

ARCHITETTURA DEL SETTECENTO NAPOLETANO

a cura di Alfonso Gambardella

Questo volume registra gli atti del Convegno Internazionale di Studi «Luigi Vanvitelli 1700-2000», organizzato dal Comitato per le “Celebrazioni vanvitelliane” presieduto dal Rettore della Seconda Università degli studi di Napoli prof. Antonio Grella, segretaria la dott.ssa Marina Campanile, dalla Facoltà di Architettura della Seconda Università degli studi di Napoli, dalla Soprintendenza per i Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici di Caserta e Benevento (poi Soprintendenza per i Beni Architettonici, Storici e Demoetnoantropologici), dal Centro studi per l'architettura e le arti figurative nel Mezzogiorno d'Europa, svoltosi a Caserta nel Teatro della reggia nei giorni 14-15-16 dicembre 2000.

in copertina: reggia di caserta, cappella palatina • fotografia di peppe maisto

progetto grafico • cherubino gambardella con francesca castanò & ornella cirillo  
editing • ornella cirillo, maria gabriella pezone, riccardo serraglio  
fotografia a colori • peppe maisto  
[le didascalie con numerazione romana si riferiscono alle immagini a colori]

# luigi vanvitelli

1700-2000

a cura di  
alfonso gambardella



edizioni saccone s.p.a.

GAMBARDELLA, Alfonso (*a cura di*)

Luigi Vanvitelli

1700-2000

San Nicola la Strada, Caserta: Edizioni Saccone S.p.A., 2005

**SALUTI DELLE AUTORITÀ** 9**RELAZIONE INTRODUTTIVA**

Luigi Vanvitelli e la cultura architettonica del Settecento  
ALFONSO GAMBARDILLA — Seconda Università di Napoli 13

**I SESSIONE**

Il ruolo di Roma nella "geografia artistica" del Settecento

**RELAZIONI**

Vanvitelli tra retorica e concretezza  
GAETANA CANTONE — Università di Napoli "Federico II" 21

Vanvitelli e l'antico  
ROSANNA GIOFFI — Seconda Università di Napoli 37

Iconografie settecentesche di opere rinascimentali: gli studi romani di Ferdinando Bonsignore in un'applicazione di progetto  
LAURA GUARDAMAGNA — Politecnico di Torino 47

Il ruolo dell'antiquaria al passaggio tra Classicismo e Neoclassicismo: il fenomeno dell'etruscheria  
CETTINA LENZA — Seconda Università di Napoli 57

**COMUNICAZIONI**

Un provincialismo internazionale. Modelli "romani" in Piemonte nella seconda metà del Settecento per la definizione di un classicismo  
ELENA DELLAPIANA — Politecnico di Torino 81

L'intervento nella chiesa di Santa Maria degli Angeli a Roma  
LIDIA CANGEMI — Università di Roma "La Sapienza" 89

Alle radici dell'architettura vanvitelliana: Pietro da Cortona  
MARCELLO VILLANI — Università di Chieti-Pescara 101

Giudizi di Vanvitelli su architetti e altri personaggi del suo tempo  
MARCELLA MASELLI CAMPAGNA — Università di Chieti-Pescara 109

Luigi Vanvitelli e l'Accademia romana di San Luca  
ROSA MARIA GIUSTO — Università di Napoli "Federico II" 117

**II SESSIONE**

L'attenzione all'Europa artistica

**RELAZIONI**

España del siglo XVIII como país de las luces  
CARLOS SAMBRICIO — Escuela Técnica Superior de Arquitectura Madrid 127

Verso una nuova architettura: Filippo Juvarra e la corte spagnola dei Borbone  
BEATRIZ BLASCO ESQUIVIAS — Universidad Complutense de Madrid 145

Il tempio di Carlo: la chiesa dei Santi Giovanni e Teresa all'Arco Mirelli  
GIOSI AMIRANTE — Seconda Università di Napoli 157

Il lazzaretto di Madrid. Un progetto non realizzato di Juan de Villanueva  
ALBERTO CARLOS CACCIAVILLANI — Università di Chieti-Pescara 175

Giovan Battista Vaccarini significativo protagonista del Settecento siciliano. Bilancio storiografico per nuovi indirizzi di ricerca  
ANTONIA IOLANDA LIMA — Università di Palermo 183

Vanvitelli, re Carlo e i siti reali spagnoli  
VEGA DE MARTINI, JOSÉ MORILLAS ALCAZAR — Soprintendenza per i BB.AA.AA.AA.e SS. di Caserta e Benevento — Università di Huelva 197

**COMUNICAZIONI**

Le relazioni tra il principato di Monaco e il regno di Napoli nel Settecento  
LEONARDO SAVIANO — Università di Napoli "Federico II" 205

Il restauro della volta ellittica di Luigi e Carlo Vanvitelli, decorata da Girolamo Starace Franchis e Gaetano Magri  
ANNA MARIA ROMANO — Soprintendenza per i BB.AA.AA.AA.e SS. di Caserta 209

Architettura e teoria dell'architettura  
GIAN PAOLO CONSOLI — Politecnico di Bari 215

La "Dichiarazione" dei disegni del palazzo reale di Palermo di Nicola Anito e le trasformazioni tra Settecento e Ottocento  
CAROLINA DE FALCO — Seconda Università di Napoli 223

Filippo Juvarra e il giovane Vanvitelli  
TOMMASO MANFREDI — Università di Reggio Calabria 233

Echi vanvitelliani nel territorio di San Pietroburgo: l'opera di Antonio Rinaldi per Caterina II ad Oranienbaum PETRANA MILITENOV — Università di Napoli "Federico II" 243	La funzionalità nascosta del sistema di "spazi serventi" e percorsi di collegamento nel palazzo reale FLAVIA BELARDELLI — Soprintendenza per i BB.AA.AA.AA.e SS. di Caserta e Benevento 361
Presenze siciliane a palazzo Farnese nel Settecento IVANA BRUNO — Università di Viterbo 255	<b>COMUNICAZIONI</b>
Alcune novità sul primo soggiorno milanese di Luigi Vanvitelli (1745) FRANCESCO REPISHTI — Politecnico di Milano 265	Il cantiere vanvitelliano: l'organizzazione, i materiali, le macchine ANNA CAPUANO, MARIA ROSARIA IACONO — Soprintendenza per i BB.AA.AA.AA.e SS. di Caserta e Benevento 369
III SESSIONE ...gli dimostro con la prontezza del mio fare, che mi puole impiegare in molte cose....: l'attività di Luigi Vanvitelli dall'ingegneria alla grafica	Problemi conservativi nelle coperture di ampi spazi: lo scalone d'onore della reggia di Caserta SALVATORE BUONOMO — Soprintendenza per i BB.AA.AA.AA.e SS. di Caserta e Benevento 383
<b>RELAZIONI</b>	Ponti e trafori nel Settecento. Riflessioni sull'opera di Luigi Vanvitelli e la ricerca tecnico-scientifica in Francia ROBERTO PARISI — Università di Napoli "Federico II" 391
La reggia di Caserta e la tipologia dell' <i>amphithéâtre à habiter</i> MARCELLO FAGIOLO DELL'ARCO — Università di Roma "La Sapienza" 273	Il ponte sul fiume Calore a Benevento. Nuove acquisizioni sul progetto vanvitelliano e sulla fase conclusiva dei lavori FABRIZIO DI MARCO — Università di Roma "La Sapienza" 401
Anche le carte hanno una storia FELICITA DE NEGRI — Archivio di Stato di Napoli 285	Vanvitelli e la "restaurazione" del monastero dei Santi Marcellino e Festo di Napoli (1759-1772) PAOLA CARLA VERDE — Università di Roma "La Sapienza" 409
L'edicola vanvitelliana a San Ciriaco: uso dello spazio nella cattedrale di Ancona dal Medioevo ai "ripristinisti" ANGELA MARINO — Università dell'Aquila 295	Dal programma decorativo all'arredo: il contributo del Vanvitelli nell'architettura interna della villa Campolieto di Resina ROSA SABATINO — Università di Roma "La Sapienza" 421
Luigi Vanvitelli, l'ordine antico, il "bel disegno" FRANCESCO STARACE — Università di Napoli "Federico II" 307	IV SESSIONE Gli esiti della lezione vanvitelliana
I cartoni di Luigi Vanvitelli per i mosaici della basilica di San Pietro in Vaticano CIRO ROBOTTI - Seconda Università di Napoli 319	<b>RELAZIONI</b>
Il porto di Ancona prima e dopo Vanvitelli ADRIANO GHISETTI GIAYARINA — Università di Chieti-Pescara 333	La Real Fabbrica di maioliche di Carlo di Borbone a Caserta (1753-56) GUIDO DONATONE 431
Nuove acquisizioni sui modelli architettonici della raccolta vanvitelliana della reggia di Caserta MARIA RUSSO - Seconda Università di Napoli 343	Architetture vanvitelliane in Calabria. Ermenegildo Sintes, nuovi disegni e documenti MARISA CAGLIOSTRO — Università di Reggio Calabria 439
Il "risarcimento" del Carolino: un esempio di restauro paesaggistico FRANCESCO CANESTRINI — Soprintendenza per i BB.AA.AA.AA.e SS. di Caserta e Benevento 353	

