Politecnico di Torino

Architettura per il restauro e valorizzazione del patrimonio
A. A. 2021/2022
Sessione di Laurea febbraio 2022

I palazzi Firrao e Malvinni Malvezzi a Matera tra Barocco e Neoclassicismo

Relatori:
Paolo Cornaglia

Candidati:
Roberta Finamore

INDICE

Introduzione

Capitolo 1 I palazzi nobiliari del XVII e XVIII secolo in Italia: architettura e società

1.1. Torino: dal Ducato di Savoia al Regno di Sardegna

1.1.1 Inquadramento storico e i riflessi sull'architettura 2

1.1.2 Il Seicento 3

Palazzo Barolo

Palazzo Graneri della Roccia

Palazzo Asinari di S. Marzano

Palazzo Provana di Collegno

1.1.3 Il Settecento 5

Palazzo Paesana

Palazzo d'Arcour

Palazzo Cavour

Palazzo Birago di Borgaro

1.1.4 Alcuni connotati delle residenze nobiliari di Torino 11

Palazzo Gonteri di Cavaglià

1.2. Ducato di Milano: tra il dominio spagnolo e quello austriaco

1.2.1 Inquadramento storico e i riflessi sull'architettura 12

1.2.2 La realizzazione di residenze nobiliari a partire da preesistenze 13

Palazzo Durini

1.2.3 Le Regole generali dell'architettura del Quarantini 15

Palazzo Arconati

Palazzo Litta

1.2.4 Il Neoclassicismo 17

Palazzo Belgioioso d'Este

Palazzo Greppi

Palazzo Serbelloni

1.3. Repubblica di Venezia

1.3.1 Inquadramento storico e i riflessi sull'architettura 21

1.3.2 Jacopo Sansovino in Palazzo Grimani e Palazzo Granda 22

1.3.3 Altri interventi seicenteschi 23

Palazzo Loredan

Palazzo Dolfin

1.3.4 Tra alcove, camerini e ridotti di società: Palazzo Zenobio, Palazzo Sagredo e Palazzo Contarini 24

1.3.5 Il Settecento: ampliamenti e ammodernamenti di alcuni palazzi seicenteschi 26

Palazzo Morosini

Palazzo Libia e Palazzo Rezzonico

1.3.6 I connotati neoclassici verso la fine del Settecento 27

1.4. Repubblica di Genova

1.4.1 Una nuova funzione delle residenze nobiliari: elenco dei rolli 28

1.4.2 I palazzi nobiliari lungo via Balbi sulla scia di Galeazzo Alessi 29

1.4.3 L'ammodernamento dei palazzi di via Balbi nella metà dei Seicento: Palazzo di Giacomo e Pantaleo Balbi 30

1.4.4 L'artificio pittorico in facciata: palazzo Spinola-Farruggia 30

1.4.5 L'ammodernamento settecentesco: Palazzo di Stefano e Giovan Battista Balbi 31

1.4.6 Le forme barocche alla fine del Settecento: Charles de Wailly e l'influenza francese 31

1.5. Il Granducato di Toscana – Firenze

1.5.1 L'ascesa al potere della famiglia Medici 32

Palazzo Corsini

1.5.2 Palazzo Viviani 34

1.5.3 Palazzo Arrighetti-Gaddi 34

1.5.4 Palazzo delle Cento finestre 34

1.5.5 Lo scenario neoclassico 35

1.6. Lo Stato della Chiesa – Roma

1.6.1 La Galleria: Palazzo Borghese e Palazzo Colonna 35

1.6.2 Palazzo Barberini alle Quattro Fontane 36

1.6.3 Palazzo Doria-Pamphilj 42

1.6.4 Palazzo Corsini 42

1.6.5 Palazzo Braschi 43

1.6.6 Palazzo Capponi 43

1.6.7 Palazzo Gomez Silj 44

1.6.8 Palazzo Taverna e Palazzo Torlonia 45

1.6.9 L'aggiornamento neoclassico di alcune residenze nobiliari alla fine del Settecento 45

1.7. Regno di Napoli – La capitale e le diverse aree del Regno

1.7.1 Gli scaloni di Ferdinando Sanfelice 47

1.7.2 Palazzo Ruffo di Caramanico 48

1.7.3 Palazzo Donn'Anna 49

1.7.4 Palazzo Carafa di Nocera e Palazzo De Marinis di Sangro 50

1.7.5 Palazzo Ruffo 52

1.7.6 Palazzo Caracciolo di Brienza 53

1.7.7 Palazzo Caracciolo di Avellino 55

1.7.8 Gli elementi caratteristici delle residenze nobiliari a Napoli 56

1.7.9 Le altre aree del Regno:

Terra di Bari, Terra d'Otranto e Capitanata 58

Palazzo Farina e Palazzo De Vita - Foggia

Palazzo Antonelli – Santoro Noicattaro

Principato Citra – Salento: da castelli a dimore signorili 60

Le Calabrie 62

La Sicilia: Palermo e Catania 66

Palermo

Catania

1.8. Differenze e analogie storiche, sociali e culturali della Penisola 71

Capitolo 2 **Il gusto neoclassico a palazzo Firrao e palazzo Malvinni Malvezzi**

2.1. Il Neoclassicismo nel Regno di Napoli

2.1.1 Palazzo Doria d'Angri 75

2.1.2 Palazzo d'Avalos 77

2.2. Palazzo Firrao

2.2.1 Notizie della famiglia Firrao nello scenario materano 78

2.2.2 L'inventario 1811: la distribuzione degli ambienti, arredi e decori 79

2.2.3 Gli interni neoclassici nel palazzo 85

Gli arredi

Tra decori, pitture e arredi permanenti

Ipotesi sull'autore delle pitture proposte dalla storiografia

2.3. Palazzo Malvinni Malvezzi

2.3.1 Notizie della famiglia Malvinni Malvezzi 90

2.3.2 L'inventario 1888: la distribuzione degli ambienti, arredi e Decori 98

2.3.3 Gli interni neoclassici del palazzo 102

Tra decori e opere pittoriche

Ipotesi sull'autore delle pitture proposte dalla storiografia

2.4. La distribuzione degli ambienti di palazzo Firrao e palazzo Mavinni Malvezzi: richiami ai modelli distributivi

2.4.1 Le regole distributive del palazzo secondo il Milizia,

adottate nello scenario napoletano 106

L'ingresso, il vestibolo, il cortile, gli ambienti di servizio e lo scalone

Gli appartamenti

Le Sale, le Camere, i Guardarobe, i Gabinetti e la Galleria

2.4.2 Le "regole" distributive applicate ai palazzi di Matera 110

Considerazioni conclusive

Bibliografia

Sitografia

Appendice documentale

Introduzione

"[…] l'importanza di una famiglia nobiliare si misura in base al numero di castelli, di palazzi, di ville, di abitazioni in suo possesso. Alcune casate arrivano a porre il proprio stemma su una quantità così elevata di fabbriche che è difficile immaginare vi abbiano dimorato anche un solo giorno; non di rado esse divengono la residenza della sola servitù, eleggendo il padrone un altro luogo a propria stabile dimora. Obiettivo primario è quello di esibire, attraverso le credenziali fornite dall'architettura, la posizione raggiunta all'interno di una società popolata da baroni, da marchesi, da conti. Più alto è il gradino nella scala sociale, maggiore è la preoccupazione di trasformare – o di edificare – una o più residenze, fra le quali il palazzo nella capitale resta l'ultima grande aspirazione".

V. CAZZATO, V. BASILE (a cura di), *Dal Castello al palazzo baronale. Residenze nobiliari nel Salento dal XVI al XVIII secolo*, Galatina 2008.

Tra il Seicento ed il Settecento, il panorama architettonico italiano fu caratterizzato da significativi cambiamenti, scaturiti non solo dalle stratificazioni stilistiche succedutesi nel corso degli anni, ma anche dalle specificità funzionali e valoriali con cui gli architetti del tempo - nelle diverse zone della penisola - si dovettero misurare.

Tra il XVII e XVIII secolo venne attribuita molta importanza ai fenomeni regionali poiché si presentavano con fisionomie autonome dettate da diversi fattori che differenziarono questo periodo dai periodi precedenti e in particolar modo da quello successivo, in cui il Neoclassicismo, in qualche modo, fu caratterizzato da un atteggiamento spiccatamente internazionalista. Dunque, nel pieno del Seicento, prese piede un linguaggio pienamente Barocco; nel Settecento, dato il vastissimo repertorio da cui attingere, "*l'architettura italiana si sviluppa fra i due filoni di un classicismo nutrito anche da influssi stranieri, adottato generalmente come stile ufficiale della Chiesa e delle corti, e di un anticlassicismo fortemente legato alle tradizioni locali ed alle interpretazioni personali, che dà luogo in alcuni casi alla versione italiana del rococò*"[1].

In particolar modo, gli scenari politici in continuo mutamento, i fenomeni naturali che colpirono la penisola tra il XVII e XVIII secolo (primi tra tutti, i terremoti verificatisi nel Sud Italia) e gli interventi di abbellimento dei palazzi (commissionati dalle famiglie nobiliari con il fine di inviare un chiaro messaggio di ricchezza e di potere) contribuirono a delineare, seppur sulla base di direttrici simili, quadri stilistici e architettonici sostanzialmente diversi di luogo in luogo.

Sulla base di quanto sopra, l'obiettivo del presente lavoro consiste nel tentare di eseguire un'analisi, attraverso la quale confrontare i diversi connotati che caratterizzano i palazzi nobiliari del Nord, del Centro e del Sud Italia nei secoli XVII e XVIII, eseguita con particolare focus sugli elementi architettonici dei palazzi, evidenziando, tra differenze e analogie, anche come questi ultimi siano stati influenzati dalle peculiarità sociali, culturali e politiche proprie delle differenti zone trattate. Sarà presentato, inoltre, a seguito di una disamina del panorama architettonico della Basilicata, il caso di studio di Palazzo Firrao, sito a Matera.

[1] L. B. SALIMBENI, C. BOZZONI, G. CARBONARA, S. CERULLI, T. SCALESSE, A. WHITE, *Lineamenti di storia dell'architettura,* Sovera Edizioni, 2018, p. 532.

Capitolo 1 I palazzi nobiliari del XVII e XVIII secolo in Italia: architettura e società

1.1. Torino: dal Ducato di Savoia al Regno di Sardegna

Il Piemonte, a differenza della configurazione politica e sociale presente nell'Italia meridionale tra il XVII e XVIII secolo, di cui si tratterà successivamente, fu al centro di un quadro unico e dinamico che comportò il delinearsi di uno scenario architettonico altrettanto originale, soprattutto con particolare riguardo alle residenze nobiliari. A Torino la produzione di dimore aristocratiche fu sollecitata in particolar modo dall'elevazione alla dignità regale dei duchi sabaudi.

1.1.1 Inquadramento storico e riflessi sull'architettura

Per comprendere al meglio lo sviluppo che si determinò nel campo architettonico in quest'area, appare utile effettuare un breve accenno agli eventi storici che precedettero il periodo di interesse del presente lavoro. Nel 1563, dopo una breve dominazione francese, Torino tornò sotto il dominio del ducato di Savoia con Emanuele Filiberto di Savoia, grazie alla vittoria riportata a S. Quintino. Con Carlo Emanuele I, diventato duca di Savoia nel 1580, venne emanato un ordine grazie al quale, il patrimonio dei Savoia poté essere tutelato fino alla fine del Settecento: venne affermato in forma ufficiale il principio di assoluta inalienabilità del patrimonio sovrano. In seguito, a partire da Carlo Emanuele I si avviarono una serie di ampliamenti[46] della città che segnarono il passaggio di Torino da città di origini romane a città capitale del Regno. Dal 1610 vennero avviate moltissime operazioni di rinnovamento che coinvolsero molte residenze ducali sottoposte a opere di abbellimento o di sistemazioni e altrettanti interventi vennero realizzati per quanto concerne il tessuto urbano e quindi le residenze nobiliari. Un ulteriore avvenimento, utile a chiarire ancor più lo scenario che si delineò, fu contrassegnato dalla guerra di successione spagnola, che vide da una parte alleate Francia e Spagna e dall'altra il Ducato austriaco con il duca di Savoia. La decisione del ducato di Savoia di schierarsi dalla parte del ducato austriaco determinò l'ira della Francia che, a sua volta, decise di occupare il Ducato sabaudo. Dunque, dopo il susseguirsi di queste vicende, l'8 settembre 1706 Vittorio Amedeo II, allora sovrano, con i rinforzi capitanati dal principe Eugenio di Savoia, riuscì a liberare Torino dall'assedio francese. Dunque, nel 1713 il Ducato divenne Regno di Sardegna con l'annessione della Sicilia e della Sardegna. Con Vittorio Amedeo II si avviarono, dunque, molti interventi di abbellimento della città, resi possibili grazie all'estro dell'architetto messinese Filippo Juvarra, che il sovrano aveva conosciuto durante il suo soggiorno siciliano (quando ricevette l'investitura ufficiale del regno). In definitiva è possibile affermare che in questi secoli, la città di Torino fu oggetto di interventi architettonici e urbanistici commissionati in parallelo dai diversi duchi, poi reali, che si susseguirono nel corso del tempo e dalla nobiltà che abitava la città.

Fu a partire, dunque, dal trattato di Cateau-Cambrésis del 1559, che i Savoia iniziarono ad interessarsi ai possedimenti rivolti verso la Pianura Padana. Quello che avvenne nella città di Torino e, più in generale, in

[46] V. COMOLI MANDRACCI, S. MAMINO, A. SCOTTI TOSINI, *Lo sviluppo urbanistico e l'assetto della città,* in G. RICUPERATI (a cura di), *Storia di Torino. Dalla dominazione francese alla ricomposizione dello Stato, 1536-1630*, Vol. III, G. Einaudi, Torino 1998; G. RICUPERATI (a cura di), *La città fra crisi e ripresa, 1630-1730*, Vol.IV, G. Einaudi, Torino 1998. Il primo ampliamento con Carlo Emanuele I verso Sud, fu realizzato da Ascanio Vitozzi; il secondo ampliamento fu eseguito da Amedeo di Castellamonte su commissione di Carlo Emanuele II e prevedeva l'ampliamento della città verso Po con il tracciamento della medesima via. Il terzo ampliamento venne realizzato verso Ovest, ovvero verso Porta Susina da Michelangelo Garove, coinvolto nei lavori da Vittorio Amedeo II.

Piemonte, fu un processo di trasformazione di una città che doveva da quel momento in poi, in ogni sua sfaccettatura, rappresentare il potere e la ricchezza della dinastia sabauda.

Si evince, dunque, una similarità tra lo scenario che si profilò in questa regione con ciò che accadde nel meridione e nel resto dell'Italia, vale a dire la volontà di manifestare il proprio agio ed il proprio benessere economico attraverso la realizzazione di sontuosi palazzi.

Gli architetti tra il XVII e XVIII secolo, dunque, erano chiamati, nel quadro di un complessivo progetto di matrice prevalentemente barocca, ad eseguire progetti per le singole residenze, che assumevano, a loro volta, specifici caratteri in rapporto alla dimensione d'uso e alla funzione che ogni ambiente doveva assolvere. Concentrando l'attenzione sui palazzi nobiliari della zona, è possibile desume il sorprendente lavoro di pittori, scultori, architetti e stuccatori, testimoniando, in un certo qual modo, il benessere sociale ed economico del committente, negli ambienti di rappresentanza immediatamente fruibili dal visitatore, ovverosia atri di ingresso, scale monumentali e sale di rappresentanza. Sulla base di quanto rilevato, è possibile notare alcune affinità con i palazzi nobiliari del Meridione, le quali possono essere ricondotte, ad esempio, nel porre l'attenzione ai medesimi elementi che, inevitabilmente, rafforzavano la volontà di mostrare a chi giungeva in visita, la bellezza e la ricchezza della propria residenza. Naturalmente anche gli altri ambienti erano altrettanto soggetti alle attenzioni dei committenti e quindi decorati e arredati degnamente. Furono proprio queste esigenze a tracciare uno schema comune per la disposizione e la scelta degli ambienti che dovevano costituire la residenza nobiliare. Inoltre, costante preoccupazione degli architetti del tempo era lo studio delle prospettive: la ricerca di ottenere una continuità visiva partiva dal portale d'ingresso, attraversava il vestibolo, giungendo nel cortile nel quale, il più delle volte, era collocato lo scalone monumentale. Nel Piemonte, questa ricerca, molto spesso legata anche a una necessità funzionale, era riscontrabile in una disposizione concatenata degli ambienti, in modo da costituire una *enfilade,* le cui aperture, poste in successioni, creavano dei veri e propri cannocchiali ottici che, partendo dal primo ambiente, attraversavano quelli intermedi, per giungere, infine, all'ultimo locale.

1.1.2 Il Seicento

Nel corso del Seicento l'attività edilizia fu stimolata dall'inurbamento per opera dell'aristocrazia, che sino ad allora aveva preferito risiedere nei propri possedimenti; uno tra i motivi che, con molta probabilità, sollecitò tale processo fu la sensazione di insicurezza di risiedere in campagna di fronte all'incombente pericolo di una guerra tra Spagna e Francia, di cui si è fatto cenno nelle pagine precedenti[49].
Entrando più nel dettaglio, la nobiltà iniziò a realizzare i propri palazzi su preesistenze o *ex novo*, per testimoniare il ruolo che rivestivano all'interno della corte e, successivamente, del Regno, consentendo lo sviluppo del barocco piemontese. Inoltre, l'attività edilizia signorile in quest'area si caratterizzò per l'introduzione di un aspetto funzionale innovativo: l'intrattenimento. Questa novità si concretizzò nella realizzazione di nuovi ambienti destinati a diventare saloni da ballo e sale da musica[50].

Alla fine del Seicento, significativa fu l'edificazione di tre importanti e sontuosi palazzi: palazzo Barolo, palazzo Graneri della Roccia, palazzo Asinari di S. Marzano e palazzo Provana di Collegno.

[49] G. SIMONCINI, L'uso dello spazio privato nell'età dell'illuminismo, in *Ambiente storico. Studi di storia urbana e del territorio*, vol. 7, Leo S. Olschki, 1995, p. 2.
[50] Ivi, p, 3.

Palazzo Barolo

Il palazzo fu oggetto di ammodernamento e ampliamento tra il 1692 e il 1720 per volere del conte Ottavio Provana di Druent, il quale affidò il progetto a Gian Francesco Baroncelli. La particolarità di questo palazzo risiede nel suo atipico impianto: non presenta, infatti, la tipica successione androne, cortile, scalone (al lato del fabbricato), ma quest'ultimo si offre come spettacolo scenografico alla città, essendo il primo elemento che si incontra una volta oltrepassato il portale d'ingresso. Nel 1743 il nipote di Ottavio Provana commissiona importanti lavori di restauro a Benedetto Alfieri, che aggiorna in chiave rococò alcuni ambienti del palazzo, tra i quali l'atrio, e ridecora la facciata su via delle Orfane, nonché alcuni ambienti ed elementi del piano nobile, tra cui lo scalone. Nel 1780, invece vennero riallestiti gli appartamenti del piano terra su progetto di Leonardo Marini[53].

Figura 1 -Torino, palazzo Barolo. Scalone d'onore. Fotografia di Paolo Mussat Sartor e Paolo Pellion di Persano, 2010.

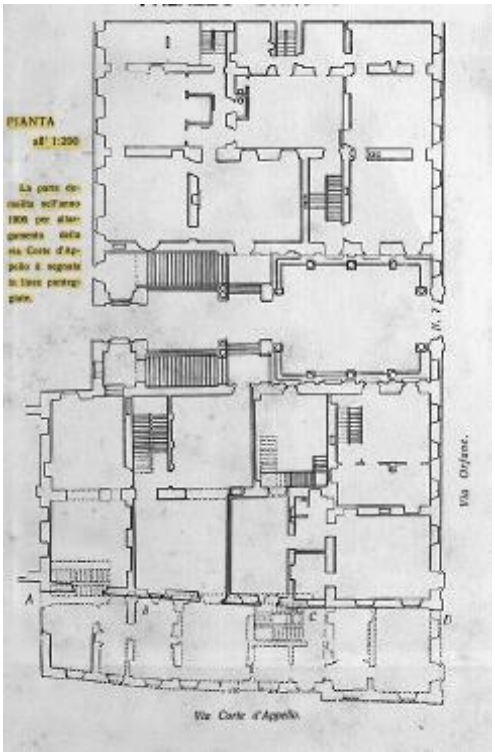


Figura 2 – Torino, palazzo Barolo. Planimetria piano terra. G. C. dell'ARMI, in "Il Barocco piemontese".

Palazzo Graneri della Roccia

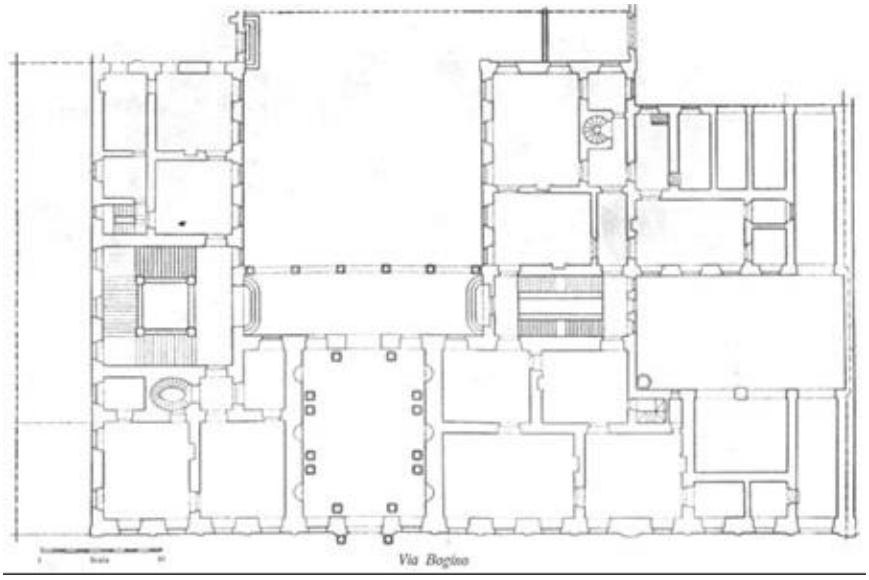


Figura 3 – Torino, palazzo Graneri della Rocca. Planimetria. (Atlante di Torino)

Il palazzo fu edificato per l'abate Marco Antonio Graneri della Roccia tra il 1685 e il 1699 da Gian Francesco Baroncelli. Con molta probabilità, in questo palazzo, Baroncelli ebbe la possibilità di mettere in pratica tutto ciò che aveva appreso da Guarino Guarini durante il cantiere di palazzo Carignano. Significativo è il contributo scenografico che questo palazzo riserva alla città: facendo volgere, infatti, lo sguardo oltre il portale d'ingresso, dalla strada è

[53] G. FENOGLIO, *Il Palazzo dei Marchesi di Barolo. Notizie e frammenti di storia torinese*, in «*Torino. Rivista mensile municipale*», A. VIII, n. 3, marzo, 1928, Torino, pp. 104-125.
P. CORNAGLIA, *Guida ai cortili di Torino*, Anteprima, Torino 2003, pp. 19-20.
Politecnico di Torino. Dipartimento Casa Città, Beni culturali ambientali nel Comune di Torino, Vol. 1, Società degli ingegneri e degli architetti in Torino, Torino 1984, p. 290.

possibile ammirare il maestoso atrio, nonché il magnifico cortile fino a raggiungere il giardino. È attraverso questi elementi che l'architetto poté dare voce al suo estro, poiché in facciata dovette rispettare le norme di ornato messe a punto dalla dinastia Savoia. Nel 1781, su progetto di Dellala di Beinasco, gli interni del salone principale vennero aggiornati secondo il gusto del tempo[54].

Palazzo Asinari di S. Marzano

Edificato nel 1684 su progetto di Michelangelo Garove, tale palazzo presenta caratteri che lo avvicinano molto alle realizzazioni guariniane, ponendolo in continuità con le altre residenze nobiliari presenti nella medesima area. L'atrio si caratterizza di stucchi e colonne tortili. Successivamente – in particolare nella seconda metà del Settecento, alcuni appartamenti vennero aggiornati da Benedetto Alfieri[55].

Figura 4 – Torino, palazzo Asinari. Atrio con colonne tortili. (www. juzaphoto.com)

Palazzo Provana di Collegno

Tale palazzo fu realizzato nel periodo tardo-barocco seicentesco, in particolare nel 1687, su disegno di Guarino Guarini. "*Lo schema del palazzo, con androne voltato e sovrastante salone verso il cortile, ha costituito il modello per numerosi per numerosi palazzi torinesi del secolo successivo."*[56].

1.1.3 Il Settecento

Verso i primi decenni del Settecento a Torino si presentò la necessità, in seguito all'ampliamento occidentale della città, di intervenire sulla contrada di Dora grossa, l'attuale via Garibaldi. L'intento era quello di allargare la via, ma soprattutto di rendere il fronte dei palazzi omogeneo, in modo tale da raggiungere "*l'uniforme simmetria delle parti, in guisa che (l'isola) sembri una sola casa"*[57], intento garantito con norme di edificazione promosse da Benedetto Alfieri. Queste norme, in qualche modo, richiamavano quanto era stato attuato, in

[54] Ivi, p. 304.

[55] Ivi, p. 314.

