ovviamente non presenti nei repertori posseduti da Rodríguez. Tuttavia, tornato a Madrid, Hermosilla criticò i progetti per il nuovo palazzo reale messi a punto da Giovanni Battista Sacchetti, che era stato il suo maestro, e ciò gli costò l'esclusione dai cantieri del palazzo nel 1750. Ventura Rodríguez ebbe così la sua rivincita.

La passione per Roma e per l'antico fu trasmessa da Ventura ai suoi discepoli, tra i quali si distinse Domingo Antonio Lois Monteagudo (1723- 1786) che realizzò "in situ", ossia a Roma, un set di eccezionali disegni dall'antico, più tardi raccolti in un libro intitolato *Libro de bariso adorno sacados de las mayores fabricas de Roma* [...] (1759-1764)<sup>78</sup>.

---

<sup>78</sup> Cfr. Díez del Corral Corredoira in DE CAVI 2015, pp. 356-365.

### 2.3 I *Sitios Reales*: le decorazioni dei palazzi prima e dopo Juarra

Il disegno conservato presso il Museo Storico Municipale di Madrid<sup>79</sup>, raffigurante l'arrivo nel 1700 di Filippo V al vecchio Alcazar madrilenas è probabilmente l'ultima testimonianza del palazzo reale prima che l'incendio del 1734 lo distruggesse completamente, motivando la costruzione della nuova residenza per mano di artisti italiani (figg. 18-19). L'autore del disegno fu il romano Filippo Pallotta, artista ancora poco noto agli studi, arrivato in Spagna probabilmente all'inizio del XVIII secolo, dove rimase fino al 1721, dandosi il cambio con Andrea Procaccini che giunse a Madrid da Roma proprio in quell'anno<sup>80</sup>.

Il regno di Filippo V appare agli studiosi che tentano di comprenderne tutte le sfumature, un periodo molto particolare e complesso. La volontà del sovrano di porre Madrid sullo stesso piano delle maggiori capitali europee e lasciarsi alle spalle l'antica dinastia asburgica, ha influito sulla scelta di un gruppo di artisti stranieri a capo dei principali cantieri reali, i quali portarono con loro i modelli e le tradizioni in voga nelle rispettive accademie. Secondo le parole di Bottineau a corte valeva una legge non scritta: gli artisti spagnoli erano relegati a lavori di opere ordinarie, gli stranieri invece erano responsabili di tutte le imprese che riguardavano il prestigio dinastico<sup>81</sup>.

Una nuova dinastia presuppone senza dubbio un cambio di decorazione che rappresenti bene il nuovo monarca perciò, con i Borboni, Madrid diventò un laboratorio di esperienze artistiche diverse, all'insegna dello stile cosmopolita, basato sul confronto di modelli importanti e, gli artisti italiani – quasi tutti con una formazione romana – ebbero a partire dal 1721 un ruolo privilegiato.

Durante gli anni precedenti (dal 1702 al 1726) fu lo spagnolo Teodoro Ardemens il *Maestro Mayor delle Obras Reales*; egli si configura come un personaggio a metà tra la vecchia e la nuova dinastia, ma aperto alle novità, come si evince dall'elenco dei libri che possedeva, ben 227 titoli per un totale di

---

<sup>79</sup> Il disegno fu donato al Museo nel 1961 dal re Umberto di Savoia. Cfr. AGULLO Y COBO 1984, pp. 3-30.

<sup>80</sup> Considerato inizialmente napoletano di origini (PEREZ SÁCHEZ 1979, p. 224; URREA 1977, pp. 162-163, 487-489) è grazie agli studi di AGULLO Y COBO (1984) che Pallotta si riappropria della corretta fisionomia di architetto e disegnatore romano, figlio di un certo Giacomo e di Francesca Piozzelli, entrambi romani.

<sup>81</sup> BOTTINEAU 1986, pp. 547-548. Moltissimi studi sono stati dedicati al ruolo giocato dal gusto e dallo stile francese nella corte di Spagna, in particolare quelli di Yves Bottineau. Tanti altri si sono soffermati sulla breve ma significativa presenza di Filippo Juarra a Madrid (1735-1736), studi che hanno ridotto a soli due anni tutto l'operato italiano a corte, lasciando all'ombra artisti più o meno noti che, dopo di lui, presero parte alla realizzazione di opere ancora oggi esistenti e rappresentative della prima fase borbonica a Madrid. Dall'altro lato i progetti per le opere architettoniche hanno avuto un maggiore interesse da parte degli studiosi, mentre l'analisi degli interventi nelle decorazioni interne del palazzo Nuovo e de La Granja, sorti con l'arrivo di Filippo V ed Elisabetta, aspettano ancora una analisi approfondita, soprattutto in riferimento all'apporto del gusto romano, offrendo la possibilità di mettere a fuoco diversi punti di vista.

334 volumi e tra questi l'immagine della Roma "moderna" assume a mio avviso un ruolo decisivo per la sua formazione<sup>82</sup>.

Ben presto l'architetto divenne nelle mani del sovrano uno strumento fondamentale per gestire le sue richieste all'interno dei cantieri. Tra i primi impegni ci fu quello di "svecchiare" i palazzi lasciati in eredità dagli Asburgo che ormai risultavano obsoleti<sup>83</sup> e di eseguire la sontuosa libreria (1712) accanto al convento dell'Incarnazione, su ricordo di quella di Luigi XIV, nonno di Filippo, sebbene quella spagnola venne realizzata con l'intento di renderla pubblica<sup>84</sup>.

È durante l'epoca di Ardemans che Filippo V inizia a stipulare i contratti con artisti stranieri e influenzato dalla consorte si orientò sempre più verso l'arte italiana, soprattutto dopo il disappunto nei confronti dell'operato di alcune personalità francesi presenti a corte<sup>85</sup>.

Il primo ad arrivare nell'agosto del 1721 fu l'allievo di Maratti, il romano Andrea Procaccini (1671-1734)<sup>86</sup> con i suoi discepoli, Domenico Maria Sani e Sempronio Subissati e per molti anni la tendenza preponderante a corte fu quella del barocco classicista romano. Andrea si occupava della supervisione e direzione dei progetti, realizzando i disegni, memore della formazione acquisita a Roma nei cantieri di San Giovanni in Laterano. Nella città papale, inoltre, l'artista era stato per volere di papa Albani direttore della Fabbrica degli Arazzi del Vaticano e professore presso l'Accademia di San Luca<sup>87</sup>.

Nel Palazzo de La Granja di San Ildefonso, Procaccini aggiunse al vecchio progetto di Ardemans una maschera che copriva con eleganza tutto l'edificio, sarà poi Juvarra progettando la parte centrale che dava sul giardino (realizzata in seguito da G.B. Sacchetti) a conferire maestosità al palazzo. Il messinese non si distaccò molto dalle idee di Procaccini, del resto anche lui era un erede dell'arte imbevuta delle opere di Bernini di cui aveva esperienza diretta e tramite le lezioni di Carlo Fontana all'Accademia di San Luca. Ad ogni modo, con i suoi interventi Juvarra, disegnatore virtuoso e decoratore brillante, segnò una nuova epoca nell'architettura della penisola iberica, e tutti gli indizi convergono sul cardinale Acquaviva come fattore determinante della sua designazione<sup>88</sup>.

Juvarra in realtà aveva già lavorato per Filippo V; infatti, a Messina nel 1701 a soli 22 anni tra i suoi primi incarichi vi fu quello di erigere le architetture effimere e le decorazioni per festeggiare la procla-

<sup>82</sup> Cfr. AGULLÓ Y COBO 1976, pp. 571-582.

<sup>83</sup> Il sovrano portò avanti anche la trasformazione di altri progetti riformatori come il palazzo di Aranjuez e del Buon Ritiro. Rinnovò l'aspetto del Pardo, alquanto antiquato, conteneva infatti una ridondante iconografia degli Asburgo che Filippo V si preoccupò subito di smantellare, ricoprendo le pareti vuote con tappezzerie. Cfr. SANCHO 2002, pp. 329-352.

<sup>84</sup> Filippo V come la moglie Elisabetta era un amante dei libri. Sull'argomento si veda il fondamentale catalogo della mostra *La Real Biblioteca Pública*, a cura di SANTIAGO PÁEZ 2004.

<sup>85</sup> BONET CORREA 1995, pp. 87-103.

<sup>86</sup> ZOLLE BETEGÓN 2012, pp.79-94; ID. 2014, pp. 223-268; ID. 2015, pp. 289-313.

<sup>87</sup> Cfr. URREA 2007, p. 51.

<sup>88</sup> BONET CORREA 1995.

mazione del sovrano. Questo esordio è rimasto fissato nel libro *Amore ed ossequio di Messina...* con otto stampe che riproducono la decorazione dei palazzi e i marchingegni che Juvarra ideò allo scopo di impreziosire la città siciliana<sup>89</sup> (figg. 20-21). Com'è noto, dopo il trattato di Utrecht nel 1714, che segnò la fine della Guerra di Successione, la Spagna perse la Sicilia e Juvarra divenne suddito dei Savoia.

Nel 1720 inizia la costruzione di San Ildefonso, il primo progetto realizzato dalla coppia reale<sup>90</sup> (fig. 22). Viene naturale pensare che l'arrivo della Farnese eliminò in gran parte l'influenza francese, ma in realtà non fu così, perché la regina era una donna dalla mente aperta, pertanto fu affascinata da diversi modelli, a partire dal mobiliario di ispirazione internazionale, dai giardini alla francese adornati da fontane, cascate e grotte, inoltre, per decorare le pareti acquistò numerosi dipinti, alcuni provenienti dall'Olanda, prima delle celebri acquisizioni italiane<sup>91</sup>.

Impose la decorazione murale ad affresco in stile italiano e la realizzazione di una vasta serie di arazzi realizzata dalla manifattura reale di Santa Barbara a Madrid, la cui creazione era nei piani dell'abate Alberoni<sup>92</sup>. Anche di questo si occupò Procaccini, la cui esperienza nella fabbrica pontificia di arazzi era stata una delle motivazioni per la sua chiamata (da Roma aveva inviato alcuni pezzi come prova della sua abilità). Filippo V ordinò una serie di arazzi sulla *Storia di Don Chisciotte di La Mancha* (fig. 23). La commissione illustra il valore attribuito agli arazzi già dal XV secolo come supporti eccellenti per rappresentare episodi narrativi in grande formato; la scelta del romanzo di Miguel de Cervantes derivava invece dai legami personali che collegava il primo re borbonico spagnolo con il personaggio del cavaliere errante, letto e tradotto da Filippo in gioventù. La decisione di affidare la tessitura alla Real Manifattura di Madrid faceva parte certamente della politica culturale del re, mentre i cartoni furono eseguiti da Procaccini e da Sani L'interno del palazzo de La Granja appare un miscuglio di stili, ma prevale il gusto italiano soprattutto per la decorazione dei soffitti e la disposizione dei quadri alle pareti.<sup>93</sup>

<sup>89</sup> In seguito il volume cambiò titolo e fu dedicato a Carlo III di Spagna nel 1760.

<sup>90</sup> SANCHO 2002, p. 333.

<sup>91</sup> LAVALLE-COBO 2002.

<sup>92</sup> Tra le prime realizzazioni della fabbrica vanno citate in particolare le serie ordinate dal re a Michel-Ange Houasse (Telemaco) e ad Andrea Procaccini. Dopo la scomparsa di questi due artisti, la manifattura conobbe un periodo di declino. Verso la metà del XVIII secolo però le officine ripresero vita, grazie alla direzione di Corrado Giaquinto prima e di Raphael Mengs poi. La celebrità di Santa Barbara fu assicurata nell'ultimo quarto del secolo da Goya, che era entrato nella manifattura in qualità di pittore di cartoni. Dal 1774 al 1791, dipinse 45 tele rappresentanti scene di vita madrilenne, destinate a servire da modelli per arazzi nell'arredo dei palazzi reali. Cfr. HERRERO CARRATERO 2000.

<sup>93</sup> Cfr. LAVALLE-COBO e MENA in RODRÍGUEZ RUIZ 2000.

Il destino di questa residenza cambiò nel 1724, alla morte di Luigi I (31 agosto). Il 7 settembre con la morte del figlio Filippo torna sul trono e inizia il suo secondo regno e La Granja diventa residenza della corte durante la stagione estiva.

A nord dell'edificio vi era la celebre Galleria, la prima grande impresa di decorazione del palazzo, progettata da Procaccini – che mantiene il suo ruolo di *pintor de camera* fino alla morte, avvenuta in questo palazzo nel 1734 – per ospitare le statue antiche della collezione della regina Cristina di Svezia. Inoltre, egli realizzò il gabinetto dei marmi e diaspri al piano terra, decorato da varie colonne e, al centro della parete principale, costruì sull'esempio di alcuni palazzi romani, una fontana denominata “de la Reina”.

Con la morte di Procaccini fu importante continuare il lavoro che egli aveva iniziato, con la stessa concezione pittorica e architettonica, e per il marchese Scotti la persona idonea era Bonavia. Lui era il pittore dell'architettura “fingida” ma serviva anche un pittore di storia, pertanto fu chiamato Bartolomeo Rusca (1680-1750) che, già presso i siti di Aranjuez, aveva collaborato con Bonavia realizzando gli stucchi dorati da lui disegnati<sup>94</sup>.