I disegni di Luigi Vanvitelli per il palazzo della dogana di Foggia MIMMA PASCULLI FERRARA — Università di Bari	455	Architettura e ambiente nel Reale Sito di San Leucio RICCARDO SERRAGLIO — Seconda Università di Napoli	565
I rapporti di Luigi Vanvitelli con la pittura napoletana del Settecento RICCARDO LATTUADA — Seconda Università di Napoli	469	Le saline di Barletta: dal progetto di Vanvitelli alle realizzazioni ottocentesche FRANCESCA CASTANÒ — Seconda Università di Napoli	577
L'attività formativa dei Vanvitelli. Due disegni e un'incisione per Ancona FABIO MARIANO — Università di Ancona	485	La ristrutturazione tardo settecentesca di palazzo Perrelli Berio VINCENZA TEMPONE — Seconda Università di Napoli	585
Il dibattito teorico-scientifico in ambito vanvitelliano e gli esiti sulla formazione dell'architetto-ingegnere nella seconda metà del Settecento ALFREDO BUCCARO — Università di Napoli "Federico II"	497	Il contributo degli allievi di Vanvitelli nella trasformazione di Caserta: il caso di "Palazzo Vecchio" FRANCESCA CAPANO — Università di Napoli "Federico II"	593
Le "delizie" rurali del territorio casertano nell'album di Pietro Bernasconi DANILA JACAZZI — Seconda Università di Napoli	507	L'opera di Carlo Murena e l'eredità di Luigi Vanvitelli nel Settecento SABINA CARBONARA — Università di Chieti-Pescara	603
<b>COMUNICAZIONI</b>		Un collaboratore giovanile del Vanvitelli: il frate architetto Giovan Battista Bartoli e i cantieri carmelitani SAVERIO STURM — Centro Studi sulla cultura e l'immagine di Roma	613
L'impegno assistenziale dei Borbone. Un episodio in Terra di Lavoro: dal ritiro d'Ercole all'ospedale militare di San Francesco di Paola ELENA MANZO — Seconda Università di Napoli	519	Un inedito altare di Giuseppe Sanmartino a Nola MARIA CAROLINA CAMPONE — Seconda Università di Napoli	625
Carlo Pollio "ingegnere idraulico": da erede dell'esperienza tecnica vanvitelliana a precursore dell'ingegnere del Corpo di Ponti e Strade MARIA GABRIELLA PEZONE — Seconda Università di Napoli	529	La decorazione in stucco del duomo di Aversa: l'attività dei Porciani tra Roma e Napoli (1709-1712) ANNETTA GRIMALDI — Seconda Università di Napoli	635
Tra Napoli e l'Europa: i progetti di Carlo Vanvitelli per lo "stradone" e la "piazza reale" di Caserta ORNELLA CIRILLO — Seconda Università di Napoli	547	*Il museo di Maria Carolina nell'appartamento settecentesco della reggia di Caserta ALESSANDRA MERCALDO — Seconda Università di Napoli	645
		Indice dei nomi	655
		Indice dei luoghi	675

## presenze siciliane a palazzo farnese nel settecento

ivana bruno

La critica sottolinea ormai da tempo l'importante ruolo che Roma ricoprì nella formazione degli artisti siciliani durante tutto il Settecento. Risaputo è anche il debito che la pittura isolana del tempo ebbe con la corrente accademica romana di discendenza marattesca<sup>1</sup>. Ancora poco indagata appare, tuttavia, la fitta rete di rapporti intessuta con la città che era comunemente riconosciuta come la "capitale universale delle arti" e che, ancora più di Napoli, costituiva per la Sicilia il maggiore polo di attrazione. Restano ancora da esplorare, infatti, situazioni e momenti comunque rimasti in ombra, relativi alla committenza, al collezionismo, alle istituzioni pubbliche e private, ai circoli intellettuali e alle accademie. Soltanto alcuni studi recenti hanno messo in luce nuovi e interessanti aspetti della cultura artistica del Settecento che contribuiscono a definire meglio, anche per quel che riguarda la Sicilia, i veicoli di trasmissione dei modelli romani e napoletani<sup>2</sup>.

In particolare, le ricerche condotte da Oliver Michel, in occasione della pubblicazione dei tre volumi *Le Palais Farnèse* (1981), hanno evidenziato quanto notevole sia stato a Roma, nell'età dei Lumi, il flusso di artisti meridionali, in gran parte siciliani, ed hanno sottolineato il fatto che molti di essi abbiano soggiornato a lungo entro le mura del "magnifico" palazzo Farnese<sup>3</sup>. L'edificio, che era stato soltanto per poco più di un cinquantennio la dimora stabile della nobile famiglia romana, divenne una sede di rappresentanza subito dopo la formazione del ducato di Parma e Piacenza (1545). Da quel momento si prestò spesso ad accogliere nei suoi ambienti giovani artisti bisognosi di alloggio o maestri alla ricerca di un "atelier"<sup>4</sup>. Già nel corso del Cinquecento e del Seicento, infatti, grazie al mecenatismo dei Farnese, nelle sue sale soggiornarono celebri pittori, da El Greco a Federico Zuccari, da Carlo Maderno a Nicolas Poussin, per citare solo alcuni dei nomi più noti<sup>5</sup>. Durante il Settecento, soprattutto dopo l'avvento della dinastia borbonica nel 1734, prevalse invece la presenza di artisti meridionali.