P. CORNAGLIA, op. cit., pp. 55-56.

[56] Politecnico di Torino. Dipartimento Casa Città, Beni culturali ambientali nel Comune di Torino, Vol. 1, Società degli ingegneri e degli architetti in Torino, Torino 1984, p. 309.

[57] C. OLMO, *La ricostruzione di via Dora grossa a Torino (1736-1776): un percorso tra le fonti in Le nuvole di Patte. Quattro lezioni di storia urbana*, Franco Angeli, Milano, 1995, p.71.

precedenza, da Carlo Emanuele I[58]. Inoltre, venne imposta la vendita dell'immobile a coloro che dimostravano l'intento e la possibilità economica di effettuare lavori volti a soddisfare quanto sopradetto. Questo andò a favorire i ceti più abbienti che, naturalmente, possedevano la disponibilità economica per poter effettuare gli interventi richiesti e soprattutto quella nobiltà definita borghesia nobilitata grazie a Vittorio Amedeo II, che, una volta messe in vendita alcuni feudi, concesse il titolo nobiliare a chi li acquistò[59]. Dunque, risulta evidente il ruolo rilevante che i palazzi assolsero circa l'ornamento complessivo della città.
A Torino, dunque ci fu "*l'immissione nei ranghi della nobiltà di novanta nuove famiglie di estrazione borghese, provenienti dai settori dell'amministrazione e della produzione (nobiltà di censo, 1722*)"[60]. L'incremento demografico, correlato al blocco di espansione urbana, dovuto alla presenza della cinta muraria, comportò l'aumento della richiesta di alloggi di affitto che comportò una suddivisione orizzontale delle residenze[61]. Dunque, molti palazzi signorili si trovarono, nella seconda metà del Settecento, a essere residenza non solo della famiglia proprietaria, ma anche di altre famiglie, dividendo quindi il palazzo tra appartamenti di affitto e botteghe. Dunque, in molti palazzi, il tipico impianto seicentesco che esaltava il percorso atrio-cortile-scalone-salone si trovò a essere condiviso da diverse famiglie per poter consentire i collegamenti tra i diversi appartamenti[62].

Palazzo Saluzzo Paesana

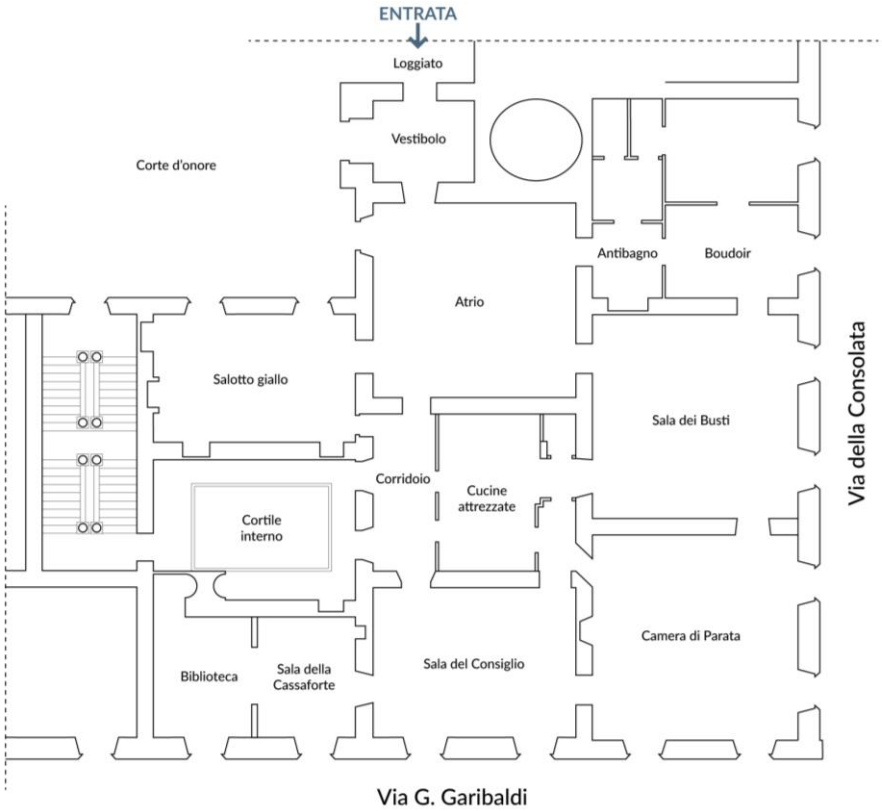


Figura 5 – Torino, palazzo Saluzzo Paesana, planimetria piano nobile (www.palazzosaluzzopaesana.it)

[58] V. COMOLI, *Torino*, Laterza, Roma, 1983, p. 76.
[59] C. R. BARDELLI, *Torino: dal palazzo aristocratico alla casa da reddito nel Settecento,* in G. Simoncini (a cura di), *L' uso dello spazio privato nell' età dell'Illuminismo*, Olschki, Firenze, 1995, p.83.
[60] G. SIMONCINI, *op. cit*., p. 18.
[61] Ivi, p.19.
[62] Ibidem.

Esplicativo in questo senso è il palazzo settecentesco realizzato su committenza di Baldassare Saluzzo, conte di Paesana, il quale decise di affidare l'incarico a Giovanni Giacomo Gerolamo Planteri. Nonostante sia possibile ritrovare gli elementi canonici del palazzo signorile piemontese, nonché gli ambienti destinati al percorso di rappresentanza, quali atrio, cortile, scalone e salone d'onore, trattati dal Planteri con soluzioni tali da rendere il tutto armonioso nelle sue proporzioni, il palazzo venne affiancato da uno stabile interamente destinato ad appartamenti di affitto e botteghe al piano terra, per cui tutti gli elementi, quali scalone, atrio, cortile, vennero raddoppiati.

Il percorso aulico, dunque, venne messo a disposizione di tutto lo stabile, in modo da assolvere anche a una funzione di collegamento verticale in aggiunta a quelli di servizio. Solitamente ai ceti meno abbienti venivano date in locazione gli ultimi piani, nonché le soffitte. Dunque, la gerarchizzazione di scale principali e scale di servizio "*gioca un ruolo determinante*, dove appartamenti di *proprietà e di affitto si intrecciano, sovrapposti uno sull'altro e nel medesimo corpo di fabbrica*"[63].

Figura 6 – Torino, palazzo Saluzzo Paesana. Sala del Consiglio. Mobilio Settecentesco. (www.palazzosaluzzopaesana.it)

In palazzo Paesana, inoltre, è possibile rintracciare la massima espressione del barocco piemontese nel cortile principale, in cui si possono ammirare i pilastri classici, gli archi a pieno centro e le decorazioni simbolo di fasto e lusso[64]. Unico ambiente ad avere conservato il ricco mobilio settecentesco è la Sala del Consiglio, utilizzata per diversi momenti di vita privata dei padroni di casa. È importante rilevare come Palazzo Paesana presenti caratteristiche che diventarono tipiche della grande dimora signorile torinese del Settecento[65].

[63] E. PICCOLI, *Palazzo d'Arcour o le astuzie della grossazione,* in *Atti e rassegna tecnica della società degli ingegneri e degli architetti in Torino*, anno 149, LXX, N. 1-2-3, 2016, p. 13.

[64] A. GRISERI, *Il palazzo Saluzzo Paesana*, Allemandi, 1995.

[65] G. SIMONCINI, o*p. cit*., p. 3.

"Giovanni Giacomo Plantery (1680-1756) pareva allora incarnare una figura quasi ideale di professionista da cui distillare alcuni caratteri locali del barocco: un modo raffinato di risolvere il rapporto tra forma e struttura,

Figura 7 – Torino, palazzo Saluzzo Paesana. Fotografia storica della Camera di Parata. (www.saluzzopaesana.it)

un adattamento spontaneo alla forma urbana, un linguaggio decorativo sintetico, che sfidava l'identificazione del barocco con la ridondanza, la piega, l'eccesso"[66].

Palazzo d'Arcour

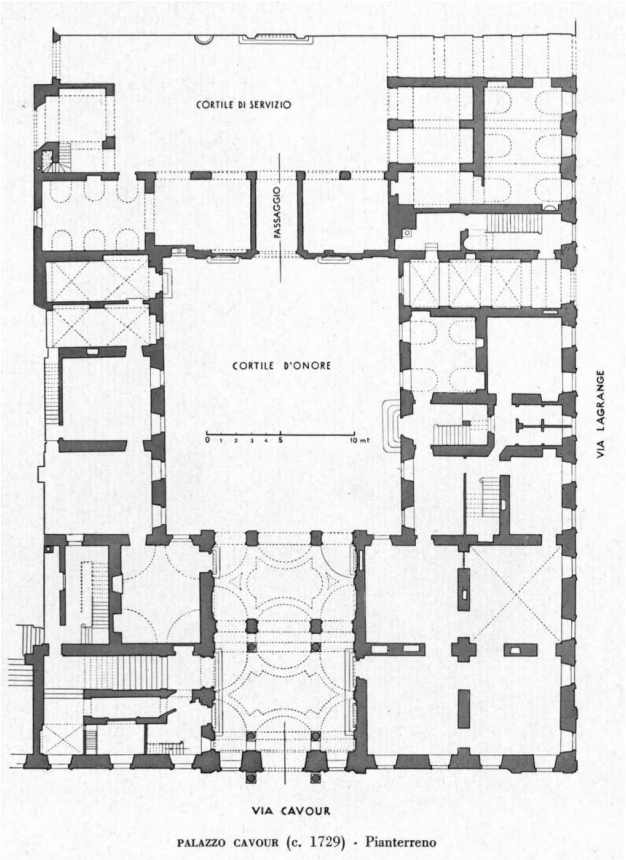
Altrettando significativo per il raffronto tematico è palazzo d'Arcour, realizzato, a seguito dell'acquisizione del feudo di S. Didero da parte del Conte Giuseppe Ignazio D'Arcour, sulle antiche preesistenze che caratterizzavano la via di Barbaroux.

Il palazzo, dotato di tutti i connotati tali da renderla residenza nobiliare, si caratterizzava per la presenza di un atrio carrabile, da cucine, ambienti di servizio e alcune botteghe al piano terra, appartamenti nobili al primo piano serviti da scalone principali e scale di servizio, e il cortile, dimezzato per poter ricavare una corte destinata alle scuderie e alle rimesse. Verso la fine del Settecento, quando la famiglia d'Arcour decise di trasferirsi, al palazzo toccò un destino volto alla speculazione, per cui gli interni vennero adeguati per poter ricavare degli appartamenti di affitto[67].

[66] E. PICCOLI, *op.cit*., p. 11.

[67] Ivi, p. 17.

Palazzo Cavour



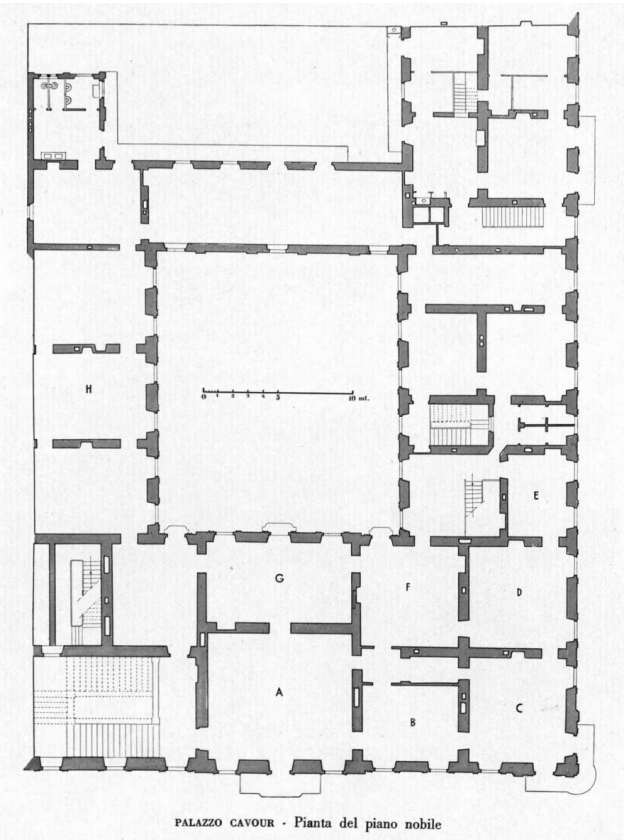


Figura 8 – Torino, palazzo Cavour. Planimetrie piano terra e piano primo. (E. OLIVERO, Il Palazzo Cavour di Torino, La federazione fascista del commercio della Provincia di Torino, 1932, TAV. I e II).

Molti connotati distributivi e formali del precedente palazzo possono essere riscontrati anche in palazzo Cavour, commissionato nel 1729 a Giovanni Giacomo Gerolamo Planteri dal nonno di Camillo Benso di Cavour, il marchese Michel Antonio, il quale rivestì importanti cariche a Corte. Queste affinità mettono in luce come "*il funzionamento del palazzo come sede di una famiglia aristocratica richiede una serie di dispositivi formali e spaziali ben riconoscibili: l'analogia con altri edifici dello stesso genere, in altre parole, è implicitamente richiesta dal programma, e il progettista deve farsene l'interprete*"[68].

L'isolato era occupato, allora, da un insieme di case e di palazzi di proprietà del marchese di Cavour e di altre famiglie di rilievo, tra cui la famiglia Lagrange. In palazzo Cavour è possibile, inoltre, avere ulteriori riscontri circa la ricerca prospettica degli architetti del tempo, di cui si è precedentemente discusso: dal portale d'ingresso collocato su via Cavour, si accede al vestibolo che, a sua volta, conduce al cortile d'onore. La scelta dei pilastri, le eleganti colonne, concorrono a ingrandire l'ambiente e, guardando dalla via verso il cortile, si ottiene un allungamento della prospettiva, rafforzato ulteriormente dalla collocazione, sulla facciata di fondo del cortile, di cinque aperture: tra queste, l'apertura centrale presenta una leggera strombatura e da essa è possibile allungare ulteriormente lo sguardo, giungendo al cortile di servizio collocato alle sue spalle. Qui lo scalone d'onore, a tre rampe con parapetto in marmo bianco, è collocato a sinistra del vestibolo e conduce direttamente ad un ampio ingresso da cui si accede alla camera da parata. Qui si trova conferma, inoltre, dell'influsso francese, riscontrabile, in questo caso, nelle decorazioni delle aperture: "[...] *La porta, come le altre dell'androne e nel fondo del cortile, è decorata a stucchi in modesto rilievo, nel modo più caratteristico,*

[68] Ivi, p. 13.

elegante e ricco. La parte superiore è esuberantemente caricata da un frontone o timpano curvilineo, molto sviluppato, con la cornice superiore che finisce in pendenti volute ioniche; sulla metà della parete superiore, un mazzo di foglie tra ornati; [...]" e ancora "[...] *La parte superiore degli stipiti si allarga in orecchie rettangolari sostenute da mensole da cui pendono panneggi trattati ancora nella moda del Seicento. Questa decorazione che deve attribuirsi a circa il 1729, epoca della costruzione del palazzo, risiede di quello stile che in Francia è chiamato Régence ed all'incirca corrisponde al periodo intercorso tra il regno di Luigi XIV (1643-1715) e quello di Luigi XV (1715-1774)*"[69].

Figura 9 – Torino, palazzo Cavour. Planimetrie piano terra e piano primo. (E. OLIVERO, Il Palazzo Cavour di Torino, La federazione fascista del commercio della Provincia di Torino, 1932, TAV. VII).

Palazzo Birago di Borgaro

Nel citare alcuni dei palazzi settecenteschi maggiormente in rilievo di Torino non si può esimere dal fare qualche accenno a palazzo Birago di Borgaro, realizzato da Filippo Juvarra nel 1716 per il conte Augusto Renato Birago di Borgaro. È nel cortile che è possibile ammirare l'effetto scenografico e l'estro dell'architetto. Qui i pieni e i vuoti con i numerosi andamenti curvi lo rendono unico. A contribuire all'effetto ottenuto vi sono i bassi fabbricati utili a dividere il cortile principale nei due cortili laterali di servizio ai quali è possibile accedere mediante due ingressi collocati ai lati della facciata principale. La facciata è scandita dall'impiego di lesene e di timpani curvi e triangolari che si alternano sulla parte superiore delle finestre. Due colonne fanno da sostegno al balcone del piano nobile e, inoltre, inquadrano il portale d'ingresso collocato al centro della facciata. Infine, a completare la composizione vi è una balaustra che corre sul cornicione, arricchita dalla presenza di statue provenienti, con molta probabilità, dalla Reggia di Venaria Reale e attraverso la quale è possibile comprendere la grande importanza che il proprietario, Augusto Renato, rivestiva nello scenario politico e sociale della Torino dell'epoca[70].

Figura 10 – Torino, palazzo Birago di Borgaro. Particolare della facciata. (L. MANZO (a cura di), Catalogo della mostra "Architetture barocche fotografate da Giancarlo dall' Armi", Torino 2000).

[69] E. OLIVERO, *Il Palazzo Cavour in Torino*, Federazione fascista del commercio della provincia di Torino, Torino 1932, p. 10.

[70] P. CORNAGLIA, *op.cit.*, pp. 54-55.

1.1.4 Alcuni connotati delle residenze nobiliari di Torino

Dunque, in conclusione, i palazzi signorili di Torino, le cui facciate, che in alcune vie dovevano seguire determinati connotati fissati da norme di edificazione, presentavano un percorso aulico definito dalla successione di androne – atrio – scalone – galleria – salone, ben distinto da percorsi di servizio. Per quanto concerne le cucine, esse venivano allestite o al piano terra o nei seminterrati, lasciando il piano nobile riservato completamente alla famiglia proprietaria. Nelle soffitte o lì dove venivano ricavati mezzanini, erano ricavati gli ambienti destinati alla servitù. Questo schema venne in qualche modo alterato verso la fine del Settecento da quelle operazioni speculative, volte a ricavare nei medesimi palazzi diversi appartamenti d'affitto, che, come soprariportato, si intrecciavano con gli appartamenti della famiglia nobiliare stessa. La maggior parte dei palazzi nobiliari torinesi, dunque, si caratterizzava dall'androne che, attraverso un portico, giungeva nel cortile d'onore, sul quale si affacciava la loggia che si apriva al primo piano, in corrispondenza del portico al piano terra. Questo schema, molto spesso arricchito da un doppio cortile, definito rustico perché destinato a funzione di servizio, quali scuderie e rimesse, è ascrivibile a palazzo San Martino della Motta e a palazzo Carpemento di San Giorgio. Nel caso eccezionale di palazzo Graneri, i cortili rustici erano ben tre e questo consentiva alle carrozze, provenienti dall'androne principale, di uscire dall'androne di servizio anch'esso carrabile[72]. All'inizio del Seicento lo schema maggiormente impiegato prevedeva l'androne e il portico con la sovrastante galleria, alla quale si giungeva mediante lo scalone monumentale. Dunque, intorno a questo corpo si progettavano le più svariate soluzioni, rendendo ogni palazzo unico nella sua conformazione. Nella seconda metà del Seicento, si profilò un tipo di cortile porticato su tre lati come quello realizzato per il suddetto Palazzo San Martino della Motta e per palazzo Scaglia di Verrua. Seppur furono molte le interpretazioni e le alterazioni di questo schema, ottenendo risultati scenografici, come nel caso di palazzo Durando di Villa, o alcuni più modesti, il cortile rappresentò un connotato fondamentale della Torino del XVII e XVIII secolo, non solo come elemento fondamentale per l'anima del palazzo stesso, ma come un vero e

Figura 11 – Torino, palazzo Scaglia di Verrua. Cortile circondato da portici. (www.torinounacittàdascoprire.com).

Figura 12 – Torino, palazzo Scaglia di Verrua. Particolare della faccia dipinta. (www.torinounacittàdascoprire.com).

P. CORNAGLIA, *Palazzo Birago di Borgaro*, in V. COMOLI MANDRACCI, C. OLMO (a cura di), *Guida di Torino. Architettura*, U. Allemandi, Torino 1999, scheda 62, p. 93.

Politecnico di Torino. Dipartimento Casa Città, Beni culturali ambientali nel Comune di Torino, Vol. 1, Società degli ingegneri e degli architetti in Torino, Torino 1984, p. 314.

[72] Ivi, p. 33.

proprio elemento urbanistico, come delineato da Cavallari Murat e ripreso da Paolo Cornaglia[73], che, attraverso il portale, e quindi il vestibolo, a volte riccamente decorato, si apriva al tessuto viario della città, ritrovando un razionale collegamento con la tanto ricercata prospettiva. In alcuni casi l'asse prospettico conduceva al giardino retrostante, che era separato, mediante un muro dall'adiacente strada. Un'eccezione in questa successione di ambienti è rappresentata dal suddetto palazzo Barolo, nel quale dalla strada, una volta varcato il portale e giunti nell'androne, era possibile ammirare il maestoso scalone monumentale a forbice che sovrastava la scena. L'ammirazione di questi magnifici ambienti dal fronte strada non era possibile per alcuni palazzi, progettati secondo lo schema alla francese, definito "*entre cour et jardin*", il quale prevedeva un cortile, interposto tra la strada e la residenza vera e propria del palazzo, e chiuso verso la strada mediante un muro[74].

Palazzo Gonteri di Cavaglià

È proprio a quest'ultimo schema citato che risponde l'impianto di Palazzo Gonteri di Cavaglià. Costruito da Amedeo di Castellamonte per la famiglia Gonteri di Cavaglià, nel XVIII secolo passò ai Doria di Ciriè. Il cortile, prospicente via Lagrange, era in asse con il cortile retrostante, a sua volta prospicente via Carlo Alberto. Il giardino fu scelto quale sede per celebrare il matrimonio tra la Principessa Maria Carola Antonia di Savoia e il Principe Antonio Clemente di Sassonia, in occasione del quale venne allestito un salone nel suddetto giardino. D'altronde questo palazzo fu più volte scelto come sede per feste e avvenimenti importanti. Nel 1792, gli interni vennero aggiornati al gusto neoclassico per rendere il palazzo all'altezza dei nuovi ospiti che vi avrebbero soggiornato: Maria Teresa, figlia di Vittorio Amedeo III, e suo marito[75].

1.2. Ducato di Milano: tra il dominio spagnolo e quello austriaco

1.2.1 Inquadramento storico e riflessi sull'architettura

Con particolare riguardo all'ambiente milanese, prima di analizzare il relativo panorama architettonico, è importante, anche in questo caso, far riferimento, in primo luogo, agli avvenimenti storici che si susseguirono in quest'area. Con l'abdicazione dell'imperatore Carlo V, suo figlio Filippo II prese possesso dello Stato di Milano dopo aver prestato giuramento di fedeltà allo zio Imperatore Federico I d'Asburgo. Per amministrare i territori italiani sotto il suo dominio, venne istituito un consiglio d'Italia a Madrid; il re, però, prima di potersi occupare realmente delle vicende italiane, dovette far fronte a emergenze belliche e religiose. Di conseguenza, fu solo dopo la pace di Cateau-Cambrésis che Filippo poté occuparsi della riforma dell'apparato istituzionale milanese, mettendo a punto una politica di inasprimento che fu portata avanti fino al 1706. Negli anni tra il 1681 e il 1683 vi fu, infatti, un violento conflitto tra l'Impero d'Austria e quello Ottomano, con riferimento al quale fu decisivo l'intervento della Polonia nel determinare la ritirata delle truppe turche. Subito dopo, Carlo II ritenne giunto il momento di passare all'azione contro la Francia. Furono tutte battaglie che non vennero combattute nei territori lombardi per cui, fortunatamente, non ci furono grandi danni bellici nel campo architettonico, ad eccezione di alcuni episodi, tra i quali il bombardamento di Genova avvenuto nel 1684. Solo nel 1696, quando il duca di Savoia Vittorio Amedeo II si alleò con Luigi XIV, la guerra si estese alla Lombardia; tuttavia, gli eserciti sabaudo-francesi si limitarono a compiere rapide scorrerie e non vi fu la temuta invasione, poiché le principali attività belliche si svilupparono anche questa volta su altri fronti. Nel

[73] Ivi, p. 111.
[74] Ivi, p. 113.
[75] Ivi, pp. 56-57.

1697 venne stipulata la pace di Ryswick e lo Stato di Milano poté godere di altri tre anni di pace. Nel 1700 la morte di Carlo II portò alla guerra di successione spagnola e stavolta lo stato di Milano fu uno dei principali campi di battaglia dove si scontrarono gli eserciti dei due pretendenti, Filippo V di Borbone e Carlo III d'Austria[76]. Nel 1706 il ducato di Milano entrò a far parte dei possedimenti degli Asburgo d'Austria, con l'ingresso delle truppe imperiali, comandate da Eugenio di Savoia, che riuscirono a sconfiggere le armate francesi. Da quel momento ebbe inizio la dominazione austriaca nel territorio milanese con la cessione a favore dei Savoia di alcuni territori quali Novara, Vercelli, Alessandria, Tortona e Vigevano[77].
Dunque, nel Settecento, in quest'area d'Italia si susseguirono molteplici cambiamenti nel campo politico, a cui se ne unirono inevitabilmente altri nel campo economico, sociale e culturale, con riflessi anche in quello architettonico, sia con riguardo alla tipologia di committenza, sia con riguardo al gusto: con riferimento al primo aspetto, è possibile, infatti, evidenziare che, sebbene in un primo momento, l'architettura fosse in questo luogo prerogativa del patriziato e del clero, divenne poi di interesse per i nobili di corte e i ministri; con riguardo invece al secondo aspetto, si passò dal linguaggio desunto dalla tradizione lombarda, arricchita con il repertorio decorativo del barocco e tardobarocco, ad un linguaggio volto al recupero di modelli antichi. Ad ogni modo, le maestranze lombarde impararono a confrontarsi con una molteplicità di modelli, sviluppando un nuovo modo di dar forma alla città[78].