Giacomo Bonavia diede un valido e brillante contributo alla decorazione del palazzo de La Granja: è suo il concetto tipico della pittura illusionista barocca con il trattamento aperto del tetto. Il soffitto del palazzo offre, infatti, una perfetta lezione di sperimentazione della espansione e dilatazione delle volte. Al tema mitologico, voluto da Elisabetta Farnese ispirata dagli spettacolari cicli di palazzo Farnese dei Carracci raffigurati nei suoi repertori, Bonavia aggiunse la rappresentazione della finta architettura, tipica del barocco italiano<sup>95</sup>.

Quando Juvarra arrivò a Madrid i resti dell'Alcazar fumavano ancora. La perdita del palazzo non fu un dramma per Filippo e Isabella, poiché in realtà la coppia non si sentì mai profondamente legata a quell'austero edificio. Il vecchio Alcazar era l'emblema del secolare dominio della casa asburgica in Spagna e punto focale della pianificazione urbana e cerimoniale della capitale dove risiedeva la corte. L'incendio fu interpretato come un'opportunità fornita dal destino per voltare pagina<sup>96</sup>.

Dopo la morte di Juvarra ci furono diversi tentativi da parte di architetti di imporre i propri progetti, come fece José de Arce (1736), ma la decisione era già stata presa a favore di G.B. Sacchetti.

---

<sup>94</sup> Rusca arriva alla Granja nel 1740 e rimane fino al 1745. Realizzò le storie mitologiche delle volte nel piano basso e nel principale, aiutato da un altro piacentino Felice Fedeli, giunto lì nel 1742. Cfr. MARTÍN PÉREZ 1989.

<sup>95</sup> Le fonti di Bonavia furono sicuramente Pozzo e il suo maestro Galuzzi, che nel 1723 pubblicò un'opera teorica pratica intitolata *Architecturae civilis*. Cfr. TOVAR MARTÍN 2000, pp. 127-138.

<sup>96</sup> BLASCO ESQUIVIAS 1998, pp. 73-89.

Con la scelta dell'architetto italiano era chiaro che le preferenze di Filippo ed Elisabetta si rivolgevano alla penisola. Il ministro del re, Patiño, richiese la presenza di Antonio Canevari, attraverso il cardinale Troiano Acquaviva ma Canevari declinò l'invito per motivi di età e di salute e così il cardinale propose il nome di Fuga ma, sebbene i sovrani accolsero la proposta con entusiasmo, il papa Clemente XII si oppose fermamente.

Sacchetti esercitò la sua attività professionale a Madrid dal 1736 al 1764, sotto il regno di Filippo V e dei successivi sovrani spagnoli. Costruì il nuovo palazzo reale di Madrid e fu il personaggio chiave che seppe canalizzare la più forte influenza dell'architettura italiana in Spagna<sup>97</sup>.

Il nuovo progetto fu assolutamente indipendente da quello di Juarra e ciò dimostra un'innegabile originalità soprattutto per la distribuzione interna dei saloni di rappresentanza: per la decorazione degli interni Sacchetti impiegò una profusione di marmi e pietre ornamentali, scelti per il loro colore e rarità. Il desiderio di imitare gli scultori italiani che avevano eseguito il tabernacolo e l'altare della cappella dell'Escorial è chiaramente evidente<sup>98</sup>. Da allora la Spagna abbandonò la tradizione scultoria solitamente legata al legno e il materiale preferito divenne il marmo.

Il figlio di Filippo, Ferdinando VI e sua moglie, la regina Barbara di Braganza, proseguirono la decorazione marmorea delle sale, ed è grazie a loro che il palazzo ancora oggi offre alla vista dei visitatori un magnifico spettacolo.

---

<sup>97</sup> GONZALEZ SERRANO 2002; DE LA PLAZA 1975.

<sup>98</sup> TARREGA BALDO 2009, pp. 328, 367-391. Per la decorazione del Palazzo Reale di Madrid, Filippo V e i suoi successori decisero di utilizzare solo materiali spagnoli. Questa esclusività portò a una campagna esplorativa e allo sfruttamento geologico del territorio, che fornì ampie informazioni orografiche nazionali fino al 1748, quando Ferdinando VI permise l'apertura di cave private per proseguire i lavori.



**Fig. 7 Giacomo Bonavia, Aranjuez, Real Iglesia de San Antonio**



**Fig. 8 Santuario di Sant'Ignazio, Loyola, progetto di Carlo Fontana**

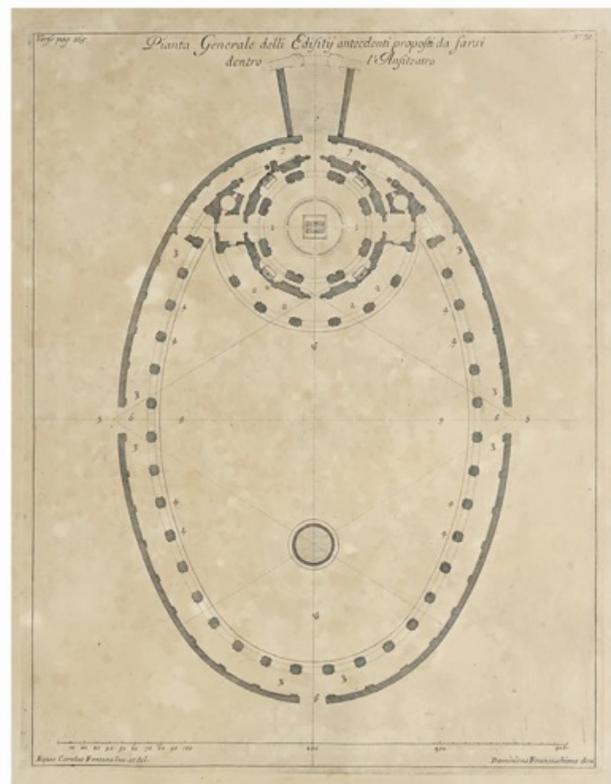
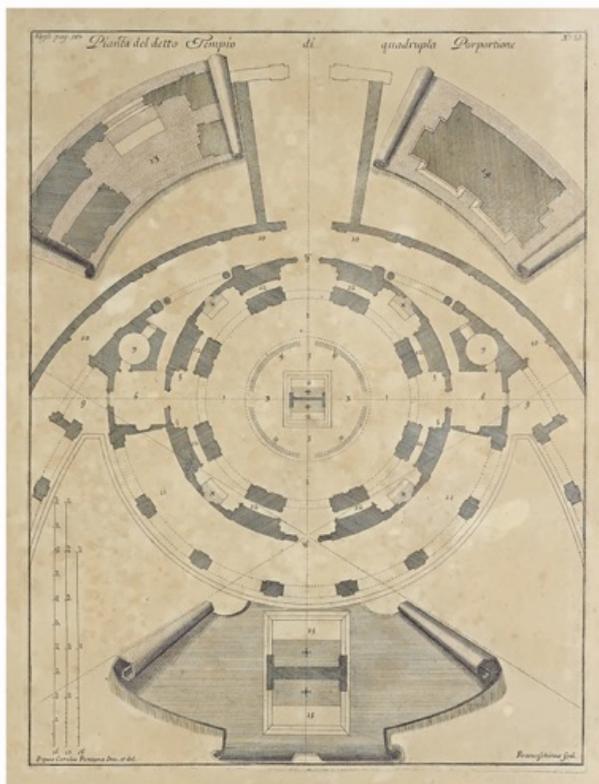
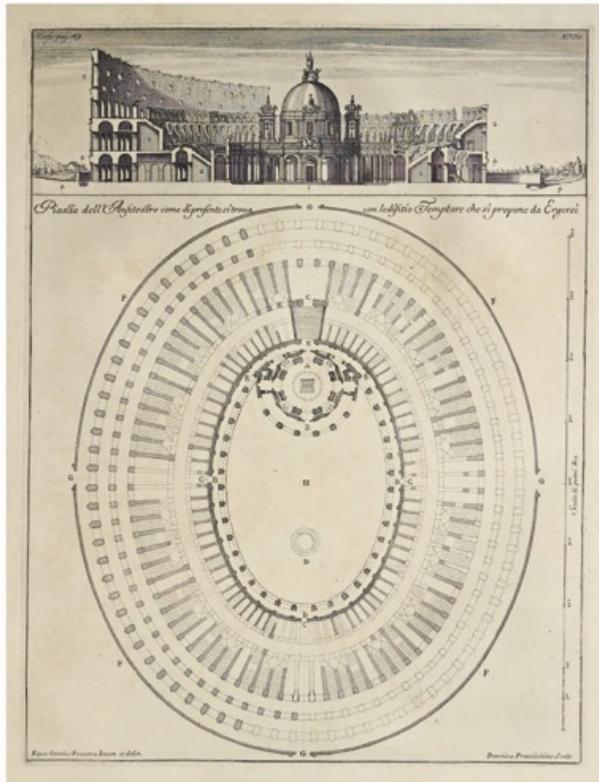


Fig. 9 Carlo Fontana, Progetto per la chiesa dei Santi Martiri nel Colosseo, da *L'Anfiteatro Flavio* (1725)



*Don Ventura Rodríguez. Arquitecto Director Gen.<sup>l</sup> de la R.<sup>a</sup> Academia de S.<sup>n</sup> Fernando. Maestro Mayor de la Villa de Mad.<sup>d</sup>*  
*Lamina premiada p.<sup>a</sup> la R.<sup>a</sup> Academia en Junta Publica de 20 de Agosto de 1768 con un Premio extraordinario*

107051-2

Fig. 10 Ventura Rodríguez (1717-1785)

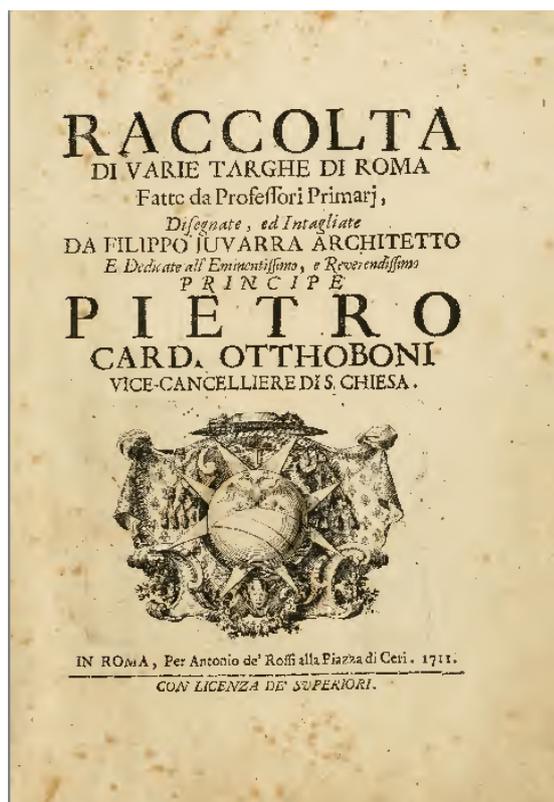


Fig. 11 Filippo Juvarra, *Raccolta di varie targhe di Roma fatte da professori primarij*, Roma 1711



Fig. 12 Anonimo italiano, *Stemma decorato*, Biblioteca Nacional de España



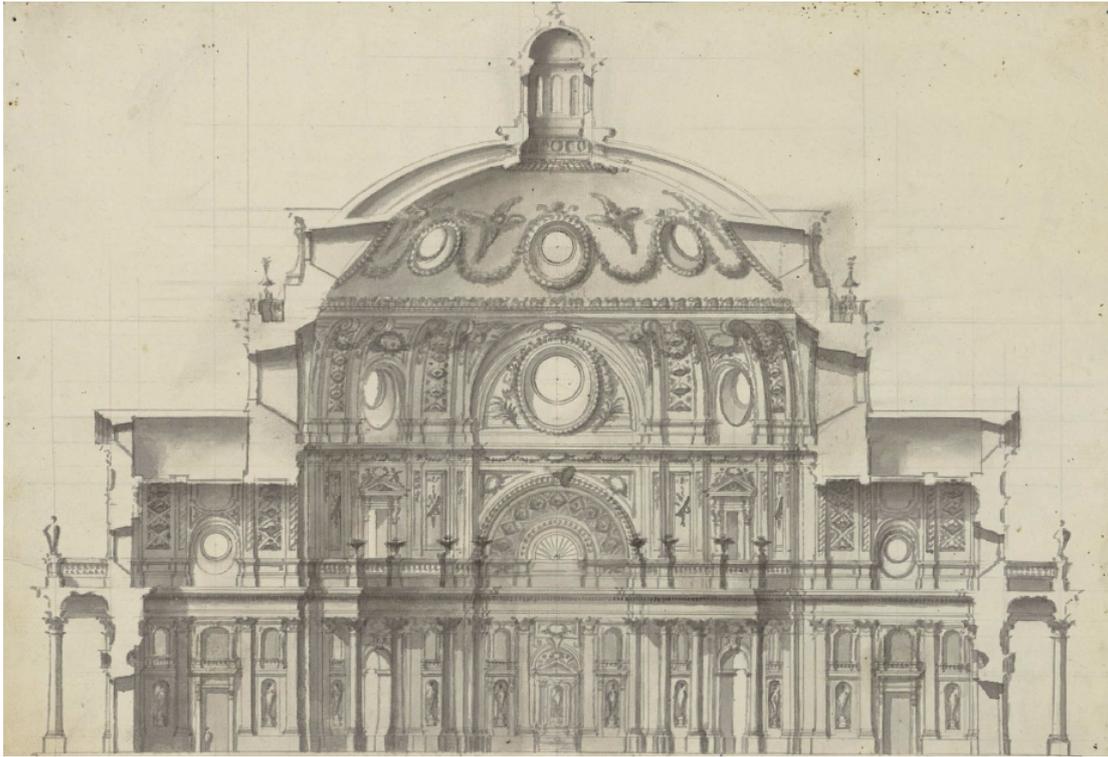
Fig. 13 Carlo Rainaldi, altare della chiesa dei Santi Nomi di Gesù e Maria, Roma