All'epoca i rapporti di dipendenza culturale da Roma si erano intensificati notevolmente. La città "eterna", che fin dal primo decennio del Seicento rappresentava una "mecca" per gli artisti di tutta Italia e del resto d'Europa, continuò a costituire un centro insostituibile dell'educazione accademica, soprattutto per i Siciliani che fino al 1780 non poterono disporre di istituzioni artistiche adatte ad esercitare una proficua funzione formativa<sup>6</sup>. Questo ruolo fondamentale fu mantenuto a maggior ragione quando l'attenzione apparve catalizzata dalle poetiche dell'antico e si radicò in profondità la convinzione che – stando alle parole di Winckelmann (1763) – «altrove il bello nell'arte non è se non parziale, e che soltanto a Roma il sentimento del bello può essere perfetto, giusto e raffinato»<sup>7</sup>. «Questa capitale del mondo – affermava inoltre lo stesso teorico – rimane tuttora una sorgente inesauribile di bellezze d'arte e si scopre più in un mese qui, che in un anno nella città presso Napoli sepolta dal Vesuvio»<sup>8</sup>.

Nell'Urbe, pertanto, gli artisti siciliani erano soliti completare la loro formazione, facendosi poi tramite, una volta tornati in patria, della diffusione nell'Isola delle nuove tendenze artistiche<sup>9</sup>. Durante la loro permanenza spesso cercavano anche di raccogliere disegni e incisioni dei pittori più in vista nel tempo presso la corte papale o di quelli dei secoli passati. Il materiale grafico così collezionato sarebbe stato poi utilizzato per essere



tradotto in copie o come repertorio di modelli e fonte di studio e di ispirazione<sup>10</sup>: basti pensare alla celebre collezione del barone Pietro Emanuele Sgadari di Lo Monaco, acquisita nel 1976 dalla Galleria Regionale della Sicilia, il cui nucleo più antico, formato dal pittore palermitano Vito D'Anna, è rappresentato da una serie di disegni di autori non siciliani del XVIII secolo, dal Maratta al Giordano, al Solimena al Giacchino, al Conca<sup>11</sup>.

Come è noto, la maggior parte di essi ambiva a far parte dell'Accademia di San Luca ed a frequentare quell'ambiente per stringere rapporti con i principali esponenti della cultura dell'epoca<sup>12</sup>. Se pochi tuttavia furono coloro che vinsero i concorsi banditi dalla celebre accademia, stretti e frequenti furono i contatti, le relazioni, gli scambi che essi stabilirono con alcuni dei suoi "principi", nonché i proficui rapporti di discepolato sorti proprio all'ombra di palazzo Farnese.

Della schiera di pittori del XVIII secolo che svolsero il loro apprendistato a Roma, tra i primi a distinguersi furono i messinesi Salvatore Monosilio e Placido Campolo<sup>13</sup>. Entrambi si inserirono nella bottega del napoletano Sebastiano Conca, il quale – secondo quanto si ricava dai registri sullo stato delle anime conservati presso la parrocchia di Santa Caterina della Rota – dal 1725 stabilì la sua residenza proprio a palazzo Farnese<sup>14</sup>. L'artista, che di lì a poco avrebbe raggiunto l'apice della sua fama (fu eletto principe dell'Accademia di San Luca una prima volta dal 1729 al 1732 e una seconda volta dal 1739 al 1741) nei locali di quell'edificio aprì una vera e propria scuola. Conca poteva disporre, infatti, del salone grande, oggi chiamato salone d'Ercole, per dipingere i quadri di notevoli dimensioni, e di un'altra stanza, all'ultimo piano del palazzo, trasformata in atelier e denominata "sala dell'accademia" dove impartiva il suo insegnamento a diversi pittori<sup>15</sup>.

Le fonti riferiscono che Monosilio fu «il primo allievo di Conca» e che, entrato nelle grazie del pontefice Benedetto XIV, si stabilì definitivamente a Roma dove, nel 1744, venne accolto nell'Accademia dei Virtuosi al Pantheon e nel 1762 fu nominato accademico di San Luca<sup>16</sup>.

Del Campolo, la cui presenza è attestata a Roma già nel 1720 da una caricatura del Ghezzi datata proprio in quell'anno<sup>17</sup>, i biografi ricordano che durante il suo soggiorno conseguì «fama di pittore di merito»<sup>18</sup>. Vinse, infatti, i Concorsi Clementini del 1728 e del 1732 banditi dall'Accademia di S. Luca ed ottenne l'ambito titolo di cavaliere dello Speron d'oro<sup>19</sup>. L'esperienza maturata nell'Urbe, a contatto con il Conca e il suo *entourage*, nonché lo studio sui "rami antichi" influenzarono in maniera determinante il linguaggio che caratterizzò le sue opere al rientro a Messina, avvenuto intorno al 1735<sup>20</sup>.

Qualche anno dopo, entrarono nella bottega del napoletano altri due siciliani, Olivio Sozzi e Gaspare Serenario, che – stando sempre alle fonti – erano considerati tra i principali allievi del maestro<sup>21</sup>.

Sozzi, di origine catanese, ma vissuto per lo più a Palermo, seguì nella prima fase della sua attività gli insegnamenti di orientamento classicista del Grano e del Tancredi, per poi apprendere direttamente nell'ambito della bottega romana del Conca le nuove tendenze artistiche<sup>22</sup>. La sua presenza a Roma è documentata negli anni tra il 1728 e il 1730: in questo periodo la frequentazione dell'atelier conchiano di Palazzo Farnese gli permise di entrare a contatto con il mondo accademico ruotante attorno a quel maestro, Chiari, Passeri, Trevisani, Giacchino<sup>23</sup>. Con quest'ultimo in particolare strinse un rapporto di amicizia, che mantenne costantemente anche una volta ritornato in patria, tanto che – secondo quanto riferiscono gli eruditi dell'Ottocento – ricevette da lui in dono alcuni disegni<sup>24</sup>.

L'aggiornamento della maniera pittorica di Sozzi, a seguito del soggiorno nella Capitale, si riflette chiaramente nelle opere eseguite dopo il suo ritorno a Palermo, dove occupò – soprattutto a seguito della morte di Borremans e di Randazzo – un posto di primo piano nel campo della pittura<sup>25</sup>. L'influenza del Conca appare evidente in una serie di dipinti databili tra il 1735 e il 1740 e, in particolare, nella tela con il *Miracolo di S. Chiara* della chiesa di Santa Chiara, datata 1735, e in quelle della Cappella della Soledad degli Spagnoli<sup>26</sup>. Strettamente

legate all'esperienza romana – come è stato giustamente notato – appaiono *La Lavanda dei piedi* e *l'Ultima Cena*, nelle quali l'artista «sembra riprendere l'espedito conchiano del poggolo di nubi candide per ribassare il flusso luminoso»<sup>27</sup>. Abbastanza evidente risulta pure la ripresa puntuale dei modelli giaquinteschi, favorita in questo dalla disponibilità di disegni autografi del Maestro, soprattutto nei vari cicli pittorici eseguiti su committenza ecclesiastica. Le formule del napoletano furono da lui adottate anche quando, lasciato libero il campo palermitano al genero Vito d'Anna, si trasferì a Catania dove ricevette numerose commissioni dall'aristocrazia locale<sup>28</sup>.