1.2.2 La realizzazione di residenze nobiliari a partire da preesistenze

Per quanto concerne, nel dettaglio, i palazzi nobiliari milanesi realizzati nel Seicento e nel Settecento, la maggior parte di essi presentava una irregolarità planimetrica, conseguenza della scarsa disponibilità di aree libere su cui erigere nuovi palazzi nelle aree centrali di Milano: tale circostanza portava il più delle volte i committenti ad acquistare diverse parcelle attigue per rispondere alle loro nuove esigenze in termini di comfort e per rispondere alla volontà di possedere ampi ambienti di servizio e rappresentanza. Il più delle volte le parcelle si profilavano strette e lunghe, tanto da risultare limitate nell'estensione lungo l'affaccio sulla via principale. Questo poteva causare gravi problemi di salubrità degli ambienti interni, ai quali si ovviò con l'inserimento della corte d'onore che permetteva una buona illuminazione degli ambienti e la loro areazione.

Un aspetto che mette in contrapposizione alcuni palazzi lombardi con i palazzi analizzati fino ad ora è riconducibile alla impossibilità di rispettare del tutto la ricercata simmetria. Infatti, a causa delle diverse preesistenze e quindi delle irregolarità planimetriche, per far sì che la corte fosse collocata in asse con l'androne nonché con il portale d'ingresso, la collocazione di quest'ultimo era inevitabilmente posta in un punto decentrato rispetto all'intera facciata[79]. Questo aspetto si colloca in netta contrapposizione con la realtà piemontese, dove, come precedentemente visto, l'importanza simmetrica svolgeva un ruolo fondamentale per il decoro non solo del palazzo, ma dell'intera città. Da ciò si desume che il portale d'ingresso decentrato rispetto alla facciata del palazzo era un aspetto diffuso del palazzo milanese[80]. Per quanto concerne la relazione tra il giardino e la corte, essa poteva risultare continua (quando appunto il giardino era posto sull'asse continuo portale-androne-corte e gli ambienti di rappresentanza collocati al

---

[76] A. SPIRITI, *Ville e città: problemi di urbanistica palaziale nello Stato di Milano*, in M. FAGIOLO (a cura di*), Atlante tematico del barocco in Italia. Residenze nobiliari. Italia Settentrionale*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2009, pp. 138-140.
[77] A. SCOTTI TOSINI, *La Lombardia asburgica*, in G. CURCIO, E. KIEVEN (a cura di), *Il Settecento. Storia dell'architettura italiana,* Electa, 2000, p. 424.
[78] Ibidem.
[79] C. CANZIAN, *Una residenza milanese poco nota: la "Casa da nobili" dei Serbelloni in corsia dei Severi*, in M. FAGIOLO (a cura di*), Atlante tematico del barocco in Italia. Residenze nobiliari. Italia Settentrionale*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2009, p. 205.
[80] Ibidem.

piano primo), oppure "interrotta" dall'interposizione tra la corte e il giardino di un fabbricato in cui, al piano terra, erano collocati gli ambienti estivi della famiglia, con saloni e ambienti di rappresentanza prospicenti il giardino.

Palazzo Durini

Con riguardo a quest'ultimo aspetto, è possibile considerare a titolo esemplificativo palazzo Durini, costruito nella prima metà del Seicento dall'architetto Francesco Maria Richino a partire da particelle preesistenti e nel quale è possibile ritrovare alcuni aspetti caratteristici del palazzo milanese. Più nel dettaglio, la corte principale del palazzo era circondata da quattro corpi di fabbrica, in cui furono inserite quattro differenti funzioni, tutte collegate mediante percorsi. Il piano terra fu destinato a tutti i servizi, quali cucina, stalle, rimessa e le camere della servitù e degli ospiti; al piano nobile, diviso in due parti, furono collocate le sale di rappresentanza[81]. Un ulteriore elemento importante riscontrabile nei palazzi lombardi, ma ricorrente anche nei palazzi delle altre zone d'Italia analizzate sino ad ora, è lo scalone d'onore collocato in uno dei quattro angoli del cortile, sotto i portici dei fabbricati. Infine, gli ambienti ad uso pubblico erano ben distinti da quelli ad uso privato. Nella zona pubblica erano collocati il Salone che, per la sua dimensione, era adibito a feste e a cerimonie, una Sala, con adiacente il Salotto, che fungeva da anticamera per la sala delle udienze, e, infine,

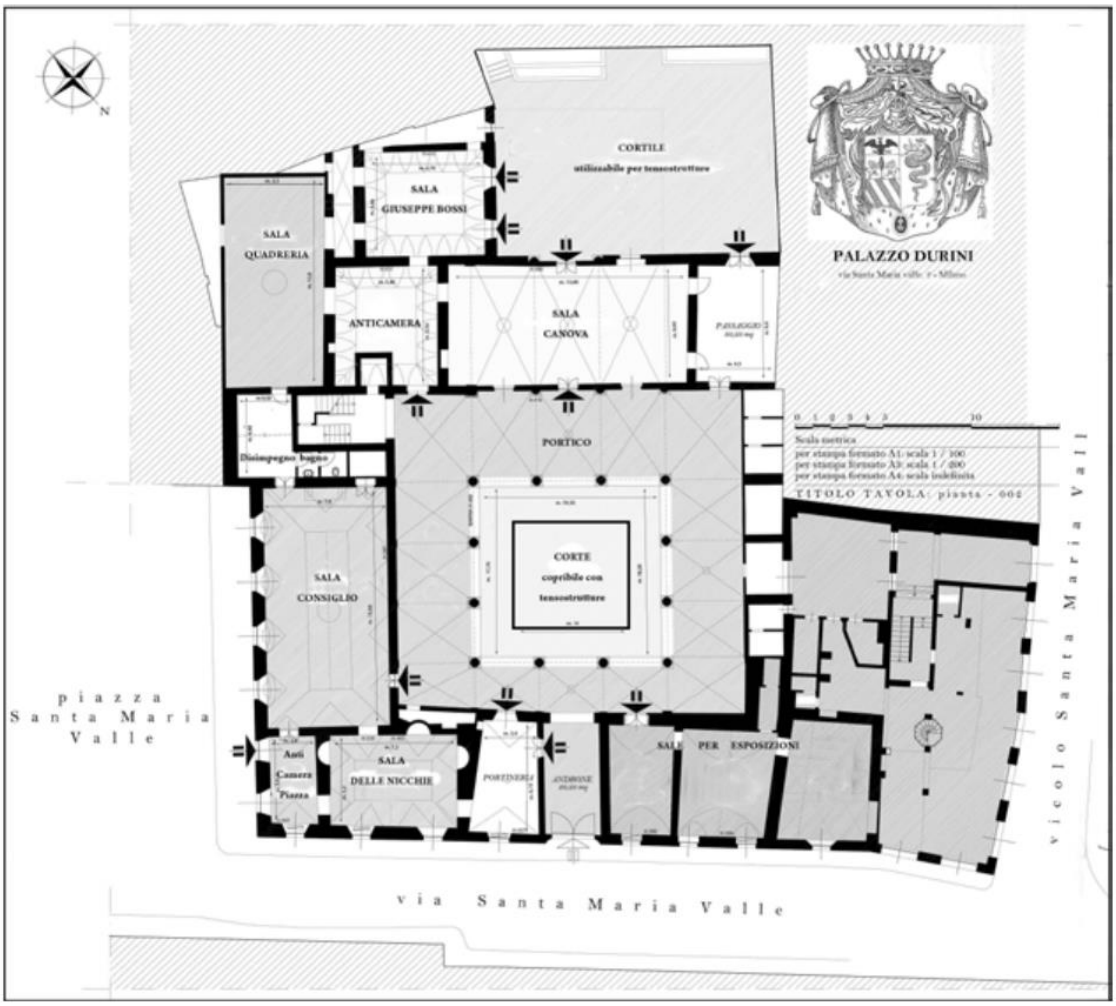


Figura 13 – Milano, palazzo Durini. Planimetria piano terra. (www.palazzodurini.it).

[81] I. GIUSTINA, *Indagini sull'assetto distributivo dell'edilizia residenziale nella prima età del Seicento: il caso di palazzo Durini*, in A. SCOTTI TOSINI (a cura di), *Aspetti dell'abitare in Italia tra XV e XVI secolo*, Milano 2000, pp. 203-217.

la Camera che era destinata solitamente agli ospiti. Nella zona privata, invece, erano collocati ambienti quali la camera da letto con alcova, una camera retrostante di appoggio e un *cabinet* (in cui erano collocati oggetti di valore) e una camera da letto di parata che fungeva da camera delle udienze[82].

1.2.3 Le *Regole generali dell'architettura* del Quarantini

Palazzo Arconati

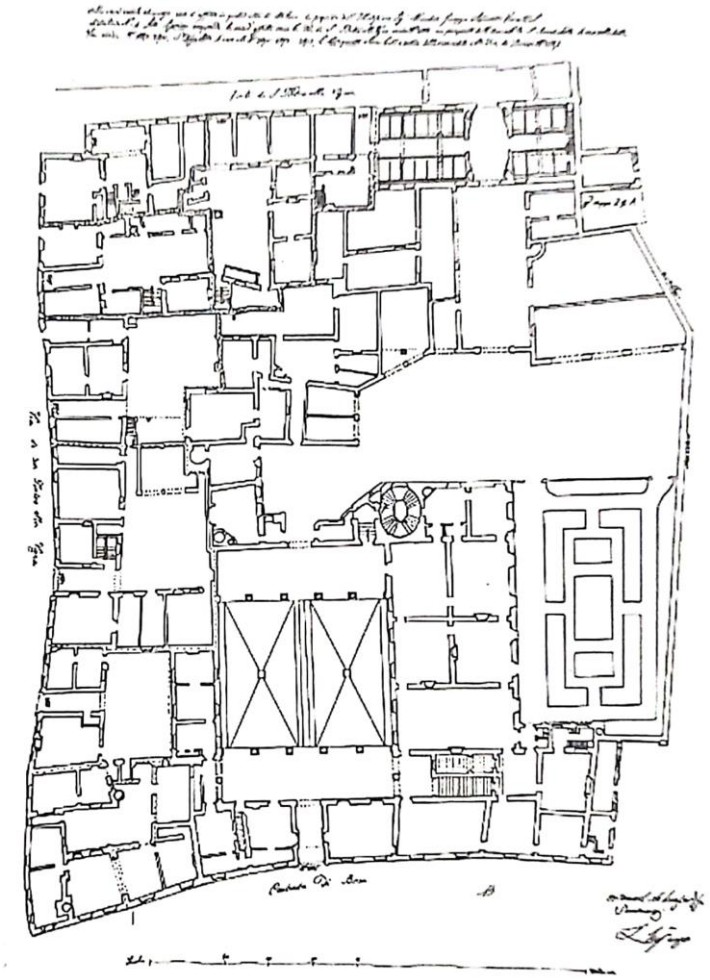


Figura 14 - Milano, palazzo Arconati in via Brisa. Pianta (disegno, sec. XIX. Milano, Archivio Storico Civico - Biblioteca Trivulazione, Fondo Ornato Fabbriche).

Palazzo degli Arconati in via Brisa è, invece, una testimonianza della ricca tradizione milanese del Seicento e del Settecento, e, infatti, dall'analisi del palazzo emergono le antiche tradizioni locali. Gli acquisti delle prime case risalgono a Luigi Arconati, il quale acquistò due piccole costruzioni, una confinante con il monastero Maggiore e l'altra affiancata dall'antica casa dei Carcano che avrebbe potuto acquistare per poter ampliare il palazzo stesso[83]. I lavori che interessarono il palazzo furono scanditi da tre diverse fasi: la prima fase fu avviata a partire dal 1611 fino al 1640, la seconda dal 1660 al 1666 per volere della figlia di Luigi, ossia Luigi Maria, la quale affidò i lavori a Gerolamo Quadrio, e, infine, la terza fase eseguita su commissione di Giuseppe Maria tra il 1685 e il 1712, i cui lavori sono noti grazie alle "memorie" della badessa del monastero Maggiore, Chiara Maria Arrigoni, la quale rivendicava maggiore rispetto verso la zona di clausura. Tali ultime vicende si fecero più accese quando Giuseppe Maria volle risistemare l'ala nord del palazzo. Grazie a una stima realizzata nel 1719 dall'Ingegnere Bernardo Maria Quarantini, è stato possibile per Patrizia Ferrario confrontare le soluzioni adottate dall'architetto Gerolamo Quadrio con un trattato scritto dall'Ingegnere Quarantini: le *Regole generali dell'architettura*[84]. Attraverso questo confronto si è potuto avere un riscontro effettivo delle poche regole che erano alla base dell'architettura barocca milanese, come "*il bon incontro*" dell'area d'ingresso, garantito dalla simmetria dei porticati, il cortile nobile e lo scalone che, secondo le *Regole,* doveva collocarsi al coperto, in modo tale che i padroni non si bagnassero in caso di pioggia. In palazzo Arconati, infatti, lo scalone era collocato sotto il portico, sul lato destro dell'ingresso. La scala ellittica,

[82] C. CANZIAN, *op. cit*., p. 206.

[83] P. FERRARIO, Un sistema villa-palazzo nel Milanese: gli Arconati, in M. FAGIOLO (a cura di*), Atlante tematico del barocco in Italia. Residenze nobiliari. Italia Settentrionale*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2009, p. 214.

[84] Ivi, p. 220.

collocata nell'angolo nord-ovest da Gerolamo Quadrio, è un altro elemento che il Quarantini attribuisce alla tradizione milanese. Per quanto concerne la rimessa delle carrozze, invece, essa doveva trovarsi, sempre secondo le *Regole,* lontano dagli appartamenti dei sovrani, affinché questi ultimi non venissero disturbati. È per questa ragione che l'architetto Quadrio posizionò la rimessa oltre il secondo portico, e quindi a nord-ovest rispetto al cortile nobile. Infine, un degno palazzo doveva disporre di ampi ambienti di servizio, affinché gli ambienti dei signori fossero dotati dei più validi servizi.

Palazzo Litta

Un altro palazzo che può essere considerato la massima espressione del barocco milanese è palazzo Litta di Bartolomeo Bolli, la cui facciata completa la preesistente realizzazione effettuata da Francesco Maria Richini tra il 1642 e il 1648. È proprio nella monumentalità della facciata, costituita da cinque sezioni con ordine gigante e ricalcata da eleganti finestre e da un portale fortemente aggettante, elementi nei quali è possibile rintracciare il linguaggio barocheggiante. Il cortile d'onore, invece, risalente alla preesistenza seicentesca, rappresenta il tipico modello seicentesco di cortile architravato[85]. Molte sono le similitudini che legano palazzo Litta a palazzo Cusani, la cui facciata, realizzata da Giovanni Ruggeri, ricorda quella del palazzo precedente, infatti è possibile ritrovare l'ordine gigante, seppur maggiormente contenuta nei decori. Lo scalone e il cortile risultano nello stile seicentesco realizzato sempre da Francesco Maria Richini[86].

Figura 15 – Milano, palazzo Litta. Facciata. (www.esterni.org).

Figura 16 – Milano, palazzo Litta. Cortile trabeato. (www.esterni.org).

Figura 17 – Milano, palazzo Litta. Scalone monumentale. (www.esterni.org).

[85] L. B. SALIMBENI, C. BOZZONI, G. CARBONARA, S. CERULLI, T. SCALESSE, A. WHITE, op. cit., p. 547.

[86] Ibidem.

Verso la fine del Settecento, il mutato gusto, volto a prediligere maggiormente ambienti luminosi, conduce a un rinnovamento dell'arredo, favorendo l'impiego di lampadari di cristalli, specchiere che sostituiscono i dipinti e i quadri delle pareti[87].

1.2.4 Il Neoclassicismo

Il gusto neoclassico prese piede nell'area lombarda con l'insediamento a Milano della nuova corte. Infatti, nel 1771 Ferdinando d'Asburgo avviò una serie di interventi, tra i quali vi rientra il cantiere del Palazzo Arciducale. Le decorazioni e l'arredamento delle sale di questo palazzo vennero affidati a Giocondo Albertolli, nonostante già in precedenza, con Agostino Gerli e Giuseppe Levati, nonché con Parini, si era preparato il terreno per far sì che il gusto neoclassico potesse diffondersi anche nel milanese, andando contro ai caratteri maggiormente legati al rococò[88]. Ma fu soprattutto verso gli ultimi due decenni del Settecento che in Lombardia attecchì effettivamente il neoclassicismo nelle decorazioni e negli arredi lombardi. "*Si può affermare che le origini prossime del neoclassicismo lombardo vanno ricercate fuori della cultura milanese. Bisogna riconoscere nell'accademia di Parma, e in un architetto francese, Alessandro Petitot una delle premesse fondamentali della introduzione del gusto neoclassico in Lombardia. […] In questa società, preparata ad accogliere il nuovo gusto — ancora nel '70 teorizzato più che praticato — si inseriscono i nuovi architetti, formatisi in grande prevalenza fuori di Milano: il Piermarini da Roma e dall'ambiente napoletano del Vanvitelli; il Cantoni, il Soave, gli Albertolli, l'Aspari, il Rodi dall'accademia di Parma*". Inoltre "*Scarsi accenni si ebbero, e spesso rettorici e di circostanza, all'antichità classica come fonte di ispirazione e di imitazione. Ciò non toglie che a Milano, a partire dalla metà del secolo, si assistesse a una eccezionale espansione degli studi sull'antichità* […] *L'accademia di Parma era stata fondata nel 1752, per iniziativa di Guglielmo Du Tillot, ministro di Filippo di Borbone, volto a una politica intesa a formare un centro di cultura francese. Essa era il centro dell'irradiazione della cultura francese nell'Italia settentrionale. Si deve in buona parte all'azione di questa scuola quel carattere che distingue l'architettura lombarda dell'età neoclassica da quella degli altri maggiori centri italiani*"[89].

Parallelamente, alla fine del XVIII secolo, si ebbe un rilancio economico del territorio lombardo, dovuto al miglioramento tecnologico nell'ambito della produzione agricola e della produzione della seta e di altri tessuti pregiati. Questo scenario, inevitabilmente, comportò l'arricchimento della nobiltà cittadina, mercanti e finanzieri che, a loro volta, investirono nel campo edile, in quanto desiderosi di aggiornare le loro dimore (in stato di degrado a causa delle passate crisi economiche) puntando sul comfort e sull'aspetto estetico. È per quest'ultimo aspetto che la città di Milano poté godere di una maggiore cura per quanto concerne gli spazi urbani.

Tra gli architetti maggiormente rilevanti nel panorama Neoclassico di Milano vi è Giuseppe Piermarini, il quale, nelle sue architetture, ricercava chiarezza distributiva, semplicità decorativa e discrezione nelle dimensioni e nelle proporzioni. Tra le sue realizzazioni palaziali più rilevanti è possibile individuare palazzo Belgioioso d'Este e palazzo Greppi.

---

[87] P. FERRARIO, *op. cit.*, p.219.

[88] E. COLLE, *op. cit.*, p. 191.

[89] G. MEZZANOTTE, *Architettura neoclassica in Lombardia*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli, 1966, p. 1-8.

Palazzo Belgioioso d'Este

Il palazzo venne realizzato, a partire da piccoli nuclei, per volere del principe Alberico XII Barbiano di Belgioioso d'Este tra il 1772 e il 1781 da Giuseppe Piermarini. La facciata principale neoclassica è costituita da due copri laterali e un corpo centrale messo in risalto da un ordine gigante di colonne che poggiano sull'alto basamento in bugnato e che terminano nella parte superiore con un grande timpano triangolare. L'intero prospetto è unificato dall'attico superiore che corre su di esso.

Figura 18 – Milano, palazzo Belgioioso d'Este. Fotografia facciata di Mauro Ranzani.

Figura 19 – Milano, palazzo Belgioioso d'Este. Salone neoclassico. Fotografia di Mauro

Il palazzo in origine possedeva ben tre cortili, uno principale e due di servizio. Anche negli interni è possibile ammirare il linguaggio neoclassico.

In particolar modo il visitatore nel suo percorso raggiunge il magnifico scalone a due rampe con decorazioni neoclassiche eseguite da Martin Knoller, Agostino e Carlo Francesco Gerli e Giocondo Albertolli, i quali si occuparono anche della decorazione della Galleria, in particolare della sua volta, e di altri ambienti del palazzo[90].

Palazzo Greppi

Il palazzo venne realizzato tra il 1776 e il 1778 da Giuseppe Piermarini su commissione di Antonio Greppi, imprenditore e banchiere, era entrato da poco a far parte del ceto nobiliare.

Qui "*Il gusto del Piermarini sceglie superfici brillanti e vivaci, distribuite su pochi piani appena rilevati l'uno sull'altro. Un disegno secco e preciso, privo di indeterminatezze, di sbavature e di ombre, permette di interessare piani e superfici. I semplici motivi decorativi — contorni e fasce, trabeazioni, cornici, paraste, bugnati — tolgono profondità alla fronte e alle pareti, e ne limitano e definiscono esattamente i piani nei quali si articolano. Dove il balcone è indispensabile, è schiacciato e privato del suo volume*"[91]. È proprio in questo palazzo che Piermarini mette a punto quelle conoscenze che aveva appreso dal gruppo napoletano presso il quale si era formato e che erroneamente venne indicato alla "francese"[92].

Anche qui gli interni neoclassici furono il risultato di interventi di diverse figure, tra i quali i già incontrati Giocondo Albertolli e Martin Knoller, nonché Andrea Appiani. Il Piermarini riteneva che gli ordini architettonici servissero per fornire indicazioni per delineare una specifica parte rispetto a tutto il resto del

[90] G. MEZZANOTTE, *op. cit*., pp. 81-108.

[91] Ivi, p.91.

[92] Ibidem.

palazzo o per limitare i piani. È per questo motivo che gli ordini stessi possono essere sostituiti da fasce. Questo concetto è valido anche per gli interni: in questo senso è significativo lo scalone del palazzo in questione. Esso, infatti, presenta delle superfici appena movimentate dall'impiego di lesene e da un parapetto privo di balaustre, il tutto in grado di unirsi in un disegno d'insieme.[93]

In conclusione, secondo il Piermarini "*la critica accademica lo apprezzava come il restauratore del buon gusto architettonico, l'erede del Vanvitelli, l'espressione più completa ed esauriente dei postulati dell'illuminismo, mettendone in rilievo il carattere scientifizzante e il talento meccanico, gli oppositori lo accusarono di scarsa fantasia, di indulgere al particolare minuto e alla monotonia nelle fronti, simili una all'altra, di trascurare gli effetti più «rappresentativi» e «monumentali» e, infine, di ignorare le tradizioni locali, introducendo nella città, sulle rovine di insigni monumenti, note troppo discordi con l'architettura prevalente*"[94]. È su queste riflessioni che è possibile comprendere quanto, all'epoca, il gusto neoclassico poteva trovare una molteplicità di interpretazioni e orientamenti.