Fig. 14 Ventura Rodriguez, altare del monastero reale dell'Incarnazione, Madrid



Fig. 15 Carlo Rainaldi, altare della chiesa dei Santi Nomi di Gesù e Maria, Roma, tavola da *Disegni di vari altari e cappelle nelle chiese di Roma*, Roma, 1688-1689



**Fig. 16 Ventura Rodriguez, disegno per una sezione di una chiesa (1740-1745), Madrid, Biblioteca Nacional de España**



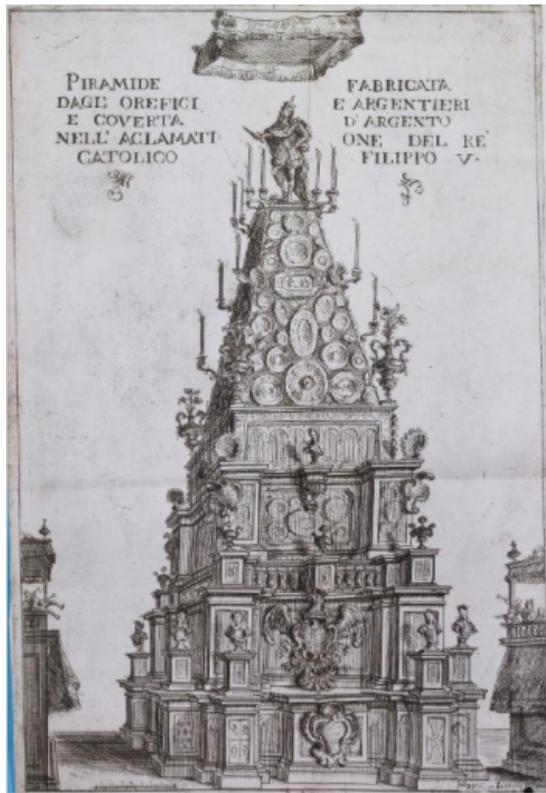
**Fig. 17 Ventura Rodriguez (attribuito), disegno per una sezione di una chiesa (1738), Madrid, Biblioteca Nacional de España**



**Fig. 18** Filippo Pallotta, *Real Alcázar di Madrid*, 1700, Madrid, Museo Storico Municipale



**Fig. 19** Palazzo reale di Madrid



Figg. 20 -21 Filippo Juvarra, tavole da *Amore ed ossequio di Messina in solennizzare l'acclamaxione di Filippo Quinto di Borbone gran monarca delle Spagne e delle due Sicilie* (1701)

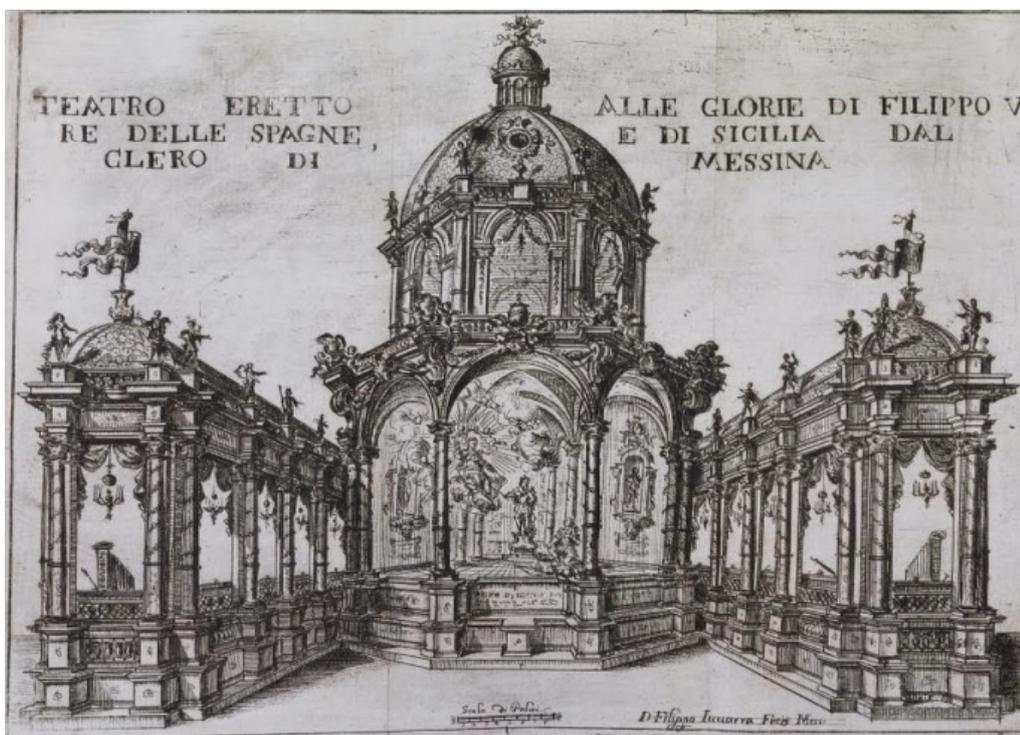




Fig. 22 Il palazzo reale della Granja de San Ildefonso



Fig. 23 Arazzo con *Storie di Don Chisciotte di La Mancha*, opera della manifattura reale di Santa Barbara a Madrid, palazzo reale della Granja de San Ildefonso

TERZA PARTE  
La Corte di Madrid



## Le collezioni di repertori di stampe e disegni d'ornamento romani a Madrid

### 3.1 Le edizioni romane nella biblioteca di Elisabetta Farnese

Il 14 febbraio del 1714 Filippo V, rimasto vedovo di Maria Luisa di Savoia, era pronto a combinare un nuovo matrimonio. Il sovrano fu indirizzato con un'abile mossa dell'abate Giulio Alberoni<sup>99</sup> verso la corte di Parma, e ancora una volta la casata spagnola si unì al ducato emiliano. Già nel 1538 la figlia di Carlo V aveva sposato Ottavio Farnese e ora, a distanza di più di un secolo, fu il turno di Elisabetta Farnese (1692-1766) (fig. 24) l'ultima rappresentante della dinastia fondata da papa Paolo III<sup>100</sup>.

Il matrimonio avvenne per procura e solo dopo un lungo e complicato viaggio, la regina giunse nella sua nuova patria. Dai documenti conservati negli archivi farnesiani di Napoli e Parma (alcuni segnalati da Bertini nel 1987 e trascritti da Simal López nel 2008)<sup>101</sup> emerge che Elisabetta non portò con sé dipinti della collezione Farnese, come a lungo si era ritenuto, ma esclusivamente il suo corredo da sposa: gioielli, argenti, abiti eleganti e da caccia, alcuni mobili e molti libri. Con questi oggetti la nuova regina di Spagna imponeva garbatamente il suo stile o meglio quello delle nobildonne italiane d'inizio Settecento, contrapponendosi allo stile francese che la principessa Orsini, nel ruolo di madama di corte, aveva imposto negli anni passati.

È importante menzionare, a questo proposito, la pubblicazione nel 1723 della *Pragmatica Sancion* che vietò addirittura di vestire “alla francese” presso la corte spagnola; la regina perciò decise di donare i suoi ricchi abiti alla collegiata de La Granja per farne sfarzosi paramenti sacri<sup>102</sup>.

Da piccola Elisabetta o Isabel come la chiamarono in Spagna, aveva ricevuto un'educazione raffinata: suonava il clavicembalo, era un'abile ballerina, amava la musica e si diletta a dipingere e a disegnare. Anche le due casse di libri che portò a Madrid rispecchiano il profilo culturale della giovane sovra-

<sup>99</sup> L'abate era il rappresentante diplomatico della corte di Parma a Madrid, cfr. PÉREZ SAMPER 2003, pp. 132-135. Un valido alleato per la regina, ma ben presto lo fu anche per i Borboni. Si ricordi, ad esempio, lo sforzo da parte sua per migliorare le condizioni dell'Alcazar: “il grande Appartamento, con ornamenti di stuchi, marmi e intagli dorati, in mezzo a quali sono le pareti coperte d'insigni quadri di Tiziano, e d'altri piu celebri Pit[tor]i nella mag[gi]or parte italiani, de passati secoli levate si degne pitture dall'abbandono in cui giacevano da lungo tempo, il tutto ideatto dal Sigr Cardinale Alberoni, che ha reso il Palazzo de Rè Cattolici un vero allog[gi]o, e stanza da monarca”. Lettera di Annibale Scotti al duca di Parma, Madrid 27 novembre 1719, in Archivio di Stato di Napoli (d'ora in avanti ASN), Archivio Farnesiano, fasc. 55, fol. 391r. Cfr. SIMAL LÓPEZ 2006, p. 265.

<sup>100</sup> Nata a Parma il 25 ottobre del 1692, era figlia di Odoardo Farnese e Dorotea Sofia di Neoburgo. Sulla sua biografia si rimanda a MAFRICI 2001; LAVALLE COBO 2003; FRAGNITO 2009; SIMAL LÓPEZ 2006, pp. 263-278; EAD. 2008, pp. 343-355.

<sup>101</sup> BERTINI 1987, pp. 31-36.

<sup>102</sup> Cfr. SIMAL LÓPEZ 2008, p. 349.

na, lettrice appassionata, sia di testi francesi che italiani, conosceva anche il tedesco e il latino e ben presto conobbe perfettamente la sua nuova lingua, lo spagnolo.

Diverse lettere indirizzate alla madre raccontano i piaceri a corte e la sua libertà di azione e soprattutto la sua chiara volontà di intervenire nella politica del regno: solo dopo la nascita dei figli (Carlo, Francesco, Marianna Vittoria e Filippo nato nel 1720) si dedicò pienamente alla decorazione dei palazzi reali e al collezionismo di opere d'arte<sup>103</sup>, come fecero i suoi antenati a Parma e a Roma.

Appena giunse a Madrid la sua prima residenza fu il palazzo del duca di Medinaceli, dove il sovrano si era trasferito già dopo la morte della prima consorte, a causa dei lavori di ammodernamento iniziati nel vecchio Alcazar.

La biblioteca di Elisabetta venne fondata a partire dal 1733 e nel giro di pochi anni arrivò a contenere oltre otto mila volumi<sup>104</sup> che oggi in parte si conservano presso la Biblioteca Nazionale di Madrid<sup>105</sup>.

Vi sono due cataloghi e un inventario della biblioteca datati 1739 con annotazioni fino al 1747.

I due cataloghi seguono uno l'ordine topografico, l'altro alfabetico per titolo, ed entrambi furono redatti da Jacques Barthelemy quando la biblioteca si trovava nel palazzo del Buen Retiro, raccolti in 20 armadi. L'inventario e la stima si devono invece a Diego Barthelemy, con data 1766, ossia quando la raccolta si trovava nel palazzo de La Granja<sup>106</sup>.

I due bibliotecari francesi potevano ottenere le ultime uscite in Francia o in Italia, e anche la regina si occupò personalmente dell'acquisizione dei volumi, ricevendone molti dalle stamperie d'Europa e

---

<sup>103</sup> Nel 1724 i monarchi spagnoli acquistarono la collezione di sculture della regina Cristina di Svezia per decorare il palazzo di San Ildefonso. Cfr. BOYER 1932, pp. 254-267; BORSELLINO 1994, pp. 4-52; MONTANARI 1997, pp. 250-300; COPPEL ARÉIZAGA 1997, pp. 310-315; LUZÓN NOGUÉ 1998, pp. 897-922; RIAZA DE LOS MOZOS-SIMAL LÓPEZ 2000, pp. 56-67. Negli anni successivi la collezione di antichità si arricchì ulteriormente grazie alle eredità di famigliari defunti o attraverso regali ricevuti dai sovrani, come nel 1738 dal cardinale Luis Antonio de Moncada Belluga, che inviò delle opere da Roma “saviendo lo que Sus Mag[esta]des estiman las antiguedades de esta Corte, assi en quadros como en piedras [...] un S[an]to X[ris]pto a la columna, hechura de Miguel Angel Bonarota, y un Salvador de medio cuerpo, hechura del mismo, y otro representante Olimpia, hechura de la escuela griega, y con quatro pequeños originales, tres de ellos de Nuestra S[e]ño[ra] en varios misterios, y otro del serafico P[adr]e S[an] Fran[cis]co durmiendo”, cfr. BOTTINEAU 1986, p. 398, nota 105; SIMAL LÓPEZ 2006, p. 269; LAVALLE COBO 2002.

