Predella journal of visual arts

Predella journal of visual arts, **n°47, 2020** www.predella.it - Monografia / *Monograph*

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*
Gerardo de Simone, **Emanuele Pellegrini** - predella@predella.it

Predella *pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /*
Predella *publishes two online issues and two monographic print issues each year*

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board*: Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani†, Neville Rowley, Francesco Solinas

Coordinamento editoriale / *Editorial Assistants*: Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Silvia Massa, Michela Morelli

Collaboratori / *Collaborators*: Paolo di Simone

Impaginazione / *Layout*: Elisa Bassetto, Elisa Bernard

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

pubblicato nel mese di Novembre 2020 / *published in the month of November 2020*

Marco Vaccaro

Alle origini della collezione Dragonetti de Torres: l'inedita raccolta aquilana del marchese Massimo Alferi*

Dragonetti de Torres was one of the most important art collections of Abruzzo, known to scholars and travellers as early as the 19th century and remained in L'Aquila until 1970-1971. Devoid of ancient history and formed through the union between the two families in 1864, it has been investigated only in recent times retracing the events of the de Torres family, who moved to Abruzzo from Rome in the second half of the 17th century. Unpublished documents show the different origin of an ancient nucleus of the collection, which in 1720 already appeared to be made up of more than 150 paintings, bound by the marquis Massimo Alferi to the family's palace in L'Aquila, which was then passed on to his daughter Lucrezia, wife of Cosimo de Torres. The transcribed inventories contain the names of artists linked in some way to L'Aquila, such as Giovan Battista Spinelli, Girolamo Cenatiempo and Dionisio Montorselli, but also those of the Neapolitans Massimo Stanzione, Andrea Vaccaro and Luca Giordano. Other documents cited in the text show the consistency of the Dragonetti nucleus after the distraint caused by the bankruptcy of the Banca del Tavoliere. The text analyzes the correlations between the inventories and the characteristics of the Alferi collection; proposals are also made to link the references identified to existing paintings, some of which have never been discussed in this sense or are known only for the origins noted in the Zeri photo archive.

Presente all'Aquila fino al 1970-1971, la raccolta Dragonetti de Torres costituiva l'esito finale di due importanti vicende collezionistiche unificate dal matrimonio di Luigi Dragonetti con Laura de Torres, avvenuto nel 1816, e dalla morte senza eredi diretti dei fratelli di quest'ultima, Ferdinando e Bartolomeo, rispettivamente nel 1861 e 1864, con donazione dei beni ai nipoti Giulio e Giovan Battista che per questo avrebbero portato il cognome Dragonetti de Torres[1]. Costituita principalmente da una corposa quadreria, la raccolta, che vantava anche ceramiche, sculture ed altri oggetti preziosi, era ben nota – anche prima della fusione, nei rispettivi nuclei di provenienza – all'erudizione contemporanea, oltre che meta frequente di viaggiatori e intendenti[2]; una ristretta scelta di dipinti venne pubblicata nel 1912 nell'ambito della monografia dedicata da Luigi Serra alla città dell'Aquila[3]. Da quel momento gli studi trascurarono alquanto questo patrimonio, senza denunciarne nemmeno la dispersione, avvenuta a dispetto di moniti e notifiche delle istituzioni[4]. Della collezione si tornò così a parlare, ormai al passato, solo in vista del nuovo millennio, all'interno di una breve monografia dedicata all'ultimo suo "contenitore", il palazzo Antonelli-de Torres-Dragonetti,

acquisito nel frattempo dalla Regione Abruzzo[5]. Tra il 2007 e il 2010 un più corposo e approfondito intervento della studiosa Barbara Ghelfi propose finalmente agli specialisti «una prima restituzione delle vicende»[6], integrata nel 2014 dalla pubblicazione di un nuovo inventario e da varie notizie presentate nel catalogo della mostra *Pittura del Seicento in Abruzzo tra Roma e Napoli*, in cui vennero esposti ben otto dipinti sicuramente appartenuti alla quadreria e passati in seguito ad altra collezione privata abruzzese[7].

Pur senza sbilanciarsi in ipotesi esplicite sulla formazione della raccolta, nello spirito di una ricerca presentata *in fieri*, il lavoro della Ghelfi appuntava fin dal titolo l'attenzione sul nucleo de Torres, sondando i possibili collegamenti con il prestigioso passato della famiglia, giunta in Italia al seguito di Carlo V[8] e in grado di ritagliarsi uno spazio sulla scena romana soprattutto al tempo dell'Arcivescovo di Monreale Ludovico II de Torres, Cardinale di San Pancrazio dal 1606, morto nel 1609, e di Cosimo, amico di Ludovico Ludovisi, nunzio apostolico in Polonia, anch'egli Cardinale di San Pancrazio dal 1623 e Arcivescovo di Monreale dal 1634, dopo un decennio di vescovato a Perugia[9]. A Roma i de Torres costruirono un palazzo a Piazza Navona e una cappella in Santa Caterina dei Funari, oltre a patrocinare lavori nella basilica di San Pancrazio[10]. Negli anni centrali del secolo le fortune declinarono rapidamente, cagionando la vendita del palazzo ai Lancellotti[11] e il trasferimento in Abruzzo, dove la famiglia possedeva i feudi di Cagnano, Barete e Pizzoli, località in cui il cardinal Cosimo, intorno al 1622, aveva fatto ricostruire una residenza-castello dall'architetto e scultore francese Pierre Larbitre[12]. Lo spostamento all'Aquila risale invece al primo Settecento, dopo il matrimonio di Cosimo de Torres con Lucrezia Alferi (1713) che porterà in eredità lo storico palazzo di piazza Santa Giusta[13]. Qui vivranno più tardi Gaspare e Giovanni, protagonisti dell'ultimo terzo del secolo, l'uno «insigne letterato», l'altro decorato con alte onorificenze da Ferdinando IV di Borbone[14].

A dispetto dell'ultradecennale presenza, le notizie intorno al collezionismo de Torres nell'Urbe sono rade, limitandosi a poche registrazioni nell'inventario dei beni del cardinal Ludovico (1609) e a una più corposa lista di quadri, purtroppo non datata, pertinente al palazzo di Roma[15]: l'elenco non cita gli autori dei dipinti, ma bastano i soggetti per verificare l'assoluta difformità con gli inventari abruzzesi, il più antico dei quali (indicato di seguito come *Dettaglio veridico*)[16], datato dalla Ghelfi tra 1788 e «i primi anni dell'Ottocento», è stato certamente vergato prima del 1808[17].

La "scoperta" della collezione Alferi

A fornire sorprendenti ragguagli sull'origine della raccolta è l'inedita documentazione ritrovata dallo scrivente nel ricco archivio di famiglia, conservato presso l'Archivio di Stato dell'Aquila, relativa a una *querelle* ereditaria cominciata nel 1715, quando Massimo Alferi (modernamente la grafia prevalente del cognome è Alfieri), marchese di Poggio Picenze ed esponente di una delle più importanti famiglie aquilane, aveva redatto il suo ultimo testamento[18]. Privo di figli maschi, egli aveva disposto una divisione dei beni tra le due femmine, assegnando il patrimonio feudale alla primogenita Margherita, sposa del barone Rinaldo de Sterlich e il burgensatico alla già citata Lucrezia, moglie del marchese Cosimo de Torres, che avrebbe ricevuto anche il palazzo di famiglia all'Aquila, restaurato dopo il terremoto del 1703 con la spesa di 2000 ducati; l'Alferi aveva tuttavia riservato l'usufrutto di quest'ultimo – e dell'intera eredità – alla moglie Marianna Quinzi, auspicando che lei, la figlia e il genero continuassero «a convivere assieme coll'istessa buona corrispondenza, et affetto» che esisteva al presente. Subito dopo la sua morte, avvenuta nel 1716, iniziarono invece i contrasti, che portarono madre e figlia ad accusarsi reciprocamente in una vicenda forse non priva di torbidi, ma approdata nel 1718 a una conciliazione[19]; in merito alla divisione dell'edificio, che qui interessa, le due donne accettavano di rimettersi al giudizio di un importante concittadino, il generale dell'ordine agostiniano Nicola Serani, che redasse perciò un documento (di seguito citato come *Divisione 1720*, fig. 1)[20], funzionale alla necessità, in cui descriveva sommariamente mobili, suppellettili ed utensili del palazzo, rivelando così la presenza di 152 dipinti divisi tra il salone e le cinque camere del quarto nobile. Una notizia significativa, considerando che era del tutto ignota la presenza di una raccolta tanto ampia all'Aquila all'inizio del Settecento, che acquista ulteriore rilevanza nel momento in cui si prospetta la possibilità di identificarvi il nucleo "originale" della quadreria de Torres descritta dal citato *Dettaglio veridico*. Le prove a sostegno sono numerose ed emergono dal confronto integrale dei due documenti, che qui si accennerà lasciando per ora da parte un ulteriore inventario inedito, ma incompleto e privo di datazione, che più avanti si utilizzerà (indicandolo come *Relazione veridica*) per ricavare altre informazioni sui dipinti e sugli autori a cui erano assegnati[21].

Principiando l'analisi va innanzitutto rimarcato che si tratta di una collezione censita a distanza di meno di novant'anni nello stesso luogo dai legittimi discendenti: anche in mancanza di altre indicazioni, l'ipotesi più naturale porterebbe a supporre gli almeno 123 dipinti registrati dal *Dettaglio veridico* nell'ex palazzo Alferi di piazza Santa Giusta come la rimanenza – con qualche

turnover – dei 152 descritti, nello stesso luogo, dalla *Divisione 1720*, tolti i cinque ritratti della Sala, e una certa quantità di quadri che non esistono più o non vengono considerati dopo la riorganizzazione degli ambienti[22]. L'idea che una collezione così ampia sia stata alienata e sostituita con una di simile consistenza risulta piuttosto improbabile, tanto più che si scontra con l'esistenza del fedecommesso, che il marchese Massimo aveva posto su tutti i mobili «cospicui e riguardevoli» perché restassero a perpetuo ornamento del palazzo[23]. Passando alle prove positive, nella *Divisione 1720* i quadri non anonimi sono riconducibili a soli tre pittori: Giacinto Brandi, Giovan Battista Spinelli e un certo Orlandini. Tutti e tre questi artisti si ritroveranno nel *Dettaglio veridico* pre-1808. Di Spinelli venivano segnalati, nel 1720, un «Gaiele [sic] con la Testa di Sisara», e una «Giuditta con la testa di Holoferne», «quadri di mezze figure con le cornici indorate, ed intagliate», posti nella prima camera del quarto nobile[24]: circa novanta anni dopo un «Giaele che ammazza Sisara» e una «Giuditta che ammazza Oloferne», «figure di mezzo busto», sono citati ancora insieme, spostati nella quarta camera, con lo stesso tipo di cornici e sempre come opere di Spinelli[25]. Il «Salvatore orante nell'orto», quadro grande di Giacinto Brandi, nel 1720 è censito nella seconda camera, ed è ancora lì prima del 1808, descritto sempre come «Salvatore orante nell'orto», quadro grande con cornice d'intaglio indorata, anche se sull'autore sono sorti dei dubbi: per qualcuno è ancora lavoro «dell'eccellente Giacinto Brandi», mentre altri intendenti lo hanno battezzato «per sicuro originale del famoso Lanfranco»[26]. Posto che si tratta evidentemente dello stesso dipinto, quest'evoluzione non stupisce, se si considera che molti altri quadri hanno ricevuto nel frattempo un'attribuzione, sia pur dubitativa; esaminando la documentazione si comprende facilmente, dalla quantità di appunti e giudizi conservati, come i de Torres, sullo scorcio del Settecento, stessero cercando di acquisire qualche cognizione in più sulla loro quadreria, affidandosi anche ai pareri degli occasionali visitatori, talvolta artisti, come nel caso del supposto Carl Gotthard Grass o, in anni successivi, di Franz Hill[27]. Il terzo autore citato, il misterioso Orlandini, risulta significativo anzitutto per la sua rarità[28], poi perché legato a una strana situazione: nella *Divisione 1720*, infatti, costui risulta autore di due dipinti grandi, posti nella prima camera, e rappresentanti «Paesi e figurine», mentre nel *Dettaglio veridico* diventa il pittore di quattro quadri di natura morta. La trasformazione ha forse una ragione banale: nel 1720, infatti, vicino alla coppia dell'Orlandini ne esiste un'altra, che Serani così descrive: «Due quadri de frutta grandi come quelli detti dell'Orlandini»; in un secondo tempo questa comparazione potrebbe essere stata male interpretata, trasformandosi in un'attribuzione e principiando l'equivoco[29]. Tale interpretazione è incoraggiata dalla lettura sia della *Relazione veridica*, dove

i quadri di Orlandini sono interpretati come «battaglie al naturale» e compaiono subito prima di «Dui quadri consimili di frutti»[30], sia di alcuni appunti attribuibili al marchese Giovanni de Torres, di cui pure si parlerà.