Palazzo Serbelloni

Sotto il regno di Maria Teresa d'Austria (1740-1780) e di Giuseppe II d'Austria (1765-1790), Giuseppe Piermarini fu il principale architetto che ricevette incarichi ufficiali. Sullo sfondo, lontano da qualsiasi incarico

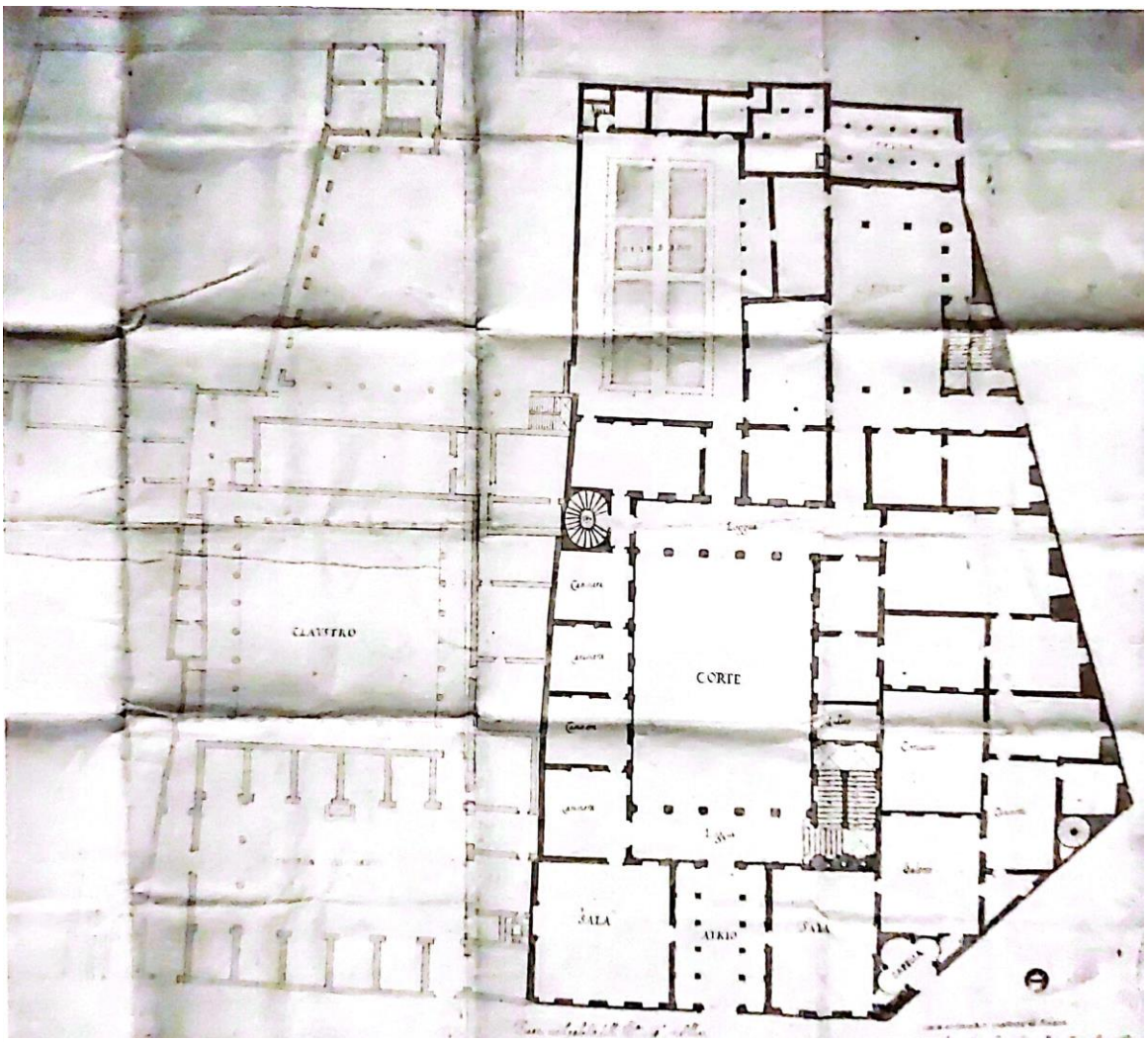


Figura 20 - Milano, palazzo Serbelloni in corsia dei Servi. Pianta del piano terreno (disegno; ASM'i, Fondo Serbelloni, II serie, cartella 17)

[93] Ivi, p. 92.

[94] Ivi, p. 82.

pubblico, si muoveva l'architetto Simone Cantoni, il quale aveva goduto dell'insegnamento del Vanvitelli a Roma. In realtà nella sua architettura vi erano già le premesse del gusto che si sarebbe affermato successivamente con l'arrivo di Napoleone. Nonostante ciò, egli ebbe la possibilità di mostrare le sue doti nelle realizzazioni di alcuni edifici privati, tra i quali palazzo Serbelloni. Le vicende della famiglia Serbelloni si collocano nel contesto socio-politico di cui si è fatto cenno nelle pagine precedenti. Il Duca Gabrio Serbelloni, una volta acquistate diverse proprietà, commissionò al Cantoni la realizzazione di un palazzo posto all'incrocio di due delle principali vie del centro un palazzo che rappresentasse il suo rango di appartenenza e la sua ricchezza.

Figura 21 – Milano, Palazzo Serbelloni. Facciata. (www.fondazioneserbelloni.it)

La facciata, definita monumentale, austera e severa, si caratterizza per la presenza di elementi architettonici semplificati. Al piano terra l'architetto impiegò l'ordine tuscanico, spogliato di qualsiasi artificio e che diventa un unico elemento con l'alto basamento in bugnato. La parte centrale è la parte più elaborata della facciata, ove un ampio loggiato, con colonne ioniche libere, fa da protagonista, concludendosi con un grande timpano nel quale Cantoni ricavò una finestra a semicerchio, molto probabilmente per rispondere a necessità strutturali e che aveva potuto ammirare nella Chiesa di S. Maria di Carignano dell'Alessi a Genova, ove vi aveva soggiornato nei suoi anni giovanili insieme al padre. La sovrapposizione degli ordini della facciata è ripresa nel cortile, ove Cantoni impiegò erme con le lesene rastremate verso il basso. Reminiscenze tardobarocche sono visibili nell'impianto del vestibolo, dove il Cantoni cercò di nascondere le irregolarità date dalle preesistenze con un gioco di prospettive incrociate. Reminiscenze tardobarocche sono visibili anche nel piano nobile, per il quale Cantoni progetto un ambiente di pianta ellittica, molto impiegata durante il Seicento[95].

Da subito la facciata di palazzo Serbelloni, considerata – come anticipato sopra – austera e severa, venne messa a confronto con quella realizzata dal Piermarini per palazzo Belgioioso, considerata emblema di eleganza e delicatezza. Attraverso questo confronto è possibile notare come due facciate, realizzate quasi in contemporanea, possano esprimere e trasmettere sensazioni diverse, sebbene orientate entrambe verso l'antico.

[95] Ivi, pp. 54-55.

1.3. Repubblica di Venezia

1.3.1 Inquadramento storico e riflessi sull'architettura

Proseguendo oltre, per quanto riguarda la Repubblica di Venezia, quest'ultima, tra il Seicento e il Settecento, fu soggetta ad una lenta decadenza politica, aggravata dalle passate guerre del Peloponneso che avevano impoverito le casse dello Stato. Nonostante questo, i nobili erano riusciti a mantenere le proprie ricchezze grazie ai commerci privati e alle rendite provenienti dalle campagne. *"A volte anche gli stati, come gli uomini, sanno attendere la propria fine mantenendo vivo il volto della passata grandezza"*[96], così, senza tante prospettive per il futuro, lo Stato e i patrizi, grazie alle proficue ricchezze accumulate nel passato, i buoni redditi delle campagne e altri fattori, tra cui la viva tradizione manifatturiera, riuscirono a non rinunciare alle imprese edilizie. Per queste ragioni, Venezia continuò a mantener viva l'attività di artisti e artigiani, e quindi di attività relative a realizzazioni di "*residenze nobiliari che rispecchiano bene, l'unicità della committenza lagunare, che si identifica con un'intera classe sociale, detentrice del potere politico e di quello economico*"[97].

In verità, la realtà veneziana presentava aspetti particolari soprattutto con riferimento alla società e alla sua organizzazione. Infatti, ai membri della nobiltà che ricoprivano le alte cariche dello Stato spettavano tutte le spese che il loro ruolo comportava, quindi l'organizzazione di feste, cerimonie, nonché l'adeguamento e l'abbellimento dei propri palazzi in nome della funzione rappresentativa che questi dovevano svolgere. Nel 1740 circa la metà delle famiglie nobili risultava proprietaria di immobili, mentre l'altra metà risiedeva presso immobili di alto pregio, per i quali pagava un alto affitto[98]. Tuttavia, per chi poteva economicamente permetterselo, intervenire sulle proprie residenze era senz'altro prioritario. Con il ridisegno urbanistico di Cristoforo Sabbadino realizzato verso la fine del Cinquecento, i servizi delle attività mercantili vennero spostati dal Canal Grande verso le periferie della città. Il Canal Grande divenne, così, la zona più prestigiosa della città: alle residenze patrizie, infatti, tra il Seicento e il Settecento, si aggiunsero ulteriori palazzi realizzati *ex novo* o come risultato di opere di ristrutturazioni, le cui facciate prospicenti il canale presentavano sette aperture, distribuite ai lati di una polifora che richiamava il "portego" dello schema tradizionale trittico veneto. Esse poggiavano su un pian terreno mezzanino e si elevavano su due o più piani nobili che, nel complesso, racchiudevano tutta la storia dell'architettura residenziale veneziana. Così, questi palazzi, con la loro magnificenza, ottenuta anche grazie all'impiego della pregiata pietra d'Istria, intervallati da poche chiese e da alcune fabbriche di minore entità, costituivano la quinta del percorso cerimoniale di Venezia, per il quale era previsto un corteo d'acqua con barche riccamente addobbate e condotte lungo il canale[99].

Nell'età barocca, dunque, con l'impoverimento dell'attività commerciale e navale, di cui si è fatto cenno precedentemente, le proprietà immobiliari diventarono un investimento redditizio, volto principalmente all'ampliamento ed al rifacimento di edifici esistenti[100], ed è proprio nella casa di città e in quelle di villa che, fino alla fine del Settecento, la nobiltà investì prevalentemente le proprie risorse. Il rapporto palazzo-villa era ben radicato in questi territori, sebbene non fosse inteso quale residenza di campagna in cui praticare l'*otium*, ma piuttosto quale luogo che consentiva il diretto controllo dei propri interessi economici. Su questo, infatti, Palladio scrisse quanto segue: *"Le case della città sono veramente al gentiluomo di molto splendore e comodità, avendo in esse ad abitare tutto quel tempo che li bisognerà per la amministrazione della repubblica*

---

[96] P. MORACHIELLO, *Venezia e lo "stato da terra",* in G. CURCIO (a cura di), E. KIEVEN (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, Mondadori Electa, 2000, p. 468.

[97] M. AZZI VISENTINI, *«veder...lontano» e da lontano «esser veduti»: il rapporto tra interno ed esterno, tra edifici, giardini e paesaggio, nelle ville venete dell'età barocca*, in "Arte Lombarda", vol. 145, 2005, pp. 19.

[98] M. AZZI VISENTINI, *op. cit*., p. 234.

[99] Ivi, pp. 237-238.

[100] L. B. SALIMBENI, C. BOZZONI, G. CARBONARA, S. CERULLI, T. SCALESSE, A. WHITE, *op. cit.,* pp. 555-556.

e governo delle cose proprie […] Ma non minore utilità e consolazione caverà forse dalle case di villa […] nelle quali principalmente consiste il negozio famigliare o privato"[101].

Le residenze private nel Seicento si caratterizzavano, secondo quanto affermato da Vincenzo Fontana, dalla tipica disposizione a trittico della struttura portante, con androne e ambienti di servizio, adibiti a magazzino, al piano terra, e "portego" e ambienti laterali al piano nobile. La scala era, invece, sostenuta da setti murari, ponendosi in continuità con la tipologia cinquecentesca. Nel Settecento questo schema venne, in parte, stravolto seguendo la tipologia palaziale romana, dunque, i palazzi iniziarono ad essere oggetto di interventi volti a rispondere alle innovazioni stilistiche che stavano interessando il resto d'Italia. La principale committenza era costituita da nobili, in particolare i membri delle famiglie che facevano parte del Maggior Consiglio al momento della serrata del 1297. A questi se ne aggiunsero altri, ma molte altre famiglie si estinsero per cause naturali, tra cui le due epidemie di peste che colpirono Venezia nel 1423 e nel 1575. Per queste ragioni, la Repubblica riaprì l'accesso ai ranghi della nobiltà dietro pagamento di ingenti somme di denaro. I maggiori committenti del tempo, dei quali si ha notizia certa, furono pertanto le famiglie di origine nobile quali i Pesaro, i Dolfin, i Contarini, i Loredan, i Priuli, i Sagredo e i Soranzo, ai quali si aggiunsero famiglie non nobili, quali gli Zenobio, i Labia, i Manin e i Grassi che entrarono nell'*élite* versando un contributo economico[102]. Dunque, gli interventi innovativi settecenteschi vennero definiti "alla romana" e partirono prevalentemente da committenti legati alla corte di Roma, ossia i Grimani e i Dolfin[103].

1.3.2 Jacopo Sansovino in Palazzo Grimani e Palazzo Granda

Con particolare riguardo alla famiglia Grimani, il progetto del palazzo Grimani (1527-28) fu affidato a Jacopo Sansovino, il quale introdusse alcune innovazioni rispetto al tradizionale impianto: adottò, infatti, la pianta quadrata per l'androne al posto del tipico sviluppo rettangolare, che faceva ipotizzare il medesimo impianto per il salone superiore al posto del tipico "portego". Il cuore del palazzo iniziò ad essere rappresentato dal cortile, sull'esempio della *domus* romana. In palazzo Grimani su uno dei lati del cortile si sviluppava il doppio scalone, mentre sul lato opposto all'androne fu realizzato un loggiato attraverso il quale si accedeva ad un secondo cortile con una galleria che correva lungo la sua sinistra. Nella cà[104] Granda, Sansovino divise l'altezza dei piani nobili in modo tale da ottenere dei duplex di servizio nelle parti laterali al salone di rappresentanza, che nella sua guida tracciò come caratteristica tipica dei nuovi palazzi, definendoli alla "romana". Questo carattere venne impiegato dallo Scamozzi nella distribuzione degli ambienti delle fabbriche delle Procuratie Nuove, per i quali previse l'impiego di saloni sulla

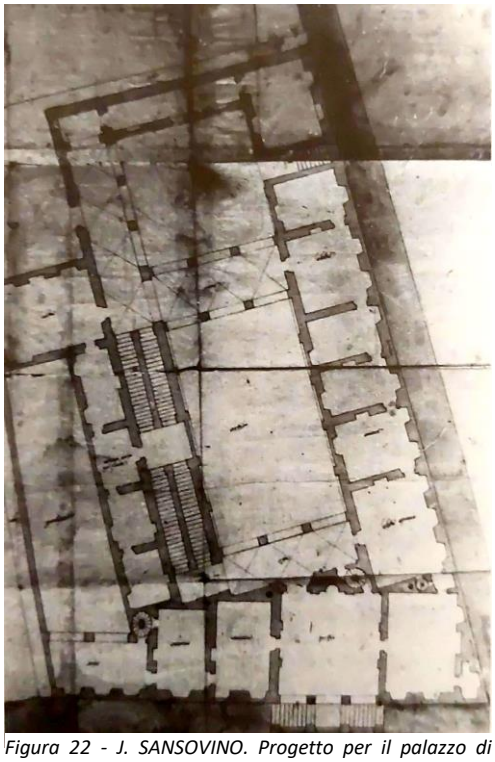


Figura 22 - J. SANSOVINO. Progetto per il palazzo di Vettor Grimani (disegno; 1527-28. Venezia, Museo Correr).

[101] M. AZZI VISENTINI, *Le residenze della nobiltà veneziana: palazzi e ville*, in M. FAGIOLO (a cura di*), Atlante tematico del barocco in Italia. Residenze nobiliari. Italia Settentrionale*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2009, p. 232.
A. PALLADIO, *I quattro libri dell'architettura*, edizione a cura di L. MAGAGNATO, P. MARINI, Milano, 1980, libro II, capitolo XII, p. 142.
[102] V. FONATANA, *Scaloni e sale da musica, alcove e ridotti: il rinnovamento dei palazzi veneziani*, in M. FAGIOLO (a cura di*), Atlante tematico del barocco in Italia. Residenze nobiliari. Italia Settentrionale*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2009, p. 266.
[103] Ivi, p. 251.
[104] M. AZZI VISENTINI, *op. cit.*, p. 232. Così venivano chiamati i palazzi o le case fino al tardo Cinquecento a Venezia.

piazza a nord e di spazi di servizio a sud[105], serviti da scalone a rampa incrociata e da altre scale a triplice rampa a "T" rovesciata che permettevano di giungere negli appartamenti in duplex, su ispirazione sansoviniana[106].

1.3.3 Altri interventi seicenteschi

Palazzo Loredan

Figura 23 – Venezia, palazzo Loredan. Fronte dell'ala Nord su Campo Santo Stefano a seguito dell'ampliamento. (Istituto veneto di Scienze lettere ed arti)

D'ispirazione per interventi posteriori fu la trasformazione di tre case gotiche in un unico palazzo rinascimentale per volere di Leonardo Loredan. Qui la corte con portico e scala esterna ad "L", tipico modello medievale, venne trasformato in atrio con scala raddoppiata a "T" rovesciata. L'atrio fu pensato con un volume similare a quello di due cubi. Questo fu il risultato di rimaeneggiamenti voluti a causa del fatto che il piano nobile non poteva contare sul tradizionale portego veneziano che assolvesse il ruolo di distribuzione di funzioni e di accesso agli appartamenti come è ricorrente nell'architettura della città. Per queste ragioni la famiglia affidò la risistemazione del piano di rappresentanza affinché si potessero ricavare adeguati saloni di rappresentanza che sostituissero il portego. Fu una delle prime realizzazioni abbastanza desuete rispetto alla tradizione formale e stilistica veneziana. Nei primi anni del Seicento, Francesco Loredan completò il palazzo con connotati moderni, con facciata marmorea di disegno scamozziano e con il primo salone da ricevimento della città con una loggia destinata ai musicisti.

Palazzo Dolfin

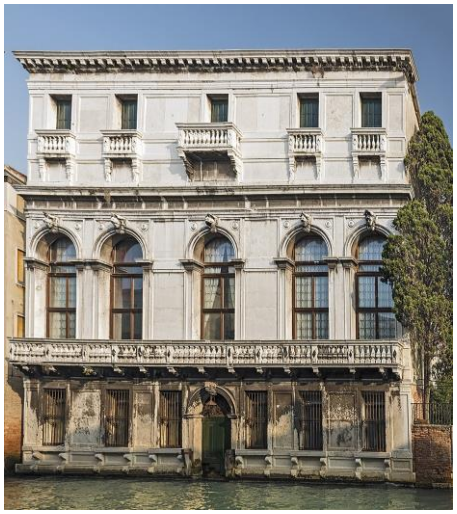


Figura 24 – Venezia, palazzo Dolfin a S. Pantalon a Venezia. Facciata sul Rio Nuovo

Proseguendo oltre, per comprendere quali furono effettivamente questi aspetti innovativi è utile far riferimento all'analisi che Carlo Fontana ha eseguito sulle annotazioni del Martinioni del 1663, nelle quali viene descritto il palazzo di Nicolò Dolfin a S. Pantalon. Esso venne definito da Fontana "*fabbricato alla romana*" alludendo alle novità tipologiche del nuovo salone da ballo che si distribuiva su tutto il fronte del primo piano nobile prospicente rio Nuovo e le cinque porte finestre ad arco del salone che isolavano la parte centrale fra due spazi pieni, andando ad alterare del tutto il tipico impianto veneziano che doveva presentare l'apertura al centro in corrispondenza del "portego" e i pieni ai lati. Inoltre, il tipico "portego" venne sostituito per la prima volta dal salone delle feste. È poi possibile riscontrare un gusto barocco per le proporzioni ribassate del piano terra che inevitabilmente

[105] V. FONTANA, *op. cit*., p. 252.

[106] G. MOROLLI, U. FRANZOI, A. AUGUSTI, L. URBAN, M. GALUPPO, *Le procuratie nuove in piazza san marco,* Editalia, Roma 1994.

comportavano una zona di penombra affinché, una volta giunti alla scala, e quindi al piano nobile, si venisse investiti da un grande quantitativo di luce.

1.3.4 Tra alcove, camerini e ridotti di società: Palazzo Zenobio, Palazzo Sagredo e Palazzo Contarini

Risulta poi importante considerare cà Zenobio: fu proprio Antonio Gaspari, uno dei pochi architetti barocchi di origine veneziana, a realizzarlo tra il 1682 e il 1690, sulla base della tipologia innovativa che si sviluppò nel Settecento. Gli Zenobio furono una famiglia veronese di origine antichissima in possesso di grandi proprietà immobiliari e che rappresentarono per Gaspari l'opportunità di operare a Venezia, e non solo, tra il Seicento e il Settecento. Nel 1664 la famiglia Zenobio acquistò uno dei palazzi Morosini in gotico al quale aggiunse due altri fabbricati, uno acquistato nel 1667 dai Battagia e uno acquistato nel 1682 e destinato al giardino. Intorno al 1690, la costruzione del palazzo risultava conclusa, mentre continuavano a svolgersi i lavori di decorazione della volta del salone da ballo per opera di Ludovico Dorigny, del "portego", decorato da Gaspare Diziani, e, infine, delle sale pubbliche, con stucchi per mano di Abbondio Stazio. In facciata il piano terreno risulta leggermente schiacciato a favore dal piano nobile in corrispondenza del quale la zona centrale è sottolineata da un balcone inquadrato da paraste anche nel secondo piano nobile e che termina con un timpano arrotondato in corrispondenza dei camerini del sottotetto. I camerini[107] erano ambienti ricavati appunto nel sottotetto e il più delle volte collegati - mediante scale segrete - all'alcova sottostante. Una serie di camerini disposti in *enfilade* - aperti

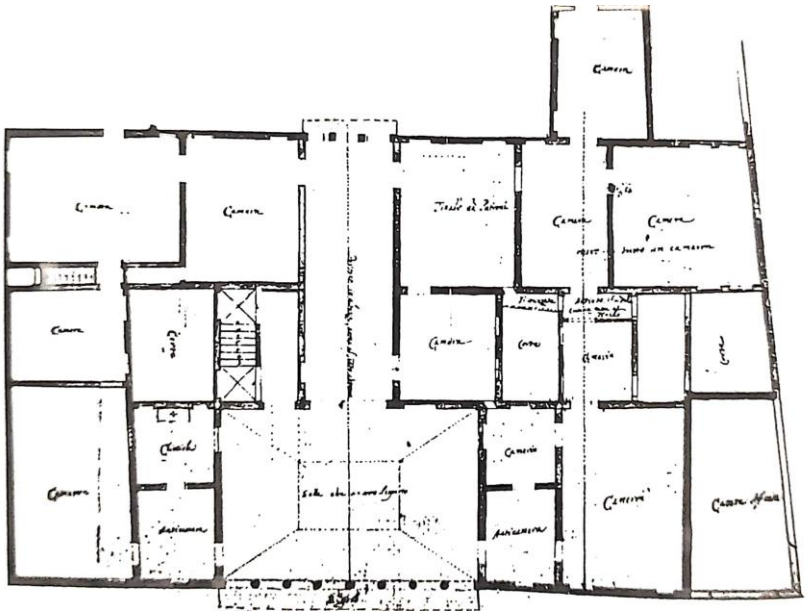


Figura 25 - A. GASPARI. Progetto per cà Zenobio ai Carmini a Venezia (disegno; 1628-1630. Venezia, Museo Correr, Album Gaspari). Pianta del primo piano con il portego trasformato in galleria e il salone da ballo sul rio.

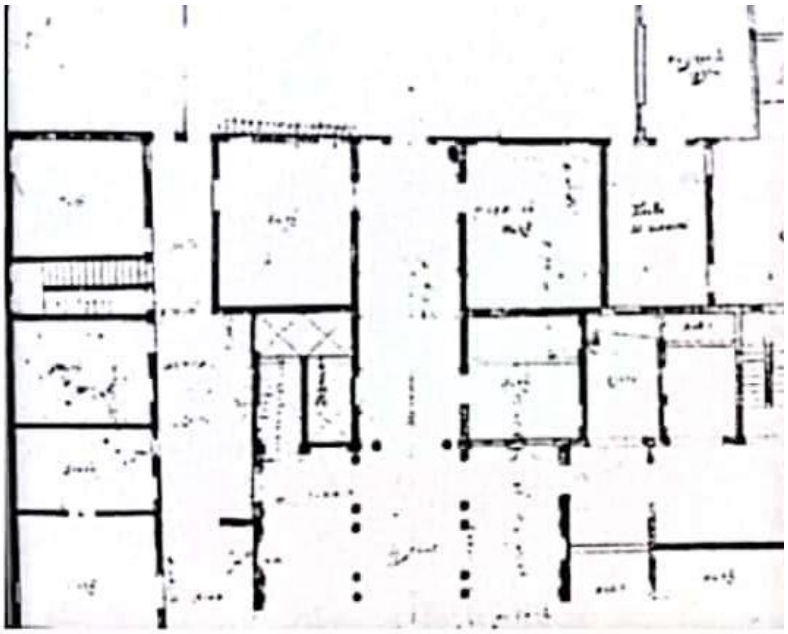


Figura 26 - A. GASPARI. Progetto per cà Zenobio ai Carmini a Venezia (disegno; 1628-1630. Venezia, Museo Correr, Album Gaspari). Pianta del piano terra. Impianto a T con colonne binate.

[107] Ivi, p. 257.

direttamente su una terrazza e ognuna con accesso indipendente - costituiva il casino. La tipologia dell'impianto planimetrico dell'edificio Zenobio è considerata da alcuni tradizionale nello schema a "U" che abbraccia la corte, per altri innovativa nell'organizzazione delle sequenze di spazi pubblici (atrio, scalone, corte, giardino, "portego" e sala da ballo) che occupano l'asse centrale[108]. L'impianto originario, perduto a causa degli interventi ottocenteschi, è noto grazie alla planimetria (III,66), contenuta nel terzo album Gaspari conservato nel museo Correr di Venezia: da qui si evince un impianto a T; nell'androne le colonne binate dividevano l'ambiente in tre navate. Accanto all'androne, sulla sinistra, si sviluppavano gli alloggi per la servitù e due studi, mentre sulla destra erano collocati una cantina, un magazzino per la legna, una dispensa, una cucina e il "tinello" per la servitù, con due piccole corti, collegati al piano nobile mediante tre scale di servizio. Sulla corte e verso il giardino vi sono dei "meza'" spaziosi e luminosi per i "foresti". Lo scalone, su

Figura 27 – L. CARLEVARIJS. Palazzo Zenobio ai Carmini a Venezia. Incisione.Veduta dalla parte del giardino. (Museo Correr, Venezia, VIII secolo).

setti, conduce al "portego" del piano nobile, che si apre con una serliana rivolta verso il giardino e una rivolta verso il salone da ballo. Alcune stanze del secondo piano si affacciano direttamente sulla serliana del "portego" ed erano gli ambienti in cui i suonatori si accingevano a intrattenere gli ospiti durante le occasioni. La finta volta, come quella del "portego", unitamente alle pareti, sono riccamente decorate, aspetto raro nella città di Venezia. Ai lati del salone si sviluppavano poi le camere, probabilmente da letto, divise dal salone da anticamere e camerini; sul lato opposto, invece, era collocata una cappella. Al piano superiore si trovava l'alcova con camerini, ambiente che sostituiva - nei palazzi veneziani - la grande camera polifunzionale con un salotto dove poter ricevere privatamente, con scrittoio e altri mobili che sottolineavano la polifunzionalità

[108] Ivi, p. 256.

dell'ambiente. Uno degli aspetti innovativi risiedette proprio nella divisione di queste funzioni in ambienti diversi, per cui la camera da letto era seguita da ambienti quali camerini destinati a guardaroba e toilette, collegati alle camere della servitù mediante scale di servizio.