<sup>104</sup> Fondamentale per lo studio della biblioteca di Isabella è il lavoro edito recentemente da LÓPEZ-VIDRIERO ABELLÓ 2016, in tre volumi.

<sup>105</sup> Un ringraziamento speciale va alla direttrice della Sezione dei Disegni e delle Stampe della BNE, la dott.ssa Isabel Clara García-Torano Martínez, che con i suoi preziosi consigli ha agevolato le mie ricerche, in particolare quella relativa ai testi appartenuti ad Elisabetta Farnese.

<sup>106</sup> I Barthélemi erano membri di una famiglia di librai che si trasferirono in Spagna nella prima metà del XVIII secolo. Diego era uno dei principali rappresentanti del commercio librario a corte grazie alle buone relazioni internazionali che si era guadagnato negli anni. Cfr. scheda di López-Vidriero in RODRÍGUEZ RUIZ 2000, pp. 433-435; SANTIAGO PÁEZ 2004, pp. 269-284.

dal figlio Carlo. Numerosi, inoltre, furono i libri di pregio regalati alla sovrana per ottenere favori o appoggi, oppure per celebrare trionfi militari, nascite o matrimoni<sup>107</sup>.

La biblioteca ha la particolarità di riferirsi ad argomenti più vari, metafora della mente aperta della sovrana: dalla fisica all'astronomia, da novelle sentimentali alle biografie, dalla filosofia alla letteratura di viaggio.

Elisabetta possedeva quasi tutti i volumi editi da G. Giacomo De Rossi. Dai *Palazzetti di Roma* (post 1655) di Pietro Ferrerio (Roma 1600-1654)<sup>108</sup> con una seconda parte *Nuovi disegni e piante [...]*, dedicata al cardinale Antonio Barberini, intagliate da Giovanni Battista Falda<sup>109</sup>, a *Novo theatro de le fabbriche e edifici di Roma Moderna* (1665-1699) dedicato al principe Mario Chigi il fratello del papa, e *Fontane di Roma* (1691) in collaborazione con G. F. Venturini e ancora *Insignium Romae templorum prospectus* (1684) raffigurante le maggiori chiese romane dal Cinquecento fino alle recenti opere di Borromini, disegnate per l'occasione da Lorenzo Nuvolone<sup>110</sup>.

Repertori che presentano le più importanti opere monumentali a partire dall'età dell'oro di Bramante, Raffaello, Peruzzi e Michelangelo, per poi passare a Vignola, Ligorio, della Porta, e infine gli architetti "moderni" quali Bernini, Borromini e i Fontana.

Non mancano le opere dedicate all'antico, come le *Pinture antiche del sepolcro dei nasoni* (1680) stampate da G. Battista Bussotti o *La Colonna Traiana* (1655-1693 ca.), per le quali De Rossi si avvale della consulenza di G.P. Bellori ed illustra oltre cento tavole di Pietro Santi Bartoli o gli *Ornamenti di fabbriche antiche et moderne di Roma* (1600) di Giovanni Maggi.

Anche gli affreschi di Raffaello (*Pittura Raphaelis Sancti urbinatis in palatii Vaticanis*, 1675) e quelli dei Carracci (*Galeria farnesiana [...]* 1677 ca.) incisi da Pietro Aquila, sono presenti nella ricca collezione della sovrana, e proprio da questi celebri cicli Elisabetta trarrà ispirazione per il programma decorativo ad affresco delle volte presso il palazzo de la Granja.

I dipinti della collezione reale raffiguranti Roma, come la *veduta di Castel Sant'Angelo* di Gaspar van Wittel (firmato e datato 1715)<sup>111</sup>, testimoniavano con forza la presenza dei monumenti romani alla corte di Madrid e, nel caso della *veduta di Palazzo Farnese* di van Bloemen (firmato e datato 1721)<sup>112</sup>, gli antichi legami famigliari. Alcune di queste vedute furono un regalo del duca di Medinaceli, amico di Van-

<sup>107</sup> Si pensi al regalo decoratissimo per le nozze di Ferdinando VI e Barbara di Braganza *Per le augustissime nozze delle Altezze Reali, componimenti poetici raccolti da Giuseppe Amedeo Aliberti*, stampato a Roma nel 1750 da Giovanni Petroschi.

<sup>108</sup> PIACENTINI 1940, pp. 31-33.

<sup>109</sup> Stella in DBI, 1996, p. 815; ANTINORI 2013, p. 14.

<sup>110</sup> ANTINORI 2013, p. 27, 31-32.

<sup>111</sup> Real Alcazar Siviglia, inv. 10024318. BRIGANTI 1966; RUIZ ALCÓN 1977; RODRÍGUEZ RUIZ 2000, pp. 298.

<sup>112</sup> *Paesaggio romano, il Tevere e palazzo Farnese*. Il dipinto, oggi nel palazzo di La Granja (inv. 10024291), fu commissionato da Elisabetta Farnese. Cfr. Luna in RODRÍGUEZ RUIZ 2000, pp. 299-300.

vitelli, alla regina, altre furono dipinte su precisa richiesta della sovrana, intenta a mantenere vivo l'interesse per Roma, una priorità nel suo progetto politico. La regina, infatti, aveva una preoccupazione fissa: procurare un trono in Italia a suo figlio, perciò non volle mai perdere di vista Roma e in generale tutta la penisola<sup>113</sup>.

La città eterna era pertanto al centro dei suoi interessi, un aspetto che doveva essere noto ai molti incisori italiani; non è un caso se Giuseppe Vasi le dedicò il quarto libro *Delle magnificenze di Roma antica e moderna* (fig. 25), un'opera straordinaria stampata nella bottega di palazzo Vitelleschi presso San Marco al corso, dalla famiglia di tipografi Chracas, attivi a Roma dal 1698 fino al 1771, autori del famoso *Diario di Roma*<sup>114</sup>. Le incisioni di Vasi permisero alla sovrana di percorrere idealmente le vie di Roma e di addentrarsi nei palazzi più celebri della capitale, alimentando le sue fantasie durante l'ideazione dei progetti decorativi dei nuovi palazzi reali, in particolare La Granja, eseguiti poi da Andrea Procaccini.

L'artista romano materializzò le idee di Elisabetta, prima nei disegni che lei stessa approvava e poi nella realizzazione effettiva delle decorazioni, in collaborazione con Sempronio Subissati e Domenico Maria Sani, entrambi di formazione romana<sup>115</sup>.

In una lettera indirizzata alla madre, la regina descrive attentamente gli ornamenti e pone l'accento sul suo ruolo nell'ideazione del programma decorativo: “Se trata de una cámara con los muros de diferentes mármoles de aquí, que le eseguro que son bellísimos y con pintura en la parte del muro que no tiene mármol y enfrente habrá una fuente y el pavimento todo de mármol hecho de nueva invención, me aseguran que en ninguna parte hay uno igual. Fue una fantasía mía y Procaccini me hizo el diseño y me gustó”<sup>116</sup>.

Tra i numerosi volumi appartenuti alla regina vi era anche *Relaciones de las exequias hechas en Roma [...]* per la morte di suo marito, il sovrano Filippo V nel 1746. Il volume offre un riepilogo dei funerali celebrati nella chiesa nazionale di San Giacomo degli Spagnoli, organizzati dal cardinale Troiano Acquaviva, che si occupò di far stampare il testo a Giovanni Maria Salvioni, il quale svolse per diversi anni un'importante attività editoriale per il Vaticano, oltre ad editare i libri dei rendiconti dell'Accademia di San Luca, dove collaborò con Giovanni Domenico Campiglia, figura chiave del

<sup>113</sup> BOTTIENAU 1986, pp. 365 e ss.

<sup>114</sup> Si veda LUCCICHENTI 1984, pp. 136-142.

<sup>115</sup> Sani nacque a Cesena nel 1690 e completò la sua formazione a Roma con Andrea Procaccini. Del periodo romano si conservano numerosi disegni soprattutto ritratti di artisti nel Museo Nazionale di Stoccolma. I ritratti dovevano servire a Nicola Pio per illustrare *Le Vite de pittori, scultori e architetti...* Nel 1723 è presente nei cantieri di San Ildefonso, incaricato di occuparsi delle opere decorative; fu lui inoltre a firmare la valutazione dei libri della regina fatta nel 1766 da Diego Barhélemi. Invece, Sempronio Subissati nacque ad Urbino nel 1690 e si formò a Roma con Corradini e Maratti e infine con Procaccini. L'opera più importante che realizzò a La Granja fu la il patio chiamato *la Herradura*. Cfr. URREA 2007, pp. 51-64.

<sup>116</sup> Archivio di Stato di Parma (d'ora in avanti ASP), Casa e corte farnesiana, b. 41, 13 agosto 1723. Cfr. LAVALLE-COBO 1994, p. 264.

contesto calcografico romano del XVIII secolo, nonché primo direttore della Calcografia fondata da papa Clemente XI dopo l'acquisto della prestigiosa raccolta delle matrici dei De Rossi.

La chiesa di San Giacomo per l'occasione fu letteralmente rivestita di un sipario dipinto, trofei, drappaggi e decorazioni in stucco, così l'austero ordine gotico si convertì in un magnifico tempio barocco plasmato dalla mente creativa di Ferdinando Fuga, incaricato dal cardinale Acquaviva (fig. 26).

Nelle stampe si vede la confluenza di diversi apporti in quanto italiani, francesi e spagnoli collaborarono alla realizzazione delle stampe, un aspetto che in generale caratterizzò profondamente la politica culturale dei Borbone<sup>117</sup>. Tra gli incisori, oltre a Giuseppe Vasi, vi partecipò anche Miguel Sorellò (1700-1765), un artista spagnolo giunto nel 1724 a Roma e qui risiedette nella prima casa di Sebastiano Conca presso Campo de' Fiori<sup>118</sup>. In città lavorò con Jacob Frey fino al 1739 e fu tra gli incisori impegnati nella realizzazione de *Le Antichità di Ercolano* (1757-71)<sup>119</sup>, un repertorio molto conosciuto anche in Spagna.

Anni prima, precisamente nel 1722, piazza di Spagna fu il palcoscenico per i festeggiamenti delle nozze di Luigi I (figlio di Filippo V e della prima moglie Maria Luisa di Savoia) con Luisa Elisabetta d'Orléans, orchestrata dall'architetto preferito del cardinale Francesco Acquaviva, il veneziano Domenico Paradisi (1660-1727)<sup>120</sup> che innalzò una gigantesca macchina pirotecnica simile ad un castello, con l'obiettivo di rievocare la discendenza diretta dei monarchi spagnoli dagli imperatori romani<sup>121</sup>. Solo sette mesi dopo, Luigi I il nuovo sovrano spagnolo morì improvvisamente e l'Acquaviva si vide costretto a organizzare in fretta e furia le esequie romane a sue spese, fu tuttavia un'occasione per imporre con successo il suo prestigioso ruolo ottenuto col favore dei sovrani spagnoli.

<sup>117</sup> SANTIAGO PÁEZ 2004, p. 273.

<sup>118</sup> GAETA 1981, p. 386.

<sup>119</sup> Cfr. PETRUCCI 1958, p. 115; BELLINI 1995, p. 163.

<sup>120</sup> Architetto, indoratore e a capo di molti importanti restauri voluti dal cardinale Acquaviva, come del soffitto della chiesa di Santa Cecilia e quello nelle stanze di Raffaello in Vaticano. Cfr. FERRARIS 1991, p. 416; COLA 2012, p. 153; per la sua attività nel palazzo dell'ambasciata di Spagna si veda ANSELMINI 2001, pp. 115-116, 183.

<sup>121</sup> Con lo stesso fine fu progettata la decorazione scultorea del palazzo Reale di Madrid. Cfr. MUNIAIN EDERRA 2005, p. 67.

### 3.2 Le collezioni della Reale Accademia di Belle Arti di San Fernando

Nei primi anni Trenta del XVIII secolo il divario tra gli artisti spagnoli e quelli francesi e italiani che lavoravano per Filippo V era piuttosto grande. In particolare, gli italiani possedevano un bagaglio culturale molto ampio rispetto ai colleghi spagnoli, grazie al gran numero di modelli ai quali potevano attingere sia attraverso la conoscenza diretta sia dallo studio dei repertori di stampe, disegni e trattati in loro possesso. In un primo momento la distanza fu recuperata dagli artisti spagnoli con la Real Biblioteca Pubblica e con la collezione di Elisabetta Farnese ma non sempre furono di facile accesso agli artisti alle prime armi. Solo con la fondazione dell'Accademia spagnola il divario fu ridotto, e gli artisti spagnoli furono in grado di rispondere alle richieste per la costruzione dei nuovi palazzi reali, con progetti di alto livello.

Dopo diversi tentativi falliti, messi in atto già dal Seicento, l'istituzione fu costituita ufficialmente solo nel 1752<sup>122</sup> e l'artefice dell'impresa fu un italiano, lo scultore Giovanni Domenico Olivieri (Carrara 1708 - Madrid 1762)<sup>123</sup>, che già un decennio prima aveva esposto al sovrano Filippo V le sue ambiziose intenzioni.