Il soggiorno romano di Gaspare Serenario presso la scuola del Conca, iniziato appena due anni dopo quello di Sozzi, durò invece circa quattordici anni ed è testimoniato da numerosi lavori eseguiti per importanti chiese della città, alcuni dei quali a fianco dello stesso artista campano, nonché dalla sua presenza presso l'Accademia dei Virtuosi al Pantheon dal 1739<sup>29</sup>. L'artista si radicò nell'ambiente culturale romano: entrò nella cerchia di pittori a servizio del cardinale Pietro Ottoboni, frequentò l'Accademia dell'Arcadia, allora uno dei massimi organismi ufficiali di controllo scientifico<sup>30</sup>, assimilò oltre alla maniera del Conca anche quella di Francesco Trevisani, l'altro grande Maestro che gravitava attorno alla “corte ottoboniana”<sup>31</sup>.

Se i pittori Monosilio, Campolo, Sozzi e Serenario si recavano saltuariamente a palazzo Farnese proprio perché in una delle sale dell'edificio Conca teneva il suo studio, diverso fu il caso di un altro siciliano, l'incisore corleonese Giuseppe Vasi<sup>32</sup>. Dai libri parrocchiali di Santa Caterina della Rota risulta che l'artista risiedette continuativamente al secondo piano del palazzo dal 1753 al 1760 e al pianterreno dal 1761 al 1782, anno della sua morte<sup>33</sup>.

Vasi si era trasferito con tutta la sua famiglia a Roma nel 1736, quando era già un noto incisore, favorito dalla protezione ufficiale dei Borboni<sup>34</sup>. A quell'epoca abitava vicino la parrocchia di San Giovanni dei Fiorentini, non molto distante da palazzo Farnese, anche se per lavorare usufruiva di uno dei locali dell'edificio<sup>35</sup>. Si inserì immediatamente nel circuito culturale dell'epoca, aderendo all'Accademia dell'Arcadia e stringendo contatti con l'ambiente ottoboniano<sup>36</sup>. Soltanto dopo il 1749 l'artista, che qualche anno prima si era recato a Napoli in occasione della nascita del primogenito di re Carlo III, il principe Filippo, prendendo parte attiva agli apparati festivi, ricevendo la nomina di regio incisore, ottenne il privilegio di risiedere a palazzo Farnese<sup>37</sup>. Nello stesso tempo era stato investito del prestigioso titolo di “Guardarobba di Palazzo Farnese”, prendendo il posto di Pietro Paolo Stocchetti e, grazie alla nuova carica, aveva ottenuto l'opportunità di sistemarsi al secondo piano<sup>38</sup>.

Nel dicembre del 1759 Vasi ricevette però dal cardinale Orsini l'ordine di sgombrare le stanze dagli strumenti e dai vari materiali necessari per svolgere il suo mestiere, ma mantenne la possibilità di risiedere nel palazzo<sup>39</sup>. Gli furono dati inizialmente due ambienti nella soffitta, ma, a seguito delle sue proteste, riuscì ad ottenere uno degli appartamenti del pianterreno e di questo, da buon cortigiano, ringraziò il suo signore dedicando il decimo libro delle *Magnificenze di Roma* proprio al cardinale Orsini<sup>40</sup>. Dal 1760 fino alla morte occupò quindi la “stanza dell'Atlante” e le stanze vicine lungo l'attuale via dei Farnesi, vale a dire tutto l'angolo ovest del pianterreno, che in altre occasioni erano state riservate ad un membro della nobiltà originaria del Ducato di Parma<sup>41</sup>. Una breve descrizione del suo appartamento è fornita da Luigi Vanvitelli in una sua lettera del 1765: «Il Vasi abita nel cortile di Farnese, a mano dritta nell'entrare in faccia, dove sta l'*Ercole*, nel cantone del portico verso il vicolo della Morte dove abitava il Conte Galvano Landi»<sup>42</sup>.

La permanenza di Vasi a palazzo Farnese ed i suoi sforzi per mantenere la residenza si spiegano del resto in molti modi. Il suggestivo edificio, collocato in una posizione privilegiata vicino ad alcuni dei principali monumenti di Roma, non poteva che essere, infatti, la sede più adatta a colui che incise con accurato realismo le *Magnificenze di Roma*. Per non parlare delle splendide opere scultoree, dall'*Ercole Farnese*, al *Toro* alla *Flora* allora ancora collocate tra le grandi arcate del cortile del palazzo, più volte ritratte dal Vasi nelle sue incisioni<sup>43</sup>. Nello

stesso tempo tale domicilio dovette offrire all'incisore la possibilità di entrare in più stretto contatto con il napoletano Sebastiano Conca, attorno alla cui accademia Vasi gravitava prima ancora di andare a risiedere stabilmente nel Palazzo<sup>44</sup>. E' probabile, infatti, che Conca avesse contribuito a introdurre il giovane allievo, nell'ambiente culturale dell'epoca e a procurargli alcuni dei suoi committenti più importanti, dagli Acquaviva al cardinale Corsini, dal quale ebbe pure libero accesso alla sua importante collezione di stampe custodita nel palazzo della Lungara<sup>45</sup>. Non a caso Vasi nel X libro delle *Magnificenze* incluse Conca fra gli «insigni e chiarissimi mecenati» che sostennero la sua opera<sup>46</sup>.

È certo comunque che tra i due si stabilì durante gli anni di permanenza nella stessa residenza un ottimo rapporto di collaborazione, che durò anche dopo il ritorno del Conca, ormai anziano, nel suo paese natio<sup>47</sup>. All'inizio del quinto decennio del Settecento Vasi tradusse, infatti, in incisione la *Madonna con il Bambino, San Nicola di Bari e S. Filippo Neri*, eseguita da Conca poco prima il 1743 per la cappella di San Nicola in San Lorenzo in Damaso. L'incisione, resa nota solo recentemente da Coen nell'esemplare custodito presso la Biblioteca Casanatense di Roma, reca in un cartiglio posto in basso un significativo elogio del pittore: *Conca decus saeculi Nerium depinxit amantem / Scalpsi ego, ut incaleat cor mihi, corque sibi*<sup>48</sup>.

Al Conca, inoltre, il corleonese doveva il disegno di *Romolo intento ad ammirare le mura dell'Urbe in compagnia del Tevere e della lupa capitolina* che egli utilizzò per la tavola introduttiva delle sue *Magnificenze*<sup>49</sup>.

Grazie alla mediazione del Vasi che, in qualità di regio incisore, occupava nell'ambiente romano una posizione di notevole rilievo, poté stabilirsi nel palazzo anche un altro siciliano, di origine palermitana. Si tratta di Giocchino Martorana, figlio del modesto pittore Pietro, quest'ultimo allievo dello stesso Vasi<sup>50</sup>.

I registri degli Stati d'anime della parrocchia di Santa Caterina della Rota permettono di conoscere con precisione il periodo di permanenza del Martorana a Roma e di residenza nel palazzo, dal 1755 al 1760. In questo periodo (ad eccezione del primo anno) alloggiò sempre al secondo piano<sup>51</sup>.