Alcuni ulteriori esempi di alcove sono individuabili nel palazzo Sagredo (oggi esposta al Metropolitan Museum di New York) e nel palazzo Carminati (oggi cà Rezzonico). "*In una capitale del teatro*"[109], erano rari, all'interno dei palazzi, gli ambienti destinati ai teatrini, ma molto spesso venivano allestiti dei "ridotti di società" nei camerini del sottotetto o in palazzi adiacenti, come nel caso di cà Contarini. Un altro ambiente altrettanto importante che non doveva mancare nei palazzi nobiliari era la biblioteca, allestita all'interno del palazzo stesso o, in alternativa, in altri edifici annessi al palazzo principale.

1.3.5 Il Settecento: ampliamenti e ammodernamenti di alcuni palazzi seicenteschi

Sulla scia di Baldassare Longhena, maggiormente coinvolto in progetti di edifici religiosi e non privati, e di Antonio Gaspari, si iniziarono ad affidare incarichi di ampliamento e di aggiornamento dei palazzi nobiliari di Venezia sul linguaggio moderno che si era andato sviluppando nel Seicento, volti principalmente alla realizzazione di scaloni monumentali a tutto volume e saloni da ballo a più piani, inglobando il tradizionale "portego" lagunese. Tra gli esempi di ampliamento e ristrutturazione rilevanti sono i lavori effettuati per palazzo Pisani a S. Stefano per opera di Girolamo Frigimelica, affinché potesse diventare la degna residenza del doge Alvise. L'intervento fu eseguito nel 1718 e interessò l'androne, lo scalone, il salone da ballo e la biblioteca. L'androne, tradizionale nel suo sviluppo planimetrico rettangolare, ottenuto mediante un impianto a croce, risultava innovativo nello sviluppo verticale, poiché il soffitto fu progettato per essere sostenuto da grandi colonne, mettendo in penombra l'asse maggiore, al contrario dell'asse minore che si apre sul cortile, separato a sua volta, dal cortile del vecchio palazzo mediante un loggiato. Proprio in questo legame, seppur non perfettamente in asse, si ritrova quella ricercata prospettiva che caratterizzava i palazzi di gusto barocco. Sui rispettivi lati dell'apertura dell'androne sul cortile, si sviluppavano, invece, le due rampe divergenti dello scalone, una che conduceva ad un ambiente della servitù e l'altra al salone da ballo sovrapposto all'atrio e agli appartamenti nobili del piano terra. Nel salone da ballo furono realizzate invece ventisei colonne per sorreggere il ballatoio che interrompeva l'altezza totale dei due piani nobili. Sui livelli dei piani nobili, intorno al cortile nuovo, si sviluppavano gli appartamenti con ricchissime camere da letto, guardaroba e altri locali, tutti collegati mediante scale di servizio ai locali della servitù collocati al piano terra.

Palazzo Morosini

Un ulteriore esempio che è possibile considerare è dato da Palazzo Morosini, in romano-gotico: il palazzo venne acquistato da Gerardo Sagredo con l'intento di sottoporlo a un intervento di ammodernamento e ampliamento, con molta probabilità attribuibile ad Andrea Tirali. Al vecchio palazzo venne aggiunto un atrio, posto trasversalmente rispetto al palazzo stesso. Fu, inoltre, realizzato lo scalone a tre rampe a "T", il primo di tale ampiezza a Venezia, e al piano nobile, nell'ala nuova retrostante, furono realizzati il salone da ballo, una biblioteca e le decorazioni in stucco dei camerini del sottotetto adibito a ridotto, anche qui collegato alle alcove mediante scale segrete.

Palazzo Labia e Palazzo Rezzonico

Appare opportuno considerare anche palazzo Labia, costruito tra il 1685 e il 1696 da Andrea Cominelli: qui il salone da ballo venne realizzato per opera di Giorgio Massari, ricavandolo dallo spazio adibito al "portego".

[109] Ibidem.

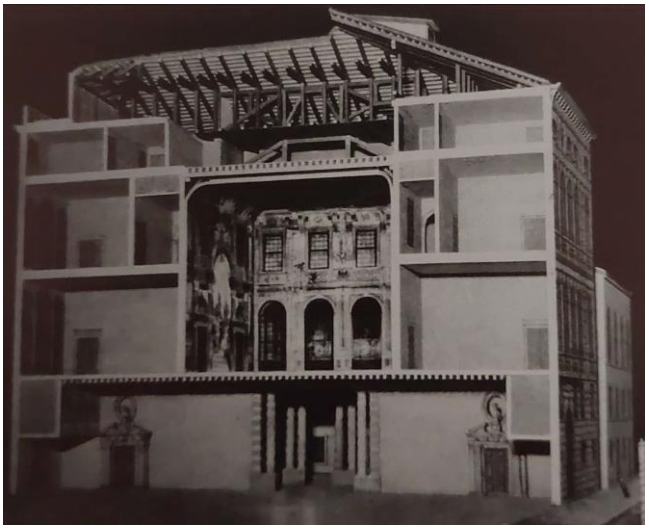


Figura 28 - Venezia, palazzo Labia. Sezione del modello che mostra la sala cubica (architetto A. Tirali 1734; da T. Pignatti, F. Pedrocco, E. Martinelli Pedrocco 1982).

Esso, riconducibile ad un cubo di dodici metri per lato, venne realizzato abbattendo il solaio e mantenendo le pareti preesistenti, alle quali vennero aggiunte delle altre in legno, rinzaffate di calcina e sulle quali Giambattista Tiepolo dipinse le *Storie di Antonio e Cleopatra.*

Sempre a Giorgio Massari fu commissionato il completamento di cà Rezzonico, la cui costruzione fu avviata verso la metà dei Seicento su progetto di Baldassare Longhena e Antonio Gaspari. Il primo piano e la parte retrostante vennero lasciate incompiute fino a quando Aurelio Rezzonico nel 1751 chiese a Giorgio Massari di completarle, chiedendogli di rimanere fedele al progetto originario per il primo e il secondo piano e concedendogli maggiore libertà per la parte retrostante. Massari, dunque, realizzò il grande salone da ballo (trasversale rispetto al "portego" longheniano), il grande scalone a due rampe e l'ingresso da terra aperto su un giardino. Per lo scalone, Massari si rifece a quello di Longhena, realizzato per il convento di Ss. Giovanni e Paolo, e a quello dei Somaschi. Con riguardo poi ai suoi lavori riferibili a palazzo Grassi, invece, molto probabilmente, qui volle offrire un omaggio a Palladio[110], poiché si ispirò alla pianta schematica del trattato palladiano per la realizzazione dell'atrio e del cortile, nel quale confluiscono gli androni di ingresso via acqua e via terra. Sul retro, in asse con l'ingresso via acqua, fu collocato lo scalone a tre rampe che conduceva al solo piano primo e che con molta probabilità fu ispirato ai modelli di Tirali.

1.3.6 I connotati neoclassici verso la fine del Settecento

A conclusione dell'analisi veneziana, è importante sottolineare, inoltre, come, verso la fine del Settecento, anche in territorio veneto si verificò un ritorno a connotati classici, effettivamente riscontrabile nell'intervento che Gian Antonio Selva realizzò per Giuseppe Mangilli nel 1784 a cà Dolfin Manin. Questo palazzo, originariamente in gotico, era stato oggetto di interventi eseguiti da Antonio Visentini nel 1751 per rispondere a un gusto palladiano. Selva aggiunse un piano nobile al primo, già esistente, alcuni camerini collocati nel sottotetto, piccoli studioli e nuovi salotti per i quali curò i disegni degli arredi e delle decorazioni. Selva, inoltre, in facciata, decise di denunciare il repentino cambiamento di gusto che si era verificato in soli trent'anni: per cui decise di contrapporre alle semicolonne e alle nicchie composte in travate ritmiche, un linguaggio semplice in corrispondenza dei due piani da lui realizzati, dove l'unico elemento risiedeva nei timpani delle finestre del piano nobile.

Dunque, l'architettura palaziale del Seicento fu contrassegnata da una fervida tradizione classicista, sollecitata dalla diffusione in ambiente veneto dell'opera di Palladio, *I quattro libri dell'architettura* (1570), la quale diventò una guida e un'ispirazione per gli architetti veneziani anche grazie alla versione semplificata di Vincenzo Scamozzi con *L'idea dell'architettura universale* (1615). Fu solo verso la fine del Seicento e gran parte del Settecento che prese piede un rinnovamento di gusto, per poi lasciare, nuovamente, spazio a tendenze neoclassiche, verso gli ultimi decenni del Settecento[111]. A partire dagli anni Novanta dello stesso

[110] A. PALLADIO, I quattro libri dell'architettura (Milano, 1980), libro II, capitolo XII, p. 72.

[111] L. B. SALIMBENI, C. BOZZONI, G. CARBONARA, S. CERULLI, T. SCALESSE, A. WHITE, *op. cit.,* p. 627.

secolo, grazie a Pier Antonio Novelli che, dopo un lungo soggiorno a Roma, era tornato a Venezia, si verificò un'iniziale ricerca di soluzione neoclassiche dalla committenza nobiliare veneta. Alcuni esempi sono rintracciabili in alcune sale di palazzo Albrizzi o di palazzo Mocenigo Gambara[113].

1.4. La Repubblica di Genova

1.4.1 Una nuova funzione delle residenze nobiliari: elenco dei rolli

Con particolare riferimento alla Liguria, è possibile innanzitutto rilevare, tra gli aspetti di eccezionalità che caratterizzano tale area (sempre con riguardo al tema trattato in questa sede), l'esistenza «*delle case obbligate agli alloggiamenti pubblici*»[114], ascritti nei *rolli*[115], ossia elenchi di edifici privati classificati secondo gli aspetti utili a soddisfare la funzione che gli edifici stessi dovevano assolvere in specifiche occasioni. In particolare, a Genova, nelle occasioni di visita di uomini illustri, questi edifici dovevano rappresentare il potere della repubblica genovese, ovviando all'assenza di un edificio pubblico, nel quale i medesimi uomini, durante il loro soggiorno, potevano alloggiare. Questo accadde verso la metà del Cinquecento, quando le visite diplomatiche, in particolar modo con la Spagna, l'Europa Settentrionale e la città di Roma[116], divennero sempre più frequenti. Questi palazzi non furono innovativi solo dal punto di vista funzionale, ma anche perché furono al centro di un originale modello di pianificazione urbana: essi vennero a trovarsi su sei nuove strade, ovverosia la cinquecentesca Strada Nuova (oggi via Garibaldi) e la seicentesca Strada Balbi, alle quali si aggiunsero la Lomellina e l'Imperiale e infine, la strada Giulia e la strada dei "Lanieri"[117]. Quando le visite di uomini illustri divennero sempre più frequenti, anche per via del rafforzamento di Genova quale potenza mercantile nel contesto europeo, la Repubblica iniziò a corrispondere beni in natura ai proprietari dei palazzi, secondo un preciso tariffario che variava in base allo *status* dell'ospite: quanto più rilevante era il ruolo che quest'ultimo ricopriva, tanto maggiore era l'entità del compenso[118]. Per queste ragioni, la realtà genovese rappresentò, in un certo senso, un'eccezione nel panorama italiano per quel che concerne i bisogni sociali e valoriali che si intendevano soddisfare tramite le opere di ammodernamento e ristrutturazione dei palazzi: più nel dettaglio, la volontà di ammodernare e ristrutturare i propri palazzi, più che riferirsi al desiderio di mostrare la magnificenza della singola famiglia proprietaria, si riferiva piuttosto al desiderio di rappresentare e mostrare al mondo la magnificenza dell'intera Repubblica genovese. A testimonianza di questo sistema innovativo, Peter Paul Rubens scrisse quanto segue: «*Perché si quella Repubblica è propria di Gentilhuomini, così le loro fabriche sono bellissime e comodissime, a proportione più tosto de' famiglie benché numerose di Gentilhuomini particolari*»[119]. Importante, quindi, fu la forza economica del singolo committente che, tuttavia, con gli interventi privati, si fece promotore e sponsor dell'immagine cittadina.

---

[113] E. COLLE, op. cit., p. 197.

[114] H. BURNS, M. MUSSOLIN (a cura di), *Architettura e identità locali II*, vol.425, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2013, p. 223.
Così definiti abitualmente nei documenti di archivio.

[115] E. POLEGGI (a cura di), *L'invenzione dei Rolli. Genova città di palazzi,* Skira, Milano 2004, pp. 25-32.

[116] H. BURNS, M. MUSSOLIN (a cura di), *op. cit*., p. 224.

[117] L. MAGNANI, *Articolazione e immagine del sistema abitativo della nobiltà genovese tra spazio urbano e spazi di villa,* in M. FAGIOLO (a cura di), *Atlante tematico del Barocco in Italia. Residenze nobiliari. Italia meridionale*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2009, p. 74.

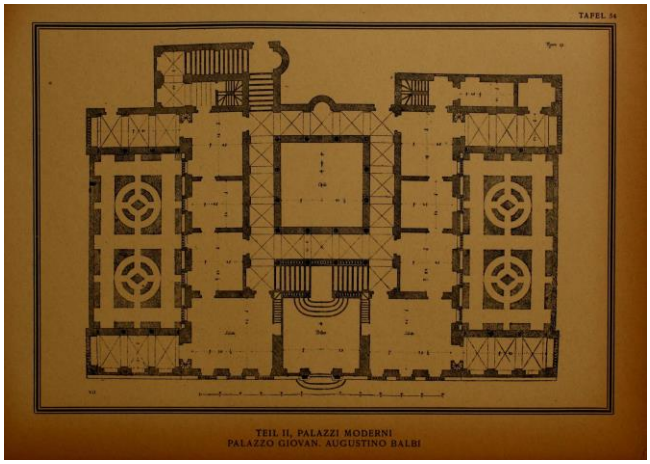
[118] H. BURNS, M. MUSSOLIN (a cura di), *op. cit*., p. 224.

[119] P. P. RUBENS, *Genua, Palazzi di Genova*, 1622, Proemio *Al magnifico lettore.* e L. MAGNANI, *op. cit.*, p. 70.

1.4.2 I palazzi nobiliari lungo via Balbi sulla scia di Galeazzo Alessi

Dal punto di vista architettonico è imprescindibile far riferimento alla cinquecentesca Strada Nuova, che fu oggetto dell'intervento architettonico di Galeazzo Alessi che fu d'ispirazione per la maggior parte degli interventi futuri in città. Fu nel periodo in cui Genova stava vivendo una forte crescita economica e in parallelo guadagnava credito presso la corte di Spagna, che i ricchi casati (Pallavicino, Spinola, Lercari, Lomellini e Grimaldi) avviarono un progetto di costruzione di palazzi con corte e giardino, sull'influenza di Galeazzo Alessi, lungo via Balbi. Il progetto, pur essendo stato concordato tra autorità pubblica e privata, fu interamente gestito dall'economia privata. Lo schema alessiano del palazzo genovese, grazie all'opera editoriale di Peter Paul Rubens, ebbe modo di giungere oltralpe, dove la rappresentazione integrale, in alcuni casi fin troppo idealizzata, metteva in luce la natura che si svelava nella distribuzione interna risolta in modo abile mediante la realizzazione di vestiboli collegati a cortili e allo sviluppo di corridoi e gallerie riccamente decorati, richiamando esempi fiorentini e romani più aggiornati ed esaltando soprattutto l'elemento scala quale fulcro centralizzante l'intera composizione. Tra gli edifici che vennero realizzati nell'arco del Seicento e che facevano riferimento a questo schema, è possibile rintracciare il palazzo di Gio Agostino (1617), poi Durazzo Pallavicini) e il palazzo di Giacomo e Pantaleo Balbi (1619), per opera dell'architetto lombardo Bartolomeo Bianco (circa 1579-1640)[120]. Quest'ultimo palazzo era dotato di due piani nobili, ognuno dei quali destinati a uno dei fratelli. L'accesso comune era caratterizzato da uno scalone ricavato nel portico. Il sistema con cui venne trattato il nodo vestibolo-corte, dove il vestibolo era attraversato da un colonnato per tutta la sua lunghezza, risultò un aspetto di eccezionalità del solo panorama genovese, attraverso cui si aggiungevano risultati di estrema unitarietà.

Sulla via Balbi, dunque, si realizzarono una serie di edifici caratterizzati da una coerenza architettonica e stilistica unica. Questi palazzi residenziali erano dotati di spettacolari scaloni aperti su cortili e vaste logge con vista su giardini terrazzati, secondo le Regole suggerite da Sebastiano Serlio[121]. Richiamando lo schema alessiano i palazzi erano isolati, a differenza di quelli che sorgevano sull'antica strada medievale, dove gli edifici erano posti in continuità, rappresentando, dunque, un aspetto del tutto innovativo.



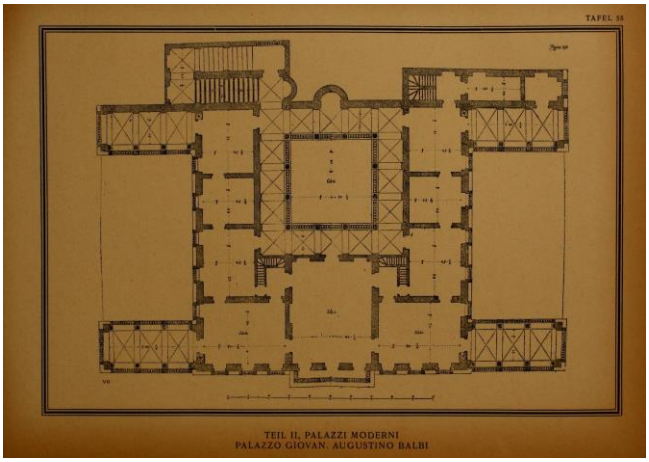


Figura 29, 30 - Peter Paul Rubens: Genua, Palazzi di Genova, 1622. Piano terra e primo piano di palazzo di Gio Agostino Balbi

[120] Ivi, p. 75.

[121] H. BURNS, M. MUSSOLIN (a cura di), *op. cit*., p. 230.

1.4.3 L'ammodernamento dei palazzi di via Balbi nella metà del Seicento: palazzo di Giacomo e Pantaleo Balbi

Verso la metà del XVII secolo, dopo che era passato relativamente poco tempo dall'effettiva realizzazione dei suddetti palazzi, ci si accingeva all'ammodernamento e all'ampliamento di alcuni di questi, tra i quali palazzo di Giacomo e Pantaleo Balbi, il quale progetto previde un rinnovamento architettonico, ma anche decorativo e l'ampliamento dell'edificio con l'apertura verso il giardino, la sistemazione e l'ingrandimento del giardino stesso con la costruzione del ninfeo. In questo periodo, dunque, si ricercarono trasparenze nel tipico asse atrio-cortile-giardino, esercitando una rottura con il consueto blocco alessiano cinquecentesco e introducendo bracci che andassero ad inglobare il giardino, elemento imprescindibile del palazzo genovese e che, la maggior parte delle volte, godeva della presenza di un ninfeo, presenza favorita dalla conformazione orografica del luogo.

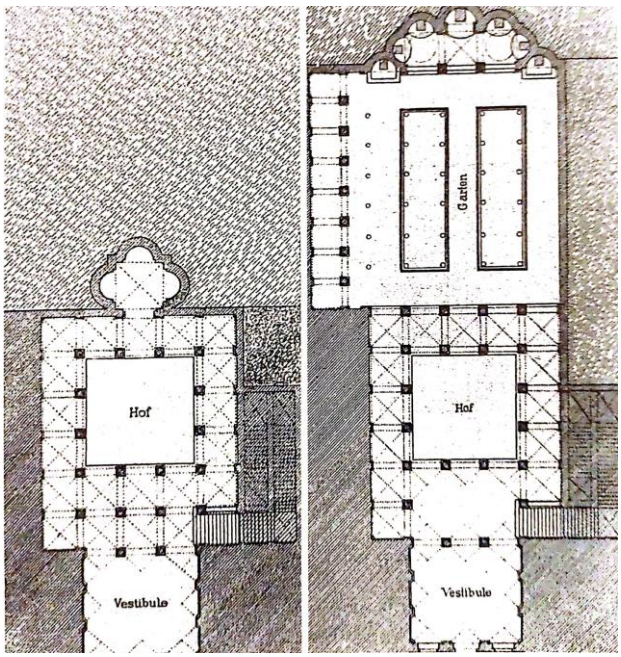


Figura 31 - Genova, palazzo Balbi Senarega, di Giacomo e Pantaleo Balbi. Le due fasi costruttive (da R. Reinhardt 1886).

1.4.4 L'artificio pittorico in facciata: palazzo Spinola-Farruggia

Un ruolo significativo venne affidato all'artificio pittorico, attraverso il quale si cercava di realizzare illusioni prospettiche, mediante l'adozione del quadraturismo e di elementi plastici, in grado di eliminare le distanze tra la città e la campagna, attraverso la ricerca della dissoluzione della compattezza muraria verso uno spazio di natura[122]. Un altro importante compito affidato alla pittura e che contribuì a rendere eccezionale la realtà ligure, fu l'impiego della stessa per decorare le facciate. Anche in questo territorio, molto spesso, si realizzavano palazzi su preesistenze medievali, quindi risultanti dall'accorpamento di cellule singole che, da un punto di vista formale, dovevano essere uniformate non solo nella distribuzione interna, ma soprattutto nell'immagine rivolta alla città, quindi nelle facciate. In verità, già verso la fine del Quattrocento, l'impiego di fregi e altre decorazioni era già usuale in numerose facciate di palazzi genovesi, a partire dalle quali iniziò a diffondersi il gusto per le facciate dipinte, fino a diventare un aspetto caratteristico dell'immaginario cittadino. I motivi dell'impiego di affreschi in facciata è da ricercarsi anche nel carattere morfologico della città che sfruttava spazi esigui per l'edificazione di palazzi: in questo modo gli affreschi, mediante l'illusione pittorica, riuscivano ad ampliare la percezione dello spazio[123]. Un esempio di tale operazione è riscontrabile in palazzo Spinola-Farruggia, esito di opere di accorpamento e nel quale sono presenti due serie di affreschi, realizzati in due archi temporali diversi, e che quindi permettono di mettere a confronto due decorazioni differenti, risalenti rispettivamente al XVI e XVII secolo. Antonio Spinola acquistò il primo nucleo del palazzo nel 1515 e furono i figli, Nicolò e Giovan Battista, a commissionarne l'ammodernamento nel 1560. Nel 1588, con Giovan Battista, il palazzo venne ascritto nella lista dei Rolli. Lo stesso venne poi ereditato dal figlio di Giovan Battista, Antonio, che nel 1607 acquistò la dimora accanto. Nel 1658, venne stilato un inventario[124]

[122] L. MAGNANI, *op. cit.*, p. 77.

[123] E. BORSANO, *Una città dipinta: palazzo Spinola Farruggia in via S.Luca a Genova*, in M. FAGIOLO (a cura di), *Atlante tematico del Barocco in Italia. Residenze nobiliari. Italia meridionale*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2009, p. 104.

[124] Ivi, p.105.

nel quale è possibile riscontrare l'effettiva ricchezza della famiglia che nel tempo aveva acquistato molto prestigio agli occhi della Spagna. Il figlio di Antonio, Nicolò, acquistò la carica di Senatore nel 1656 e, per volere della madre, furono realizzati alcuni interventi nel palazzo con l'intento di uniformare il complesso abitativo.

1.4.5 L'ammodernamento settecentesco: Palazzo di Stefano e Giovan Battista Balbi

Nel Settecento, la ricerca di aggiornamento e ammodernamento, già avviata nella seconda metà del secolo precedente, si fece sempre più accesa: a titolo esemplificativo, è possibile considerare palazzo di Stefano e Giovan Battista Balbi, ampliato da Carlo Fontana e nel quale trova spazio la grande galleria[125], ambiente che rappresentò un elemento di rinnovo per molti altri palazzi durante questo secolo. In particolar modo, gli edifici che si sviluppavano sull'asse medievale della città da un lato e sulla Ripa dall'altro, furono oggetto di lavori di rifacimento per quanto concerne le facciate, le decorazioni, nonché l'articolazione e la distribuzione interna degli ambienti. Questo tipo di lavori coinvolse anche i palazzi delle due strade nuove, come accadde nel caso di palazzo Pallavicino, il cui intervento del 1570 venne seguito, agli inizi del XVIII secolo, da ampliamenti e interventi di decorazione del secondo piano nobile e del giardino.