La volontà di creare a Madrid un'accademia dedicata alla pittura, alla scultura e all'architettura, sull'esempio di quelle italiane e francesi, trovò una prima concreta realizzazione in privato, con i mezzi dello stesso Olivieri, che negli anni aveva accumulato molti libri, stampe e antichità acquistate in Italia, soprattutto a Roma. Inoltre, tra i primi artisti coinvolti alcuni possedevano una formazione romana, come Giuseppe Nicola Casana (Torino 1705 - Madrid ?)<sup>124</sup>, a cui era ben nota il sistema delle accademie, in particolare quella di San Luca. Quest'ultima istituzione fu coinvolta nel 1742 dal cardinale Acquaviva, il quale inviò al principe e al segretario, rispettivamente il marchese Theodoli e Pier Leone Ghezzi, il progetto di Olivieri per sottoporlo al loro giudizio. Il consiglio che arrivò da Roma fu, tra gli altri, quello di scegliere bene il direttore, l'unico in grado di "condurre felicemente in porto questa nave"<sup>125</sup>.

---

<sup>122</sup> Sulla questione "sociale" dell'artista e il concetto di "Accademia" in Spagna durante il Seicento si veda ÚBEDA DE LOS COBOS 1989, pp. 65-74, con bibliografia precedente. Nel 1726 il pittore Antonio Menendez propose la fondazione di un'Accademia per le arti del disegno, della pittura, scultura e architettura ma a causa di numerosi disaccordi tra gli artisti l'idea naufragò, si veda AZCUE BREA 1992, p. 371.

<sup>123</sup> La carriera di Olivieri è stata ricostruita da Maria Luisa Tárraga Baldó (1992), che ha reso noti numerosi documenti, chiarendo le tappe da lui compiute: da Carrara a Genova, da Torino a Madrid presso la corte di Filippo V, dove svolse un ruolo chiave nella diffusione del gusto romano.

<sup>124</sup> TÁRRAGA BALDÒ 1992, vol. II, pp. 143 e ss.

<sup>125</sup> TÁRRAGA BALDÒ 1992, vol. I, pp. 161-162.

Il fondo iniziale della Real Accademia fu costituito pertanto dalle opere possedute dal nuovo e legittimo direttore Olivieri<sup>126</sup>, inventariate in occasione della stima fatta da Antonio de Elgueta su indicazione di Filippo V che per incentivare la nuova istituzione aveva deciso di acquistarle<sup>127</sup>; questa raccolta costituisce pertanto il primo materiale didattico per lo studio dell'arte degli accademici e degli studenti spagnoli che, dopo un difficile esame, potevano entrare a far parte dell'istituzione.

Nell'inventario stilato da Olivieri sono descritte stampe (368), disegni (131), libri e calchi in gesso, ed è significativa la quasi totale assenza di opere spagnole. Roma, invece, primeggia con numerose illustrazioni raffiguranti i palazzi: una raccolta di 46 incisioni delle dimore più celebri, più quelle dedicate alla decorazione interna di palazzo Farnese (la Galleria di Annibale Carracci), di palazzo Barberini (Pietro da Cortona) e di palazzo Pamphilj (Pietro da Cortona), oltre a disegni di Maratti e la sua scuola. Non mancano le chiese di Roma, rappresentate dalla nuova facciata di San Giovanni in Laterano e ovviamente da San Pietro, con una stampa in particolare che mostra il baldacchino del Bernini.

Tra i volumi spicca invece il trattato di Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum* (1642-1709) in due tomi, fondamentale per la diffusione nel mondo ispanico delle forme dei principali templi gesuitici, come Sant'Ignazio. Illustrato con più di 300 stampe, costituisce un ampio repertorio di elementi architettonici, altari, tabernacoli, presentati come esempio di costruzione prospettica e scenografica, perfetti per gli architetti in cerca di una produzione a metà strada tra realtà e finzione. Il successo del trattato in Spagna è testimoniato da un esemplare in cui il testo originale in italiano e in latino è accompagnato dalla traduzione in castigliano scritta al margine delle pagine, probabilmente utilizzata per preparare una edizione spagnola<sup>128</sup>.

Tra i primi a possedere il trattato fu un altro artista legato alla corte di Filippo V, Miguel Jacinto Meléndez (Oviedo 1679 - Madrid, 1734), come appare da un inventario dei suoi beni stilato nel 1716<sup>129</sup>, e si incontra anche nelle biblioteche di Teodoro Ardemans (1664-1726), architetto di Filippo V, affascinato dalle architetture effimere di Pozzo<sup>130</sup>, e in quella di Giacomo Pavia (Bologna 1699 - Madrid 1749), artista italiano attivo nel palazzo della Granja e del Buen Retiro<sup>131</sup>.

<sup>126</sup> Il secondo direttore fu ancora un italiano, G.B. Sacchetti (oltre che dal 1742 *maestro mayor* delle opere della città di Madrid), seguì Giacomo Pavia.

<sup>127</sup> Il sovrano spagnolo regalò all'Accademia le copie in gesso di opere antiche acquistate un secolo prima a Roma da Velázquez, danneggiate tuttavia dall'incendio dell'Alcazar di Madrid. Più tardi anche artisti celebri donarono opere per arricchire il museo: Anton Raphael Mengs donò tutte le sue copie in gesso delle statue antiche calcate a Roma da Vincenzo Barsotti di Lucca, cfr. LUZÓN NOGUÉ 2016, pp. 86-99.

<sup>128</sup> Il trattato si conserva in una collezione privata a Madrid. RODRÍGUEZ RUIZ 2000, scheda n. 4.64, pp. 386-387.

<sup>129</sup> AGULLO Y COBO 1981, pp. 139-141; SOLER 1994, p. 170.

<sup>130</sup> Filippo V nominò Ardemans pittore di camera nel 1704 e in seguito *maestro mayor de las obras reales*. L'artista intervenne su tutte le opere di decorazione effimera per i festeggiamenti del monarca. Cfr. *infra* il paragrafo 2.3.

<sup>131</sup> Giacomo Pavia, giunto in Spagna nel 1738, fu autore di un trattato intitolato *Libro della geometria pratica y Libro de la prospettiva teorica*, che segue da vicino le indicazioni di Pozzo. LENZI 1993, pp. 64-65.

È significativo che il trattato sia presente nelle raccolte di artisti al servizio della monarchia ispanica, la quale dovette rappresentare il principale canale di entrata dell'opera del gesuita e dove maggiormente furono applicati i suoi principi architettonici, basati sull'illusionismo pittorico, riscontrabili nelle quadrature dei suoi interventi decorativi. Indicativo al riguardo è l'impiego in Spagna, proprio a partire dagli anni Venti del Settecento, di altari decorati con tele dipinte e meno in legno come i classici *retabli*, oppure l'utilizzo di dettagli architettonici bizzarri. Molti artisti, inoltre, si appropriarono letteralmente delle idee di Pozzo: Antonio Palomino riprodusse le stampe del *Perspectiva* nel suo *El Museo Pictorico y escala óptica* (1715, 1724), senza tuttavia citarne l'autore<sup>132</sup>. Egli dedicò il primo volume ad Elisabetta Farnese, mentre il secondo a Luigi I; la prima parte costituisce una specie di teoria della pittura, con importanti riflessioni sull'anatomia, la prospettiva e la scenografia, la seconda invece è una raccolta di biografie dei principali artisti spagnoli.

Al trattato di Pozzo si deve probabilmente anche la diffusione delle colonne salomoniche per inquadrare gli altari: il gesuita fornisce, infatti, un metodo di costruzione geometrica delle colonne tortili, simile a quello del Vignola<sup>133</sup>, soddisfacendo l'interesse di molti architetti, come José de Churriguera<sup>134</sup>, affascinati dal baldacchino di Bernini in San Pietro.

Tornando alla raccolta di Oliveri, lo scultore grazie alla sua collezione dimostra di stare al passo con la "gran maniera" romana, svolgendo intorno agli anni Quaranta del XVIII secolo un ruolo fondamentale nella definizione del linguaggio artistico madrilenas, condiviso dalla maggior parte dei colleghi coinvolti nella fondazione di San Fernando.

La "giunta preparatoria" che si riunì nel 1744 per decidere le sorti della nuova Accademia, stabilì l'istituzione di tre cattedre: quella di pittura, scultura e architettura e solo nel 1752, quando la nascita fu ufficializzata, venne aggiunta una quarta cattedra dedicata alla materia delle stampe nel suo aspetto pratico e fu assegnata a Juan Bernabé Palomino e a Tomás Francisco Prieto<sup>135</sup>.

Questo insegnamento ha significato un importante passo avanti nella considerazione spagnola del ruolo fondamentale delle stampe, come mezzo di diffusione del sapere, in linea con le idee di Antonio Ponz, figura chiave della politica culturale dei Borboni. Nel suo celebre *Viage de España*, uscito quasi contestualmente alla nascita dell'Accademia, Ponz riflette molto sull'importanza delle stampe anche come mezzo per la promozione del prestigio delle arti spagnole nel resto dell'Europa. Egli, infatti, si

<sup>132</sup> Cfr. BONET CORREA 1973, pp. 131-144; MÓRAN TURINA 1996, pp. 267-284; MENA MARQUÉS 1985, pp. 66-75.

Nel secondo tomo Palomino elenca per i giovani studenti una serie di stampe da copiare tra cui la Galleria Farnese di Annibale Carracci, gli affreschi di Raffaello e di Pietro da Cortona e le opere di Polidoro da Caravaggio. Cfr. PALOMINO 1724.

<sup>133</sup> Sulla colonna tortile si veda TUZI 2002, in particolare p. 212.

<sup>134</sup> RODRÍGUEZ Y GUTIÉRREZ DE CEBALLOS 1971.

<sup>135</sup> CÁNOVAS DEL CASTILLO 1994, p. 181.

lamenta che le bellezze artistiche spagnole come il palazzo nuovo di Madrid o l'Escorial, siano quasi sconosciute negli altri paesi a causa della mancanza di stampe, mentre opere italiane come la Galleria Farnese o gli affreschi vaticani siano celebri soprattutto grazie alla loro ampia diffusione<sup>136</sup>. Ancora prima di Ponz già un altro artista Jusepe Martínez (1602-1682) nel suo *Discursos practicables del nobilissimo arte de la pintura* (1675)<sup>137</sup>, si lamentava della “sfortuna della Spagna” di non possedere abili incisori, insistendo anche sui danni economici causati dall'importazione massiccia dalle altre nazioni come la Francia, l'Italia e le Fiandre. In molte lettere tra artisti del XVII secolo si legge, inoltre, l'apprezzamento per il livello altissimo raggiunto a Roma, dove “hanno riprodotto perfino le pietre”<sup>138</sup>.

La formazione in Spagna di piccole botteghe di incisori iniziò con l'arrivo degli stranieri alla fine del Cinquecento, attratti dalle richieste dei monarchi spagnoli che ben avevano compreso l'importanza dell'immagine grafica come potente mezzo di diffusione dell'ideologia sostenuta dal potere. Non stupisce quindi che, alcuni secoli dopo, la prima cattedra dedicata alle incisioni sia nata negli ambienti della Reale Accademia, finanziata per l'appunto da un sovrano, Filippo V.

Sul ruolo dei repertori di stampe e disegni nell'ambito dell'Accademia di San Fernando, è importante la riflessione di Bédat, il quale afferma che i repertori più numerosi dedicati al campo dell'arte provenivano dall'Italia, ma è difficile individuare quale in realtà rivestisse un ruolo chiave nell'apprendimento degli studenti dell'Accademia; ciò dipendeva, a suo parere, dall'interesse che un professore poteva avere per Bernini piuttosto che per Borromini, lasciando il resto dei volumi intonso sugli scaffali<sup>139</sup>. A mio avviso questa *impasse* può essere risolta analizzando le biblioteche private dei professori della stessa accademia, specchio delle loro preferenze che si riflettono inevitabilmente nelle loro opere e quindi nel loro insegnamento.

Il braccio destro di Olivieri durante la fondazione dell'Accademia e collega nei lavori per la decorazione del nuovo palazzo Reale di Madrid, fu lo scultore Juan de Villanueva (1681-1765)<sup>140</sup>, che ebbe un forte interesse per il barocco internazionale sebbene, secondo le testimonianze, non compì il classico viaggio di formazione in Italia o in Francia. Tuttavia, la sua raccolta di libri e stampe edite in Italia gli permise di conoscere i grandi monumenti del barocco romano e la teoria artistica dei suoi artefici; le piante delle chiese che progettò a Madrid rivelano ad esempio l'interesse per le opere di Borromini.

<sup>136</sup> PONZ 1782, vol. VI, pp. 130-131. Nonostante le esaltazioni Ponz tuttavia critica aspramente le stampe di gusto barocco, considerate troppo eccessive per i suoi gusti.

<sup>137</sup> Edizione consultata MARTÍNEZ 1988; GONZÁLEZ HERNÁNDEZ 1981.

<sup>138</sup> La citazione fa riferimento alla lettera scritta dall'artista Pietro Antonio Torri nel 1610 mentre si trovava a Madrid, a Bartolomé Crescenzo. Cfr. CARRETE PARRONDO 1991, pp. 17-20.

<sup>139</sup> BÉDAT 1967, pp. 5-52, in particolare p. 15; ID. 1968, pp. 31-86.