Passando ai dipinti anonimi, possiamo dire che gran parte dei soggetti citati nel 1720 si ritrovano nel *Dettaglio veridico*. Cito qualche caso significativo: a uno «sbozzo della Madalena» corrisponde una «Maddalena orante […] puro sbozzo», una «Madalena a sedere», che nel 1720 è qualificata come antica, nell'inventario successivo è indicata come «Maddalena tutta nuda a sedere» e precisata come copia da Correggio (quindi antica) eseguita da Annibale Carracci[31]. Ancora, si ripete letteralmente il «Martirio d'una Santa sotto il manigoldo», che nella *Divisione 1720* viene indicato come «dipinto in pietra», e nel *Dettaglio veridico* come «dipinto in pietra paragone»[32]; il *Bambino che sta dormendo* della descrizione più antica corrisponde al «Puttino dormiente» dell'inventario successivo (si tratta peraltro di uno dei dipinti più ammirati della raccolta, attribuito al Parmigianino)[33]. Il caso più singolare però è quello di un *apostolado* formato non da dodici singole figure come d'uso, ma da sei coppie: una tipologia oggettivamente rara, ma che appare inequivocabilmente tanto nel 1720 quanto nell'inventario steso prima del 1808[34].

Non c'è solo la corrispondenza dei soggetti: in alcuni casi, nonostante gli spostamenti, i dipinti rimangono contigui o in rapporto tra loro. Nel 1720, ad esempio, il citato *apostolado* "a coppie" è posto nella seconda camera e, nello stesso ambiente, poco prima, sono descritte una *Conversione di San Paolo*, un *San Pietro penitente* e un'*Incredulità di San Tommaso*; subito dopo, compaiono un *San Francesco con il Crocifisso* e un *San Francesco di Paola*. Tutti questi dipinti si ritrovano ancora in prossimità e in una stessa camera, la terza, secondo il *Dettaglio veridico* [35]. Vi sono poi le corrispondenze tra quadri grandi a soggetto veterotestamentario: un altro «Gaiele e Sisara» è citato nella *Divisione 1720* insieme a un «Sansone e Dalila», e i due quadri esistono, ricordati espressamente a *pendant*, anche nel *Dettaglio veridico*[36], come il «Loth bevendo con una tazza in mano» e il «Salomone in atto d'idolatrare», citati uno di seguito all'altro nella prima camera nel 1720, che si ritrovano in seguito nella quarta stanza, apparentemente separati, ma ricordati nella loro relazione dall'estensore, che li accomuna esplicitamente per la considerevole dimensione e per l'assegnazione a uno stesso autore, il senese d'adozione Dionisio Montorselli[37]. Si potrebbe continuare con le analogie, ma credo che le prove addotte siano sufficienti, tant'è che converrà citare piuttosto le differenze, perché nel *Dettaglio veridico* compaiono anche dei quadri che non possono identificarsi tra quelli del 1720. Le aggiunte più significative sono costituite da un *Sant'Andrea Apostolo* a mezza figura, identificato recentemente in un dipinto attribuito da Gianni Papi a Nicolas

Tournier[38], e l'opera che gli risulta compagna, un «S. Girolamo, o altro anacoreta» della stessa grandezza che gli intendenti vogliono «di Alberto duro [sic], o pure della sua scuola»[39]. Non è dato conoscere la provenienza di questi quadri, ma si può ipotizzare che si tratti di un'aggiunta dei nuovi proprietari, a cui si dovranno anche i due ritratti censiti, quello «del marchese» (s'intende de Torres) e quello del Cardinal Crescenzi (verosimilmente Marcello)[40], la cui presenza si spiega alla luce della carriera ecclesiastica di Ferdinando de Torres, figlio di Gaspare e fratello maggiore di Giovanni[41]. Va ricordato, a questo punto, che i de Torres possedevano un'altra raccolta di quadri nel palazzo di Pizzoli, forse questa realmente trasferita da Roma nel momento in cui la famiglia aveva preso a frequentare stabilmente la residenza[42].

Gli appunti di Giovanni de Torres e la Relazione veridica

Preso atto del positivo confronto tra la *Divisione 1720* e il *Dettaglio veridico*, nell'archivio Dragonetti de Torres esistono altri documenti inediti che permettono di ricavare utili informazioni sulla storia antica del nucleo de Torres, a partire da alcuni fogli vergati quasi certamente dal marchese Giovanni[43] che sembrano costituire una sorta di precisazione, rispetto al *Dettaglio veridico*, in merito alla paternità di alcuni dipinti. Le attribuzioni riportate sono interessanti soprattutto perché rafforzano in qualche modo il carattere "aquilano" della quadreria: considerandole come integrative, i quadri di Giovan Battista Spinelli passano infatti da due a cinque[44], in virtù delle aggiunte, alla coppia citata da Serani nel 1720 e dal Dettaglio veridico, della tela grande con *Susanna e i Vecchioni* e delle due mezze figure di *San Francesco di Paola* e *San Francesco d'Assisi con il crocifisso*[45]. Cinque dipinti risultano attribuiti a Girolamo Cenatiempo «primo scolare di Giordano», un artista poco noto tra gli intendenti ma ben conosciuto all'Aquila, dove aveva lavorato già nei primi anni del Settecento[46]; piuttosto interessante è anche la reiterata presenza di Dionisio Montorselli, che all'Aquila era nato, e i cui dipinti, rispetto al *Dettaglio veridico*, salivano da due a quattro[47]. Naturalmente è lecito interrogarsi sull'affidabilità dei riferimenti, ma si può dimostrare come, in almeno un paio di casi, il marchese risulti fededegno, introducendo ad esempio un'attribuzione a Stanzione come possibile alternativa a Parmigianino per il *Puttino dormiente*, e facendo il nome di Andrea Vaccaro in aggiunta al Guercino e a Guido Reni per la paternità di un *San Giovanni Battista*[48]. L'attribuzione a Stanzione, passata negli inventari più tardi e garantita dalla sigla dell'autore, è stata in seguito verificata sul quadro originale, che si descrive meglio come *Cupido dormiente* (fig. 2) e con questo titolo è stato pubblicato per la prima

volta da Ferdinando Bologna nel 1991[49]; il *Battista* dovrebbe invece coincidere con un'altra opera proveniente dalla collezione, identificata sempre da Bologna e pubblicata proprio con riferimento al Vaccaro (fig. 3)[50]. Questa tela si mostra infatti ben compatibile con la «Figura di S. Giovanni Battista fino sotto il petto, e di grandezza naturale» descritta nella *Lista di quadri di celebri autori da esitarsi* con l'attribuzione al Guercino[51], che dovrebbe a sua volta corrispondere al *San Giovanni Battista* a mezza figura ricordato nella seconda camera del Palazzo Alferi nel 1720[52]. Plausibile e pertinente è anche la citazione di un *Martirio di san Lorenzo* attribuito a Luca Giordano, considerato che un quadro omologo si ritrova negli inventari successivi, citato senza indicazione dell'autore o dato a Salvator Rosa, e finalmente identificato con un autografo giordanesco (fig. 4), anch'esso esposto nel 2013[53]. Sorprendente, in ultimo, è quanto appuntato sul misterioso Orlandini, indicato come autore di battaglie – il che rende verosimile l'equivoco ipotizzato in precedenza – per il quale l'estensore si permette addirittura una considerazione da intenditore, notando una certa comunanza di stile con il Borgognone (riferendosi evidentemente allo specialista seicentesco Jacques Courtois)[54]. Tuttavia, piuttosto che improvvisarsi *connoisseur*, Giovanni de Torres poteva aver ricavato queste "nuove" attribuzioni da un documento ancora esistente nell'archivio di famiglia: si tratta del già citato inventario senza data, denominato *Relazione veridica de' quadri dell'appartamento, con l'individuazione degli autori chegl'hanno dipinti*[55], che descrive il contenuto di sole due stanze, coincidenti con la prima e la seconda camera descritte da Nicola Serani nel 1720, in cui si ritrovano grossomodo gli stessi dipinti, con descrizioni poco meno sommarie ma con maggiori ragguagli sugli autori[56]. Purtroppo lo stato del documento, trascritto in appendice, non offre certezze: è possibile che risalga ad anni vicini al 1720 e che contenga notizie di prima mano ma, attualmente, la sua utilità è soprattutto quella di contribuire a delineare il profilo della raccolta qui ricostruita, nucleo antico di una collezione che oramai converrà chiamare Alferi-de Torres.

L'unione con la raccolta Dragonetti e i quadri identificabili

Per poter valutare la collezione Alferi come emerge dalla divisione del 1720, bisognerebbe innanzitutto verificare quanti dei dipinti descritti in quel documento siano identificabili in opere note. Purtroppo questo comporta numerose difficoltà perché la quadreria dispersa nel 1970-1971 è ricostruibile, a mia conoscenza, tra dipinti pubblicati e non, per meno di un terzo della sua consistenza, che nell'inventario del 1889[57] era almeno di 208 quadri (il numero si riferisce ai dipinti compresi nella «Galleria» di sei camere del piano nobile[58]). Inoltre, l'esito

novecentesco non riflette semplicemente «la radicale evoluzione che nei decenni avevano subito le attribuzioni delle opere» e un sensibile incremento della quadreria de Torres per successivi «acquisti operati da Dragonetti»[59], ma testimonia l'unione tra due raccolte differenti[60] e, verosimilmente, anche di una o più scelte di quadri, divisi tra le varie residenze[61]. La situazione potrebbe essere meglio chiarita analizzando i documenti conservati nell'archivio aquilano; nell'impossibilità di illustrarli in questa sede, mi limiterò a segnalare un inedito *Notamento de' quadri*[62], privo di data ma con annotazioni posteriori al 1838, che dimostra la sopravvivenza della quadreria Dragonetti anche dopo il pignoramento di ben 113 pezzi, valutati 21.000 ducati, in seguito al fallimento della Banca del Tavoliere di Puglia, fondata da Luigi Dragonetti nel 1833[63]. Il documento elenca poco più di novanta pezzi, diversi da quelli ceduti in pegno alla Banca e per buona parte ancora identificabili negli inventari stesi dopo il trasferimento della collezione nel palazzo Antonelli-de Torres, dove le raccolte risultavano già mescolate prima della morte dell'ultimo de Torres, nel 1864; proprio per questo, il notaio Scarponi, su richiesta dei Dragonetti, redasse un inventario bonario con l'intenzione di «annotare i soli oggetti [...] di esclusiva proprietà dalla eredità del fu Marchese de Torres, e dei Simeonibus in essa confusi»[64]. Purtroppo il documento, che registra 185 dipinti, a dispetto della consulenza di un intendente come Angelo Leosini, risulta quasi irritante nella sua genericità, vanificando la possibilità di utilizzarlo per puntuali confronti[65].

Nonostante tali premesse, le ulteriori ambiguità cagionate dalla presenza di titolazioni generiche, di quadri con lo stesso soggetto e dall'impossibilità di determinare con precisione i pezzi pervenuti dalle eredità Antonelli e Simeonibus o "scambiati" con la residenza di Pizzoli, credo che qualche identificazione possa ancora proporsi. Detto già del *Cupido dormiente* e del *San Giovanni Battista*, dovrebbe appartenere al gruppo di quadri censiti nel 1720 anche il *San Pietro Penitente* pubblicato da Barbara Ghelfi come opera di ignoto napoletano e riferito negli inventari pure a Luca Giordano e a Girolamo Troppa[66]. Sempre a proposito del Giordano, va esplicitata la vicenda del citato *Martirio di San Lorenzo*: un quadro con questo soggetto risulta censito nel 1720 nella seconda camera e viene assegnato dalla *Relazione veridica* proprio al Giordano; nonostante sia segnalata anche negli *Appunti de Torres*, l'opera non si ritrova nel *Dettaglio veridico*, per motivi che al momento risulta difficile precisare[67]. Si riescono invece a identificare quattro piccoli quadri, una *Deposizione nel sepolcro* (fig. 6) e un *Cristo deriso* (fig. 5) su rame, e due ovali con la *Vergine Addolorata* (fig. 7) e il *Salvatore benedicente* (fig. 8), questi ultimi attribuiti a Paolo De Matteis, riemersi nel 2011 sul mercato dell'arte[68], tutti caratterizzati da una singolare e fantasiosa cornice che nel *Dettaglio veridico* è detta «a grappoli e pampani d'uva», e che costituisce un indizio prezioso per

riconoscere i dipinti di casa Alferi[69]. Altri quadri potenzialmente riconducibili al nucleo antico della raccolta possono ritrovarsi, a mio parere, analizzando le immagini della Fototeca Zeri correlate alla collezione Dragonetti de Torres: ad esempio, la *Conversione di San Paolo* (fig. 9), che nella fototeca è schedata come «Anonimo romano sec. XVII», sembra ben compatibile con il già citato quadro che nel *Dettaglio veridico* portava un'attribuzione tra Rubens e Romanelli[70]; il *San Francesco d'Assisi con il crocifisso* (fig. 10) risulta un buon candidato per corrispondere al «San Francesco mezza figura con in mano il Crocefisso» descritto nel 1720 e assegnato dalla *Relazione veridica* a Giovan Battista Spinelli[71]; anche l'*Annunciazione* (fig. 11), replica della pala di Francesco Solimena per Santa Maria Donnalbina a Napoli, potrebbe corrispondere alla «S[antis]S[ima] Annunziata» già nella quarta camera di Palazzo Alferi, benché tutto ciò che gli inventari svelino, di questo quadro, sia il suo essere «di buonissima mano»[72]. Altri dipinti sono poi riconoscibili tra le numerose nature morte, che meritano tuttavia un discorso a parte.