1.4.6 Le forme barocche alla fine del Settecento: Charles de Wailly e l'influenza francese

Emblematico fu quello che accadde a partire dalla seconda metà del XVIII: mentre il resto dell'Italia veniva investita da una corrente neoclassica, a Genova si assistette a una vera e propria ripresa del Barocco. Questo panorama si delineò principalmente per l'influenza che la cultura architettonica francese esercitò su Genova soprattutto per quanto concerne le residenze nobiliari, la loro composizione e i loro arredi[126]. In concomitanza con quanto accadeva in campo architettonico e culturale, la Repubblica di Genova stava vivendo uno stato di marginalità nel panorama europeo, aggravato dal trattato di Versailles del 1768 che venne stilato tra la Repubblica di Genova e la Francia a garanzia dei debiti che Genova aveva contratto con la Francia stessa per placare le ribellioni accese sull'isola della Corsica. È importante sottolineare come, nonostante l'indebolimento della Repubblica, Genova continuò a essere attiva e produttiva nel campo delle arti, continuando a concepire delle opere architettoniche in continuo aggiornamento e che ebbero riscontri positivi a livello internazionale.

L'interesse verso le forme barocche che si profilò nel XVIII secolo, fu del tutto in controtendenza con quanto era accaduto nei due secoli precedenti, nei quali si era assistito, invece, alla persistenza di forme tardo-rinascimentali. Questo scenario si verificò, come precedentemente osservato, a seguito dell'influenza francese e, in particolar modo, con l'intervento di Charles de Wailly in città che fu d'ispirazione a interventi successivi, sempre limitati ad ampliamenti, soprelevazione e restauro di preesistenze. Significativo per comprendere al meglio questo panorama fu l'intervento effettuato per il palazzo di Baldassarre Lomellini, voluto da Cristoforo Spinola, relativo all'atrio di ingresso e all'appartamento di parata, per i quali si seguì lo schema francese, ossia una sala da pranzo ovale, un grande salone centrale, *cabinets*, *salon de compagnie* e il giardino organizzato a terrazzamenti nella parte retrostante[127]. I lavori nel 1777 non erano ancora stati conclusi e, due anni dopo, la proprietà fu venduta a Domenico Serra con il quale gli interventi vennero affidati ad Andrea Tagliafichi, già presente nel cantiere. Il risultato di interventi progettuali provenienti da due diversi architetti, de Wailly e Tagliafichi, per uno stesso cantiere creò un prodotto che secondo Marco Spesso deve

[125] L. MAGNANI, *op. cit.*, p. 78.

[126] M. SPESSO, *L'opera di Charles de Wailly in palazzo Spinola a Genova: persistenze barocche come meta-linguaggio,* in M. FAGIOLO (a cura di), *Atlante tematico del Barocco in Italia. Residenze nobiliari. Italia meridionale*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2009, p. 128.

[127] Ivi, p. 129.

essere letto *"come il risultato di un consapevole e deliberatario gioco di contrappunti stilistici, fra la retorica neo-barocca del salone e l'elegante semplicità degli spazi minori, in una dimensione di silloge enciclopedica che lega l'opera sia a Roma che a Parigi*"[128]. L'opera di de Wailly per il salone del Sole, non si limitò al solo intervento decorativo, ma cercò di coniugare la tradizionale disposizione ad *enfilade* degli ambienti di rappresentanza dei piani nobili e la tipologia della galleria realizzato per Versailles, proponendo l'impiego di pareti riflettenti. L'intento era quello di smaterializzare la compattezza muraria del prototipo scatolare cinquecentesco, di cui Galeazzo Alessi si fece promotore. De Wailly ebbe invece una solida formazione nel campo della prospettiva, studiò la tradizione locale genovese ed effettuò analisi archeologiche di complessi monumentali antichi, messi a confronto con i testi di Carlo Fontana, Carlo Rainaldi, fino a giungere a Bernini, Cortona e Annibale Carracci, dalle cui pitture, secondo l'architetto francese, si sviluppò il successivo Barocco e il suo impiego del *trompe-l'oeil*[129].

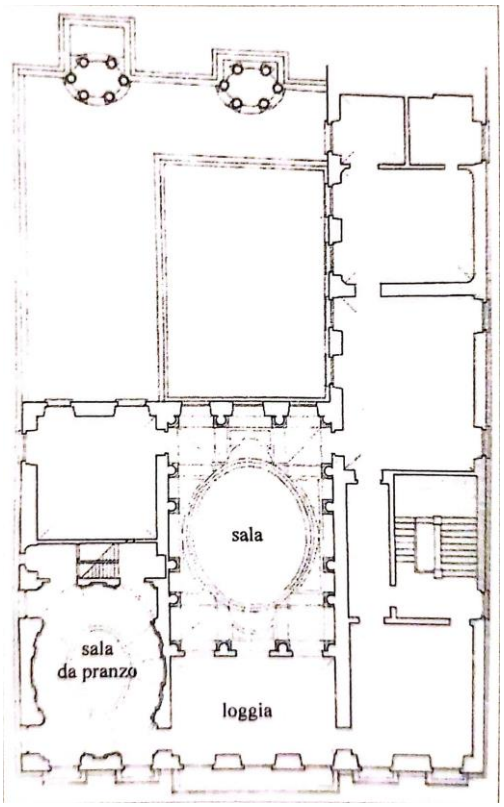


Figura 32 - Genova, palazzo Spinola Serra Campanella. Pianta del piano nobile (rielaborazione grafica di Marco Spesso).

Da quel momento a Genova si avviò una vera e propria diffusione del Barocco negli interventi di ampliamento e ammodernamento dei palazzi, tra i quali rilevano quelli di palazzo Balbi a seguito della realizzazione della Strada Nuovissima, per cui si previde di realizzare un'altra entrata oltre a quella presente su via Lomellini. Nel regolarizzare le due entrate, collocate a due quote diverse, venne anche qui realizzato un sontuoso scalone monumentale con una rampa che attraversa il cortile, realizzando soluzioni di raccordi armoniosi, tipici barocchi. Da ultimo, è possibile considerare, come ulteriore esempio, l'ammodernamento dell'atrio del palazzo Durazzo di Gabiano realizzato da Andrea Tagliafichi con uno scalone diviso in tre navate da colonne su plinti.

1.5. Il Gran Ducato di Toscana – Firenze

1.5.1 L'ascesa al potere della famiglia Medici

Con riguardo al paesaggio fiorentino, per comprendere lo sviluppo della tipologia palaziale è utile far riferimento al cambiamento che si verificò nello scenario politico della città verso la metà del Quattrocento, nonché l'ascesa al potere della famiglia Medici, con la quale si incentivò una committenza maggiormente privata, comportando la realizzazione di numerosi palazzi, che, in modo decisivo, delinearono l'assetto della città di Firenze, sebbene in parte trasformato da superfetazioni successive, dettate da passaggi di proprietà e da cambiamenti di scenari che, inevitabilmente, si verificarono con il passare del tempo. Dunque, per la città di Firenze il Cinquecento fu il secolo che vide la maggiore produzione di edifici civili. Tra il Seicento e il Settecento, invece, oltre alle poche realizzazioni effettuate *ex novo*, si verificò un atteggiamento abbastanza

[128] Ivi, p. 132.
[129] Ibidem.

conservatore rispetto alle magnifiche realizzazione palaziali che si ebbero nei due secoli precedenti. Ciò nonostante, in alcune occasioni si cercò di riadattare preesistenze al gusto del tempo, nonché alla necessità di rappresentanza che le famiglie proprietarie esigevano dalle loro dimore signorili, spinti dalla voglia di mostrare l'affermarsi del proprio potere nello scenario politico, sociale, ma anche culturale della città. In questo scenario, ove il carattere rinascimentale faceva da principale protagonista, palazzo Corsini rappresentò uno tra i pochi palazzi fiorentini realizzato secondo connotati tardo-barocchi.

Palazzo Corsini

Maria Maddalena Machiavelli, moglie del Marchese Filippo Corsini, acquistò il palazzo nel 1649. Aggiornato secondo il gusto tardo-Barocco, è possibile rintracciare alcuni elementi caratteristici già in facciata, dove è possibile ammirare, nella parte sommitale, diverse statue, collocate su un'alta balaustra che incornicia superiormente il palazzo. Caratteristico è il cortile di impianto ad "U" che si apre verso il Lungarno. Il palazzo, originariamente di proprietà della famiglia Medici, venne realizzato nell'arco di cinquant'anni.
Al piano terra vennero allestiti gli appartamenti Estivi e le sale del Ninfeo, oltre agli ambienti di servizio dotati di diverse corti, utili a rendere maggiormente funzionale la disposizione degli ambienti, oltre a evitare che fumi e altri odori potessero giungere negli ambienti principali del palazzo. Caratteristica è la grotta artificiale realizzata tra il 1692 e il 1698 da Antonio Ferri e arricchita dallo stuccatore Carlo Marcellini e i pittori Rinaldo Botti e Alessandro Gherardini. Al piano nobile vennero allestite le sale principali, ovverosia la Galleria Aurora, la Sala degli Stemmi, la Sala della Memoria, il Salone, la Sala da Ballo - con volta affrescata da Alessandro Gherardini, la Sala degli Specchi, Sala dei Ritratti ed altre importanti sale, la maggior parte delle quali caratterizzate da affreschi eseguiti da diversi artisti dell'epoca, tra i quali Anton Domenico Gabbiani, Cosimo Ulivelli, Pier Dandini, Giovanni Passanti, Rinaldo Botti, Andrea Landini e Atanasio Bimbacci, presenti al palazzo tra il 1692 e il 1700. Nel palazzo, inoltre, don Lorenzo Corsini, iniziò nel 1765 ad esporre la più importante collezione d'arte privata di Firenze, riguardante le più importanti pitture Sei-Settecentesche italiane ed europee, tra le quali le opere di Filippo Lippi, Giovanni Bellini, Luca Signorelli, Salvator Rosa e Luca Giordano. Caratteristica è la presenza di due scale principali, una monumentale, realizzata dallo stesso autore della grotta, Antonio Ferri, e una elicoidale, realizzata da Pier Francesco Silvani[130].

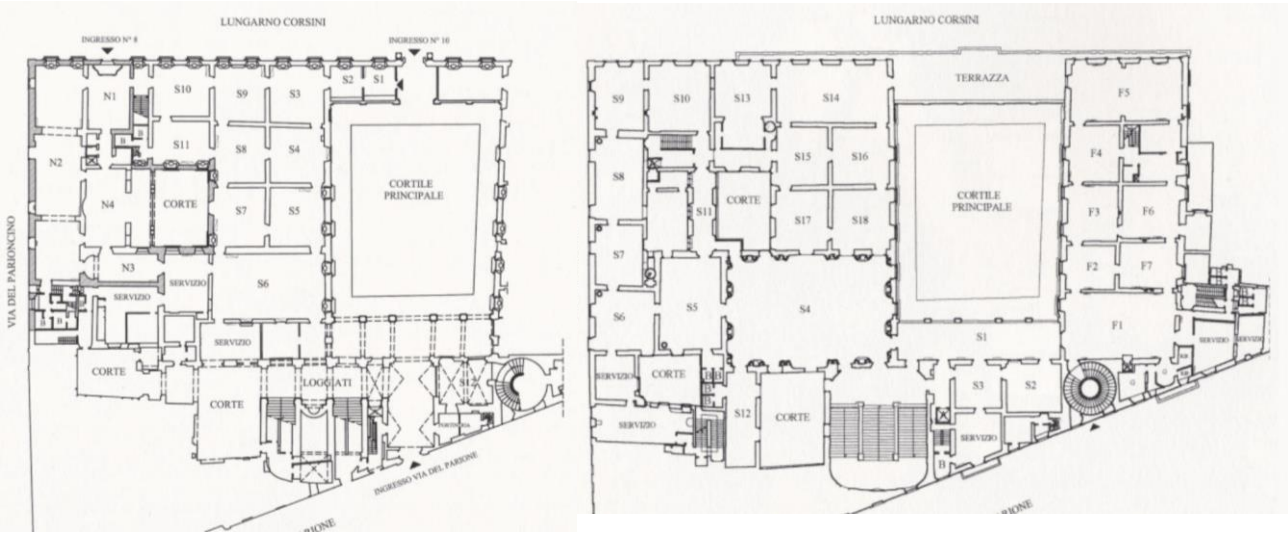


Figura 33 – Firenze, palazzo Corsini. Planimetria piano terra, planimetria primo piano. (www.palazzocorsini.it)

[130] S. CARLINI, L. MERCANTI, G. STRAFFI, *I Palazzi parte prima. Arte e storia degli edifici civili di Firenze*, Alinea, Firenze 2001.

1.5.2 Palazzo Viviani

Nella città di Firenze, tendenzialmente chiusa e desiderosa di custodire gelosamente la tradizione del suo passato, le forme più innovatrici dell'architettura barocca trovarono effettivamente poco respiro per poter lasciare nella città una traccia evidente attraverso cui poterla identificare; ciò nonostante, è possibile fare accenno ad alcuni interventi che vennero eseguiti in riferimento alle dimore signorili tra il Seicento e il Settecento[131], come Palazzo Viviani, di Vincenzo Viviani, ultimo allievo di Galileo Galilei. Il palazzo venne costruito da Giovan Battista Nelli nel 1686 su alcune preesistenze che il matematico aveva acquistato su via Sant'Antonini[132]. La principale particolarità del palazzo risiede nella facciata barocca, la quale venne arricchita da diverse epigrafi che il Viviani fece apporre per celebrare l'opera del suo maestro Galilei.

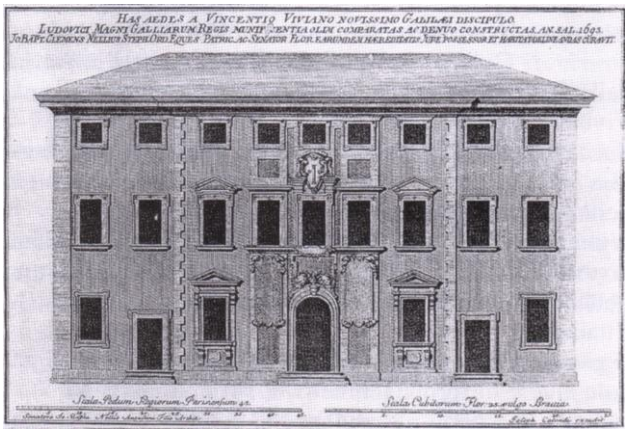


Figura 34 – Firenze, palazzo Viviani. Disegno della facciata del palazzo del XVIII secolo.

1.5.3 Palazzo Arrighetti-Gaddi

Molti altri furono i palazzi che seguirono questo stesso percorso, seppur personalizzato nelle diverse realtà che si profilarono per ognuno di essi. Uno tra questi fu palazzo Arrighetti-Gaddi, costruito su preesistenze nel Settecento su commissione di una delle famiglie più antiche della città, i Gaddi, i quali decisero di costruire il proprio palazzo a partire da alcune proprietà che la famiglia stessa possedeva su via del Giglio e acquistandone un'ulteriore dalla famiglia Arrighetti. Durante gli interventi settecenteschi venne realizzato lo scalone monumentale che conduceva al piano nobile, ove vennero realizzate sale affrescate e decori in stucco[133].

1.5.4 Palazzo delle Cento finestre

A partire da preesistenze venne realizzato anche palazzo delle Cento finestre prospicente Piazza Santa Maria Maggiore. In particolare, Michele di Carlo Strozzi, verso il Quattrocento, acquistò diverse proprietà, ma fu solo nel 1720 che i diversi corpi di fabbrica vennero uniti in un coerente e organico progetto. Una delle particolarità del palazzo è rinvenibile nella disposizione dei vani di servizio che si distribuivano oltre il vicolo Teatrino ed erano collegati al palazzo mediante un piccolo cavalcavia. Il palazzo, su tre livelli oltre il piano terra, sfruttava come collegamento verticale il grande scalone che giungeva fino all'ultimo piano. Inoltre, come si evince dal nome, sui prospetti si aprivano un gran numero di finestre che, in qualche maniera, anticipavano la ricerca di salubrità degli ambienti che si verificò successivamente[134]. La proprietà passò dagli Sforza alla famiglia Martini e nel 1810 a Elisabetta Ganucci, la quale avviò una serie di interventi per rendere la residenza una degna sede di rappresentanza come era consuetudine fare all'epoca.

1.5.5 Lo scenario neoclassico

---

[131] L. B. SALIMBENI, C. BOZZONI, G. CARBONARA, S. CERULLI, T. SCALESSE, A. WHITE, op. cit., p. 557.

[132] Ivi, p. 18.

[133] S. CARLINI, L. MERCANTI, G. STRAFFI, *op. cit.,* pp. 8-9.

[134] Ivi, pp. 22-23.

L'aggiornamento stilistico verso il gusto neoclassico toccò anche quest'area, in particolar modo con l'arrivo di Gaspero Maria Paoletti. Egli soggiornò presso Roma e Napoli, e furono proprio questi soggiorni a permettergli di accedere al mondo neoclassico. Una volta rientrato a Firenze, mantenne vivi i suoi contatti con i maggiori esponenti dell'avanguardia architettonica e delle decorazioni d'interni. Questi rapporti riuscirono a far sì che anche in Toscana prendesse piede un gusto neoclassico, prettamente filtrato dallo studio delle opere del Cinquecento[135].

1.6. Lo Stato della Chiesa – Roma

Nella città di Roma, il potere e la ricchezza dei grandi Cardinali e delle loro famiglie svolsero un ruolo predominante nella nascita del patrimonio architettonico e quindi di grandiosi palazzi, manifesti del potere sia di famiglie nobili antiche, sia di quelle di più recente acquisizione. Dal rapporto committente artista, trovarono realizzazione tutti quei prodotti volti alla celebrazione del singolo e all'interno dei quali poteva muoversi l'intera sua corte. Il Seicento si profilò come un secolo innovativo grazie all'estro di Gian Lorenzo Bernini, Francesco Borromini e Pietro da Cortona, senza dimenticarsi della grandiosa produzione palaziale che si ebbe nel secolo precedente, come la realizzazione di palazzo Farnese, il cui impianto continuò a essere d'ispirazione anche nei secoli successivi. Ai più noti architetti barocchi, Bernini e Borromini, si aggiunsero anche altri architetti, quali Carlo Rainaldi, Giovanni Antonio de Rossi, Gabriele Valvassori, che, nonostante raggiunsero risultati spesso notevoli, rimasero ai margini del dibattito[136].

1.6.1 La Galleria: Palazzo Borghese e Palazzo Colonna

Nell'ambito del patrimonio palaziale romano è senz'altro importante fare qualche accenno a palazzo Borghese, sottoposto a una serie di interventi volti a renderlo sede rappresentativa di importanti personalità della storia romana e non solo. A partire dal 1583, divenne sede di ben tre Cardinali che si susseguirono nel corso del tempo, ovverosia Cardinal Pedro Deza, Cardinale Aldobrandini e Cardinale Camillo Borghese, il quale nel 1605 divenne Papa. Dunque, il palazzo fin da subito fu soggetto a molteplici interventi volti a rappresentare, anche in questo caso, la grandezza delle famiglie che vi abitarono a partire del XVI secolo. Una volta divenuto Pontefice, Camillo Borghese donò il palazzo ai suoi due fratelli, Giovanni Battista e Francesco, con l'unico onere di portare a termine la costruzione del magnifico palazzo[137]. Prima di morire, il Papa commissionò a Cardinal Scipione interventi di arricchimento degli interni con le antiche collezioni di quadri e sculture. In questi stessi anni, Girolamo Rainaldi realizzò il giardino pensile, mentre Carlo Rainaldi si occupò delle trasformazioni dell'ala su via Ripetta e della realizzazione della galleria. All'inizio dell'Ottocento, il palazzo fu sede della celebrazione delle nozze tra Principe Camillo e Paolina Bonaparte; fu proprio per questa occasione che il palazzo si vestì di nuovi connotati che oggi definiremmo "impero", quindi del Neoclassicismo con cui vennero arredati i ricchi saloni di cui si componeva[138]. La parentela con Napoleone portò Camillo Borghese alla vendita obbligata della Galleria a seguito della quale Roma perse una delle più ricche collezioni[139]. Roma, infatti, si arricchì delle magnifiche collezioni artistiche private, che, insieme alle loro sedi storiche, nonché magnifiche gallerie, divennero parte ineludibile della fama della città, capaci di restituire la

[135] E. COLLE. op. cit., p. 185.
[136] Ivi, p. 538.
[137] N. CAVAZZA, *Quattrocento anni di vita di Palazzo Borghese*, in Associazione dimore storiche. Sezione Lazio, pp. 2-3.
[138] Ivi, p. 9.
[139] Ivi, p. 10.

storia antica della città ed esaltare il lustro delle famiglie proprietarie[140]. La galleria di palazzo Borghese venne citata nel saggio di Pietro Rossini, il quale la definì "*veramente mirabile, ornata di stucchi e bassorilievi, tutta messa a oro*"[141].

La galleria, dunque, nasceva come ambiente nel quale conservare le grandi collezioni che le famiglie nobiliari, di generazione in generazione, si tramandavano e attraverso le quali mostrare durante le feste e balli, la ricchezza della famiglia proprietaria. In questo scenario, però, la galleria di palazzo Colonna rappresentò un caso del tutto particolare. Voluta da Lorenzo Onofrio Colonna, i lavori iniziarono nel 1661 e si protrassero, con il susseguirsi di diversi architetti, fino al XVIII secolo[142]. L'aspetto eccezionale risiedeva nell'intento per il quale venne voluta la costruzione della galleria stessa, leggibile attraverso le diverse fasi che caratterizzarono la sua costruzione. Infatti, dopo un primo progetto, il cantiere passò nelle mani di Bernini, il quale si occupò di definire l'impianto complessivo, prevedendo di ampliare l'ambiente con due aggiunte laterali e collocando in prossimità dei tre diversi passaggi una coppia di colonne. Le colonne avrebbero dovuto assolvere a una duplice funzione: da un lato richiamare lo stemma araldico della famiglia e dall'altro inquadrare la scenografia, ovverosia l'ultimo ambiente, nel quale sarebbe stato collocato il letto di parata, realizzando così una vera e propria sala del trono. Questo ambiente, inoltre, trovandosi rialzato di qualche gradino rispetto ai primi due ambienti, risultava essere il punto focale dell'intera galleria. In verità gli assi delle finestre della sala centrale e i lati minori dei tre ambienti, in corrispondenza dei tre passaggi, mostravano delle forti asimmetrie dimensionali, le ultime delle quali vennero camuffate, in parte, dalle decorazioni auliche progettate da Carlo Fontana, il quale inserì festoni di trofei in rilievo di diversa grandezza[143]. Fu, però, grazie a Girolamo Fontana, che la galleria assunse il definito assetto. Morto Lorenzo Onofrio Colonna, il cantiere passò nelle mani di suo figlio, Filippo Colonna. Vennero tamponate due assi di finestre lungo i lati maggiori della sala centrale, e, negli spazi di risulta, vennero applicati specchi, trofei e non ancora dipinti, questo perché il principale intento era quello di annullare la forte irregolarità che insisteva sugli assi delle finestre. Filippo abbandonò l'idea di una sala del trono, a favore di una sala in cui collocare la statua di Marcantonio Colonna[144]. Anche questa idea ben presto, però, venne abbandonata e fu proprio in questi ultimi anni del cantiere, che la galleria ritrovò la sua tradizionale funzione: essa, infatti, venne aperta verso il giardino, mediante un'apertura lì dove, un tempo, avrebbe dovuto esserci il letto di parata, nonché la statua di Marcantonio Colonna. Nella galleria nel 1700 trovarono finalmente la sistemazione quadri e statue, restituendole la sua funzione rappresentativa e di svago. La suddetta Galleria venne citata da Rossi come "*questa bellissima fabrica*" e "*deliziosa Machina*"[145].

1.6.2 Palazzo Barberini alle Quattro Fontane

Il Seicento, dunque, fu per la città di Roma un secolo in cui si avviò un processo innovativo, tangibile nella realizzazione di altre importanti opere, tra le quali si annovera palazzo Barberini alle Quattro Fontane, commissionato da Maffeo Barberini, salito al soglio pontificio come Urbano VIII nel 1623, il quale coinvolse Carlo Maderno e, successivamente, Bernini e Borromini. Il palazzo, discostandosi dal tipico impianto quadrato con cortile centrale, presentava un impianto ad H determinato dalla presenza di avancorpi che

---

[140] V. CURZI, *Allestimenti di dimore romane tra Seicento e Settecento: un itinerario nella tradizione classicista dell'Urbe*, in «*Il Capitale culturale»,* Supplementi 08 (2018), pp. 301-315.

[141] G. P. ROSSINI, *Il Mercurio errante delle grandezze di Roma*, Volume 1, 1776, p. 333.

[142] C. STRUNCK*, Il lieto fine di una lunga storia: l'apporto di Carlo e Girolamo Fontana alla realizzazione della Galleria Colonna di Roma*, in M. FAGIOLO, G. BONACCORSO*, Studi sui Fontana: una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco,* Roma 2008, p. 226-227.

[143] Ivi, 228-229.

[144] Ivi, p. 232.