<sup>140</sup> GARCÍA MENÉNDEZ 2010, pp. 215-240.

Decisivi per la sua formazione sono i titoli dei volumi romani presenti nella raccolta inventariata tra 1735 e il 1736, dove compaiono gli stessi titoli del materiale didattico iniziale presente nella giunta preparatoria del 1744 dell'Accademia di San Fernando. Questo prova la sintonia di Juan con i principi del circolo accademico, pertanto in direzione del gusto italiano. Il trattato di Andrea Pozzo, la collezione di stampe di Domenico Fontana e dei palazzi e chiese di Roma in particolare le opere di Bernini e Borromini. Attraverso queste testimonianze lui poteva studiare gli interni delle strutture, i dettagli architettonici e i motivi ornamentali, una fonte quindi importante per conoscere a fondo il barocco romano che non ebbe modo di vedere in Italia.

A questa influenza ricevuta per mezzo delle stampe si aggiunge la relazione personale che Villanueva aveva con scultori italiani o comunque formati in Italia come Olivieri o Felipe de Castro (1704 ca. – 1775)<sup>141</sup>. Quest'ultimo risiedette a Roma dal 1733 al 1746 e al suo ritorno diede un'impronta classicista all'accademia, indirizzando gli studi dei giovani artisti verso la tradizione romana dei grandi maestri. Egli offrì per l'insegnamento una raccolta importante di disegni, stampe e modelli romani che, come si legge dal suo testamento, furono lasciati dopo la morte dello scultore all'Università di Santiago de Compostela, tuttavia, l'accademia reclamò i doni che aveva ricevuto riuscendo ad ottenerne una buona parte solo nel 1777<sup>142</sup>. I repertori dei De Rossi costituiscono la parte più importante della sua raccolta: di Giovanni Giacomo De Rossi Felipe possedeva *Nuovo teatro delle fabbriche et edifici* (1665), *Insignum Romae Templorum* (1683 e 1684), e le *Fontane*, mentre di Domenico *Studio di Architettura civile* (1702, 1711, 1721), *Raccolta di statue antiche e moderne* (1704) e *Anatomia per uso e intelligenza del disegno*. L'antico è ben rappresentato dalle stampe di Pietro Santi Bartoli (le colonne *traiana* e *antoniana* e *Gli antichi sepolcri*) e da quelle di Piranesi<sup>143</sup>. L'esercizio della copia dall'antico e dai grandi cicli ad affresco nelle gallerie nobiliari per affinare il gusto era alla base del suo insegnamento: a Roma i *pensionados* erano agevolati dalla visione diretta, mentre a Madrid per sopperire a tale mancanza i modelli e i repertori di disegni e stampe assumevano un ruolo fondamentale, per questo si cercò da subito di aumentare la raccolta del materiale didattico in Accademia. Nel 1744 Filippo V donò la collezione di gessi realizzata da Velazquez a Roma un secolo prima, sebbene fosse mal ridotta a causa dell'incendio che li aveva avvolti all'interno dell'Alcazar, ma solo con la donazione di Anton Raphael Mengs l'Accademia si corredò di una collezione di gessi di alta qualità, perfetti da replicare<sup>144</sup>.

Dopo il primo nucleo formato dalle opere di Olivieri, i libri e le stampe utili per la formazione degli allievi della accademia e per gli stessi insegnanti, furono acquistati da librai presenti a Madrid, come il

<sup>141</sup> Cfr. BÉDAT 1971. Felipe De Castro tradusse in spagnolo diverse opere italiane, in particolare quella di Benedetto Varchi: *Lección que hizo Benedicto Varqui en la Academia Florentina...del año 1546*, Madrid 1753.

<sup>142</sup> CANOVAS DEL CASTILLO 1994, p. 193

<sup>143</sup> BÉDAT 1969, pp. 375-403.

<sup>144</sup> BROOK 2014, p. 94.

famoso don Antonio de Sancha, stampatore erudito, noto per aver pubblicato la maggior parte dei testi spagnoli di metà Settecento, oppure da librai stranieri, approfittando dei viaggi intrapresi dagli stessi accademici. In altri casi, gli artisti spagnoli che dimoravano a Roma ebbero la consuetudine di inviare materiale all'Accademia, come fece il direttore dei pensionanti a Roma, oltre che segretario dell'Accademia di San Luca, Francisco Preciado de la Vega (1713-1789)<sup>145</sup>, finendo per indirizzare secondo il modello romano la formazione dei giovani artisti spagnoli, in cui il confronto con l'antico e con i grandi maestri del barocco appare basilare. È importante quindi sottolineare che la circolazione dei repertori non avvenne solo tramite canali istituzionali ma anche attraverso la rete delle relazioni create dagli artisti viaggiatori.

Dopo pochi anni dalla sua fondazione, l'Accademia ampliò il numero dei volumi e le collezioni di stampe e disegni, come si apprende dall'inventario stilato nel 1756 da Ignacio de Hermosilla e nel 1793 dal primo ufficiale bibliotecario D. Juan Pasqual Colomer<sup>146</sup>, un elenco fondamentale per la conservazione dei volumi e la gestione dei prestiti in vista dell'apertura al pubblico della biblioteca, avvenuta l'anno dopo. Nella lista, più dettagliata rispetto alle altre due precedenti, sono citate 125 stampe di ornamento di vari autori, numerose di Stefano della Bella oltre a celebri artisti italiani. La novità rispetto alla raccolta di Olivieri è la netta presenza degli stampatori spagnoli, i quali furono incentivati grazie alla creazione presso l'accademia della cattedra dedicata proprio alla produzione di stampe.

---

<sup>145</sup> RODRÍGUEZ Y GUTIÉRREZ DE CEBALLOS 2009; BROOK 2014, p. 90.

<sup>146</sup> BÉDAT 1967, pp. 5-52; ID. 1968, pp. 31-86.



Fig. 24 Elisabetta Farnese (1692-1766)

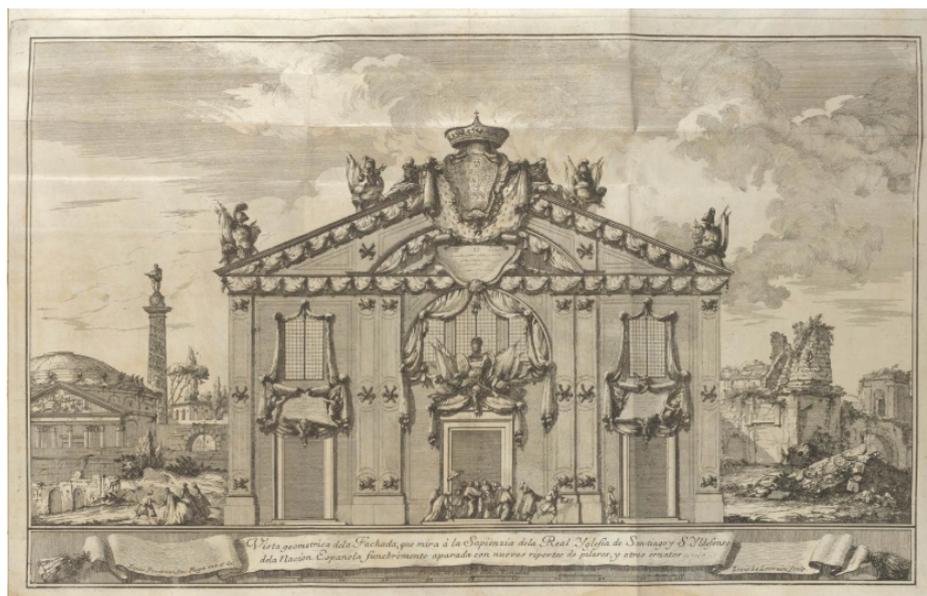


Fig. 25 Giuseppe Vasi, *Delle magnificenze di Roma antica e moderna che contiene i palazzi e le vie più celebri di essa dedicate alla sacra real maestà di Elisabetta Farnese ...In Roma (1754)*





Fig. 26 Progetti di Ferdinando Fuga raffiguranti la chiesa di San Giacomo degli Spagnoli durante le esequie di Filippo V, tavole da *Relaciones de las exequias hechas en Roma*, 1746



## Bibliografia



AGULLÓ Y COBO 1976

M. Agulló y Cobo, *La biblioteca de don Teodoro Ardemans*, in «Primeras Jornadas de Bibliografía», Madrid 1976, pp. 571-582.

AGULLÓ Y COBO 1981

M. Agulló y Cobo, *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Madrid 1981.

AGULLÓ Y COBO 1984

M. Agulló y Cobo, *Filippo Pallotta, arquitecto y dibujante de Felipe V*, in «Villa de Madrid», XXII, 81, 1984, pp. 3-20.

AGULLÓ Y COBO 2005

M. Agulló y Cobo, *Documentos para la historia de la escultura española*, Madrid 2005.

ANSELMINI 1998<sup>A</sup>

A. Anselmi, *Politica e collezionismo tra Roma, Napoli e Madrid, i dipinti Ludovisi ed i paesaggi per il Buen Retiro*, in *El mediterráneo y el arte Español*, Valencia 1998, pp. 215-218.

ANSELMINI 1998<sup>B</sup>

A. Anselmi, *Il quartiere dell'ambasciata di Spagna a Roma*, in *La città italiana e i luoghi degli stranieri*, Roma 1998, pp. 206-221.

ANSELMINI 1998<sup>C</sup>

A. Anselmi, *Da Roma a Madrid, Ferdinando Reyff e la ristrutturazione del palazzo della Nunziatura Apostolica*, in *Roma, le case, la città*, Roma 1998 (Studi sul Settecento romano, 14), pp. 179-200.

ANSELMINI 2007

A. Anselmi, *Il VII marchese del Carpio da Roma a Napoli*, in «Paragone.Arte», 58, ser.3, 71, 2007, pp. 80-109.

ANSELMINI 2014

A. Anselmi (a cura di), *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII, arte, diplomazia e politica*, Roma 2014.

ANTINORI 2013

A. Antinori (a cura di), *Studio d'Architettura civile, gli atlanti di architettura moderna e la diffusione dei modelli romani nell'Europa del Settecento*, Roma 2013.

ATERIDO 1995

A. Aterido, *Teodoro Ardemans, pintor*, in «Anuario del departamento de Historia y Teoría del Arte», VII-VIII (1995-1996), pp. 133-146.

AZCUE BREA 1992

L. Azcue Brea, *Protagonismo de los escultores Olivieri y Castro en los inicios de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando*, in «Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», n. 75, 1992, pp. 369-388.

BARTOLI – BELLORI 1673 [2017]

P.S. Bartoli, G.P. Bellori, *Colonna Traiana, disegni, intagli e commenti (1673)*, Roma 2017.

BARCIA 1906

A.M. Barcia y Pavón, *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid 1906.

BÉDAT 1967

C. Bédat, *La biblioteca de la Real Academia de san Fernando en 1793*, in «Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», n. 25, 1967, pp. 5-52.

BÉDAT 1968

C. Bédat, *La biblioteca de la Real Academia de san Fernando en 1793 (conclusión)*, in «Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», n. 26, 1968, pp. 31-86.

BÉDAT 1969

C. Bédat, *La Bibliothèque du sculpteur Felipe de Castro*, in «Melanges de la casa de Velazquez», n. 5, 1969, pp. 363-410.

BELLINI 1995

P. Bellini, *Dizionario della stampa d'arte; calcografi - silografi - litografi - stampatori - editori - movimenti artistici - scuole regionali e nazionali - riviste illustrate- tecniche*, Milano 1995.

BELLORI 1672 [1976]

G.P. Bellori, *Le vite de' Pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, Torino 1976.

BENINCAMPI 2015

I. Benincampi, *Il portico del santuario di Loyola e la fortuna di un modello romano in Spagna*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n.s. 63 (2014/2015), pp. 55-68.

BERTINI 1987

G. Bertini, *La galleria del duca di Parma*, Bologna 1987.

BERTINI 2002

G. Bertini, *La formación cultural y la educación artística de Isabel de Farnesio en la corte de Parma*, in *El arte en la corte de Felipe V*, a cura di J. M. Morán Turina, Madrid 2002, pp. 417-433.

BLASCO ESQUIVIAS 1991

B. Blasco Esquivias, *Teodoro Ardemans y su entorno en el cambio del siglo*, Madrid 1991.

BLASCO ESQUIVIAS 1997

B. Blasco Esquivias, *Monarquía y arquitectura. La reforma de las obras reales y la construcción del Palacio Real Nuevo*, in *Arquitecturas y ornamentos barrocos: los Rabaglio y el arte cortesano del siglo XVIII en Madrid*, a cura di A. Bonet Correa, Madrid 1997, pp. 71-89.

BLANCO MOZO 1996

J.L. Blanco Mozo, *La cultura de Ventura Rodríguez: la biblioteca de su sobrino Manuel Martín Rodríguez*, in «Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte», 7/8, 1995/96 (1996), pp. 181-221.

BONET CORREA 1990

A. Bonet Correa, *Fiesta, poder y arquitectura: aproximaciones al barroco español*, Torrejón de Ardoz 1990.

BONET CORREA 1995

A. Bonet Correa, *Filippo Juvarra e la grande architettura borbonica in Spagna*, in Torino 1995, pp. 87-103.

BONET CORREA 1997

A. Bonet Correa (a cura di), *Arquitecturas y ornamentos barrocos: los Rabaglio y el arte cortesano del siglo XVIII en Madrid*, Madrid 1997.