Prima di affrontarlo, va introdotta qualche considerazione sul gusto prevalente nella quadreria, che, per quanto ricostruito, mette insieme dipinti databili tra il terzo decennio del Seicento e il primo-secondo decennio del Settecento (con la possibile presenza di qualche opera anteriore)[73], ma pare assemblata con una certa coerenza, riflettendo alcune tipicità delle gallerie di provincia. Dal punto di vista dei soggetti, si nota immediatamente la preponderanza dei dipinti religiosi, mentre i pochi quadri di soggetto storico-mitologico presentano un contenuto moraleggiante che permette d'integrarli con le opere circostanti (ad esempio la *Cleopatra* e la *Lucrezia* della prima stanza sono insieme a una *Giaele* e una *Giuditta*, mentre la *Venere con il satiro* può intendersi come una sorta di *pendant* della *Susanna e i vecchioni*; ancora, la *Carità* della quarta camera è vicina a una *Madonna con Bambino*). Se si considerano i dipinti grandi, evidentemente i più visibili e importanti, nelle varie camere risulta svolto un ciclo abbastanza ampio dell'Antico Testamento, che tratta soprattutto delle storie di Mosè (ben sei episodi). Nella prima stanza potrebbe persino indovinarsi una selezione esemplare: il *Lot con le figlie*, il *Salomone che adora gli idoli*, la *Susanna e i vecchioni* (e la *Venere con Satiro*) richiamano tutti l'idea di donne tentatrici, consapevoli o inconsapevoli, e di uomini (e satiri) presi in tentazione; le integerrime eroine Giaele e Giuditta, con le più tormentate Lucrezia e Cleopatra sembrano costituire un contraltare, trattandosi di donne assassine o suicide a causa di uomini.

L'altro elemento evidente, nel complesso della raccolta, è proprio il folto numero di quadri rappresentanti nature morte e paesaggi (tra questi ultimi sembra essere stato confuso anche qualche soggetto diverso), talvolta anche di

grandi dimensioni: nel palazzo Antonelli, molti di questi dipinti saranno riuniti con scene di genere in un ambiente chiamato "Camera dei fiamminghi" (fig. 15) per via delle numerose attribuzioni a pittori nordici[74]. Due pareti della stanza ci sono note attraverso una fotografia antica[75]; barcamenandosi tra le sommarie descrizioni inventariali, e constatando la presenza di diversi quadri con la vistosa cornice «a grappoli e pampani d'uva», si riescono a riconoscere circa una decina di opere descritte nel 1720: si tratta di nature morte di vario tipo e dimensione ma di non trascurabile qualità, né banalmente riempitive. Particolarmente interessanti risultano due composizioni con fiori, frutta, cacciagione, vasi ed elementi anticheggianti (figg. 13, 14), già entrate nell'equivoco Orlandini[76] e poi attribuite ad un pittore di scuola fiamminga nell'Inventario 1889: tornate recentemente sul mercato, sono state infatti battute all'asta con un'attribuzione allo specialista Franz Werner von Tamm, suggerita da Giancarlo Sestieri[77].

Nel complesso, la raccolta Alferi racconta una storia sorprendente: una famiglia di primo piano all'Aquila, ma finora non segnalatasi per interessi collezionistici, possedeva, all'inizio del Settecento, la più importante quadreria nota della città[78], che, ereditata dai de Torres, costituirà il nucleo antico di una delle più prestigiose collezioni d'Abruzzo. Non è dato conoscerne la genesi, né si può escludere un qualche accorpamento frutto di eredità. La quantità dei dipinti, la buona qualità delle opere rintracciate, l'attenzione per la loro disposizione, per le cornici, e per la stessa scelta dei soggetti, dimostrano la cura dei proprietari[79], confermata dalla decisione di includere i dipinti nel fedecommesso, e, se sono corrette le attribuzioni tramandate, dalla determinazione di Massimo Alferi ad accrescere la quadreria anche dopo il terribile terremoto del 1703.

APPENDICE[80]

Divisione di mobili del palazzo divisi tra li Sig[nor]i Marchesi Torres e Sig[nor]a Marchesa d[onna] Marianna Quinzii

[c.1r]

Divisione

De Mobili, Suppelletili ed utensili ritrovati nel Palazzo del fu Sig[no]r Marchese del Poggio d[on] Massimo Alferi determinata da farsi tra l'Ill[ustrissi]ma Sig[no] ra Marchesa d[onna] Marianna Quinzii Alferi vedova del predetto da un lato, e gli Ill[ustrissi]mi Signori Marchesi di Pizzoli d[on] Cosmo de Torres, e d[onna] Locrezia Alferi coniugi dall'altro lato: e ripartiti da me infrascritto come Deputato di commun' consenso, ordine, e requisitione dell'una, e dell'altra parte.

Mobili della sala

Li quali si lasciano ad uso com[m]une d'ambe le parti in conformità dell'istessa sala.

Ritratti in grande numero cinque senza cornice
Due Portiere di Panno con fiori di ritaglio
Un Baldacchino, e coltra di panno con ritagli intessuta in mezzo l'Arme di casa Alferi, e balaustro di legname intorno
Cassabanchi numero otto
Un tavolino grande con tappeto di varii colori
Una spinetta sopra esso tavolino
Due capofochi grandi con pomi d'ottone sotto il cam[m]ino

Mobili

Della prima Camera del quarto nobile lasciati ad uso com[m]une di ambe le parti in conformità dell'istessa Camera

Quattro quadri grandi con figure, e cornici indorate, ed intagliate, cioè Loth bevendo con una tazza in mano.

[c. 1v]

Salomone in atto d'idolatrare. Una Venere con un Satiro. Una Susanna, e questo è di mano più antica.

Quattro quadri di mezze figure con le cornici indorate, ed intagliate; due de quali sono più moderni, cioè; una Cleopatra, et una Locrezia Romana; e due altri più antichi, dello Spinelli, cioè Gaiele con la Testa di Sisara, e Giuditta con la testa di Holoferne.

Due quadri grandi con pitture di Paesi e figurine dell'Orlandini, e sue cornici d'intagli indorati.
Tre altri Paesi piccioli sopra finestre, e cornici d'intagli indorati
Due quadri grandi sopra porte con pitture di fiori e frutta, e cornici d'intagli indorati.
Un altro quadro sopra finestra con pitture di Fiori, e Zuccari, e cornice d'intagli indorati.
Due quadri de frutta grandi come quelli detti dell'Orlandini con cornici d'intagli indorati.
Quattro ottangoli antichi di vasi di fiori con cornici d'intagli indorati.
Un quadro de frutta di quattro palmi, e due a' mezzo in circa situato sopra lo specchio con cornici d'intagli indorati.
Due quadretti di fiori in vasi vicino lo specchio con cornici d'intagli indorati.
Due quadretti di fiori più piccioli sopra la porta d'ingresso della Sala con cornici d'intaglio indorati.
Due paesi antichi situati sotto il quadro di Loth con cornici d'intagli indorati.

[c. 2r]
Due quadretti, uno de fiori, e frutta, e l'altro de Pesci situati sotto il quadro di Salomone con cornici liscie parte nere, e parte indorate.
Un quadro di Fiori situato in mezzo alli due detti dianzi con cornice d'intagli indorati.
Due quadri di fiori situati nell'angolo vicino alla finestra con cornici liscie indorate.
Uno specchio grande, e sue cornici d'intagli indorati.
Sedie di vacchetta con francie di seta, e frasche indorate e braccioli numero quattordeci.
Due tavolini com[m]essi di radiche con fiori di varii colori.
Un tavolino ordinario con tappeto usato di color rosso.
Due capofochi con ornamenti, e pomi di ottone.
Una Portiera di damasco rosso.
Una Bragiera bollettata d'ottone, e cesto di rame.

Mobili
Della Seconda Camera del quarto nobile li quali si lasciano ad uso com[m]une in conformità dell'istessa Camera

Un baldacchino di Damasco rosso, sotto del quale un strato (?) grande in terra.
Sei quadri grandi con cornici d'intagli indorati, cioè; un sbozzo della Madalena.

La conversione di San Paolo. San Pietro penitente. La Fuga della Madonna, e San Gioseppe in Egitto. Il Salvatore orante nell'orto, pittura di Giacinto Brandi. un quadro antico della Madalena a sedere.

[c. 2v]
Un San Tomaso Apostolo, che stende la mano alla piaga del Salvatore con cornice d'intagli indorati, situato sopra la Porta.
Il Salvatore che posa la mano sopra il mondo, con cornice d'intagli indorati.
Sei quadri tutti dell'istessa grandezza, ogn'uno de quali rappresenta due Apostoli, con cornici d'intagli indorati
Un San Francesco mezza figura con in mano il Crocefisso, e cornice d'intagli indorati.
Un San Francesco da Paola mezza figura, e cornice d'intagli indorati.
Sottoquadri di mezze figure, con cornici d'intagli indorati numero sei, cioe: Due Madonne con il figlio in braccio, una moderna, e l'altra antica. Un San Gio[vanni] Battista. Una Madonna con le mani piegate. Una Santa Catarina, ed una Santa Barbara.
Fra detti sottoquadri un Bambino, che sta dormendo con cornici d'intagli indorati.
Un altro sottoquadro rappresentante il Signore con la Madonna S[an] Gioseppe, e S[an] Gio[vanni] Battista con cornice d'intagli indorati.
Il Martirio di S[an] Lorenzo con cornice d'intagli indorati
Il Martirio d'una Santa sotto il manigoldo, ed un Angelo che li assiste dipinto in Pietra con cornice d'intagli indorati.

[c. 3r]
Due quadretti piccioli, cioè; un ecce Homo, e una Madonna in mezza figura, e il figlio in seno cornice liscia, et indorata
Due quatri mezzi busti, cioè: il Salvatore, e la Madonna cornici d'intagli indorati.
Un quadretto picciolo mezze figure, cioè la Madonna con il Bambino, e San Francesco, cornice parte nera, e liscia, e parte intagliata, et indorata.
Un quadretto in rame di S[anta] Maria Madalena con cornice d'intagli indorati.
Due quadri di Paesi, e cornici indorate, ma lisce.
Due altri quadri di Paesi, e cornici d'intagli indorati.
Un quadro di Paesi più picciolo, e cornice antica d'intagli indorati
Un quadretto picciolo di S[an] Gio[vanni] Battista che predica, con cornice antica d'intagli indorati.
Due quadretti piccioli, cioè: un ecce Homo, ed una Pietà, cornici d'intagli indorati.

Due quadretti sopra la Porta: uno con Paesi, e l'altro con fiori, cornici d'intagli indorati.
Un quadretto nel medesimo luogo sopra la porta con frutta, e colombi, cornice antica d'intagli indorati.
Due Quadretti di fiori vicino la finestra, e la Porta della terza Camera, cornici d'intagli indorati.
Altri due quadretti di fiori vicino il martirio di S[an] Lorenzo, cornici d'intagli indorati.
Sedie di velluto rosso num[er]o nove con le sue vesti

[c. 3v]
e pomii indorati.
Sedie di Damasco rosso numero otto con le sue vesti, e pomi indorati.
Un Tavolino con piedi contornati, e fiori commessi in faccia delli tiratori.
Una Portiera di Damasco rosso.

Dipartimento
Delli Mobili ritrovati nella terza Camera del quarto nobile

Tre quadri grandi con le cornici d'intagli indorati, assegnati alla signora Marchesa d[onna] Marianna, cioè: una Locrezia Romana. Un Sansone con la mascella. Una Natività in tondo.
Il Redentore Bambino, che incatena il demonio, e la morte, cornice nera e indorata, assegnato alla medesima.
Tre quadri di fiori, e cornici indorate, assegnati alla medesima.
Le Donzelle, che fanno il trionfo a Davide in tondo, cornice nera, e indorata, assegnato alla medesima.
Un quadretto di S[anta] Lucia, cornice nera et indorata, alla medesima.
Un altro quadretto in rame con la cornice nera, alla medesima
Un Tavolino, più grande, con due tiratori, alla medesima.
Alli Signori Marchesi di Pizzoli: tre quadri grandi con cornici d'intagli indorati, cioè: Gaiele e Sisara:

[c. 4r]
Sansone e Dalila: Natività in quadro.
La Madonna con il figlio, e S[an] Giovanni, cornice nera et indorata, alli medesimi.
L'Angelo Custode, cornice nera, et indorata alli medesimi.
Quadro di frutta sopra la Porta, cornice antica indorata alli medesimi.
Tre quadri con Paesi, cornici nere indorate, alli medesimi.

Tre quadri di chiaroscuro alli medesimi.
Un quadretto picciolo di S[anta] Teresa in Rame alli medesimi.
Quattro sedie d'appoggio di damasco fiorato, e pomi indorati alli medesimi.
Tre sedie di Damasco rosso alli medesimi
Due Tavolini con tre scrigni piccioli, et un Bambino alli medesimi.
Una Portiera di Damasco rosso alli medesimi.

Dipartimento
De mobili ritrovati nella quarta Camera del quarto nobile.