[145] G. P. ROSSINI, *op. cit.*, p. 48.

racchiudevano sia la facciata orientale, prospicente il giardino, sia la facciata prospicente l'attuale via delle Quattro Fontane. Caratteristica era, inoltre, la presenza di due ingressi: uno collocato sulla facciata settentrionale e l'altro nella corte aperta del fronte ovest, dove potevano giungere le carrozze che conducevano gli ospiti sotto l'ampio portico. Da qui era possibile giungere al piano nobile optando per uno dei due scaloni: uno quadrangolare a rampe rettilinee che serviva l'ala nord e uno definito a "lumaca" con impianto ovale che serviva l'ala sud. In realtà, sebbene caratterizzati da un impianto diversificato, gli scaloni erano accumunati dalle medesime scelte formali, come l'impiego di colonne binate e del pozzo aperto con balaustra. Il corpo centrale, oltre a ospitare i due scaloni, si caratterizzava degli ambienti di rappresentanza, tra i quali il salone di rappresentanza a doppia altezza che si apriva dietro la loggia, una sala ovale e altri ambienti. Nelle due ali, invece, vennero allestiti gli ambienti privati di papa Urbano VIII e della sua famiglia[146]. Dunque, la realizzazione di palazzo Barberini, già dalle sue prime fasi, durante le quali probabilmente non vennero seguite le tradizionali norme di costruzione[147], rappresentò un caso di innovazione tra i più straordinari realizzati per opera di diversi architetti. Con particolare riguardo agli scaloni, essi furono considerati fin da subito modelli da studiare, tanto da essere inseriti negli studi accademici dell'Accademia di San Luca grazie all'insegnamento di Felice della Greca[148]. Lo scalone di impianto quadrato, realizzato con molta probabilità da Bernini, rappresentò un'innovazione del Seicento rispetto a modelli del secolo precedente, principalmente per l'impiego di colonne e pilastri angolati che, con il cambiamento di livello, lasciavano il posto a setti traforati decorati da fascioni, che al piano secondo diventavano paraste binate. La scelta di uno scalone su impianto quadrato, dunque, si rilevò l'unica in grado di risolvere alcune problematiche, quali la preesistenza Sforza, i requisiti d'illuminazione, nonché la simmetria con la scala ovale[149]. La visita a Parigi da parte di Urbano VIII, appena divenuto papa, e del Cardinal nepote Franceso, fu rilevante per la progettazione del suddetto palazzo. Infatti, si recarono in visita a Palais du Luxembourg, nel quale poterono ammirare lo scalone ovale nato, molto probabilmente, dal connubio della tradizione francese con quella italiana, in particolar modo sul modello della scala di palazzo Pitti a Firenze: evidente, infatti, era l'ammirazione che i francesi ebbero verso l'opera di Palladio[150]. La scala

Figura 34 – Roma, palazzo Barberini alle Quattro Fontane. Scalone elicoidale di Francesco Borromini

[146] F. P. FIORE, *Storia dell'architettura italiana. Il Seicento*, Electa, Milano 1998, pp. 140-144.

[147] P. WADDY, *Seventeenth-century Roman palaces: use and the art of the plan*. E-book, New York, N.Y.: Architectural History Foundation, 1990, pp. 173 -271.

[148] V. CAZZATO, S. ROBERTO, M. BEVILACQUA (a cura di), *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, Vol. I, Gangemi Editore, 2014, p. 403.

[149] P. WADDY, *op. cit*, 212-217.

[150] V. CAZZATO, S. ROBERTO, M. BEVILACQUA (a cura di), *op. cit*., p. 404.

ovale che serviva gli appartamenti del Cardinal nepote Francesco, dal piano terra fino alla "libraria" collocato all'ultimo piano, fu progettata da Borromini. In realtà, l'arrivo di Bernini in cantiere, limitò molto l'estro dell'architetto fino ad arrivare al momento in cui, per alcune divergenze, Borromini decise di abbandonare il cantiere. È per queste ragioni che, con molta probabilità, la scala, se non per alcuni elementi innovativi, risultava esattamente allineato al modello dello scalone realizzato da Ottavio Mascherino per Gregorio XIII, senza molte modifiche attraverso cui Borromini avrebbe dimostrato l'estro che da sempre lo aveva contraddistinto. Grazie alla soprelevazione dovuta alla realizzazione della "libraria", si decise di chiudere il pozzo della scala con una calotta che, mediante un oculo, illuminava l'intera scala per tutta la sua altezza, discostandosi dal modello di scala con pozzo scoperto. Ad ogni modo, le due scale divennero modelli da imitare, tanto che Francesco Milizia nel *Principi di architettura civile* (1785) scrisse: "*Nei grandiosi palazzi di gran concorso vanno erette due scale maestose, una rimpetto all'altra a ciascun lato dell'ingresso, ed entrambe terminanti al piano nobile in un ripiano, o sia vestibolo comune, o in mezzo di cui si trovi la porta dell'appartamento principale, e di altri ingressi particolari. La scala nobile non deve portare, che al piano nobile; e se vi sono due piani nobili, deve elevarsi fino al secondo piano sempre uniformemente sì per la lunghezza delle rampe, che per l'altezza degli scalini come per li riposi, e per le decorazioni*"[151].

Figura 35 – Roma, palazzo Barberini alle Quattro Fontane. Scalone di impianto quadrato di Gianlorenzo Bernini.

[151] F. MILIZIA, *Principi di architettura civile,* Venezia 1785, parte seconda, Libro III, p. 91.

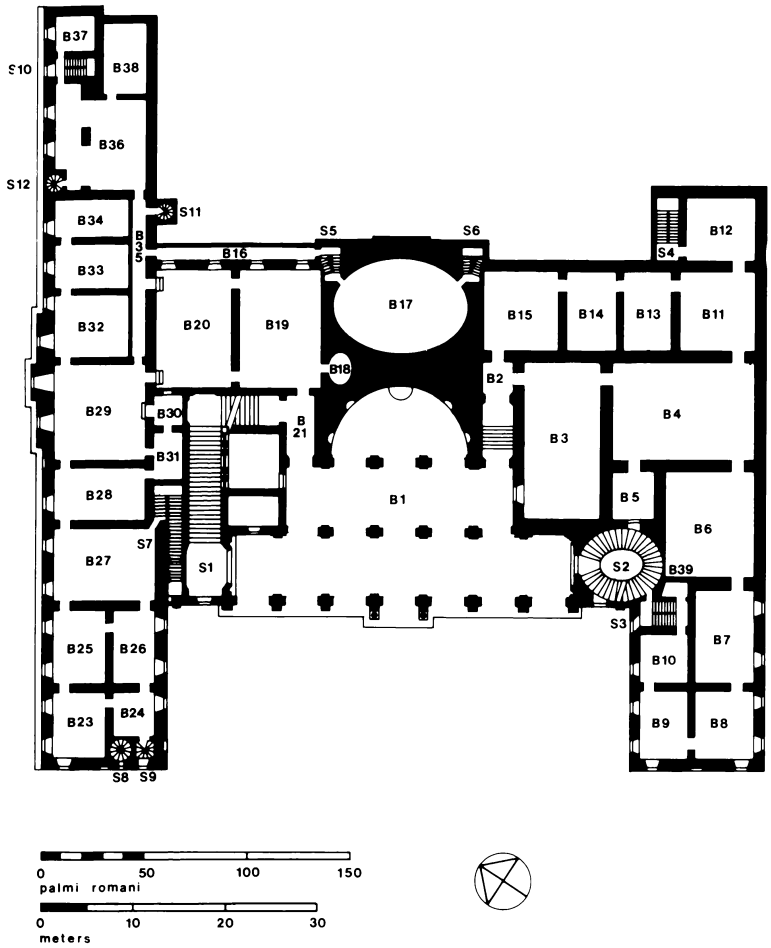


Figura 37 – Roma, palazzo Barberini. Piano terra, 1628-38, ricostruzione (David Di Marco). (Fonte: P. WADDY, *Seventeenth-century Roman palaces: use and the art of the plan*. E-book, New York, N.Y.: Architectural History Foundation).

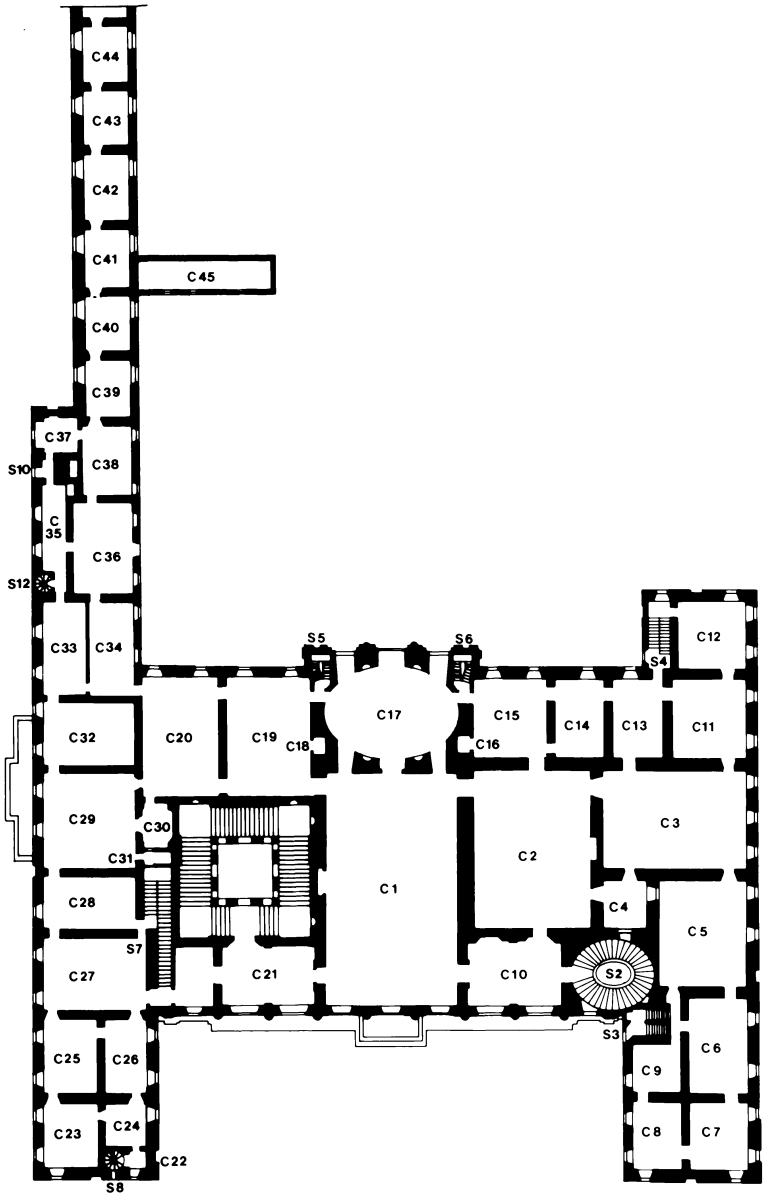


Figura 38 – Roma, palazzo Barberini. Piano nobile, 1628-38, ricostruzione (David Di Marco). (Fonte: P. WADDY, Seventeenth-century Roman palaces: use and the art of the plan. E-book, New York, N.Y.: Architectural History Foundation).

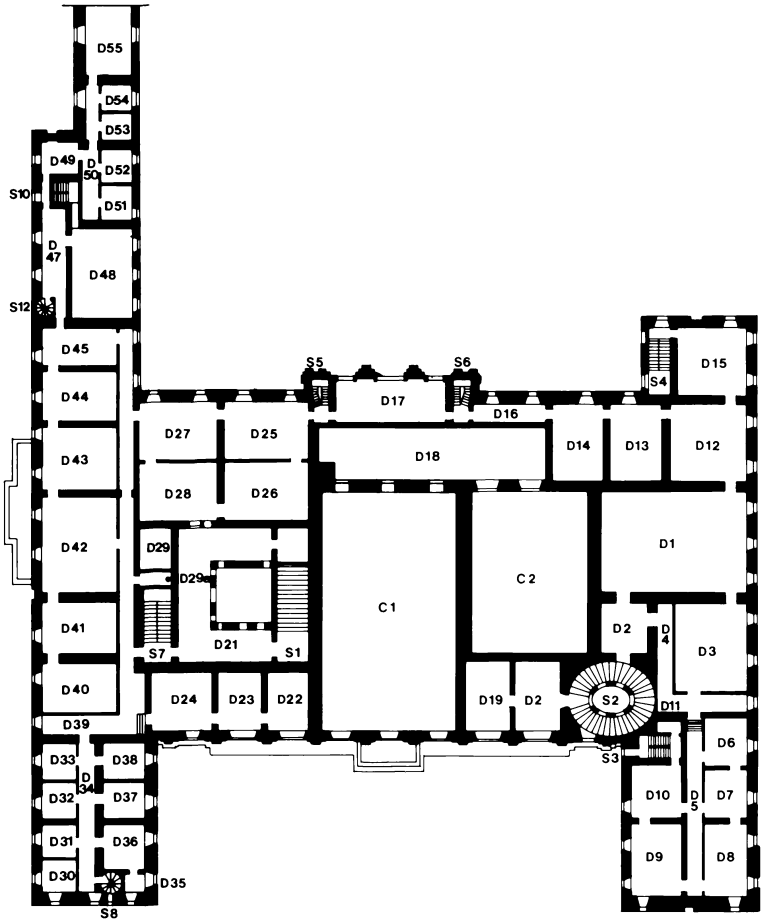


Figura 39 – Roma, palazzo Barberini. Piano secondo, 1628-38, ricostruzione (David Di Marco). (Fonte: P. WADDY, Seventeenth-century Roman palaces: use and the art of the plan. E-book, New York, N.Y.: Architectural History Foundation).

1.6.3 Palazzo Doria-Pamphilj

Nel Settecento evidente fu l'influenza che Borromini aveva esercitato con le sue architetture nel secolo precedente, soprattutto per quanto concerne il trattamento delle facciate, come accadde per palazzo Doria Pamphilj. Per quest'ultimo palazzo e, in particolar modo, per il trattamento della facciata, Gabriele Valvassori riprese il modello borrominiano, i cui aggetti richiamavano l'andamento concavo-convesso, tipico del Borromini, che, nei palazzi, poteva essere adottato solo in modo puntuale[152]. Tra il 1731 e il 1734 venne ammodernata anche la galleria del palazzo con eleganti decorazioni in stucco. In corrispondenza della galleria degli specchi, caratterizzata appunto da specchi che sopraggiunsero da Venezia, vennero restaurate dallo stesso Valvassori altre quattro piccole sale prospicenti via del Corso. Sebbene nei primi tre decenni del Settecento circa il Barocco continuò a essere la linea guida di molti progetti, come per il suddetto palazzo Doria-Pamphilj, si profilò un gusto più classicheggiante e maggiormente rivolto alla semplicità e non all'eccesso decorativo.

1.6.4 Palazzo Corsini

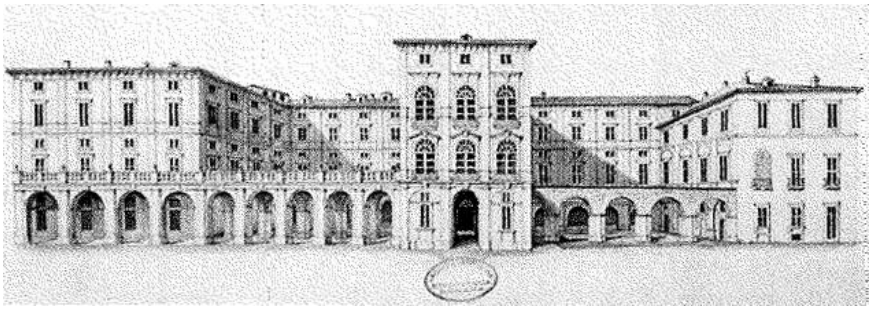


Figura 40 – Roma, palazzo Corsini con l'aggiunta del nuovo braccio. (E. BORSELLINO, Palazzo Corsini, 2002)

Sulla scia conservatrice si colloca palazzo Corsini che, insieme a palazzo Braschi, costituisce l'esempio di residenza di un Cardinal nepote della Roma del Settecento e che quindi doveva, nel complesso, esprimere il proprio carattere rappresentativo[153]. Palazzo Corsini venne realizzato tra il 1736 e il 1758, partendo dal rinnovamento di palazzo Riario per opera di Ferdinando Fuga. In particolar modo tra il 1736 e il 1738 venne eseguito il restauro di diversi ambienti del palazzo, quali la galleria e la sala delle udienze. Caratteristiche furono le porte lignee decorate dei due ambienti, decorazioni che potevano essere ammirate dagli ospiti nel tragitto per giungere in udienza dal Cardinale[154]. Tra il 1744 e il 1746 venne realizzato "il braccio nuovo" servito da due scale, una elicoidale e una regolare. Al piano terra vennero allestiti ambienti di servizio, come la rimessa e la scuderia, mentre al piano nobile venne collocata la biblioteca. Fu proprio questo l'ambiente al quale Fuga concentrò maggiormente il suo estro. Infatti, l'architetto si discostò dalla tradizionale aula unica cinque-secentesca a vantaggio di una soluzione che prevedeva la successione di tre ambienti quadrati con l'intento di ottenere una migliore illuminazione e una più razionale organizzazione della raccolta libraia. Il Fuga non tenne conto della simmetria volumetrica che questo braccio dovesse avere rispetto a quello del preesistente palazzo Riario; infatti, sul fronte principale il braccio nuovo risultava volumetricamente maggiore, molto probabilmente perché comprese che complessivamente non si sarebbe colto[155]. Per unire in un unico complesso i due corpi, l'ala nuova e l'ex palazzo Riario, ancora divisi, il Fuga, dopo vari progetti, realizzò un corpo di fabbrica centrale, contenente la scala a doppia rampa. L'esterno venne reso omogeneo, adeguandosi alla preesistenza. Dunque, si optò per linee sobrie ed eleganti, sottolineando la possibilità che gli architetti avevano di attingere, ormai, alla metà del Settecento, da un vasto repertorio formale, se si pensava alla recente

[152] G. CURCIO (a cura di), E. KIEVEN (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, Mondadori Electa, 2000, p. 189.

[153] G. CURCIO (a cura di), E. KIEVEN (a cura di), *op. cit*., p. 266.

[154] E. BORSELLINO, Palazzo Corsini, 2002 Roma, p. 22-24.

[155] Ivi, p. 21.

realizzazione di palazzo Doria-Pamphilj, le cui soluzioni tanto si discostarono da quelle impiegate per palazzo Corsini[156].

1.6.5 Palazzo Braschi

Palazzo Braschi venne realizzato nel 1792 per volere di Pio VI per i nipoti Romualdo e Luigi nei pressi di piazza Navona. L'architetto Cosimo Morelli, al quale venne commissionata l'opera, optò per un esterno pulito e lineare, richiamando i più importanti palazzi romani realizzati nel Cinquecento, tra i quali palazzo Farnese. Venne realizzato, infatti, un alto basamento di bugne, sormontato, al primo piano, da una serie di finestre con timpani circolari, che al piano superiore diventavano triangolari, fino ad arrivare al terzo livello dove si optò per finestre architravate. Inoltre, il rivestimento venne lasciato in laterizio a vista, proprio nel tentativo di rispettare il requisito per realizzare una facciata cinquecentesca. Per gli interni, invece, si predilessero soluzioni barocche dall'effetto scenografico, come il magnifico scalone su colonne in granito rosso[157].

Figura 41 – Roma, palazzo Braschi. Scalone barocco in granito rosso. (www.turismoroma.it)

1.6.6 Palazzo Capponi

L'influenza pontificia si verificò anche indirettamente sulla produzione palaziale per tutti quei nobili che, direttamente o no, entravano a contatto con la corte pontificia. Infatti, grazie a legami familiari, di conoscenza e amicizia, nonché a relazioni lavorative in essere presso la corte pontificia, molte famiglie si elevavano a una condizione tale da potersi concedere sontuosi palazzi, molto spesso prodotti di ammodernamenti in base al gusto del tempo. Ne costituisce un esempio palazzo Capponi. Nel 1615, l'abitazione passò sotto la proprietà di Amerigo Capponi. La famiglia Capponi, di origini fiorentine, godeva di una ricca fama grazie all'influenza e al contributo che diede al panorama politico della città di Firenze e all'attività mercantile di lana e seta. Fu grazie a Ludovico Capponi che la famiglia Capponi entrò in contatto con la curia pontifica e, in particolar modo, con Leone X e Clemente VII. Ludovico e suo figlio Gino mantennero vivi i rapporti con la città di Roma e, in particolar modo, con la corte pontificia[158]. La proprietà, nel momento dell'acquisto da parte di Amerigo Capponi, nel 1615, si componeva di un palazzo con giardino, cortile e cantine e di una piccola proprietà attigua. Naturalmente, come spesso accadeva, anche Amerigo volle sottoporre la sua nuova proprietà ad interventi per far sì che potesse rispecchiare e rappresentare, nel miglior modo possibile, la sua posizione sociale presso la corte pontificia. Amerigo acquistò poi un'altra proprietà attigua e fin da subito procedette con i lavori di ampliamento e di restauro del palazzo, volti principalmente a risistemare l'assetto, uniformandolo[159]. Nel 1710, con la morte di Ferdinando Capponi, la proprietà passò nelle mani di Alessandro Gregorio, il quale ereditò dal padre anche il titolo di marchese. Alessandro Gregorio era un grande appassionato di arte, collezionista di manoscritti, dipinti e incisioni: furono proprio queste passioni che lo spinsero a voler costruire presso il palazzo una biblioteca e un museo privato di antichità[160]. La sua passione per l'antico trovò sostegno nel contesto culturale che si diffuse a Roma con Clemente XI,

[156] G. CURCIO (a cura di), E. KIEVEN (a cura di), *op. cit*., p. 266.
[157] Ivi, p. 237.
[158] Ivi, p. 57.
[159] Ivi, p. 59.
[160] Ivi, p. 83.

incentrato sulla *restitutio* dell'antica Roma[161]. Ma fu con Clemente XII che Alessandro poté ricoprire cariche pubbliche di rilievo che, a loro volta, gli consentirono di eseguire interventi al palazzo affinché questo potesse adeguatamente rappresentarlo e ospitare le sue collezioni. Una prima serie di lavori vide coinvolto Giuseppe Zannini, il quale eseguì opere di imbiancatura con tonalità chiare, che rispondevano al gusto settecentesco per le residenze, a discapito del gusto barocco del secolo precedente. Vennero evidenziate le membrature con il color travertino e, per mano di Ambrogio Stacchini, venne modificata la distribuzione interna degli ambienti del secondo piano nobile. Interventi più consistenti furono realizzati a partire dal 1731 e coinvolsero il muratore Paolo De Rossi e l'architetto Francesco Ferruzzi, mentre le opere decorative furono eseguite da Francesco Ruggeri e Annibale Rotati[162].

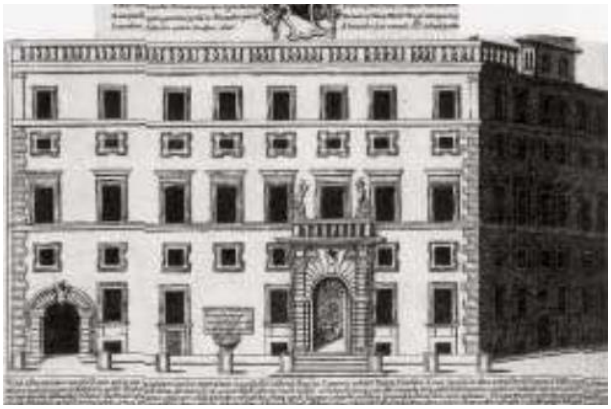


Figura 42 - G. Lauro, Facciata di Palazzo Capponi, in Splendore dell'antica e moderna Roma, 1618.

Figura 43 – Roma, prospetto di Palazzo Capponi, 1726. Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano, Ms. Capp. 313A, c.Ir.

1.6.7 Palazzo Gomez Silj

Palazzo Gomez Silj, prospicente via della Croce, rappresenta, invece, l'esempio di una residenza destinata a una nobiltà che non godeva di elevati privilegi e soprattutto di importanti relazioni con la curia di Roma. In origine il palazzo era costituito da due nuclei separati, che, a loro volta, vennero accorpati a seguito dell'acquisto effettuato nel 1669 dal nobile Baldassare Gomez Homen. Molto probabilmente, il palazzo fu soggetto a interventi per opera di Giovanni Antonio De Rossi, il quale si occupò di realizzare una facciata che uniformasse i diversi nuclei di cui si componeva la proprietà. Ciò che realizzò fu una soluzione abbastanza semplice e regolare che meglio si sposasse con le fabbriche adiacenti. Nel portale d'ingresso, il De Rossi riuscì ad adottare soluzioni innovative sulla base di connotati legati alle tradizioni, e quindi al classicismo. Molte sono le soluzioni che rendono evidente la volontà di unire nuovi elementi progettuali con

Figura 44 – Roma, palazzo Gomez Silj, cortile.

[161] Ivi, p. 84. "*Il pontificato di Clemente XI si caratterizzò inoltre per una serie di atti nei quali venne concretandosi una precisa politica di tutela delle antichità. Oltre ad introdurre, fra il 1701 e il 1704, una legislazione in materia di beni archeologici finalizzata ad impedirne l'esportazione.*"

[162] Ivi, pp. 94-95. Lo stato del palazzo verso la metà del Settecento è noto grazie alla stima che venne effettuata dall'architetto Ferdinando Fuga per volere del senatore Capponi.

elementi preesistenti, tra le quali la volontà di rispettare la simmetria in facciata. Dal portale era possibile accedere all'atrio voltato a botte che conduceva al cortile, molto più semplice del secondo cortile che presentava archi e finestre trabeate rispettivamente al primo e al secondo piano[163].