BOSSI 1828

L. Bossi, *Dizionario delle origini invenzioni e scoperte nelle arti e nelle scienze*, Milano 1828.

BOTTINEAU 1986

Y. Bottineau, *El arte cortesano en la España de Felipe V*, Madrid 1986.

BOTTINEAU 1993

Y. Bottineau, *L'art de cour dans l'Espagne de Philippe V, 1700-1746*, Paris 1993.

BROOK 2014

C. Brook, *Regolamenti delle pensioni per Roma dell'Accademia di San Fernando (1758-1830)*, in *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX)*, a cura di L. Sazatonil Ruiz, F. Jiménez, Madrid 2014, pp. 89-101.

CACCIOTTI 1994

B. Cacciotti, *La collezione del VII Marchese del Carpio tra Roma e Madrid*, in «Bollettino d'arte», serie VI, 86-87, 1994, pp. 133- 196.

CÁNOVAS DEL CASTILLO 1994

S. Cánovas del Castillo, C. Lasarte Pérez-Arregui, *La colección de estampas del Archivo y Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y su papel en la enseñanza*, in «Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», n. 78, 1994, pp. 179- 198.

CHUECA GOITA 1942

F. Chueca Goita, *Ventura Rodríguez y la escuela barroca romana*, in «Archivo Español de Arte», n. 52, 1942, pp. 185-210.

CHUECA GOITA 1954

F. Chueca Goita, *La época de los Borbones*, in *Resumen histórico del urbanismo en España*, Madrid 1954, pp. 152-187.

COLA 2004

M.C. Cola, *Parrocchia di Sant'Agostino, Rione Sant'Eustachio*, in *Artisti e Artigiani a Roma, I, dagli stati delle Anime del 1700, 1725,1750,1775* (Studi sul Settecento Romano, 20), Roma 2004.

COLA 2012

M.C. Cola, *Palazzo Valentini a Roma: la committenza Zambeccari, Boncompagni, Bonelli tra Cinquecento e Settecento*, Roma 2012.

COLA 2018

M.C. Cola, *I Ruspoli. Storia di una famiglia e delle sue collezioni d'arte*, Roma 2018.

CONNORS 1991

J. Connors, *Specchio di Roma barocca: una guida inedita del XVII secolo*, Roma 1991.

CONNORS 1998

F. Borromini, *Opus architectonicum*, a cura di J. Connors, Milano 1998 (Trattati di architettura; 7,2).

CRESTI 1984

C. Cresti, *L'Accademia medice a Roma, 1673- 1686*, in *Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*, a cura di G. Spagnesi, M. Fagiolo, Roma 1984, pp. 443-457.

DARDANELLO 2007

G. Dardanello, *Disegnare l'ornato, interni piemontesi di Sei e Settecento*, Torino 2007.

DE CARO 1971

G. de Caro, *ad vocem* «Giovanni Battista Borghese», in *DBI*, Roma 1971, vol. XII, pp. 596-597.

DE CAVI 2015

S. De Cavi (a cura di), *Dibujo y ornamento: trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia; estudios en honor de Fuensanta García de la Torre*, Córdoba 2015.

DE GRAZIA 1984

D. De Grazia, *Le stampe dei Carracci*, Bologna 1984.

DE LA PLAZA 1975

F. J. de La Plaza Santiago, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid 1975.

DI CASTRO – JATTA 2009

D. Di Castro, B. Jatta, *Filippo Passarini. Mobiliere, decoratore e incisore*, Città del Vaticano 2009.

DÍEZ DEL CORRAL CORREDOIRA 2015

P. Díez del Corral Corredoira, *El "Libro de Barios Adornos" de Domingo A. Lois Monteagudo (1723-1786): formación académica en Roma y el ornamento "all'antica en el contexto internacional del Setecientos Borbónico*, in De Cavi 2015, pp. 356-365.

DI MACCO 2010

M. di Macco, *La Mente e la mano dei pittori a Roma nella prima metà del Settecento: fonti, autorità, modelli tra canone classico e della modernità*, in *Roma e l'antico*, catalogo della mostra a cura di C. Brook, V. Curzi, Ginevra 2010, pp. 183-190.

FEIGENBAUM 2014

G. Feigenbaum (a cura di), *Display of art in the Roman palace*, Los Angeles 2014.

FERNÁNDEZ ALBA 1983

A. Fernández Alba (a cura di), *El arquitecto D. Ventura Rodríguez*, Madrid 1983.

FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS 2014

J. Fernández-Santos Ortiz-Iribas, *Da Roma a Madrid, passando per Napoli: aggiunte su Philipp Schor, architetto e scenografo al servizio della monarchia spagnola*, in *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII*, Roma 2014, pp. 656-679.

FORLANI TEMPESTI 1988

A. Forlani Tempesti, *ad vocem* Stefano della Bella, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma 1988, vol. XXXVI, pp. 686-690.

FRAGNITO 2009

G. Fragnito (a cura di), *Elisabetta Farnese: principessa di Parma e regina di Spagna*, Roma 2009.

FRANCHI 2008

C. Franchi, *I principi dell'architettura nell'esperienza dell'argentiere Juvarra*, in *La forma del pensiero. Filippo Juvarra, la costruzione del ricordo attraverso la celebrazione della memoria*, a cura di C. Ruggero, Roma 2008, pp. 145-156.

FROMMEL 2014

S. Frommel, *‘Pour estre instruite tant verbalement que par memoires, escritures, desseings, réception de thèmes et de motifs architecturaux italiens à la cour de France des années 1540*, in *Construction d'un imaginaire collectif européen*, Lublin 2014, pp. 193-223.

FUHRING 1989

P. Fuhring, *Design, drawings for architecture, costume and the decorative arts from 1570*, London 1989.

FUSCONI 1985

G. Fusconi, *Disegni decorativi di Johann Paul Schor*, in «Bollettino d'Arte», ser. VI, LXX,33/34 (1985), pp. 159-180.

FUSCONI – PROSPERI VALENTI RODINÒ 1985

G. Fusconi, S. Prospero Valenti Rodinò, *Un'aggiunta a Sebastiano Resta collezionista: il piccolo preliminare al Grande Anfiteatro Pittorico*, in «Prospettiva», 36-38, 1985, pp. 237-256.

FUSCONI 1986

G. Fusconi, *Disegni decorativi del barocco romano*, Roma 1986.

GAETA 1981

*Sebastiano Conca (1680 – 1764)*, catalogo della mostra, Gaeta 1981.

GARCÍA MENÉNDEZ 2010

B. García Menéndez, *La Biblioteca del escultor Juan de Villanueva y Barbales*, in «Boletín del seminario de estudio de arte y arqueología», LXXVI, 2010, pp. 215-240.

GARCÍA MORALES 1971

J. García Morales, *La Biblioteca Real (1712-1836)*, Madrid 1971.

GARCÍA-PELIZZONI 1998

L. García, L. Pelizzoni, *La construcción del palacio de La Granja a través del epistolario entre Dorotea Sofía de Neoburgo e Isabel de Farnesio: Andrea Procaccini y el modelo parmense de edificación de jardines*, in *El Mediterráneo y el Arte Español*, Actas del XI congreso del CEHA (Valencia, 1996), Valencia, 1998, pp. 183- 189.

GARCÍA-TORAÑO 2009

I.C. García-Toraño Martínez (a cura di), *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional (Siglo XVIII)*, Madrid 2009.

GARCÍA-TORAÑO 2015

I.C. García-Toraño Martínez, *Los dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional de España (siglos XVI – XX)*, in De Cavi 2015, pp. 97-111.

GOLZIO 1939

V. Golzio, *Documenti artistici sul Seicento nell'Archivio Chigi*, Roma 1939.

GONZÁLEZ HERNÁNDEZ 1981

V. González Hernández, *Jusepe Martínez (1600-1682)*, Zaragoza 1981.

GONZÁLEZ-PALACIOS 2004

A. González-Palacios, *Arredi e Ornamenti dalla Corte di Roma 1560-1795*, Milano 2004.

GONZÁLEZ-PALACIOS 2014

A. González-Palacios, *Giardini e Passarini: facts and hypotheses*, in «The Burlington Magazine», CLVI, 1335, 2014, pp. 365-375.

GONZÁLEZ SERRANO 2002

A. González Serrano, *Giovan Battista Sacchetti, arquitecto y urbanista en la España de los primeros borbones: 1736-1764*, in *El arte en la corte de Felipe V*, catálogo della mostra a cura di M. Morán Turina, Madrid 2002, pp. 317-328.

GRELLE IUSCO 1996

A. Grelle Iusco (a cura di), *Indice delle stampe intagliate in Roma a bulino, e in acqua forte esistenti nella stamperia di Lorenzo Filippo De Rossi: contributo alla storia di una stamperia romana*, Roma 1996.

HAGER 1985

H. Hager, *Il significato dell'esperienza juvarriana nella "scuola" di Carlo Fontana*, in *Studi Juvarriani*, Roma 1985, pp. 63-98.

HAGER 1992

H. Hager, *Osservazioni sul Carlo Fontana e sulla sua opera del Tempio Vaticano (1964)*, in *Il Barocco Romano e l'Europa*, a cura di M. Fagiolo, M.L. Madonna, Roma 1992, pp. 85-150.

HERRERO CARRATERO 2000

C. Herrero Carretero, *Catálogo de tápices del Patrimonio Nacional*, 3 voll., Madrid 1986-2000.

JOVELLANOS 1888

G. M. de Jovellanos, *Elogio de Ventura Rodríguez*, Madrid 1888.

LAVALLE-COBO 1991

T. Lavallo-Cobo, *La obra de Andrea Procaccini en España*, in «Academia», n. 73, 1991, pp. 381-398.

LAVALLE-COBO 1994

T. Lavallo-Cobo, *El mecenazgo de Isabel de Farnesio, Reina de España*, tomos I-III, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 1994.

LAVALLE-COBO 2000

T. Lavallo-Cobo, *Biografía artística de Isabel de Farnesio*, in *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey*, a cura di D. Rodríguez Ruiz, Madrid 2000, pp. 182-193.

LAVALLE-COBO 2002

T. Lavallo Cobo, *Isabel de Farnesio: la reina coleccionista*, Madrid 2002.

LE BLANC 1854

C. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris 1854.

LENZI 1993

D. Lenzi, *Un trattatello bolognese de Settecento*, in «Il disegno di Architettura» n. 8, 1993, pp. 64-65.

LENZI – BENTINI 2000

D. Lenzi, J. Bentini, *I Bibiena una famiglia europea*, Venezia 2000.

LIZZANI 1970

G. Lizzani G., *Il mobile italiano*, Roma 1970.

LUCCICHENTI 1984

F. Luccichenti, *I Chracas, stampatori in Roma (1698 – 1771)*, in «L'urbe», N.S. 47.1984, pp. 136-142.

LÓPEZ-VIDRIERO ABELLÓ 2016

M.L. López-Vidriero Abelló, *Constitución de un universo. Isabel de Farnesio y los libros*, 3 voll., Madrid 2016.

LUZÓN NOGUÉ 2006

J. M. Luzón Nogué, *Esculturas para una reina: la colección de Cristina de Suecia*, Madrid 2006.

LUZÓN NOGUÉ 2008

J. M. Luzón Nogué, *Velázquez: esculturas para el Alcázar*, Madrid 2008.

LUZÓN NOGUÉ 2010

J. M. Luzón Nogué, *Las Bellas Artes y lo Antiguo entre Italia y España en el siglo XVIII*, in *Corona y arqueología en el siglo de las luces*, a cura di M. Almagro-Gorbea, Madrid 2010, pp. 203-213.

LUZÓN NOGUÉ 2016

J. M. Luzón Nogué, *La Galería de Esculturas de la Real Academia de San Fernando de Madrid y su reflejo en la Academia de San Carlos de México*, in *Carlo di Borbone e la diffusione delle antichità*, a cura di V. Sampaolo, Milano 2016, pp. 86-99.

MADRID 1983

*El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*, catalogo della mostra a cura di M. Agulló y Cobo (Madrid, Museo Municipal), Madrid 1983.

MADRID 2002

*El arte en la corte de Felipe V*, catalogo della mostra (Madrid, Palacio Real, Museo Nacional del Prado), a cura di J.M. Morán Turina, Madrid 2002.

MADRID 2004

*La Real Biblioteca Pública 1711-1760. De Felipe V a Fernando VI*, catalogo della mostra a cura di E. Santiago Páez, Madrid 2004.

MADRID 2015

*Josè de Hermosilla y Sandoval, arquitecto e ingeniero militar* (Llerena, 1715-Madrid,1776), catalogo della mostra a cura di D. Rodríguez Ruiz, Madrid 2015.