Furono anni molto importanti, durante i quali Martorana ebbe modo di fare parte della scuola del Benefial e di entrare in contatto con l'ambiente che ruotava attorno al Conca, assimilando il gusto rococò dell'epoca e nello stesso apprendendo «un classicismo più nuovo la cui matrice è dichiaratamente batoniana»<sup>52</sup>. La vicinanza del Vasi, di cui il 22 febbraio 1756 sposò la figlia Domenica, gli permise inoltre di farsi conoscere e di ricevere importanti incarichi: dalla tavola rappresentante *San Gaetano e il beato Giuseppe Colasanzio* per la chiesa di Santa Dorotea a Trastevere alle tele per l'oratorio nel feudo di Castelnuovo vicino Piacenza su commissione del Vicerè Fogliani<sup>53</sup>. Il pittore avrebbe probabilmente continuato a lavorare alacremente, prendendo parte anche a cantieri vanvitelliani, se fosse rimasto ancora a Roma. Vasi, infatti, aveva raccomandato il genero a Vanvitelli affinché lo utilizzasse per le pitture della reggia di Caserta, ottenendo una mezza promessa. «Per ora – scriveva Vanvitelli – ciò che pretende il Vasi è veramente impossibile rispetto a suo genero. Quando si incominceranno le pitture allora potrà essere impiegato, ma nulla più»<sup>54</sup>. Nel 1763 Martorana si trasferì invece definitivamente a Palermo, dove – chiamato a decorare le residenze delle illustri famiglie aristocratiche – divenne uno degli interpreti più raffinati delle formule stilistiche di matrice napoletana che nel frattempo erano state elaborate «ad opera degli artisti impegnati sotto l'egida vanvitelliana nelle imprese delle nuove costruzioni borboniche»<sup>55</sup>.

Fino a quel momento il soggiorno a palazzo Farnese era stato concesso direttamente per volere del re Borbone, che in questo modo aveva continuato a coltivare quella forma di mecenatismo iniziata dai Farnese<sup>56</sup>. Successivamente, nell'ambito del programma di iniziative per l'istruzione e la formazione dei giovani artisti meridionali promosse dagli stessi Borbone, fu fondata nel 1752 a Napoli l'Accademia del Disegno che avrebbe distribuito premi a partire dal 1785 dando il privilegio di soggiornare a Roma, tappa fondamentale del tirocinio artistico<sup>57</sup>. Fu quindi aperto a palazzo Farnese un vero e proprio pensionato allo scopo di ospitare i giovani artisti

che intendevano «completare gli studi sui testi canonici del Rinascimento e del Classicismo»<sup>58</sup>. L'edificio, pertanto, oltre a continuare a costituire la residenza dell'ambasciatore borbonico presso la Santa Sede, divenne ufficialmente il luogo dove i pensionati venivano alloggiati, usufruendo, oltre che del vitto e dell'alloggio, anche di spazi per allestire il loro studio ed esporre le opere<sup>59</sup>.

L'Istituto del Pensionato o Perfezionamento degli Studi d'Arte a Roma era sorto, infatti, allo scopo di integrare la funzione delle Reali Scuole di Disegno ed era riservato essenzialmente agli allievi più meritevoli della Accademia napoletana. Le sue origini si legano alle prime vicende di quest'ultima, di cui purtroppo però sono andati perduti quasi tutti i documenti a seguito dell'incendio che danneggiò nel 1944 parte del materiale del Grande Archivio di Stato di Napoli, allora nella villa Montesano presso San Paolo Belsito<sup>60</sup>.

È certo, tuttavia, che soltanto durante il decennio francese il funzionamento di questo istituto venne regolato da una più rigida normativa modellata sulla scia del pensionato romano presso l'Accademia di Francia<sup>61</sup>.

Anche dopo la morte di Carlo III, infatti, erano soprattutto gli artisti al servizio del re ad essere beneficiari dell'alloggio a palazzo Farnese. Così avvenne per alcuni degli altri siciliani che soggiornarono a lungo a Roma e risedettero a palazzo Farnese come pensionati del re: dal pittore trapanese Francesco Matera ai fratelli catanesi Sebastiano e Benedetto Ittar, a Giuseppe Mazzaresse al più noto pittore Giuseppe Errante, anche lui originario di Trapani<sup>62</sup>.

A coprire per primo la carica di direttore fu il "romanizzato" pittore, di origine campana, Tommaso Maria Conca, nipote e uno degli ultimi allievi di Sebastiano, del quale seguì la vocazione per l'insegnamento<sup>63</sup>. Come quest'ultimo, Tommaso Maria era pastore d'Arcadia, uomo di cultura, amante della scienza e della letteratura, e frequentava assiduamente l'ambiente culturale che gravitava attorno a Bottari e Visconti, studiosi d'antiquaria. Eletto accademico di San Luca nel 1771 e principe dell'Accademia alla fine del 1792, mantenne l'incarico di direttore dei pensionati del re di Napoli dal 1791 fino al 1817, ad eccezione di una breve interruzione sotto il regno di Murat<sup>64</sup>. Il Conca aveva il compito di prendersi cura dei giovani pittori, mentre Andrea Violani si occupava degli scultori e Antonio Bonucci degli architetti.

Paradossalmente però – osserva Michel – le "antichità" lasciarono palazzo Farnese nel momento in cui arrivavano regolarmente dei giovani artisti il cui compito essenziale era quello di copiarle<sup>65</sup>: nel 1792 alcune delle opere scultoree più significative della collezione, ad iniziare dall'*Ercole Farnese*, erano state trasferite, infatti, a Napoli, nel vecchio Palazzo degli Studi<sup>66</sup>.

Tuttavia, l'edificio conservò il suo potere seduttivo sui giovani artisti, non solo per gli importanti brani pittorici che decoravano gli interni, ma anche perché continuò ad essere terreno quanto mai stimolante di incontri, di scambi, di reciproche influenze. Questa funzione esercitò ancora in maniera determinante nell'ultimo scorcio del Settecento per lo scultore palermitano Valerio Villareale, l'ultima delle presenze siciliane nei locali nell'edificio prima di un nuovo flusso a metà Ottocento<sup>67</sup>. L'artista, che – come sottolinea uno dei suoi principali biografi a lui contemporanei – ebbe il merito di «avere introdotto in Sicilia l'eleganza delle forme e lo studio dell'antico nella scultura»<sup>68</sup>, risiedette a palazzo Farnese un lungo periodo, interrotto soltanto da alcuni soggiorni a Napoli<sup>69</sup>. Dal 1797 al 1811 gli fu data una delle camere poste sul "cornicione" ed esposte a sud, in direzione di San Petronio, quelle che secondo una vecchia consuetudine erano riservate agli artisti<sup>70</sup>.

Durante il tirocinio a palazzo Farnese, Villareale maturò la sua propensione per il Neoclassicismo e familiarizzò con l'ambiente artistico locale. Importanza fondamentale per la realizzazione delle sue opere mature giocarono infatti la visione delle opere canoviane nonché la conoscenza diretta del Maestro di Possagno, il quale – fin dall'inizio della sua permanenza a Roma – aveva mostrato notevole interesse per lo sviluppo del Pensionato non trascurando di far spesso visita ai giovani pensionati e di elargire preziosi consigli sulla didattica<sup>71</sup>.

Lo stretto rapporto tra i due scultori è testimoniato da un serie di lettere rintracciate nella Biblioteca del Museo Civico di Bassano del Grappa, scritte tra il 1801 e il 1811, che registrano l'acquisto da parte del Canova di alcuni pezzi di marmo «di ottima qualità» di proprietà di Villareale ed adocchiati dal celebre scultore veneto proprio nello studio del collega a palazzo Farnese<sup>72</sup>.

Con Villareale, che fino al 1814, anno del suo ritorno definitivo a Palermo, fu impegnato a servizio prima della corte borbonica poi di Gioacchino Murat, si consolida ulteriormente il tradizionale soggiorno romano come tappa fondamentale dell'apprendistato artistico all'insegna degli stretti legami tra Roma e il regno borbonico. Fenomeno questo che, nei primi decenni dell'Ottocento, «proprio a ridosso del ridimensionamento di Roma quale polo insostituibile dell'educazione accademica» divenne una «prassi consolidata», con «le sue regole, il suo calendario, i controlli e la pubblicizzazione dei risultati»<sup>73</sup>.