Tre quadri dell'istessa grandezza, con le cornici d'intagli indorati, assegnati alla signora Marchesa d[onna] Marianna, cioè: Mosè Bambino. Mosè che tiene la verga in mano; e l'Adorazione del vitello
Due quadri di fiori, e cornici d'intagli indorati, assegnati alla medesima.
Una Madonna col figlio in braccio, e cornice d'intagli

[c. 4v]
indorati alla medesima.
Due quadri di Paesi, cornici liscie indorate, alla medesima
Un specchio con cornice nera, alla medesima
Due scrigni guarniti di lavori d'ottone indorati con suoi tavolini, alla medesima.
Sei sedie di vacchetta, et un tavolino alla medesima
Una Portiera di Damasco rosso pendente alla Porta laterale che entra verso la cucina, assegnata alla medesima.
Un scopettino da scopar quadri, alla medesima.
Alli Signori Marchesi di Pizzoli: tre quadri con le cornici d'intagli indorati, cioè. S[anta] Maria Madalena. Il Battesimo del Redentore. e S[an] Gio[vanni] Battista.
La Carità con la cornice d'intagli indorati, alli medesimi.
La S[antis]S[ima] Annunziata con la cornice d'intagli indorati, alli medesimi
La Madonna col figlio in braccio con cornice intagliata parte nera, e parte indorata, alli medesimi.
Un quadro grande di fiori sopra la Porta fatto in tondo con cornice d'intagli indorati, alli medesimi.
La Lavanda degli Apostoli in grande con la cornice nera ed in parte indorata, alli medesimi.
Otto pezzi di quadri piccioli, sei con la cornice nera e filetti di oro. un altro con la cornice antica indorata. ed un altro senza cornice alli medesimi.
Altri due quadri, cioè. uno de frutta, e l'altro del Redentore morto e giacente nella Sindone assegnati alli me[desi]mi

[c. 5r]
Un Specchio con la cornice d'intagli indorati, alli medesimi.
Un altro specchio fatto in ottangolo, alli medesimi.
Tre sedie di vacchetta, alli medesimi.
Un Tavolino con li ferri, alli medesimi.
Un letto a credenza, alli medesimi.
Una Portiera di damasco rosso pendente avanti la Porta che entra nella quinta Camera, alli medesimi.
Un scopettino da scopar quadri alli medesimi.

Dipartimento
Delli mobili ritrovati nella quinta Camera del quarto nobile

Primieramente vi sono dicisette pezzi di quadri tra grandi, e piccioli con cornici ordinarie, quali tutti si assegnano alli Sig[no]ri Marchesi di Pizzoli, e sono li seguenti, cioè; tre quadri grandi, che sono Istorie sacre di Mosè. Sette quadri di Paesi tra grandi e piccioli. Due teste in due quadri. Un'altra testa in quadretto picciolo. Un San Filippo. Un San Francesco con San Bernardino. Un Sant'Ignazio. ed un San Francesco Saverio in due quadretti in ottangolo.
Un Reliquiario con cornici di Cristallo, alli medesimi Signori Marchesi di Pizzoli.
Uno Specchio con Cornice di Cristallo colorito, alli medesimi.
Due Scrigni, ogn'un de quali posa sopra quattro pomi d'argento: ed ambedue vestiti di più lastre, e lavori parimenti d'argento, e con li suoi Tavolini alli medesimi.

[c. 5v]
Tre sedie, che sono due di Damasco rosso, con francia di seta rossa, ed un altra di francia cenerina, alli medesimi
Due sedie antiche di velluto, alli medesimi.
Due sedie piccole di vacchetta, alli medesimi.
Due Tavolini, uno nero, e l'altro bianco con tiratore, alli medesimi.
Due sediole di paglia di Rieti, ed uno scopettino da scopar quadri alli medesimi. Il letto del Sig[nor]e marchese di Pizzoli
Alla Sig[no]ra Marchesa Marianna. una Portiera di Damasco rosso pendente al muro.

Quattro sedie di Damasco rosso con francia di seta rossa, e sue copertine, alla medesima.
Due sedie picciole di vacchetta, alla medesima
Un Tavolino nero con ferri, alla medesima

Un specchio con la cornice di cristallo bianco, alla medesima
Due sediole di paglia di Rieti, alla medesima

[omissis]

[c. 9v]

[omissis]

Tal'è la Divisione, che secondo il mio sentimento giudico convenevole: per il che l'ho consegnata ad ambe le parti in due copie separatamente a ciascheduno la sua, e tanto l'una, quanto l'altra copia sottoscritta di mia propria mano. Nella Città dell'Aquila questo di 11 Decembre 1720

F. Nicola Serano Agost[inia]no[81].

Relazione veridica de' quadri dell'Appartamento, con l'individuazione degli Autori chegl'hanno dipinti

[c. 1r]

Inventari dell'Anticammera

Sedie di appoggio n[umer]o 14 = di vacchetta all'imperiale con suoi pomi indorati 14 =

Dui tavolini consimili di radicha di noce fogliamati, e coloriti.

Uno specchio grande di luce, con cornice tutta dorata e fogliamata d'oro.

Sei quadri di fiori, quattro ottangolati, e dui quadri con cornice dorata di buona mano.

Un quadro con frutti di buona mano, con cornice dorata, e fogliamata.

Un quadro con una Sussanna con li Vecchioni di Spinelli con Cornice fogliamata, e dorata

Dui quadri, uno che rappresenta la Giuditta, e l'altro Sisara parimenta del med[esim]o Spinelli, con cornice dorata ambidui.

Un quadro grande con una Venere colcata (?), con un amorino, et un satiro di Girolamo Cenatempo con Cornice dorata.

Dui quadri: uno de quali rappresenta Lucretia Romana e l'altro rappresenta Cleopatra, che si

[c. 1v]
Fe' mordere dall'aspido, con cornice dorata, parimente ambi dui del sopra detto Cenatempo

Un quadro grande rappresentante l'Historia di Lot in atto, di bevere, quando le figlie lo fecero ubriacare di Montorselli, con cornice dorata.

Dui quadri con campagne notturne con cornice dorata.

un quadro, che serve per sopraporta con fiori, e frutti, e cacciagione con cornice di fogliame dorata

Dui quadri piccoli con vasi di fiori con cornice fogliamata dorata.

Un quadro, che serve per sopra finestra che rappresenta boscareccia e campagna con cornice dorata.

Un quadro grande, che rappresenta Salomone, in atto di incensare l'idolo, con molte figure di Montorzello, con cornice dorata

Dui quadri consimili, uno con frutti, et un [???] con fiori, e l'altro con [???] pesci diversi (?) con sua cornice dorata, e nera.

Un quadro mezano con un vaso di fiori diversi con cornice dorata.

[c. 2r]
Nella seconda finestra vi è sopra un quadro, che serve per sopra finestra, che una Campagna e boschereccia con cornice indorata.

Nella cantonata di d[ett]a finestra ci sono tre quadri uno rappresenta una Campagna, e l'altrui dui quadri dui vasi di fiori e frutti sui con cornice dorata

Due quadri grandi che figurano due battaglie al naturale di Orlandini, con cornice consimile fogliamata con grappi d'uva, et indorata.

Dui quadri consimili di frutti con cornice di grappi d'uva dorati.

Un quadro che serve di sopra finestra alla terza finestra con fiori, et con bacile di pan di Spagna e pasticciotti, con cornice a grappi d'uva, e fogliami dorata.

Un quadro, che serve per sopra porta alla camera d'udienza di frutti, e fiori, con cornice di fogliami, e grappi di uva indorata.

Nella sud[dett]a porta, vi è una portiera di damasco cremisi con suo ferro.

Nello Cammino di d[ett]a stanza, vi stanno dui ex (?) capofuo/

[2v]
/chi uno un pocho rotto alla vite con la mappa (?) e dui d'ottone

Stanza d[ell'] Audienza

Un tavolino di Radicha di noce con suoi dui tiratori a uso di scrittorio, e tutto fogliamato con sua coperta di tavola tinta nera

Sedie n[umer]o 17 = otto di damasco cremisi, e nove di velluto cremiso con sua trina cremisi.

Un baldacchino di damasco cremisi con sua francia

Un quadro grande con Santa Maria Giziacha in (?) atto penitente di Farelli con cornice dorata.

Un quadro grande con la conversione di S[a]n Paolo di buona mano con cornice fogliamata a grappi di uva indorata.

Un quadro mezzano, con una Madonna, con il Bambino in fasciola in braccio di buona mano con cornice dorata.

Un quadro mezano con S[a]n Gio[vanni] Batt[ist]a del Vacchari, con cornice dorata.

Un quadro mezzano con una Madonna con il Bambino in braccio di Girolamo Cenatempo con cornice dorata.

Un quadro mezzano sopra la porticella della rindiera che butta (?) in cortile, con il patre Eterno di

[c. 3r]
Montorselli con cornice dorata.

Un quadro grande con S[a]n Pietro Apostolo di Luca Giordano napolitano, con cornice dorata.

Un quadro grande con la Madonna, et il Bambino, di San Gioseppe quando fugge in Eggitto di Montorselli con cornice dorata.

Un quadro mezzano con S[an]ta Barbara di Cenatempo con cornice dorata.

Un quadro mezano con un putto, che dorme del Cavalier Massimi Napolitano con cornice dorata.

Un quadro partim[en]te mezano con Santa Catarina martire di Montorselli con cornice dorata

Un quadro grande con l'Oratione all'Orto del Cavaliere Giacinto Brandi Romano con cornice dorata

Un quadro parimente grande con S[an]ta Maria Madalena penitente qual dicono del Veronese con cornice parimente dorata.

Un quadro grande con S[a]n Francesco d'Asisi di Spinelli con cornice dorata.

Un quadro grande con S[a]n Francesco di Paola del med[esim]o Spinelli con Cornice parimente dorata

Un quadro mezzano con una madonna con il Bambino S[a]n Gioseppe e S[a]n Gio[vanni] di Luiggi Garzi con cornice dorata.

[c. 3v]
Dui quadri parimenti mezzani consimili, uno con S[a]n Girolamo e l'altro con S[a]n Antonio Abbate nel deserto con boscareccia, di pennello buono con cornice dorata.

Tre quattri piccoli, quali servono di sopra porta il primo con certi pesci, il secondo con piccioni, et il terzo con fiori di buona mano, con cornice dorata.

Un quadro piccolo con S[a]n Gio[vanni] Batt[ist]a in atto di predicare del Giordani di Napoli con cornice dorata

Un quadretto mezzano con un paesetto, e boscareccia parimente con cornice dorata.

Dui quadri mezzani con dui paesi di buona mano con cornice dorata.

Un quadruccio di pietra di paragone con S[an]ta Cristina con il manigoldo di mano rara con cornice dorata

Un quadro mezano con il Martirio di S[a]n Lorenzo del Giordano Napolitano con cornice dorata.

Quattro quadrucci piccoli con fiori, con cornice a grappi d'uva dorati.

Sei quadri mezani con dui apostoli per uno di mano rara, con cornice dorata all'antica.

Dui quadri piccoli con vasi di fiori con cornice a grappi

[c. 4r]
di uva dorati.

Un quadro, che serve per sopraporta, che vi è Christo con con li Appostoli, S[a]n Tomasso Apostolo, quando li tocha il costato, con cornice antica dorato

Un quadro piccolino con S[an]ta Maria Madalena di buona mano con cornice a grappi d'uva dorati.

Un quadro piccolo con una Madonna con il puttino in braccio, con S[a]n Fran[ces] co d'Asisi in genochione del cavalier Carlo Maratta con cornice nera filettata d'oro.

Due quadri piccoli di teste consimili, uno la Vergine, e l'altro il Salvatore della scola del Maratta con cornice a grappi di uva dorati

Un quadro mezano con la Concetione (?) del Cavalier Spinelli, con cornice dorata.

Un quadro piccolo, con una Madonna con il puttino con un garofalo in mano con cornice dorata

Un quadro con una testa del Ecce Homo, con cornice dorata all'antica.

Nella porta una portiere di damasco cremisi con il suo ferro.

* Il presente testo condensa e integra i risultati di alcune ricerche riportate dallo scrivente nella propria tesi di dottorato ed esposte nell'ambito del Doktorandenkolloquium organizzato da l'Università "G. d'Annunzio" di Chieti – Pescara e la Johannes Gutenberg-Universität di Mainz Senza confini: la collezione come spazio del dialogo tra oggetti di diversa provenienza svoltosi presso il Centro Italo-Tedesco per l'Eccellenza Europea a Loveno di Menaggio dal 26 febbraio al 1° marzo 2018. A tale proposito colgo l'occasione per ringraziare Maria Giulia Aurigemma, Antonello de Berardinis, Cecilia Mazzetti di Pietralata, Gino Di Paolo, Enrico Sconci e Duilio Chilante, che mi hanno in vario modo supportato nel corso di questo lavoro, agevolato dalla professionalità e dalla squisita cortesia di tutto il personale dell'Archivio di Stato dell'Aquila.

1 Per le vicende della collezione Dragonetti de Torres e gli inventari finora noti si vedano principalmente: E. Sconci, *Palazzo Antonelli De Torres Dragonetti*, [L'Aquila], 1999; B. Ghelfi, *La collezione De Torres nelle carte dell'archivio di famiglia*, in *Abruzzo. Il Barocco negato. Aspetti dell'arte del Seicento e Settecento*, a cura di R. Torlontano, Roma, 2010, pp. 126-139; L. Arbace, *Pittura del Seicento in Abruzzo: oltre Caravaggio*, in *Pittura del Seicento in Abruzzo tra Roma e Napoli. Oltre Caravaggio*, catalogo della mostra (Lanciano-Sulmona 2013, Sulmona 2014-2015), a cura di L. Arbace, II edizione ampliata, Napoli, 2014, pp. 14, 28, 29 n. 9; p. 31 n. 26; p. 33 nn. 37, 44; p. 34 n. 70; M. Vittorini, *Pittura del Seicento all'Aquila: contesti di provenienza laici ed ecclesiastici, ivi*, pp. 35-47; nello stesso catalogo, le schede e le ricerche d'archivio di Franco Battistella: pp. 86-87, 108-115, 156-158, 160-163, 175-178. Diverse foto d'epoca relative alla quadreria e agli ambienti del palazzo Antonelli-de Torres-Dragonetti sono state pubblicate nel recente *Memoria e diletto – Amalia Sperandio. Scatti inediti sull'Aquila e dintorni tra '800 e '900*, L'Aquila, 2018.