MAFRICI 2001

M. Mafrici, *Fascino e potere di una regina: Elisabetta Farnese sulla scena europea (1715-1759)*, Cava de' Tirreni 2001.

MARÍAS 1985

F. Marías, *Estudio sobre Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Madrid 1985.

MARTÍN PÉREZ 1989

P. Martín Pérez, *Las pinturas de las bóvedas del Palacio Real de San Ildefonso*, Madrid 1989.

MARTÍN VELASCO 2009

M. Martín Velasco, *La colección de libros impresos del IV duque de Uceda en la Biblioteca Nacional de España. Estudio y catálogo*, Madrid 2009.

MARTÍNEZ 1988 [1675]

J. Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, edición, prólogo y notas por Julián Gallego, Madrid 1988.

MENA MARQUÉS 1984

M.B. Mena Marqués (a cura di), *Dibujos italianos de los siglos XVII y XVIII en la Biblioteca Nacional*, Madrid 1984.

MENA MARQUÉS 2000

M.B. Mena Marqués, *La colección de pintura de Carlo Maratti*, in Rodríguez Ruiz 2000, pp. 194-202.

MOLINA 1999

J. Molina, *José de Carvajal: un ministro para el reformismo borbónico*, Cáceres 1999.

MONTAGU 1970

J. Montagu, *Antonio and Giuseppe Giorgetti: Sculptors to Cardinal Francesco Barberini*, in «The Art Bulletin», LII, 1970, pp. 278-298.

MONTAGU 1996

J. Montagu, *Gold, Silver and Bronze. Metal Sculpture of the Roman Baroque*, London 1996.

MONTANARI 1997

T. Montanari, *La dispersione delle collezioni di Cristina di Svezia. Gli Azzolini, gli Ottoboni e gli Odescalchi*, in «Storia dell'Arte», n.90, 1997, pp. 250-300.

MUNIAIN EDERRA 2005

S. Muniain Ederra, *Arquitectura efimera y diplomacia, los Aquaviva y la imagen celebrativa de la monarquía española ante la Santa Sede (1721-1746)*, in «Reales sitios», 42, 2005, 166, pp. 62-77.

NAPOLI 1998

*Filippo Juvarra e l'architettura europea*, catalogo della mostra a cura di A. Bonet Correa, B. Blasco Esquivias, Napoli 1998.

NAVARRETE MARTÍNEZ 1989

E. Navarrete Martínez, *Los comienzos de la Biblioteca y el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1743-1843). Apuntes para la historia*, in «Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», n. 68, 1989, pp. 291-314.

PALOMINO 1724

A.A. Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid 1724.

PETRUCCI 1958

A. Petrucci, *Gli incisori dal sec. XV al sec. XIX*, Roma 1958.

PIACENTINI 1940

M. Piacentini, *Pietro Ferrerio pittore, incisore e architetto*, in «Palladio», IV, 1940, pp. 31-33.

PÉREZ SAMPER 2003

M.A. Pérez Samper, *Isabel de Farnesio*, Barcelona 2003.

PLAZA SANTIAGO 1975

F.J. Plaza Santiago, *Investigaciones sobre el Palacio Real de Madrid*, Valladolid 1975.

PONZ 1782

A. Ponz, *Viaggio in Ispagna, in cui si dà notizia delle cose più stimabili e più curiose, che si ritrovano in quel regno, di Don Antonio Ponz Segretario dell'Accademia Reale di S. Ferdinando*, Madrid 1782.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1992

S. Prospero Valenti Rodinò, *Il Marchese del Carpio*, in *Il disegno. I grandi collezionisti*, Torino 1992, pp. 56-57.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007

S. Prosperi Valenti Rodinò, *I disegni del codice Resta di Palermo*, Cinisello Balsamo 2007.

PROTO PISANI 1979

R.C. Proto Pisani, *Il tesoro della Cappella del voto nel duomo di Siena*, in «Buletino senese di storia patria», 86, 1979, 49-99, 1979, pp. 89-90.

RATTI 1833

N. Ratti, *Notizie della chiesa interna dell'Archiginnasio romano*, Roma 1833.

REESE 1976

T. F. Reese, *The Architecture of Ventura Rodríguez*, 2 voll., New York 1976.

RIAZA DE LOS MOZOS – SIMAL LÓPEZ 2000

M. Rianza de los Mozos, M. Simal López, “*La Statua è un prodigio dell’arte*”: *Isabel de Farnesio y la colección de Cristina de Suecia en La Granja de San Ildefonso*, in «Reales Sitios», n. 144, 2000, pp. 56-67.

RIBOT GARCÍA 2002

L.A. Ribot García, *La monarquía de España y la guerra de Mesina (1674-1678)*, Madrid 2002.

RODRÍGUEZ DE CEBALLOS 2009

A. Rodríguez de Ceballos, *Francisco Preciado de la Vega*, Madrid 2009.

RODRÍGUEZ RUIZ 1996

D. Rodríguez Ruiz, *El Palacio Real de Madrid*, in AA.VV., *Palacios Reales de España. Historia y arquitectura de la magnificencia*, a cura di D. Rodríguez Ruiz, Madrid 1996, pp. 153-180.

RODRÍGUEZ RUIZ 2000

D. Rodríguez Ruiz, *El Palacio del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Un retrato cambiante del rey*, in *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey*, Madrid 2000, pp. 25-41.

RODRÍGUEZ RUIZ 2003

D. Rodríguez Ruiz, *La sombra de un edificio. El Escorial en la cultura arquitectónica española durante la época de los primeros Borbones*, in «Quintana, Revista de Estudios del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Santiago de Compostela», n° 2, 2003, pp. 57-94.

RODRÍGUEZ RUIZ 2004A

D. Rodríguez Ruiz, *Sobre el apacible engaño de la vista. Arte y arquitectura en España durante la primera mitad del siglo XVIII*, in *La Real Biblioteca Pública 1711-1760. De Felipe V a Fernando VI*, catalogo della mostra a cura di E. Santiago Páez, Biblioteca Nacional, Madrid 2004, pp. 87-97.

RODRÍGUEZ RUIZ 2004B

D. Rodríguez Ruiz, *La arquitectura*, in *La Real Biblioteca Pública 1711-1760. De Felipe V a Fernando VI*, catalogo della mostra a cura di E. Santiago Páez, Biblioteca Nacional, Madrid 2004, pp. 395-439.

RODRÍGUEZ RUIZ 2009

D. Rodríguez Ruiz (a cura di), *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglo XVIII*, Madrid 2009.

RODRÍGUEZ RUIZ 2013

D. Rodríguez Ruiz, *De viajes y estampas de arquitectura en el siglo XVIII. El Studio d'Architettura Civile de Domenico de Rossi y su influencia en España*, in «Boletín de arte» 34, 2013, pp. 247-296.

SALAS 1940

X. de Salas, *Compra para España de la colección de antigüedades de Cristina de Suecia*, in «Archivo Español de Arte», 1940-41, pp. 242-246.

SAMBRICIO 1986

C. Sambricio, *La formación teórica de don Ventura Rodríguez*, in *La arquitectura española de la Ilustración*, a cura di C. Sambricio, Madrid 1986, pp. 147-160.

SANCHO 1989

J.L. Sancho, *El Palacio Real de Madrid: alternativas y críticas a un proyecto*, in «Reales Sitios», XXV, 1989, pp. 160-187.

SANCHO 1991A

J.L. Sancho, *Las críticas en España y desde Italia al Palacio Real de Madrid: Fuga, Salvi y Vanvitelli*, in «Archivo Español de Arte», pp. 254, 1991, pp. 153-170.

SANCHO 1991B

J.L. Sancho, *La planta principal del Palacio Real de Madrid*, in «Reales Sitios», 109, 1991, número extraordinario, pp. 20-36.

SANCHO 1992

J.L. Sancho, *Espacios para la magestad del siglo XVIII: la distribución de las habitaciones reales en el Palacio Nuevo de Madrid*, in «Anales del Instituto de Estudios Madrileños», XXXI, 1992, pp. 19-41.

SANCHO 1995

J.L. Sancho, *La Arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo Histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*, Madrid 1995.

SANCHO 2001A

J.L. Sancho, *De la galería del Rey al Gabinete de la Reina: Felipe V en sus interiores*, in *El arte en la corte de Felipe V*, catalogo della mostra, a cura di J.M. Moran Turina, Madrid 2001, pp. 329-352.

SANCHO 2001B

J.L. Sancho, *El retiro de Felipe V: imagen y sentido del palacio de la Granja en 1724*, in «Reales Sitios» n. 150, 2001, pp. 37-50.

SANTIAGO PÁEZ 1989

E. Santiago Páez, *Miguel Jacinto Meléndez*, Oviedo 1989.

SANTIAGO PÁEZ 1991

E. Santiago Páez (a cura di), *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional*, Madrid 1991.

SANTIAGO PÁEZ 2004

E. Santiago Páez, *La Real Biblioteca Pública 1711-1760. De Felipe V a Fernando VI*, catalogo della mostra a cura di E. Santiago Páez, Madrid 2004.

SIMAL LÓPEZ 2008

M. Simal López, *El Palacio de España en Roma a través de los dibujos de Ferdinando Fuga y José de Hermosilla*, in «Archivo español de Arte», n. 321, 2008, pp. 31-48.

SOLER 1994

R. Soler, *Llibres de perspectiva a biblioteques d'artistes espanyols (segles XVI-XVIII)*, in «D'Art», 20, Barcellona 1994, p. 170.

STELLA 1996

A. Stella, *ad vocem* «Pietro Ferrerio», in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 46, Roma 1996, p. 815.

STRUNCK 2003

Strunck C., *Johann Paul Schor und die internationale Sprache des Barock; "un regista del gran teatro del barocco"*, München 2008 (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana; 21).

SUÁREZ QUEVEDO 2014

D. Suárez Quevedo, *De Piacenza a la corte española: Giacomo Bonavia. Entre Madrid y Aranjuez, arquitectura y ciudad*, in «Anales de Historia del Arte» 2014, vol. 24, pp. 153-167.

SUGRANYES 2010

S. Sugranyes, *Vigilio e Pietro Rabaglio in Spagna (1737-1760)*, in *Mastri d'arte del lago di Lugano alla corte dei Borboni di Spagna*, Bellinzona 2010, pp. 193-215.

TÁRRAGA BALDÓ 1992

M.L. Tárraga Baldó (a cura di), *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio*, Madrid 1992.

TÁRRAGA BALDÓ 2009

M.L. Tárraga Baldó, *Mármoles y rocas ornamentales en la decoración del Palacio Real de Madrid*, in «Archivo español de arte», 82, 2009, pp. 328, 367-391.

TEDESCO 2007

A. Tedesco, *Juan Francisco Pacheco V duca di Uceda, uomo politico e mecenate tra Palermo, Roma e Vienna nell'epoca della guerra di successione spagnola*, in *La pérdida de Europa. La guerra de Sucesión por la Monarquía de España*, Madrid 2007, pp. 491-548.

TORINO 1995

*Filippo Juvarra architetto delle capitali da Torino a Madrid (1714-1736)*, catalogo della mostra a cura di V. Comoli Mandracci, A. Griseri, B. Blasco Esquivias, Torino 1995.

TOVAR MARTÍN 1998

V. Tovar Martín, *Santiago Bonavía. Pintor y decorador en la corte española?*, actas del I Congreso Internacional Pintura española, siglo XVIII, Madrid, 1998, pp. 131-143.

TOVAR MARTÍN 2000

V. Tovar Martín, *Giacomo Bonavia en la Corte española. Su obra en al Granja de San Ildefonso* in Rodríguez Ruiz 2000, Madrid, pp. 127-138.

ÚBEDA DE LOS COBOS 1989

A. Úbeda de Los Cobos, *Consideración social del pintor y academicismo artístico en Madrid en el siglo XVII*, in «Archivo Español de arte», n. 245, 1989, pp. 61-74.

URREA 1977

F.J. Urrea, *La pittura italiana del siglo XVIII in España*, Valladolid 1977.

URREA 2006

F.J. Urrea, *Relaciones artísticas hispano-romanas en el siglo XVIII*, Madrid 2006.

VANDI 2002

L. Vandi, *La trasformazione del motivo dell'acanto dall'antichità al XV secolo*, Bern 2002.

VISCEGLIA 2008

M.A. Visceglia, *Diplomazia e politica della Spagna a Roma, figure di ambasciatori*, Roma 2008.

WALKER – HAMMOND 1999

S. Walker S., F. Hammond (a cura di), *Life and the Arts in the Baroque Palaces of Rome: Ambiente Barocco*, New Haven 1999.

ZEGA 1989

R. Zega, *La "Raccolta di varie targhe di Roma ..." nell'attività di Filippo Juvarra* in «Archivum Arcis», 2, 1989, pp. 10-51.

ZOLLE BETEGÓN 2012

G. Zolle Betegón, *Una supplica di Andrea Procaccini a Clemente XI*, in «Studi di Memofonte», 8, 2012, pp. 79-94.

ZOLLE BETEGÓN 2014

G. Zolle Betegón, *La centralità del disegno nella ricostruzione dell'opera pittorica di Andrea Procaccini: tre casistiche e nuovi dipinti*, in «Horti Hesperidum» 4, 2014, 1, pp. 223-268.

ZOLLE BETEGÓN 2015

G. Zolle Betegón, *L'Accademia Pallavicini: incompiuta costruzione di un tempio marattesco*, in *Maratti e l'Europa*, a cura di L. Barroero *et.al*, Roma 2015, pp. 289-313.