Segno del mutare dei tempi e degli orientamenti artistici fu piuttosto – come rileva in maniera acuta lo stesso Michel – lo spostamento della sede del pensionato da palazzo Farnese alla Farnesina<sup>74</sup>. Nell'Ottocento prevalse, infatti, l'idea che il palazzo fosse troppo vasto e troppo “magnifico”, le stanze eccessivamente grandi e poco adatte a diventare le camere degli allievi e la presenza stessa della Galleria dei Carracci fosse una ragione di più che impediva di stabilire l'Accademia nello stesso palazzo. Si temeva che la comodità di avere “a casa” queste pitture, la cui bellezza era considerata più facile da afferrare di quella più solida di Raffaello e dei suoi contemporanei, facesse trascurare agli allievi lo studio di quei grandi maestri<sup>75</sup>. «La victoire de la Farnésine sur le Farnèse – afferma lo studioso – est donc aussi celle de Raphaël sur Carrache et annonce le temps des Puristes et des Nazaréens»<sup>76</sup>.

<sup>1</sup> A tal proposito si vedano gli studi sulla pittura siciliana del Settecento, in particolare C. SIRACUSANO, *La Pittura del Settecento in Sicilia*, Roma 1986 e M. GUTTILLA, *Pittura e incisione del Settecento*, in *Storia della Sicilia*, vol. X, Roma 1999, pp. 287-364.

<sup>2</sup> L. SALVIUCCI INSOLERA, *La committenza del cardinale Pietro Ottoboni e gli artisti siciliani a Roma*, in *Artisti e mecenati. Dipinti, disegni, sculture e carteggi nella Roma curiale*, a cura di E. Debenedetti, Roma 1996, pp. 37-55; L. BARROERO, S. SUSINNO, *Roma arcadica capitale delle arti del disegno*, in «Studi di Storia dell'Arte», 10, 1999, pp. 89 e segg.; S. SUSINNO, *Artisti gentiluomini nella Repubblica delle Lettere*, in *Aequa Potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento*, catalogo della mostra a cura di A. Cipriani, Roma 2000, pp. 14-18; *Art in Rome in Eighteenth Century*, a cura di E.P. Bowron, J.J. Rishel, Philadelphia-Houston 2000.

<sup>3</sup> O. MICHEL, *L' "Accademia"*, in *Le Palais Farnèse*, 1,2, Roma 1981, pp. 567-609.

<sup>4</sup> Ivi, p. 567.

<sup>5</sup> Ivi, pp. 567-572.

<sup>6</sup> Solo nel 1780 a Palermo fu istituita presso la Regia Accademia degli Studi l'accademia del Nudo. Il primo direttore fu il pittore Francesco Sozzi, che mantenne la carica fino al 1795. Cfr. F. MELI, *La Regia Accademia di Belle Arti di Palermo*, Firenze 1941.

<sup>7</sup> Citazione in L. BARROERO, *La pittura a Roma nel Settecento*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, I, a cura di G. Briganti, Milano 1989, p. 383.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> C. SIRACUSANO, *La Pittura del Settecento in Sicilia...* cit., pp. 64-66.

<sup>10</sup> Cfr. V. ABBATE, *Collezionismo grafico a Palermo tra il Cinquecento e il Settecento: una traccia*, in *Maestri del Disegno nelle collezioni di Palazzo Abatellis*, catalogo della mostra a cura di V. Abbate, Palermo 1996, pp. 21-45. Notevole importanza ricopre ad esempio la raccolta di incisioni da Annibale Carracci conservata presso la Galleria Regionale della Sicilia, nonché quella tratta da opere dal Maratti che dovette circolare diffusamente nell'ambiente artistico palermitano.

<sup>11</sup> Cfr. a tal proposito V. ABBATE, *Palermo Galleria Regionale - Acquisizione di una carpetta di autori non siciliani (1976)*, in «B.C.A. Sicilia», a. I, nn. 1-2-3-4, 1980, p. 177. Si pensi anche alla interessante raccolta di disegni e studi da maestri, come Maratta, Giordano e i carracceschi, conservata nel Museo dell'Accademia Zelantea di Acireale, proveniente dalla collezione del pittore Pietro Paolo Vasta. C. SIRACUSANO, *La Pittura del Settecento in Sicilia...* cit., pp. 22, 66.

<sup>12</sup> I registri e i giornali conservati all'Archivio dell'Accademia pullulano di nomi di artisti siciliani e particolarmente palermitani che chiedono di essere ammessi come soci, che inviano disegni e bozzetti o che ricevono premi nei vari concorsi. Cfr. C. SIRACUSANO, *La Pittura del Settecento in Sicilia...* cit., p. 97. Si vedano gli artisti siciliani premiati nella seconda metà del Settecento in *Aequa Potestas...* cit., pp. 73 e segg.

<sup>13</sup> Sulla vita e le opere di questi artisti cfr. L. SARULLO, *Dizionario degli artisti siciliani. Pittura*, a cura di M. A. Spadaro, Palermo 1993, *ad voces*.

<sup>14</sup> Sul pittore cfr. *Sebastiano Conca 1680-1784*, catalogo della mostra, Gaeta 1981; A.M. CLARK, *Sebastiano Conca and the Roman Rococo*, in *Studies in Roman eighteenth-century painting*, Washington 1981, pp. 1-10; G. SCAVIZZI, *Conca, Sebastiano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXVII, 1982, pp. 699-703; G. ANDRISANI, *Saggi su Conca e su Amigoni*, in «Quaderni della Gazzetta di Gaeta», n. 30, Caserta 1986, pp. 46-66.

<sup>15</sup> O. MICHEL, *L'Accademia...* cit., p. 590. Cfr. anche C. NICOSIA, *Accademie e artisti nel Settecento*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, I, a cura di G. Briganti, Milano 1989, p. 584.

<sup>16</sup> G. GROSSO CACOPARDO, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal sec. XII al XIX*, Messina 1821, pp. 224-225. Sull'artista e sull'alunnato dal Conca cfr. anche C. SIRACUSANO, *La Pittura del Settecento in Sicilia...* cit., pp. 250-251. pp. 250-251. O. MICHEL, *Vita, allievi e famiglia di Sebastiano Conca*, in *Sebastiano Conca 1680-1784*, catalogo della mostra, Gaeta 1981, p. 42.

<sup>17</sup> La caricatura, conservata presso la Biblioteca Vaticana, ms. ottob. cat. 3113, fal. 37, è pubblicata da O. MICHEL, *Vita...* cit., p. 42. fig. 6.

<sup>18</sup> G. GROSSO CACOPARDO, *Memorie de' pittori messinesi...* cit., pp. 225-228.

<sup>19</sup> Cfr. E. S. PICCOLOMINI, *Gli eccelsi pregi delle Belle Arti e la scambievol loro congiunzione con le Matematiche Scienze mostrata nel Campidoglio dall'Accademia del Disegno in occasione del concorso celebrato dalla medesima nell'anno 1732, reggendone il principato il signor cavalier Sebastiano Conca*, Roma 1733, pp. 10-15; G. GROSSO CACOPARDO, *Memorie de' pittori messinesi...* cit., p. 226. I disegni presentati ai Concorsi sono attualmente conservati presso l'Archivio dell'Accademia di S. Luca. Cfr. anche C. SIRACUSANO, *La Pittura del Settecento in Sicilia...* cit., pp. 250-251.