2 La prima notizia riguardo all'esistenza di «una bella raccolta di Quadri nel Palazzo del March. Torres» è del 1765, e venne fornita dal sacerdote toscano Giovan Girolamo Carli, di passaggio all'Aquila, purtroppo senza nessun altro ragguaglio: cfr. G.G. Carli, *Memorie di un viaggio fatto per l'Umbria, per l'Abbruzzo, e per la Marca, dal di' 5 agosto al di' 14 settembre 1765*, a cura di G. Forni, Napoli, 1989, p. 28; la raccolta Dragonetti è elogiata (prima della de Torres) con un elenco dei migliori quadri nel *reportage* di V. Amarelli, *Aquila*, in «Poliorama pittoresco», 15 dicembre 1838, p. 143; nello stesso anno (ma con riferimento a un viaggio avvenuto nel 1830) era stata citata, subito dopo quella del marchese de Torres, anche in R. Keppel Craven, *Excursions in the Abruzzi and Northern Provinces of Naples*, London, 1838, pp. 215-216; informazioni specifiche di carattere storico-artistico si trovano in A. Leosini, *Monumenti storici artistici della città di Aquila e suoi contorni colle notizie de' pittori scultori architetti ed altri artefici che vi fiorirono*, Aquila, 1848, pp. 146-148, dove però sono citati solo gli oggetti de Torres; la quadreria riunita venne invece descritta da M. Oddo Bonafede, *Guida della città di Aquila*, Aquila, 1888, pp. 114-116. In relazione ai viaggiatori che frequentarono la raccolta si veda anche Ghelfi, *La collezione*, cit., pp. 127-128, e il lavoro di L. Pezzuto, *Sulle tracce di alcuni forestieri all'Aquila nell'Ottocento: Keppel Richard Craven, Edward Lear, Heinrich Wilhelm Schulz, Franz Hill*, in corso di stampa.

3 L. Serra, *Aquila Monumentale*, Aquila, 1912, p. 66, pp. 68-72, tavv. XLIII, XLVI-XLI.

4 Cfr. Vittorini, *Pittura del Seicento*, cit., pp. 35-36. Alla notifica e alla già sensibile erosione della collezione venne data pubblicità attraverso i canali istituzionali: vedi i *Voti del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti*, in «Bollettino d'Arte», 4, 1956, p. 382.

5 Cfr. Sconci, *Palazzo Antonelli*, cit., pp. 26-29.

6 Cfr. Ghelfi, *La collezione*, cit., p. 126.

7 Per i contributi nel catalogo della mostra, vedi nota 1.

8 Il primo a giungere in Italia dalla Spagna fu Ludovico (Luis, Luigi) «primus de familia», creato da Paolo III Farnese arcivescovo di Salerno e morto nel 1553, non prima di chiamare a Roma il nipote Ludovico (Paolo Collura lo indica come Ludovico II, ma questa numerazione è solitamente attribuita al pronipote morto nel 1609), che fu presidente della Camera Apostolica, nunzio straordinario di Pio V presso Filippo II nel 1570 per la creazione della Lega Santa contro i Turchi e arcivescovo di Monreale fino al 1584, anno della sua morte; rapporti di fiducia con i sovrani spagnoli aveva avuto anche l'altro nipote Ferdinando, che divenne Ministro plenipotenziario del Regno di Napoli e tenne a battesimo Torquato Tasso (a proposito del quale si conservano, nell'archivio di famiglia, due lettere autografe). Cfr. P. Collura, *L'archivio Dragonetti-De Torres in L'Aquila*, in «Notizie degli Archivi di Stato», 3, 1950, pp. 135-142.

9 Per le vicende di Ludovico e Cosimo si veda P. Messina, *De Torres, Ludovico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 39, Roma, 1991, pp. 480-483; *id.*, *De Torres, Cosimo*, *ivi*, pp. 473-475; per il solo Ludovico, ma con specifica attenzione ai suoi interessi artistici, cfr. V. Abbate, *"Torres adest": i segni di un arcivescovo tra Roma e Monreale*, in «Storia dell'arte», 116-117, 2007, pp. 19-66.

10 Per i lavori in Santa Caterina e in San Pancrazio, si vedano A. d'Amelio, *La famiglia De Torres e Marcello Venusti*, in *Dal Razionalismo al Rinascimento. Per i quaranta anni di studi di Silvia Danesi Squarzina*, a cura di M.G. Aurigemma, Roma, 2011, pp. 101-106; M.C. Terzaghi, *Per Ludovico II de Torres restauratore di San Pancrazio*, *ivi*, pp. 144-151.

11 Il palazzo venne ceduto nel 1656 ai Lancellotti per la somma di diecimila scudi a saldo dei tredicimila che costituivano la dote assegnata a Claudia de Torres, andata in sposa a Scipione Lancellotti nel 1631; P. Cavazzini, *Luigi Garzi in palazzo Lancellotti – Torres in Piazza Navona, Rome. "Il più vago appartamento di donna"*, in «Apollo», 146, 1997, 427, p. 43.

12 L'interesse per i feudi abruzzesi si deve probabilmente al legame con Margherita d'Austria; Ferdinando de Torres era tra i gentiluomini «addetti alla persona» di Madama: cfr. R. Colapietra, *Cagnano in età moderna. Un profilo storico dal Quattrocento ai giorni nostri*, L'Aquila, 1999, pp. 19-26. Per la residenza di Pizzoli si veda R. Del Tosto, *Palazzo de Torres-Dragonetti a Pizzoli e le dimore nobiliari con torri nell'Abruzzo interno*, in *Abruzzo. Il Barocco*, cit., pp. 140-143.

13 L'anno delle nozze si evince da una lettera di felicitazioni inviata il 23 settembre 1713 a Cosimo dalla madre Maria Cinzia Petroni de Torres: cfr. Archivio di Stato dell'Aquila (d'ora in poi ASAq), *Archivio Dragonetti de Torres*, *Sezione II (amministrativa)*, *Serie V – Carteggio privato*, b. 40, fasc. 13.

14 Gaspare aveva sposato Cristina Quinzi, dieci anni più vecchia di lui; definito da Raffaele Colapietra «personalità non trascurabile nell'ambiente erudito ed antiquario che si raccoglieva all'Aquila intorno all'Antinori», sarebbe stato in seguito presidente della Società patriottica aquilana, carica nella quale lo avrebbe inaspettatamente seguito il figlio Giovanni. Per queste notizie vedi G. Rivera, *Memorie biografiche dei cardinali abruzzesi*, Aquila, 1924, pp. 117-118; Colapietra, *Cagnano*, cit., p. 35; *id.*, *Il marchese Romualdo de Sterlich uomo di mondo padre di famiglia nel Settecento abruzzese*, in «Lares», 1, 1994, p. 45, 72.

15 Per l'inventario del 1609, cfr. Abbate, *"Torres adest"*, cit., pp. 39-43. Una copia è anche nell'archivio aquilano: ASAq, *Archivio Dragonetti de Torres, Sezione II (Amministrativa)*, *Serie I - Amministrazione patrimoniale* [d'ora in poi *Dragonetti de Torres*, *Sezione II, Serie I*],

b. 1, fasc. 3. Per la *Nota de' quadri con li loro prezzi che esistevano in Roma* vedi la trascrizione in Ghelfi, *La collezione,* cit., pp. 134-135.

16 Si tratta del *Dettaglio veridico ed esattissimo di quali Scuole e Pittori siano i quadri della copiosa quadreria che si conserva nell'appartamento de' Sig.ri De Torres* [d'ora in poi solo *Dettaglio veridico*], conservato in ASAq, *Archivio Dragonetti de Torres, Sezione II (Amministrativa)*, *Serie IV - Attività culturale* [d'ora in poi *Dragonetti de Torres*, *Sezione II, Serie IV*], b. 29, fasc. 9, trascritto in Ghelfi, *La collezione*, cit., pp. 135-137; le carte si citeranno secondo la numerazione apposta nella trascrizione; in merito alla collezione de Torres esiste anche un inventario del 1864, per il quale vedi *infra*, e un documento del 1826 intitolato *Prezzi delle medaglie e quadri*, citato più volte da Franco Battistella ma conservato in un archivio privato e non trascritto.

17 La Ghelfi ricava il *terminus post quem* dall'attribuzione di una *Adorazione dei Magi* alla scuola peruginesca, avvenuta in seguito a un restauro effettuato a Roma e accompagnato da una lettera di un certo Luigi, amico di famiglia. Non credo che questo riferimento possa accettarsi perché il «quadretto» in questione, dipinto su alabastro (Ghelfi, *La collezione*, cit., pp. 132-133), non compare nell'inventario, dove c'è sì una «Natività» di scuola perugina, ma che è definita «grosso quadro grande» (*Dettaglio veridico*, c. 2r). Il secondo termine, che a questo punto diventa l'unico, può determinarsi notando l'assenza dei dipinti appartenuti a Claudio Antonelli, il patrizio aquilano che, privo di discendenti diretti, donerà il proprio palazzo ai de Torres prima del 1808, anno della sua morte (la data si trova in Rivera, *Memorie*, cit., p. 118). Proveniva dalla sua eredità un ammiratissimo *Cenacolo* dipinto su porfido, descritto in uno degli "elogi" ricavati dalle opinioni di un misterioso «Sig.r Grassi pittore Moscovita nativo di Riga, capitale della Livonia» che qui propongo di identificare con il paesaggista Carl Gotthard Grass, nativo di Dzerbene ma educatosi a Riga, dove aveva frequentato il Liceo imperiale. È lo stesso Grass – che visse a Roma dal 1802 al 1814 – a ricordare il progetto di un viaggio in Abruzzo nei diari del soggiorno siciliano del 1804, pubblicati postumi. Cfr. C.G. Grass, *Sizilische Reise, oder Auszüge aus dem Tagebuch eines Landschaftsmalers*, vol. I, Stuttgart-Tübingen, 1815, p. 6; Ghelfi, *La collezione*, cit., p. 127, 129 (le trascrizioni degli "elogi" sono alle pp. 132-133).

18 Il documento si trova in ASAq, *Archivio notarile Aquila, Notaio Domenicantonio Zampetti*, b. 1213, n. 60. In merito alla storia degli Alferi, importante famiglia aquilana divisa in vari rami, si veda l'introduzione di Gianluigi Simone in G.G. Alferi, *Istoria sacra delle cose più notabili della città dell'Aquila*, a cura di G. Simone, L'Aquila, 2012, pp. 21-25, con bibliografia precedente. Per notizie più specifiche su Massimo Alferi e sul suo testamento, cfr. R. Colapietra, *L'Aquila dell'Antinori. Strutture sociali ed urbane della città nel Sei e Settecento*, *Antinoriana*, vol. III, L'Aquila, 1978, pp. 1287-1288.

19 Le carte relative alla lite sono in ASAq, *Dragonetti de Torres*, *Sezione II*, *Serie I*, b. 3, fasc. 2. La vicenda non è del tutto chiara, ma colpisce la presenza della ritrattazione di una falsa testimonianza volta ad accusare Marianna Quinzi.

20 ASAq, *Dragonetti de Torres*, *Sezione II*, *Serie I*, b. 3, fasc. 2. Il fascicolo antico è intitolato *Di varii inventarii, e della divisione del Palazzo di S. Giusta*; il documento, trascritto in appendice, è regestato come *Divisione di mobili del palazzo divisi trà li Sig.i Marchesi Torres e Sig.a Marchesa d. Marianna Quinzii*, e accompagnato da una copia d'altra mano. D'ora in poi si citerà solamente come *Divisione 1720*. La numerazione delle carte indicata è dello scrivente.

21 Si tratta della *Relazione veridica de' quadri dell'appartamento con l'individuazione degli autori chegl'hanno dipinti* (d'ora in poi solo *Relazione veridica*), riportata in appendice e conservata

in ASAq, *Dragonetti de Torres*, *Sezione II*, *Serie IV*, b. 29, fasc. 9. Il titolo è nel regesto, la numerazione delle carte indicata è dello scrivente.

22 Posto che il totale dei dipinti enumerati nel *Dettaglio veridico* non può essere stabilito con precisione, e che i confronti non possono considerarsi puntuali per la presenza in entrambi gli inventari di alcune registrazioni vaghe, la sorte dei dipinti "svaniti" costituisce un punto oscuro della vicenda, tanto più che in qualche caso – un *Martirio di San Lorenzo* di cui si parlerà specificatamente, una *Predica di San Giovanni Battista* o un *Trionfo di Davide* in tondo attribuito dalla critica moderna a Spinelli – opere descritte nel 1720 e non citate esplicitamente dal *Dettaglio veridico* sembrerebbero tornare alla luce dopo l'unione con la raccolta Dragonetti, senza però che sia accertabile l'effettiva corrispondenza dei quadri omologhi. Dal momento che diverse mancanze riguardano i dipinti assegnati nel 1720 a Marianna Quinzi, è utile specificare come nelle clausole della conciliazione fosse espressamente previsto, alla sua morte, il consolidamento dell'usufrutto dei beni e dell'uso dei mobili toccati in sua porzione nella proprietà della figlia Lucrezia.

23 «Et a rispetto del palazzo nel q[u]ale abito sito nella piazza di S[anta] Giusta […] voglio, che tutti i mobili cospicui, e riguardevoli, che si ritrovano in d[ett]o palazzo, cominciando dalla prima anticamera a man dritta fin nell'ultima camera del quarto nobile, e principale restino sempre per ornamento del med[esimo], e si intendano compresi in d[ett]o fideicommisso, e vincoli»: ASAq, *Archivio notarile Aquila, Notaio Domenicantonio Zampetti*, b. 1213, n. 60. La notizia dell'istituzione di un fedecommesso in favore dei figli maschi di Margherita e Lucrezia Alferi era già in R. Colapietra, *Gli aquilani d'antico regime davanti alla morte. 1535-1780*, Roma, 1986, pp. 168-169, indicata nei soli termini generali di un vincolo esteso dal marchese a tutti i beni riguardevoli dell'eredità, con l'intenzione di mantenerla il più possibile integra. Va pure ricordato come, nel prosieguo del testamento, l'Alferi faccia riferimento a una nota dei mobili che avrebbe redatto e consegnato alla moglie, la quale, nel corso della lite, negherà però di averla ricevuta. Forse fu questa la base per limitare il fidecommesso ai mobili delle tre stanze principali, come lascia intendere il Serani in un altro documento regestato come «Pianta e divisione del Palazzo del fu Sig.r Marchese Alfieri, fra la Marchesa Torres e Marchesa d. Marianna Quinzi»: cfr. ASAq, *Dragonetti de Torres*, *Sezione II*, *Serie I*, b. 3, fasc. 2.

24 Vedi *Divisione 1720*, c. 1v.

25 Cfr. *Dettaglio veridico*, c. 3v.

26 Vedi *Divisione 1720*, c. 2r; *Dettaglio veridico*, c. 1v.

27 Per l'identificazione con l'Hill del «signor Franz» citato nei documenti, vedi G. Simone, *L'arte aquilana dalla crisi del 1529 al terremoto del 1703: opere e fonti*, tesi di dottorato, Pisa, Scuola Normale Superiore, aa.aa. 2011-2013, [Firenze 2015], p. 831.

28 Nel database del Getty Provenance Index si ritrova un solo pittore identificato con questo nome: si tratta di Giulio Orlandini, documentato nella collezione di Giorgio Bergonzi a Venezia nel 1704 e nel 1709 con quadri di paesaggi e battaglie. Un omonimo, ricordato insieme a Fortunato Gatti e Giovanni Maria Conti aveva lavorato nella prima metà del Seicento a Parma: cfr. F. De Boni, *Biografia degli Artisti*, Venezia, 1840, p. 722.

29 *Divisione 1720*, c. 1v; *Dettaglio veridico*, cc 3v-4r. Dall'attribuzione della prima coppia di nature morte, l'estensore potrebbe aver ricavato lo spunto per riferire all'Orlandini anche gli altri due dipinti con soggetti similari che gli apparivano o gli erano stati indicati come della stessa mano.

30 Vedi *Relazione veridica*, c. 2r. Se l'intuizione è giusta, i "veri" quadri dell'Orlandini potrebbero identificarsi con quelli citati nella quinta camera dal *Dettaglio veridico*, c. 4v, così descritti: «bellissime figurine vedute di Campagna, ed alcune scaramucce di truppe di cavalleria».

31 Per i dipinti citati vedi *Divisione 1720*, c. 2r; *Dettaglio veridico*, c 2r.

32 *Divisione 1720*, c. 2v; *Dettaglio veridico*, c.2r.

33 *Divisione 1720*, c. 2v; *Dettaglio veridico*, c. 1r. Sull'apprezzamento dell'opera vedi Ghelfi, *La collezione*, cit., p. 127.

34 *Divisione 1720*, c. 2v; *Dettaglio veridico*, c. 2v.

35 *Divisione 1720*, cc. 2r-2v; *Dettaglio veridico*, cc. 2r-2v.

36 *Divisione 1720*, cc. 3v-4r; *Dettaglio veridico*, c. 3r.

37 *Divisione 1720*, cc. 1r-1v; *Dettaglio veridico*, cc. 3r-3v.

38 *Dettaglio veridico*, c. 2v; per l'attribuzione si veda G. Papi, *Bartolomeo Manfredi*, Soncino, 2013, pp. 44, 253 fig. 65. L'indicazione della provenienza si trova nella didascalia dell'immagine in *Pittura del Seicento*, cit., p. 47.

39 *Dettaglio veridico*, c. 2v; secondo la Ghelfi, il *San Girolamo* corrisponderebbe con l'opera vista nella collezione da Luigi Serra nel 1912 e da lui ricondotta a Marinus van Reymerswaele (cfr. Serra, *Aquila*, cit, pp. 71-72; Ghelfi, *La collezione*, cit., pp. 128-129). Quest'identificazione, apparentemente intuitiva, risulta in realtà errata, ed evidenzia una delle tante ambiguità createsi dopo l'unione con la raccolta Dragonetti, nella quale pure esisteva un *San Girolamo* attribuito a Dürer, come dimostra la registrazione nell'inedito *Notamento de' quadri* (ASAq, *Archivio De Nardis*, b. 147, fasc. 2), per il quale vedi *infra*. Che il dipinto visto da Serra sia quest'ultimo, o comunque non quello censito dal *Dettaglio veridico*, è suggerito da tre circostanze: intanto, il soggetto preciso dell'opera di van Reymerswaele è *San Girolamo nello studio*, mentre il *Dettaglio veridico* parla evidentemente di un *San Girolamo nel deserto* (diverrebbe altrimenti incomprensibile l'alternativa «altro anacoreta») che potrebbe corrispondere al quadro citato nella *Relazione veridica*, c. 3v (qui però in *pendant* con un *Sant'Antonio Abate nel deserto* di cui poi si perdono le tracce); il formato è diverso da quello del Sant'Andrea; le stesse opinioni dei viaggiatori, appuntate intorno al 1840 nel manoscritto intitolato *Repertorio di ciò che dicono, e si sente da viaggiatori tramontani che vengono in Aquila*, riportate dalla Ghelfi a sostegno dell'identificazione, sono introdotte da un'eloquente affermazione che chiarisce quale sia l'opera di cui si sta parlando, ovvero «Il quadro di Dragonetti che si dice di Alberto Durer [sic]»: cfr. ASAq, *Dragonetti de Torres*, *Sezione II*, *Serie IV*, b. 29, fasc. 9.

40 *Dettaglio veridico*, c. 4r. Vanno segnalati ancora una quarta rappresentazione della Maddalena, questa volta raffigurata come «dormiente» (c. 1r, sempre che non possa identificarsi con quella citata senza altre indicazioni nella *Divisione 1720*, c. 4v), e un enigmatico dipinto su marmo con cornice di ebano intitolato «l'infanzia di Cristo» (c. 2r). Se l'attribuzione è giusta sono un'aggiunta anche i quattro quadri mezzani di fiori «del celebre Lavagna» (c. 2r e c. 4r), che Franco Battistella considera opere di Francesco Lavagna, pittore attivo all'Aquila intorno al 1740: cfr. F. Battistella, cat. 44, in *Pittura del Seicento*, cit., p. 160.

41 Ferdinando de Torres si era legato alla figura del cardinale Marcello Crescenzi, che nel 1765 lo aveva invitato a Ferrara, città nella quale ricopriva sia la carica di arcivescovo che di legato papale: cfr. Colapietra, *Il marchese Romualdo*, cit., p. 49 n. 11 e pp. 51-52.

42 Un inventario dei quadri presenti a Pizzoli è stato trascritto in Ghelfi, *La collezione*, cit., pp. 133-134. Interessanti notizie integrative sono in ASAQ, *Archivio de Nardis*, b. 157, fasc. 1, in

un documento intitolato *Stato generale di quanto il Mar.se D. Giovanni de Torres possiede in Pizzoli*. Dalle descrizioni si può ricavare la presenza di trenta-quaranta opere, alcune delle quali rovinate a causa dell'incuria.

43 Si tratta di carte senza titolo, non numerate e cucite tra i documenti relativi alla quadreria (ASAq, *Dragonetti de Torres*, *Sezione II*, *Serie IV*, b. 29, fasc. 9; d'ora in poi solo *Appunti de Torres*) dopo il *Dettaglio veridico* e prima della *Lista di quadri di celebri autori da esitarsi*. La mano di Giovanni de Torres è tradita dalla peculiare grafia e da alcune abitudini, come l'uso frequente di due linee parallele per separare le parole e in luogo dei punti fermi, che si ritrovano in diversi fogli da lui sottoscritti.

44 Bisogna a questo punto ricordare che Giovan Battista Spinelli, nato a Chieti da famiglia bergamasca, era conosciuto all'Aquila: il suo nome compare infatti in un manoscritto del 1718, anch'esso esistente nell'archivio Dragonetti de Torres e recentemente pubblicato, che riporta importanti notizie intorno alle opere d'arte sopravvissute al disastroso sisma del 1703, citando un suo dipinto nella cattedrale di San Massimo («un S. Carlo e S. Ambrogio, quadro grande fatto da Gio[van] Batt[ist]a Spinelli»; per la trascrizione del manoscritto vedi *Pittura del Seicento*, cit., p. 168). Un altro quadro di Giovan Battista si trova invece a Paganica, nelle immediate vicinanze dell'Aquila, presso la chiesa di Santa Maria Assunta. Cfr. Battistella, cat. 24-25-26, in *Pittura del Seicento*, cit., p. 108.

45 *Appunti de Torres*, cc. 1r -1v. Sono, rispettivamente, la «Susanna con i Vecchioni», il «S. Francesco d'Assisi» e il «S. Francesco di Paola», tutti specificati «dello Spinelli». Le dimensioni si ricavano dal confronto con gli altri inventari.

46 *Appunti de Torres*, cc. 1r-1v. Si tratta precisamente della «Venere colcata», della «Lucrezia Romana», della «Cleopatra», della «Madonna con un Bambino» e della «Santa Barbara». Per un profilo aggiornato di Girolamo Cenatiempo, attivo all'Aquila fin dal 1709, si vedano M. Maccherini, *La decorazione della cappella di San Bernardino*, in *Il restauro della cappella di San Bernardino all'Aquila*, a cura di M. D'Antonio, M. Maccherini, Pescara, 2018, pp. 61-71, e la biografia di M.V. Fontana in *Splendori del Barocco defilato. Arte in Basilicata e ai suoi confini da Luca Giordano al Settecento*, catalogo della mostra, Matera-Potenza 2009, a cura di E. Acanfora, Firenze, 2009, p. 220 (con bibliografia precedente).

47 *Appunti de Torres*, cc. 1r-1v. I quadri aggiunti sono il «Padre Eterno» e la «Santa Catarina Martire». Per l'origine aquilana del Montorselli, finora non segnalatosi per rapporti con la città natia, si veda A. Pezzo, *Montorselli, Dionisio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 76, Roma, 2012, pp. 361-364.

48 *Appunti de Torres*, cc. 1r-1v. I due autori sono indicati come «Cavaliere Massimi» e «Vaccari».

49 F. Bologna, *Battistello e gli altri. Il primo tempo della pittura caravaggesca a Napoli*, in *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli*, catalogo della mostra, Napoli 1991-1992, a cura di F. Bologna, Napoli, 1991, p. 149 (vedi anche la scheda 2.70 a p. 308, dove si specifica la provenienza dell'opera); Arbace, *Pittura del Seicento*, cit., p. 34, n. 78.

50 Cfr. L. Rocco, scheda 2.70, in *Battistello Caracciolo*, cit., p. 308; Arbace, *Pittura del Seicento*, cit., p. 34, n. 78.

51 Questa lista di dipinti, per la quale vedi *infra*, è trascritta in Ghelfi, *La collezione,* cit., pp. 136-137. Un *San Giovanni Battista* viene citato come opera di Guercino anche in Leosini, *Monumenti*, cit., p. 147, e in Oddo Bonafede, *Guida*, cit., pp. 115-116.

52 *Divisione 1720*, c. 2v. Vedi anche la *Relazione veridica*, c. 2v.

53 *Appunti de Torres*, c. 1v; *Pittura del Seicento*, cit., p. 176. L'attribuzione al Giordano si deve ancora a Ferdinando Bologna, come ha ricordato nella schedatura Franco Battistella, che cita un documento d'archivio privato per dimostrare l'esistenza del quadro in casa de Torres fin dal 1826. Cfr. Battistella, cat. 27, in *Pittura del Seicento,* cit., p. 114. Lo studioso, che precisa pure il soggetto in *San Lorenzo rifiuta di adorare gli idoli*, ha ipotizzato che il quadro potesse trovarsi originariamente in casa Quinzi, coincidendo con l'opera citata in un documento del 1748 reso noto da Raffaele Colapietra. Come già segnalato, un quadro omologo si trovava però anche nella raccolta Alferi.