<sup>20</sup> L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia dal Risorgimento delle belle Arti fin presso alla fine del XVIII secolo*, Bassano 1795, p. 484. Cfr. anche C. SIRACUSANO, *La Pittura del Settecento in Sicilia...* cit., pp. 239-240.

<sup>21</sup> *Vita del Cav. Sebastiano Conca*, in «Memorie per le belle arti», 2, 1786, p. 83.

<sup>22</sup> Per le notizie sulla vita e le opere di questo pittore cfr. L. SARULLO, *op. cit., ad vocem* (bibliografia infra).

<sup>23</sup> C. SIRACUSANO, *La Pittura del Settecento in Sicilia...* cit., p. 72.

<sup>24</sup> M. BERTINI, *Estratti di vari autori antichi e moderni intorno alla storia letteraria e alle belle arti in Sicilia*, ms. XIX sec., Palermo, Biblioteca Comunale, ms. Qq F 263, c. 960. Notizie sull'amicizia con Giaquinto si ricavano anche da A. GALLO, *Parte seconda delle notizie di pittori e mosaicisti siciliani ed esteri che operarono in Sicilia*, ms. XIX sec., Palermo, Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, XV H 19, c. 719; L. VIGO, *Memorie storiche di Pietro Paolo Vasta, pittore di Acireale*, Palermo 1827, p. 61.

<sup>25</sup> Sul ricco catalogo delle opere di Sozzi cfr. C. SIRACUSANO, *La Pittura del Settecento in Sicilia...* cit., pp. 218-230.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> M. GENOVA, *I disegni di Olivio e Francesco Sozzi presso la Galleria Regionale di Palermo*, in *Le arti in Sicilia nel Settecento. Studi in memoria di Maria Accascina*, Palermo 1985, p. 429.

<sup>28</sup> Per le opere di questo periodo si rimanda a C. SIRACUSANO, *La Pittura del Settecento in Sicilia...* cit., pp. 218-230.

<sup>29</sup> È possibile definire con certezza la durata del soggiorno romano di Serenario sulla scorta di alcuni documenti rintracciati da N. MARSALONE, *Il Cavaliere Gaspare Serenario pittore palermitano del '700*, Palermo 1942, p. 74 al quale si rimanda per ulteriori notizie biografiche sul pittore.

<sup>30</sup> A questo proposito cfr. M.P. DONATO, *Accademie romane. Una storia sociale (1671-1824)*, Napoli 2000, pp. 67-69.

<sup>31</sup> L. SALVIUCCI INSOLERA, *op. cit.*, pp. 43-44. Sulle opere del periodo romano e sulle vicende biografiche cfr. F. BRUGNÒ, *Contributi a Gaspare Serenario*, in *Le arti in Sicilia nel Settecento. Studi in memoria di Maria Accascina*, Palermo 1985, pp. 458-497. C. SIRACUSANO, *La Pittura del Settecento in Sicilia...* cit., pp. 254-262.

<sup>32</sup> Sull'artista cfr. L. SCALABRONI, *Giuseppe Vasi*, Roma 1982.

<sup>33</sup> O. MICHEL, *L'Accademia...* cit., pp. 597.

<sup>34</sup> Al 1736 risale la pubblicazione dell'opera di P. LA PLACA, *La Reggia in trionfo per l'acclamazione e coronazione della Sacra real Maestà di Carlo Infante di Spagna*, Palermo 1736, con dieci incisioni di Giuseppe Vasi, promossa in occasione delle celebrazioni avvenute a Palermo.

<sup>35</sup> O. MICHEL, *L'Accademia...* cit., pp. 597.

<sup>36</sup> Nei registri dell'Accademia dell'Arcadia risulta registrato con il bucolico soprannome di Dionisio quando ancora era abate, carica di cui si spogliò molto presto. Cfr. A.M. GIORGETTI VICHI, *Gli Arcadi dal 1690 al 1800. Onomasticon*, Roma 1977, p. 600. A. COSTA-MAGNA, *Agesia Belemio (G.G. Bottari) e l'Accademia dell'Arcadia nel '700*, in «Quaderni sul Neoclassico». III, 1975, pp. 43-63.

<sup>37</sup> O. MICHEL, *L'Accademia...* cit., pp. 597-602.

<sup>38</sup> *Ivi* p. 597.

<sup>39</sup> *Ivi* p. 598.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, a cura di F. Strazzullo, vol.3, Galatina, 1977, p. 204, n. 1188. Lo stesso Vasi si sofferma a descrivere le sue stanze nell'itinerario istruttivo di Roma, da lui scritto nel 1763. Cfr. G. VASI, *Itinerario istruttivo per ritrovare le antiche e moderne magnificenze di Roma*, Roma 1763, p. 450.

<sup>43</sup> Sulle incisioni del Vasi si rimanda a L. SCALABRONI, *op. cit.*

<sup>44</sup> *Elogio del Cavalier Giuseppe Vasi incisore*, in «Antologia romana», settembre 1782, p. 75. Cfr. P. COEN, *Le Magnificenze di Roma nelle incisioni di Giuseppe Vasi*, Roma 1996. Ciò potrebbe in qualche modo spiegare la notizia dell'*Elogio* del 1782 che Vasi inizialmente studia il nudo presso Sebastiano Conca, la pittura e l'incisione presso Pier Leone Ghezzi, l'architettura presso Filippo Juvarra. Non è possibile tuttavia pensare che Vasi avesse studiato sotto la guida del Ghezzi che si dedicò all'incisione solo con spirito dilettantistico, né che avesse Juvarra come professore di architettura, dal momento che l'architetto messinese nel 1736 moriva a Madrid. È probabile invece che avesse contatti più o meno stretti, condividendo con loro gli stessi ideali estetici ed essendo peraltro tutti e tre Pastori arcadi.

<sup>45</sup> Ulteriori notizie sui primi anni del soggiorno romano del Vasi in P. COEN, *op. cit.*, pp. 8-10.

<sup>46</sup> P. COEN, *op. cit.*, p. 8.

<sup>47</sup> Nel 1754 Conca realizzò un disegno raffigurante la tomba di Cicerone che venne affidato al Vasi per tradurlo in incisione e inserirlo nel saggio del Gesualdo dedicato alla via Appia. L'incisione è stata resa nota per la prima volta da P. COEN, *op. cit.*, p. 8.

<sup>48</sup> *Ivi*, pp.8, 26. L'esemplare, conservato presso la Biblioteca Casanatense di Roma, è segnato 20.b.l.87. n.34.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> Sull'artista cfr. C. SIRACUSANO, *La Pittura del Settecento in Sicilia...* cit., pp. 325-334. L. SARULLO, *op. cit.*

<sup>51</sup> Finora gli studi sul pittore, basandosi sulle notizie confuse riportate dalle fonti ottocentesche, non avevano chiaramente circoscritto il periodo di permanenza dell'artista a Roma.

<sup>52</sup> C. SIRACUSANO, *La Pittura del Settecento in Sicilia...* cit., p. 325.

<sup>53</sup> Cfr. O. MICHEL, *L'Accademia...* cit., p. 600.

<sup>54</sup> *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta...* cit., vol. 2, p. 672, n. 842.

<sup>55</sup> C. SIRACUSANO, *La Pittura del Settecento in Sicilia...* cit., p. 328, nota 37.