54 *Appunti de Torres*, c. 1r. «I due quadri delle Battaglie dell'Orlandini che non differisce dal Borgognone». La considerazione è interessante perché i de Torres possedevano effettivamente quadri attribuiti al Borgognone, come dimostra la *Lista di quadri di celebri autori da esitarsi*, redatta dopo il trasferimento a Palazzo Antonelli e l'acquisizione di alcune opere già nel castello di Pizzoli. In quest'ultima residenza, nella cappella, era pure il «quadro grande da altare […] del Barocci rapresentante la peste di San Gregorio», descritto nella lista come «San Gregorio Magno, accompagnato da solenne processione del Clero romano e da immensa quantità di popolo, in atto che intuona sul ponte Regina Coeli e vede l'angelo […] sopra la mole adriana […] opera celebre di Federico Barocci» (Ghelfi, *La collezione*, cit., pp. 133-134, 137). Si tratta di uno dei quadri (fig. 12) identificabili attraverso le immagini della fototeca Zeri, che ne registrano la presenza sul mercato antiquario aquilano nella scheda n. 49305; il collegamento con la collezione, finora sfuggito, è dimostrato non solo dalle descrizioni, ma anche dall'esistenza di un'identica foto nell'archivio della Soprintendenza abruzzese, tra le schede del Museo Nazionale d'Abruzzo (n. neg. 12117) con indicazione della provenienza. La composizione è copia o replica di quella eseguita nel 1602 da Ventura Salimbeni per la basilica di San Pietro a Perugia e potrebbe legarsi agli anni dell'episcopato del cardinal Cosimo.

55 Quasi tutte le attribuzioni della *Relazione veridica* si ritrovano tra i 38 dipinti indicati negli *Appunti de Torres*: in aggiunta a quelle già segnalate, possono citarsi anche una *Madonna con Bambino, San Giuseppe e San Giovanni Battista* assegnata a Luigi Garzi (c. 1v), tre quadri di Maratta, due «tondi» (per i quali vedi *infra*) e un «Quadro picciolo con la Madonna S. Francesco in ginocchioni ed il Santo Bambino» (c. 2r), il *San Pietro* del Giordano (c. 1r), una *Santa Maria Egiziaca* data a Farelli (c. 1r), per la quale viene probabilmente accolta anche una precisazione iconografica, considerato che dovrebbe trattarsi della citata *Maddalena orante* «puro sbozzo» (per l'altra *Maddalena penitente* si indica invece l'attribuzione a Veronese, c. 1v; si tratta evidentemente del quadro grande già definito «antico», cfr. *Relazione veridica*, c. 3r), così com'è precisata in Santa Cristina l'anonima protagonista della scena di martirio dipinta su pietra di paragone (c. 1v). È interessante annotare la presenza di un quadro non citato negli inventari finora descritti: si tratta del «Redentore» attribuito ad Andrea del Sarto (c. 1r), verosimilmente il «Salvatore che abbraccia la Croce, a mezza figura» che si trova, assegnato al medesimo pittore, nella *Lista di quadri di celebri autori da esitarsi*, vedi Ghelfi, *La collezione*, cit., p. 137.

56 Oltre alle attribuzioni passate negli *Appunti de Torres*, la *Relazione veridica* segnala la presenza di altri due quadri riferiti a Giovan Battista Spinelli e a Dionisio Montorselli: purtroppo il soggetto del primo (c. 4r) è incerto, mentre il secondo (c. 3r) descrive con chiarezza una *Fuga in Egitto* corrispondente a quella citata nella *Divisione 1720*, c. 2r. Interessante anche il «S[a]n Gio[vanni] Batt[ist]a in atto di predicare del Giordani di Napoli» (c. 3v), verosimilmente lo stesso «quadretto picciolo» della *Divisione 1720*, c. 3r,

che sembrerebbe mancare dal *Dettaglio veridico* per ricomparire negli inventari più tardi sotto il nome di Salvator Rosa, in analogia con il citato *Martirio di San Lorenzo*.

57 Si tratta dell'*Inventario degli arredi e dipinti Dragonetti de Torres 1889*, pubblicato con ricerca a cura di Franco Battistella e trascrizione di Francesca Di Giannantonio in *Pittura del Seicento,* cit., pp. 175-178. Esso deriva da una copia legale di atto notarile conservata in un archivio privato; rispetto alla trascrizione, il documento originale riporta ulteriori ed inedite notizie soprattutto sui quadri della residenza di Pizzoli: cfr. ASAq, *Archivio notarile Aquila*, *Notaio Germano Cocciolone,* b. 864, n. 164, cc. 578r-667v. Un ulteriore inventario è stato stampato in un opuscolo del 1930 (*Galleria del Marchese Dragonetti De Torres di Aquila*), reso noto in Sconci, *Palazzo Antonelli,* cit., p. 28, e poi ripubblicato dalla Ghelfi sulla base della copia conservata nell'archivio di famiglia, contenente annotazioni manoscritte; cfr. ASAq, *Dragonetti de Torres*, *Sezione I (Storica)*, b. 134, fasc. 18; Ghelfi, *La collezione,* cit., pp. 138-139.

58 Negli altri ambienti dello stesso piano vengono censiti, tra gli altri, ancora 66 quadri definiti genericamente «antichi», non tutti insignificanti: quattro di essi, dotati di cornice intarsiata e dorata, sono anzi qualificati come «bellissimi». Cfr. ASAq, *Archivio notarile Aquila, Notaio Germano Cocciolone*, b. 864, n. 164, cc. 587r-587v e cc. 597v-598r.

59 Ghelfi, *La collezione*, cit., pp. 131-132. La famiglia Dragonetti, documentata all'Aquila fin dal XV secolo ed ascesa ai titoli nobiliari nei primi decenni del Settecento, dopo una prestigiosa parentesi spagnola si era segnalata a Napoli attraverso la figura del marchese Giacinto (1738-1818), insigne giurista, stimato da Bernardo Tanucci e giunto a ruoli apicali nell'apparato borbonico. Non è noto quando i Dragonetti cominciassero a collezionare opere d'arte: Gian Filippo ricevette nel 1740 i quadri della suocera Maria Giovanna Palmario, baronessa di Campana, e certamente la raccolta fu aumentata da Luigi Dragonetti (1791-1871), intellettuale e politico, eletto al parlamento napoletano dal 1820, documentato per acquisti di quadri a partire dal 1822. Per queste notizie vedi Colapietra, *L'Aquila dell'Antinori*, cit., pp. 1273-1275; Colapietra, *Gli aquilani*, cit., pp. 183-184; Sconci, *Palazzo Antonelli*, cit., pp. 6-7; T. Firmi, *Dragonetti Giacinto*, in *Gente d'Abruzzo. Dizionario biografico*, vol. 5, a cura di E. Di Carlo, Castelli, 2006, pp. 29-32; M. Mozzetti, *Dragonetti Luigi*, *ivi*, pp. 37-42; Ghelfi , *La collezione*, cit., p. 131.

60 Evoluzione già rilevata da Franco Battistella, che accennando alla storia della raccolta nella schedatura delle opere parla ripetutamente di fusione: cfr. Battistella, cat. 15, cat. 24-25-26, cat. 44, cat. 45, in *Pittura del Seicento*, cit., p. 86, 108, 160, 162.

61 È lo stesso marchese Alfonso Dragonetti, nel corso della stesura dell'inventario del 1889, ricordando che tutti gli oggetti annotati senza indicazione del prezzo andavano considerati «parte della Pinacoteca e della collezione artistica», a chiamare in causa quelli «di recente trasportati» nel palazzo di Pizzoli. E in effetti, rispetto a quanto evidenziato dalla documentazione precedente – che tuttavia non comprende inventari puntuali – i quadri sembrerebbero notevolmente aumentati, arrivando a circa 130 pezzi, purtroppo descritti in maniera succinta e senza indicazione di autori. Cfr. ASAq, *Archivio notarile Aquila, Notaio Germano Cocciolone*, b. 864, n. 164, cc. 602v-607v.

62 ASAq, *Archivio De Nardis*, b. 147, fasc. 2.

63 Il complesso di quadri, come verificato da Franco Strazzullo, che pubblicò l'inventario senza addentrarsi nei dettagli della vicenda, era stato precedentemente stimato per una cifra quasi doppia. Cfr. F. Strazzullo, *La collezione d'arte del Marchese Dragonetti*, in «Il Fuidoro», 1-2, 1958, pp. 51-52. Si tratta di una storia complessa e non priva di lati oscuri, che lo scrivente si propone di ricostruire in altra sede: basti qui dire che i quadri dati in pegno

alla banca risultavano essere solo una parte della raccolta di Luigi Dragonetti che, stando a quanto dichiarato nelle carte, nel 1838 raggiungeva l'esorbitante numero di 450 pezzi, tutti depositati presso il suo fiduciario, il restauratore Giuseppe Amodio, il quale s'impegnava in un'imponente operazione di sistemazione delle opere, al ritmo di 100 dipinti l'anno; non manca neppure la notizia di una sorprendente vendita all'estero, con la spedizione di oltre cinquanta dipinti a New York. I documenti sono conservati in ASAq, *Archivio De Nardis*, b. 152, fasc. 2.

64 ASAq, *Archivio notarile Aquila, Notaio Giuseppe Scarponi*, b. 4853, n. 123, cc. 181r – 203v (la citazione è a c. 198r; l'inventario indicato alle cc. 198v-200r). Il documento, segnalato da Franco Battistella, rivela anche la genesi della peculiare situazione creatasi: esiliati per motivi politici, i Dragonetti avevano nominato Bartolomeo de Torres amministratore dei loro beni. Questi, prima di fittare il palazzo di famiglia all'Aquila, aveva provveduto a far trasferire gli oggetti di valore in casa propria, unitamente a quelli già conservati nella villa di Paganica.

65 Sorprende anche la modesta valutazione riportata, 2.022 ducati, ovvero meno di 11 ducati per quadro.

66 *Divisione 1720*, c. 2r (senza indicazione di autore); *Relazione veridica*, c. 3r (Giordano); *Dettaglio veridico*, c. 2r (Troppa); Ghelfi, *La collezione*, cit., p. 129. Da segnalare che un quadro simile a quello pubblicato campeggiava, prima dei restauri novecenteschi, sull'altare maggiore della chiesa di San Pietro di Coppito all'Aquila.

67 *Divisione 1720*, c. 2v; *Relazione veridica*, c. 3v; *Appunti de Torres*, c. 1v.

68 Cambi, asta 108, Genova, Antiquariato e dipinti antichi 15-16-18 marzo 2011, lotto 1080 e 1111. La provenienza dalla collezione Dragonetti de Torres è stata rilevata da Battistella, cat. 43, in *Pittura del Seicento*, cit., p. 158. Il riferimento a De Matteis per i due ovali non sembra però convincente: va segnalato pure che un'*Addolorata* identica a quella Dragonetti de Torres (con diversa incorniciatura) è passata con attribuzione a un seguace di Guido Reni presso Christie's il 24 ottobre 2012 (Sale 7201, Old Masters & British Paintings, London, South Kensington, Lot. 93).

69 I due ovati si ritrovano confrontando gli inventari: si tratta dei «due quatri mezzi busti, cioè; il Salvatore, e la Madonna cornici d'intagli indorati», descritti nella seconda camera nella *Divisione 1720*, c. 3r, che nella *Relazione veridica*, c. 4r, sono indicati come «Vergine» e «Salvatore» con l'attribuzione alla scuola di Maratta, ricordata ancora nel *Dettaglio veridico*, c. 1v, che la precisa in favore di Masucci citando anche la forma ovale. Più ambigua, a causa del mancato riscontro nella *Relazione veridica*, è l'individuazione dell'altra coppia: posto che il *Cristo deriso* era descritto come *Ecce Homo* (lo si comprende dall'elogio che lo riguarda, con attribuzione a Rubens, trascritto in Ghelfi, *La collezione*, cit., p. 133) potrebbe trattarsi dei «due quadretti piccioli, cioè: un ecce Homo, ed una Pietà, cornici d'intagli indorati» che nella *Divisione 1720* erano pure nella seconda camera (c. 3r). Questi non dovevano essere stati alienati nel 1970-71, in quanto ancora visibili in una foto del palazzo Dragonetti più recente e pubblicata in *L'Aquila: i palazzi*, L'Aquila, 1997, p. 142.

70 *Dettaglio veridico*, c. 2v; nel catalogo online della fototeca Zeri il numero di scheda è 49724.

71 *Divisione 1720*, c. 2v; *Relazione veridica*, c. 3r; nella fototeca Zeri il numero di scheda del *San Francesco* è 49712, con attribuzione ad Anonimo romano del XVII secolo. Qualora l'identificazione fosse corretta, l'attribuzione a Spinelli risulterebbe tuttavia problematica.

72 *Divisione 1720*, c. 4v; *Dettaglio veridico*, c. 2r; nella fototeca Zeri è la scheda n. 63991. Delle due Annunciazioni citate nell'Inventario del 1889, l'unica apparentemente "compatibile" è stata già ricollegata a un'omologa opera di Giovan Battista Spinelli. Sarebbe intrigante identificare

proprio quest'ultima come la tela Alferi, ma Franco Battistella ha ben argomentato, sulla base delle vicende ereditarie, una sua collocazione nel nucleo Dragonetti. Cfr. Battistella, cat. 24-25-26, in *Pittura del Seicento*, cit., p. 108.