<sup>56</sup> Cfr. F. HASKELL, *Mecenatismo e collezionismo nella Napoli dei Borbone durante il XVIII secolo*, in *Civiltà del '700 a Napoli 1734-*

1799, catalogo della mostra, I vol., Firenze 1980, pp. 29 e segg.

<sup>57</sup> Cfr. O. MICHEL, *L'Accademia...* cit., pp. 602-609.

<sup>58</sup> N. SPINOSA, *La pittura del settecento nell'Italia meridionale*, in *La pittura in Italia*, Napoli 1990, II, p. 497. Cfr. anche N. SPINOSA, *Conca, Vanvitelli e l'ambiente artistico napoletano alla metà del '700*, in *Sebastiano Conca (1680-1764)*, Gaeta 1981, pp. 74-86.

<sup>59</sup> Cfr. O. MICHEL, *L'Accademia...* cit., pp. 602-609.

<sup>60</sup> C. LORENZETTI, *L'Accademia di Belle Arti di Napoli*, Firenze 1952, p. 24.

<sup>61</sup> *Ibidem*. Il decennio francese costituì la breve "età dell'oro" dell'istituzione. Nel 1813 fu pubblicato *lo Statuto del pensionato artistico a Roma*, secondo il quale «malgrado della diligenza e dal sapere dei loro valorosi maestri, senza lo studio di molti classici originali insieme riuniti, trovare potrebbero perpetuamente un vuoto nella loro istituzione considerando che Roma è la sola città, dove si può utilmente stabilire una scuola di perfezione per le arti del disegno, si per le tante grandi opere che coesistono e che debbono servir di modello, si per la severità del giudizio che trattener dee la gioventù dal cadere in quella negligenza che rapidamente produce il decadimento e l'abuso delle arti» (ivi, p. 379). Lo Statuto fu in parte modificato nel 1815 quando l'alloggio per i pensionati fu spostato alla Farnesina. Sulle altre riforme del Pensionato nell'Ottocento, ivi, pp. 381-396, F. DIAZ, *Legislazione Positiva del regno delle due Sicilie dal 1841 al 1845*, Napoli 1845. Cfr. anche S. SUSINNO, *Napoli e Roma: la formazione artistica nella "capitale universale delle arti"*, in *Civiltà dell'Ottocento. Cultura e Società*, Napoli 1997, pp. 83-91; F. PEPE, *Il pensionato di Belle Arti in Roma per il perfezionamento degli studi "de' capi lavori e degli antichi monumenti classici"*, in *Antichità e Belle Arti. Le Istituzioni*, mostra documentaria, Napoli 1997, pp. 42-46.

<sup>62</sup> A proposito di Vincenzo Errante, uno dei suoi principali biografi racconta che il re, in occasione del suo passaggio a Napoli, alla vista di una delle sue tavole già apprezzata dal pittore tedesco Hackert, gli concesse una pensione di duecento scudi e l'autorizzazione di alloggiare alla Farnesina. Qui Errante risiedette per cinque anni. Successivamente, quando nel 1791 il re Ferdinando IV presenziò all'esposizione dei pensionati di palazzo Farnese, si felicitò con Errante e gli accordò il favore di fondare una accademia di pittura a Trapani. Ma, a causa delle agitazioni che toccarono anche Roma a fine settecento, Errante divenne sospetto alla polizia napoletana e fu obbligato a fuggire a Milano nel 1797. L'artista rientrò a Roma solo nel 1810 sotto il governo imperiale e morì nel 1821 senza essere mai tornato in Sicilia né a Napoli (F. CANCELLIERI, *Memorie raccolte intorno alla vita e alle opere del pittore cavaliere Giuseppe Errante*, Roma 1824).

<sup>63</sup> Non esiste ancora una monografia e un catalogo completo delle opere del pittore. Su di lui cfr. O. MICHEL, *Vita, allievi...* cit., pp. 43-44. Cfr. anche L. BARROERO, S. SUSINNO, *Roma...* cit., pp. 102-104

<sup>64</sup> Ciò risulta anche dalle stesse dichiarazioni dell'artista, ormai "vecchio quasi ottuagenario", nelle suppliche rivolte a Giuseppe Bonaparte e a Gioacchino Murat, per sollecitare il pagamento di 15 scudi mensili, concessi in compenso dei lunghi servizi prestati all'antica corte, «n qualità di direttore dei r. studenti di Pittura in Roma» (ACNa, Ministero dell'Interni, I, Inventario, fac. 51-13, Lettera di Tommaso Conca al Ministro di Stato, cit. in O. MICHEL, *L'Accademia...* cit., p. 604).

<sup>65</sup> O. MICHEL, *L'Accademia...* cit., p. 602.

<sup>66</sup> Cfr. A. MILANESE, *Il Museo Reale di Napoli al tempo di Giuseppe Bonaparte e di Gioacchino Murat*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», s. III, XIX-XX, 1996-1997, p. 348 e nota 7.

<sup>67</sup> Per le notizie sulla vita e le opere di Villareale cfr. L. SARULLO, *Dizionario degli artisti siciliani. Scultura*, a cura di B. Patera, Palermo 1994, *ad vocem* (bibliografia infra). I. BRUNO, *Valerio Villareale, un Canova meridionale*, supplemento al n. 1, a. XII, di «Kalós», Gennaio-Marzo 2000. Cfr. anche I. BRUNO, *La scultura dell'Ottocento*, in *Storia della Sicilia. Arti figurative e architettura in Sicilia*, II, vol. X, pp. 479-495.

Per gli artisti siciliani che frequentarono il pensionato reale nel corso dell'Ottocento si rimanda a O. MICHEL, *L'Accademia...* cit., pp. 605-609.

<sup>68</sup> A. GALLO, *Sulla scuola fondata in Palermo dal Sig. Valerio Villareale*, in «Passatempo per le dame», 1838, p. 4.

<sup>69</sup> Cfr. I. BRUNO, *Valerio Villareale...* cit., pp. 1-14.

<sup>70</sup> Secondo quanto annota O. MICHEL, *L'Accademia...* cit., p. 602 le camere «verso San Petronio» al terzo piano menzionate come «stanze dei pensionati» erano quelle che anche ai tempi dei Farnese erano riservate agli artisti: una di esse era stato ospitato senza dubbio Annibale Carracci. L'esposizione al sud favoriva la luce: aiuta i pittori alle attività artistiche.

<sup>71</sup> Cfr. A. TECCE, *La natura tradita dall'arte. Canova e il neoclassicismo nella scultura napoletana della prima metà dell'ottocento*, in *Civiltà dell'Ottocento. Le arti figurative*, Napoli 1997, pp. 291-294.

<sup>72</sup> Bassano del Grappa, Museo Civico, Manoscritti Canoviani, X, 1065, 5249-5250-5251. Cfr. G. DAVI, *Il Neoclassicismo a Palermo*, in *Antonio Canova e le Stele Mellerio. Il Neoclassicismo a Palermo*, Palermo 1992, pp. 53-61.

<sup>73</sup> S. SUSINNO, *Napoli...* cit., p. 83.

<sup>74</sup> O. MICHEL, *L'Accademia...* cit., p. 608

<sup>75</sup> Ivi, p. 602.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

Desidero esprimere un sincero ringraziamento alla Dott.ssa Maria Cecilia Mazzi che, sempre attenta e sensibile partecipe alle mie ricerche, mi ha suggerito il tema di questo contributo.