73 Al di là delle attribuzioni che chiamano in causa artisti del XVI secolo troppo noti e inflazionati per essere credibili, nel *Dettaglio veridico* un paio di quadri sono espressamente ricordati per la loro realizzazione su tavola o per essere dei tondi antichi: si tratta di due *Natività*, una di scuola fiorentina, l'altra, già citata, di scuola perugina, che sembrerebbero far parte del nucleo del 1720, seppur laconicamente indicate come «Natività in quadro» e «Natività in tondo» (cfr. *Divisione 1720*, cc. 3v-4r; *Dettaglio veridico*, cc. 1v-2r; da segnalare, in quest'ultimo caso, che la trascrizione riporta «in fondo» invece che «in tondo»); curiosamente risulterà cassato l'unico riferimento cinquecentesco della *Relazione veridica*, con il declassamento a copia, seppur antica e d'autore, della *Maddalena* già assegnata a Veronese.

74 Vedi l'*Inventario degli arredi e dipinti Dragonetti de Torres 1889* in *Pittura del Seicento*, cit., p. 178; una camera "specializzata" era stata tuttavia approntata già dai de Torres, come si comprende dal ricordo di Raffaele Colucci, che ebbe modo di vedere innanzitutto «la loro collezione di quadri di frutta e fiori», prima di passare alla sala dei ritratti ed al resto dell'appartamento. Cfr. R. Colucci, *Abruzzi e Terra di Lavoro: scene e impressioni*, Napoli, 1861, pp. 289-293; Battistella, cat. 44, in *Pittura del Seicento*, cit., p. 160.

75 La foto è stata pubblicata per la prima volta in Sconci, *Il palazzo Antonelli*, cit., p. 18.

76 La coincidenza è stata rilevata da Battistella, cat. 43, in *Pittura del Seicento*, cit., p. 158. Probabilmente, nella *Divisione 1720* corrispondono ai «Due quadri grandi sopra porte con pitture di fiori e frutta» descritti nella prima camera, c. 1v, mentre nel *Dettaglio veridico* dovrebbero essere i «Varii fiori e diversa frutta» e «Cacciagioni, Fiori, e Frutta d'ogni sorte» nella quinta camera, cc. 3v-4r.

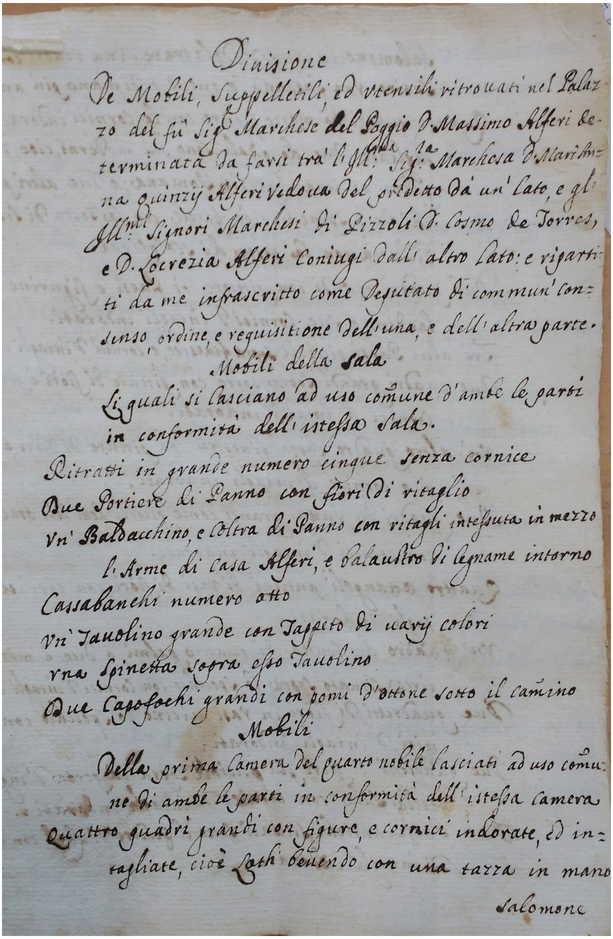
77 Cambi, asta 108, Genova, Antiquariato e dipinti antichi, 15-16-18 marzo 2011, lotto n. 463; Vittorini, *Pittura del Seicento*, cit., p. 36, 38-39.

78 Per una visione d'insieme sul collezionismo all'Aquila si rimanda a Simone, *L'arte aquilana*, cit., pp. 76-89.

79 Sugli ornamenti del palazzo di Santa Giusta va aggiunta un'ulteriore notizia inedita: nella «Sala vecchia» erano presenti degli affreschi con delle figurazioni mitologiche ed allegoriche (tra le altre, si notavano scene con re, guerrieri, l'Aurora, Giove, Minerva, Apollo, Mercurio, Ercole e Sisifo); purtroppo la descrizione non è datata e questo impedisce qualsiasi congettura sull'eventuale epoca delle pitture, di cui s'ignorano anche le sorti successive. Le carte sono in ASAq, *Archivio de Nardis,* b. 35, fasc. 5. Il documento è regestato con il titolo di *Memoria delle Pitture della Sala vecchia.*

80 Nella trascrizione lo scrivente si è orientato per la normalizzazione delle forme grafiche presenti nell'originale per favorire la correntezza di lettura. Tutte le abbreviazioni sono state sciolte tra parentesi quadre. Le letture dubbie sono state segnalate con un punto interrogativo tra parentesi tonde. I termini indecifrabili sono stati restituiti con una sequenza di tre punti interrogativi tra parentesi quadre.

81 Nella parte omessa si descrivono i mobili presenti nelle quattro camere e nella saletta avanti la cucina del quarto ordinario [cc. 5v-7r], dove sono presenti 17 quadri, 13 dei quali definiti di nessun valore, e altri 4 qualificati semplicemente come piccoli. Vi è quindi il *Dipartimento delle robbe ritrovate in tre Baulli* [cc. 7r-8r], il *Dipartimento delli utensili di Cucina* [cc. 8r-8v], il *Dipartimento delle botti, tinacci e carratelli* [cc. 8v-9r], e il *Dipartimento delle Carrozze* [cc. 9r-9v].



Divisione

De Mobili, Suppellettili, ed vtensili ritrouati nel Palaz-
zo del fù Sig.r Marchese del Poggio D. Massimo Alferi de-
terminata da farsi trà li Ill.me Sig.ra Marchesa D. Marian-
na Quinzij Alferi vedoua del predetto dà un' lato, e gli
Ill.mi Signori Marchesi di Pizzoli D. Cosmo de Torres,
e D. Lucrezia Alferi Coniugi dall' altro lato: e riparti-
ti da me infrascritto come Deputato di commun' con-
senso, ordine, e requisitione dell' una, e dell' altra parte.

Mobili della Sala

Li quali si lasciano ad uso comune d'ambe le parti
in conformità dell' istessa Sala.

Ritratti in grande numero cinque senza cornice
Due Portiere di Panno con fiori di ritaglio
Vn' Baldacchino, e Coltra di Panno con ritagli intessuta in mezzo
l'Arme di Casa Alferi, e balaustro di legname intorno
Cassabanchi numero otto
Vn' Tauolino grande con Tappeto di varij colori
vna Spinetta sopra esso Tauolino
Due Capofochi grandi con pomi d'ottone sotto il camino

Mobili

Della prima Camera del quarto nobile lasciati ad uso comu-
ne di ambe le parti in conformità dell' istessa camera
Quattro quadri grandi con figure, e cornici indorate, ed in-
tagliate, cioè Loth beuendo con una tazza in mano
Salomone

Fig. 1: Archivio di Stato dell'Aquila, *Archivio Dragonetti de Torres*, *sezione II*, *serie I*, b. 3, fasc. 2. Foto dell'autore, su concessione del Ministero dei Beni e le Attività Culturali e per il Turismo, divieto di ulteriore utilizzo della riproduzione.

Fig. 2: Massimo Stanzione, *Cupido dormiente*, collezione privata.
Foto Archivio Di Paolo.

Fig. 3: Andrea Vaccaro, *San Giovanni Battista*.
Già Minerva Auctions, Roma, 26 novembre 2015, asta 119, lotto 68.
Su gentile concessione della Finarte.

Fig. 4: Luca Giordano, *Martirio di San Lorenzo*, collezione privata.
Foto Archivio Di Paolo.

Fig. 5: Pittore fiammingo, *Cristo deriso*, sec. XVII.
Già Cambi, Genova, 15-16-18 marzo 2011, asta 108, lotto 1080.
Da www.cambiaste.com.

Fig. 6: Pittore fiammingo, *Deposizione nel sepolcro*, sec. XVII.
Già Cambi, Genova, 15-16-18 marzo 2011, asta 108, lotto 1080.
Da www.cambiaste.com.

Fig. 7: Anonimo, *Vergine addolorata*, fine sec. XVII – inizio XVIII.
Già Cambi, Genova, 15-16-18 marzo 2011, asta 108, lotto 1111.
Da www.cambiaste.com.

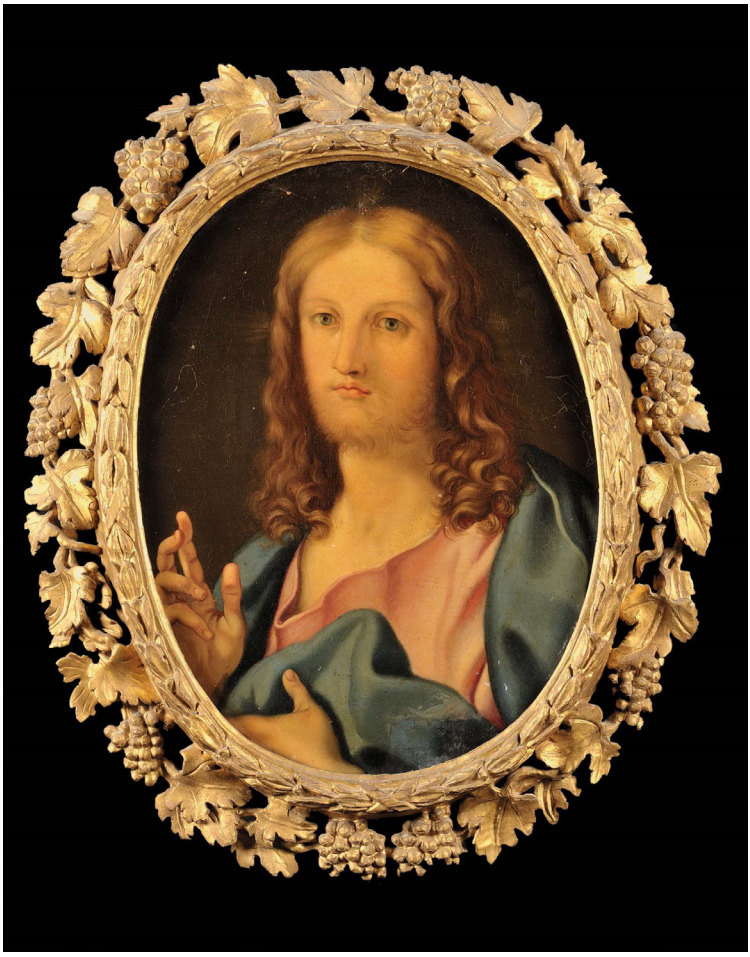


Fig. 8: Anonimo, *Salvatore benedicente*, fine sec. XVII – inizio XVIII.
Già Cambi, Genova 15-16-18 marzo 2011, asta 108, lotto 1111.
Da www.cambiaste.com.

Fig. 9: Anonimo romano, *Conversione di San Paolo*, sec. XVII.
Già L'Aquila, Collezione Dragonetti de Torres, poi mercato antiquario.
Fototeca della Fondazione Federico Zeri, Bologna.
I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.

Fig. 10: Anonimo romano, *San Francesco d'Assisi con il crocifisso*, sec. XVII.
Già L'Aquila, Collezione Dragonetti de Torres, poi mercato antiquario.
Fototeca della Fondazione Federico Zeri, Bologna.
I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.

Fig. 11: Anonimo napoletano (copia da Francesco Solimena), *Annunciazione*, sec. XVIII.
Già L'Aquila, Collezione Dragonetti de Torres, poi mercato antiquario.
Fototeca della Fondazione Federico Zeri, Bologna.
I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.

Fig. 12: Anonimo umbro-romano (copia o replica da Ventura Salimbeni), *Apparizione di san Michele Arcangelo a papa Gregorio Magno sul mausoleo di Adriano*, sec. XVII. Già L'Aquila, mercato antiquario. Fototeca della Fondazione Federico Zeri, Bologna. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.

Fig. 13: Franz Werner von Tamm, *Fiori, frutta e cacciagione*.
Già Cambi, Genova, 15-16-18 marzo 2011, asta 108, lotto 463.
Da www.cambiaste.com.

Fig. 14: Franz Werner von Tamm, *Fiori e frutta*.
Già Cambi, Genova, 15-16-18 marzo 2011, asta 108, lotto 463.
Da www.cambiaste.com.

Fig. 15: L'Aquila, Palazzo Antonelli-de Torres-Dragonetti, fotografia della "Camera dei fiamminghi".
Memoria e diletto – Amalia Sperandio, cit., p. 43.