1.6.8 Palazzo Taverna e Palazzo Torlonia

Molti altri furono comunque i palazzi che segnarono il panorama Sei-Settecentesco di Roma, di proprietà di famiglie nobiliari: tra questi si annoverano palazzo Taverna e palazzo Torlonia "*che divennero un punto imprescindibile di riferimento nell'ambizione di ricalcarne gusto e fasti nell'ottica di un rispecchiamento sociale e mondano, oltre che culturale*"[164]. Come rilevato precedentemente e come riscontrato in molti degli esempi soprariportati, la vicinanza con la curia pontificia era molto significativa per l'affermazione sociale ed economica di una famiglia. Al tempo stesso lo era anche l'avversità che, molto spesso, poteva instaurarsi, generando delle ripercussioni, anche gravi, su alcune famiglie, come avvenne nel caso dei Cenci[165], il cui palazzo venne costruito da Martino Longhi il Vecchio.

1.6.9 L'aggiornamento neoclassico di alcune residenze nobiliari alla fine del Settecento

Complessivamente nel Settecento, in particolare negli ultimi decenni, a Roma, ci furono alcuni avvenimenti, quali la pubblicazione per opera di Giovanni Battista Piranesi delle *Diverse maniere di ornare i cammini…,* la presenza in città di artisti francesi in un generale scambio internazionale, che favorirono la diffusione e la predilezione di decorazioni neoclassiche che comportò un impulso volto ad aggiornare secondo il nuovo gusto gli interni di molteplici palazzi. Esempio rilevante fu l'ammodernamento del salone d'oro di Palazzo Chigi voluto da Sigismondo Chigi tra il 1765-1767 o il Salottino dei Ritratti e del Camerino di Chiaroscuro realizzato verso il 1770 da Domenico Corvi nell'appartamento collocato all'ultimo piano di palazzo Barberini per volere della principessa Cornelia Barberini Colonna di Sciarra[166]. In questi stessi anni, dunque, si andava delineando un innovativo modo di concepire le decorazioni degli interni, volta a ricreare gli spazi degli edifici dell'antica Roma[167].

I palazzi realizzati tra il Seicento e il Settecento contribuirono, unitamente alle realizzazioni cinquecentesche, a rendere unico lo scenario complessivo della città di Roma, sommandosi alle monumentali chiese e agli edifici pubblici che si erano realizzati fin dai tempi antichi. Alle cinquecentesche facciate, sobrie ed eleganti con il laterizio lasciato a vista, si sommarono le più elaborate soluzioni barocceggianti, in cui l'intonaco e gli stucchi erano i protagonisti indiscussi. Così la città di Roma, alla fine del Settecento "*si presentava agli occhi dell'elitè culturale europea con l'immagine esemplare di una capitale europea. Il porto di Ripetta, la scalinata di Trinità dei Monti, la fontana di Trevi, le basiliche restaurate andavano a formare insieme agli edifici e alle piazze il mito della "metropoli del mondo", diffuso per mezzo di disegni e incisioni fin nei più remoti angoli*

---

[163] A.D.S.I. Lazio, Palazzi storici di Roma, Roma 2016, p. 36.

[164] V. CURZI, *Allestimenti di dimore romane tra Seicento e Settecento: un itinerario nella tradizione classicista dell'Urbe,* 2018, p. 302.

[165] A.D.S.I. *op. cit.,* pp. 29-28. "*Beatrice Cenci, di soli 16 anni, venne accusata, insieme alla madre Lucrezia ed ai fratelli Giacomo e Bernardo, di aver assassinato il padre, Francesco Cenci, uomo scellerato, violento […] La polizia pontificia, però, non credette al caso fortuito e formalizzò un atto di accusa contro i tre figli e la moglie […] Francesco Cenci, da feroce e spietato seviziatore, venne fatto passare per un uomo in odore di santità. Il popolo mormorò, e non a torto, che papa Clemente VIII Aldobrandini mirasse più alle ricchezze dei Cenci che alla giustizia*".

[166] E. COLLE, *Il mobile in Italia. Dal Cinquecento all'Ottocento*, Mondadori Electa, Spagna 2009, p. 179.

[167] Ibidem.

d'Europa"[168]. In conclusione, Roma divenne crocevia di "*Severi uomini d'arme, instancabili viaggiatori, accorti diplomatici, mecenati alla ricerca di visibilità, appassionati collezionisti"* [169].

1.7. Regno di Napoli – La capitale e le diverse aree del Regno

Nel Regno di Napoli appare essenziale indicare, come principale elemento di influenza, il tessuto politico dell'area[170], che ha inevitabilmente influito sulla relativa "domanda" architettonica.

Con riferimento specifico alle famiglie di stampo nobiliare, queste ultime avevano un'esigenza ben precisa: dare lustro al proprio nome e mostrare la propria ricchezza. È per questo motivo che le realizzazioni dell'epoca miravano principalmente ad ingrandire palazzi preesistenti, nonché ad abbellirli e ad aggiornarli rispetto alla moda del tempo. A partire dalla seconda metà del Seicento, i palazzi iniziarono a essere innalzati rispetto ai due piani che caratterizzavano i palazzi preesistente. Questo fenomeno si verificò a seguito di una incontrollata crescita demografica che si verificò tra la seconda metà del Cinquecento e la seconda metà del Seicento. Questo aumento demografico comportò la relativa crescita della domanda per quanto concerne il numero di residenze. Inoltre, bisognava tener conto della limitatezza dell'area di pertinenza nella quale poter costruire nuovi palazzi, in quanto la città era circoscritta dalle antiche mura della città. Per questo si avviò un processo di edificazione incontrollata, andando a colmare i vuoti presenti nei vari isolati, inglobando preesistenze in complessi palaziali maggiori. Naturalmente questo processo ebbe diversi sviluppi per i ceti nobili rispetto ai ceti meno facoltosi. A riguardo è importante far riferimento all'istituto del fidecommesso, secondo il quale si poteva trasmettere di padre in figlio, senza alcun limite, tutti i beni della famiglia. Questo comportò, per la maggior parte delle famiglie nobiliari, la ricerca incontrollata di continuare la stirpe[171] e quindi il mantenimento e l'aggiornamento delle proprie residenze. Quest'ultimo aspetto, molto spesso, portava molte famiglie a indebitarsi, proprio perché la ricerca di mostrare il proprio sfarzo e il proprio lustro, nonché la potenza della propria famiglia era superiore a qualsiasi altro aspetto.

Sulla base degli esempi architettonici presenti nella città di Napoli, capitale del Regno, è possibile individuare alcuni elementi stilistici che rappresentano in modo emblematico tale obiettivo: i grandi portali d'ingresso (arricchiti da decorazioni in stucco), vestiboli variamente coperti e decorati e scaloni aperti che chiudevano l'asse prospettico con un alto effetto scenografico, come in Palazzo Cassano (1725) e in palazzo Sanfelice (1725-1726); elementi, questi, che costituiscono, in concreto, una testimonianza di come i committenti del tempo (nel caso specifico, le famiglie nobiliari) abbiano affidato agli architetti e alle maestranze dell'epoca

---

[168] G. CURCIO (a cura di), E. KIEVEN (a cura di), *op. cit*., p. 208.

[169] C. MAZZETTI di PIETRALATA (a cura di), A. AMENDOLA (a cura di), *Gli Orsini e i Savelli nella Roma dei papi. Arte e mecenatismo di antichi casati dal feudo alle corti barocche europee*, Silvana Editoriale, 2013, sinossi.

[170] P. COLLETTA, *Storia del reame di Napoli dal 1734 al 1825*, Tip. Elvetica, 1834.

A partire dalla seconda metà del Cinquecento, il Sud della penisola fu sotto il dominio spagnolo fino alla Guerra di successione spagnola (1713), guerra che segnò la fine del possedimento diretto dell'Italia da parte dei sovrani iberici. Il Regno di Napoli e la Sardegna passarono sotto il dominio di Carlo VI d'Asburgo, mentre la Sicilia andò sotto il controllo dei Savoia, per poi passare, nel 1720, sotto la corona austriaca, con la quale si avviò una politica di riforme, portata avanti dalla corona dei Borbone a partire dal 1735, quando Carlo di Borbone divenne re di Napoli e della Sicilia. Nel 1759 re Ferdinando VI, fratello di Carlo di Borbone, morì lasciando il re senza eredi diretti. Filippo, considerato fino a quel momento l'erede al Trono, fu ritenuto non adeguato al compito poiché affetto da disturbi mentali. Inoltre, il secondogenito Carlo Antonio venne escluso poiché già destinatario del Trono di Spagna; la scelta ricadde sul terzogenito Ferdinando di soli otto anni che assunse il titolo di Ferdinando I. Affiancato dal marchese Bernardo Tanucci, Ferdinando I assunse pieni poteri al compimento del sedicesimo anno d'età. Fu re di Napoli dal 1759 al 1806 e dal 1815 al 1816 con il nome di Ferdinando IV. In Sicilia regnò dal 1759 al 1816 con il titolo di Ferdinando III. Con l'unificazione dei due regni divenne Ferdinando I delle Due Sicilie, regnando fino al 1825, anno della sua morte.

[171] G. LABROT, *Palazzi napoletani*, Napoli 1996, p. 13-36.

propri specifici bisogni, che sono poi stati tradotti – con il filtro dello studio e dell'esperienza – nei Palazzi nobiliari che ancora oggi caratterizzano la città.

1.7.1 Gli scaloni di Ferdinando Sanfelice

Ferdinando Sanfelice fu uno tra gli architetti che più contribuirono a interpretare tali elementi stilistici in chiave innovativa e si confermò essere artefice di magnifiche soluzioni architettoniche. In particolar modo adottò soluzioni innovative per il corpo scala, come dimostra la stessa scala aperta di palazzo Sanfelice, realizzato su volontà dello stesso architetto come residenza di famiglia. Anche in questo caso, il palazzo fu il risultato di adeguamenti di alcune preesistenza[172]. Esso, infatti, si compone di due corpi distinti, ognuno dei quali dotato del proprio ingresso, ma uniti tra loro da un unico blocco di facciata. Si caratterizzano anche per la presenza di due cortili, nonché di due scaloni differenti: il primo a doppia rampa che, in maniera molto scenografica, raggiunge gli appartamenti ai piani superiori; il secondo, di dimensioni maggiori rispetto al primo, ricorda quello adottato per palazzo dello Spagnolo[173], caratterizzato da un virtuoso gioco di archi e di volte rampanti, che determina nel complesso un risultato di grande impatto scenografico.

Figura 45 – Napoli, palazzo Serra di Cassano - La scala-scultura del Sanfelice, XVIII sec.

Lo scalone ispirato al modello sanfeliciano caratterizzò lo scenario architettonico del tempo, soprattutto con riguardo agli interventi di ristrutturazione, che in qualche modo erano il risultato di rielaborazioni innovative: a titolo esemplificativo, è possibile considerare la scala di palazzo Serra di Cassano[174] che si caratterizza per una forte connotazione innovativa, in quanto non figurava verso l'esterno. Palazzo Serra di Cassano fu acquistato da Giuseppe Serra nel 1679 e l'adeguamento e ampliamento nella nuova residenza venne affidata a Ferdinando Sanfelice tra il 1718 e il 1738, poi ultimato da Giuseppe Astarita dopo il 1750[175]. Lo scalone, dunque, poteva trovarsi o al lato destro o al lato sinistro del vestibolo d'ingresso del palazzo, o sul fondale del cortile. Importante era che la

[172] G. CANTONE, L*a residenza barocca a Napoli e in Campania*, in M. FAGIOLO (a cura di), Atlante tematico del Barocco in Italia. Residenze nobiliari. Italia meridionale, De Luca Editori d'Arte, Roma 2009, p. 31. I lavori, iniziati nel 1724 e terminati nel 1726, prevedevano interventi sulle preesistenze; infatti, il palazzo costituito da due blocchi separati, si univa in un unico blocco solo a livello della facciata.

[173] Ivi, p.32.

L'edificio venne costruito nel 1738 in sostituzione dei due edifici separati che furono demoliti per volere del marchese Nicola Moscati con l'intento di realizzare un unico palazzo più grande e quindi più sfarzoso. Il progetto, attribuito a Ferdinando Sanfelice, soprattutto per la presenza della scala a doppia rampa, fu affidato all'Ingegnere Francesco Attanasio.

[174] G. CURCIO (a cura di), E. KIEVEN (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, Mondadori Electa, 2000, pp. 274-275.

[175] G. CANTONE, op.cit., p.32.

sua collocazione fosse ben visibile al visitatore, infatti, "*sarebbe ben ridicolo di averla a cercare*"[176].
Il ricorso ad elementi stilistici così originali ed innovativi conferma, in concreto, lo scopo che erano chiamati a raggiungere: trasmettere un'idea di ricchezza, magnificenza e bellezza attraverso soluzioni dal forte impatto scenografico.

Significativa per questi palazzi fu anche l'influenza austriaca ipotizzabile sulla base dell'appartenenza dei committenti all'alta nobiltà, in cui si respirava un clima culturale internazionale e a cui lo stesso Sanfelice prendeva parte[177].

Il tessuto politico e sociale non fu, tuttavia, l'unico elemento ad influenzare il panorama architettonico del tempo. Ad esso si aggiunsero ulteriori elementi ad esempio riconducibili ai terremoti, come quello del 1688 e del 1702 (il primo in un'area dell'Appennino molisano e campano che dai Monti del Matese si allunga al Beneventano e all'Irpinia), e alle alluvioni che colpirono l'area campana tra il Seicento ed il Settecento e che determinarono l'urgente necessità di risanare i danni causati da tali fenomeni naturali. Inoltre, un ulteriore filo conduttore sembra unire i palazzi nobiliari del tempo: ebbene, gli stessi spesso erano il risultato di rimaneggiamenti di piccole case preesistenti, botteghe, o altre strutture che venivano acquistate dalle famiglie nobili e affidate ad architetti o ingegneri, chiamati ad operare per trasformarle appunto in palazzi. La loro eccezionalità e originalità, in alcuni casi, risiede proprio nel fatto che ogni preesistenza ha condizionato in qualche modo le scelte relative ai nuovi interventi, sebbene costantemente sottoposte all'ingegno creativo degli architetti, il quale ha condotto – unitamente agli ulteriori fattori di influenza sopra menzionati – a risultati unici ed esemplari.

1.7.2 Palazzo Ruffo di Caramanico

A testimonianza di ciò, è possibile considerare il Palazzo Ruffo Caramanico, originariamente nato dalla trasformazione di un insieme di case piccole e una casa grande (trasformata in palazzo dall'architetto Giovan Francesco di Palma nel 1567) e che, a seguito del sisma che colpì la Campania nel 1688 e dell'alluvione del 1767, fu sottoposto a due rispettive operazioni di ristrutturazione, consolidamento e ammodernamento[178]. Le operazioni di ammodernamento furono poi cancellate dall'intervento successivo dell'architetto Ferdinando Fuga, il quale, insieme a Luigi Vanvitelli, rientra tra gli architetti maggiormente coinvolti nella progettazione di opere commissionate da famiglie e personalità di maggiore rilievo nella classe

Figura 46 - Napoli, facciata di palazzo Ruffo di Bagnara, (incisione di P. Petrini, 1718; Napoli, Biblioteca Nazionale).

[176] F. MILIZIA, *Principi di Architettura Civile*, Venezia 1785, tomo II, libro 3°, cap. III, par. V.

[177] G. CURCIO (a cura di), E. KIEVEN (a cura di), *op.cit.*, p. 276.
A titolo esemplificativo, la scala di palazzo Serra di Cassano presenta somiglianza con la residenza viennese del principe Eugenio; la doppia scala a chiocciola del cortile secondario di palazzo Sanfelice rappresenta un'eccezione per l'Italia, ma era largamente diffusa nel periodo tardogotico austriaco. Inoltre, Sanfelice conosceva architetture anche non napoletane grazie ad alcuni trattati in circolazione.

[178] L. ABETTI, I palazzi nobiliari di via Medina a Napoli, in M. FAGIOLO (a cura di), Atlante tematico del Barocco in Italia. Residenze nobiliari. Italia meridionale, De Luca Editori d'Arte, Roma 2009, pp. 63-64.

politica del tempo[179]. Particolarmente rilevante fu l'intervento di Fuga relativo alla realizzazione della facciata plastica del Palazzo, per cui venne richiesta al Tribunale della Fortificazione, Mattonata e Acqua una concessione di suolo. È interessante sottolineare che non sempre era possibile ottenere il rilascio di tali concessioni, soprattutto quando vi si opponevano gli interessi di altre famiglie nobiliari: è ad esempio il caso dell'ampliamento del palazzo Pironti ubicato in Via S. Giorgio. In particolare, la famiglia Pironti, per poter aumentare il proprio patrimonio immobiliare, decise di ampliare l'edificio ed occupare così l'intera insula (che, nella mappa topografica del Duca di Noja, risulta ripartita in tre parti, ovverosia le due laterali con destinazione abitativa e quella centrale ad area verde) delimitata da vico Tirone sul lato destro dove affacciava casa Ruffo e vico S. Giorgio sul lato opposto. Dalla mappa del duca di Noja si evince che la concessione dell'ampliamento non fu rilasciata dal Tribunale della Vicaria, poiché questo tipo di intervento avrebbe tolto la visuale e la luce al Palazzo Ruffo (l'ampliamento fu poi avviato soltanto all'inizio del XIX secolo)[180]. Nel 1747, la famiglia Pironti decise così di optare per l'avvio di operazioni di ammodernamento (affidandole all'ingegnere Monte Martino Buonocore) in luogo di quelle di ampliamento.

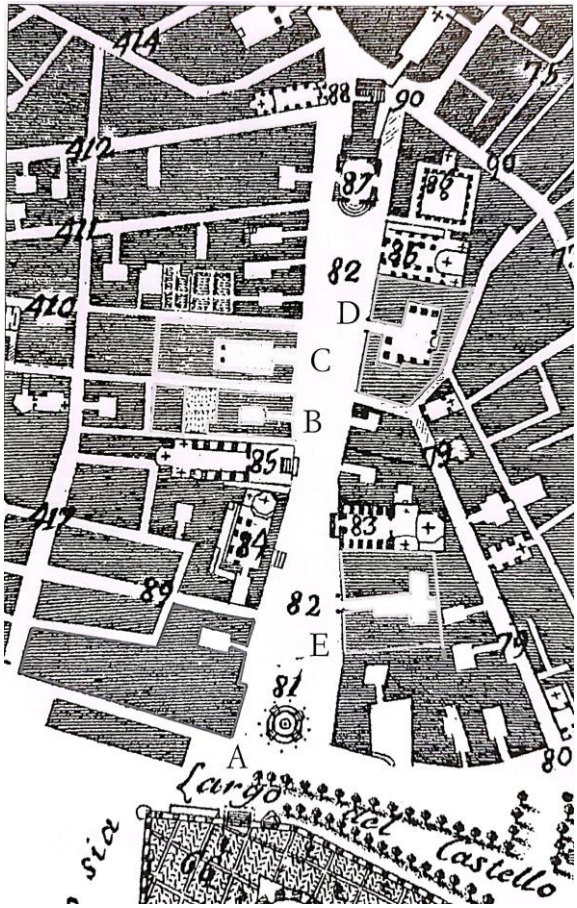


Figura 47 - Particolare della mappa di Napoli del duca di Noja (1750-75), con via Medina (82) e i palazzi Sirignano (A), Pironti(B), Ruffo Caramanico (C), Carafa di Nocera-Caracciolo di Cellamare(D) e de Marinis di Sangro(E).

1.7.3 Palazzo Donn'Anna

Un ulteriore esempio è dato dal prestigioso Palazzo Donn'Anna[181], realizzato a seguito di rimaneggiamenti effettuati su preesistenze (in particolare su un'altra struttura di proprietà di Dragonetto Bonifacio). Nel dipinto di Gaspare van Wittel - *Veduta di Posillipo con palazzo Donn'Anna*, databile 1700 circa - infatti, diversamente dalla preesistenza, il palazzo si sviluppa su due registri e, nell'angolo orientale, è possibile osservare un primo registro caratterizzato da una nicchia con modanature, un secondo registro con una nicchia pensile con quattro colonne e, infine, il terzo registro con un terrazzino protetto da paramenti murari con aperture ad arco[182]. La sua realizzazione venne originariamente commissionata da Anna Carafa e da suo

[179] L. B. SALIMBENI, C. BOZZONI, G. CARBONARA, S. CERULLI, T. SCALESSE, A. WHITE, *op. cit.*, p. 543.

[180] L. ABETTI, *op. cit.*, p. 65.

[181] G. CANTONE, op.cit., p.33.

Palazzo Donn'Anna fu costruito nel 1640 per volere del viceré duca di Medina, è uno delle residenze più importanti del Posillipo. Verso il 1571 la proprietà di palazzo Donn'Anna passò alla famiglia Ravaschieri, poi a Fabio Giordano, finché il palazzo non fu venduto ai Carafa; quando Anna Carafa, nata dall'unione di Antonio Carafa ed Elena Aldobrandini, ereditò l'intero patrimonio di famiglia, il palazzo fu soprannominato "Donn'Anna".

[182] Ibidem.

marito Ramiro Nuñez de Guzmán nel 1642 a Cosimo Fanzago[183], il quale doveva prevedere fastosi appartamenti, un accesso diretto fronte mare e addirittura un teatro, oltre alla realizzazione di logge pensili e del blocco cilindrico nell'angolo orientale, visibili nella veduta di Didier Barra *Veduta di Posillipo*[184], conservata nella Certosa di S. Martino e pubblicata nel Catalogo dei Beni culturali. Dopo la morte dei due coniugi, la costruzione del palazzo fu interrotta e la proprietà venne ereditata dal figlio con il quale palazzo Donn'Anna divenne sede di feste e incontri dell'alta società napoletana. La struttura, tuttavia, fu fortemente danneggiata dal terremoto del 1688 e così la relativa proprietà passò nelle mani del fisco e poi nuovamente alla famiglia Carafa che lo mise in vendita.

Figura 48 – Napoli, palazzo Donn'Anna - E. Giraud, Acquaforte, XVIII sec.

1.7.4 Palazzo Carafa di Nocera e Palazzo De Marinis di Sangro

Anche i due palazzi Carafa di Nocera e De Marinis di Sangro furono realizzati partendo da trasformazioni e ampliamenti di fabbriche preesistenti, volti alla realizzazione di residenze di famiglia.

Con particolare riguardo a palazzo Carafa di Nocera, quest'ultimo fu ammodernato secondo il gusto settecentesco grazie a Maria Eleonora Caracciolo. Il palazzo fu costruito nel lotto acquistato da Ferdinando Carafa nel 1567, sul quale erano collocate alcune case e l'ospedale della futura Chiesa di S. Diego. Successivamente l'isolato venne ampliato grazie all'acquisto di altre case da parte del figlio Alfonso. In realtà l'edificazione del palazzo avvenne solo in parte, infatti, fu solo nel 1695 con Vincenzo Caracciolo che, dopo aver acquistato alcune botteghe, furono avviati i lavori per il suo completamento[185]. Come anticipato sopra,

---

[183] L. B. SALIMBENI, C. BOZZONI, G. CARBONARA, S. CERULLI, T. SCALESSE, A. WHITE, *Lineamenti di storia dell'architettura,* Sovera Edizioni, 2018, p.541.

Cosimo Fanzago, nato a Bergamo nel 1591, fu attivo oltre che a Napoli, in Abruzzo, a Roma e in Calabria. Fu una delle personalità di maggior rilievo del Seicento napoletano con la sua attività di scultore e decoratore, nonché di impresario e appaltatore. La sua opera, in cui gli elementi barocchi si mescolano con reminiscenze classicheggianti, ebbe grandissima influenza nel linguaggio architettonico dell'Italia centro-meridionale.

[184] G. CANTONE, op.cit., p.33.

Dipinto databile agli anni Quaranta del Seicento per cui riferibile agli interventi di Cosimo Fanzago.

[185] L. ABETTI, *op. cit.*, pp. 66-67.

I lavori di palazzo Carafa di Nocera previdero una prima fase in cui furono completate le coperture e realizzata una fontana nel cortile; nella seconda fase si completò la facciata principale, vennero completati gli interni con la relativa distribuzione e la costruzione ex novo dei porticati nel cortile in piperno che vennero conclusi nel 1705.

Nella mappa del Duca di Noja (1750-75) risulta che i portici laterali erano costituiti da due campate con volta a vela e pilastri a sezione quadrata in muratura, e internamente da pilastri contenuti nello spessore murario. I pilastri verso il cortile erano ornati da

nel 1762 Maria Eleonora Caracciolo avviò operazioni di ammodernamento degli appartamenti nobiliari: in corrispondenza dell'ingresso principale venne realizzato un portale con due colonne e fregio dritto diviso in triglifi e metope. Sul portale poggia il balcone del primo piano che, lungo la sua lunghezza è scandito da lesene ioniche e finestre quadrate con balconi sovrastanti caratterizzati da balaustre in ferro battuto. Il secondo piano con lesene di ordine composito è diviso da due piani di balconi e si conclude con cornicione a dentelli e mensole. Lo stuccatore che conferì al palazzo l'aspetto plastico settecentesco fu Nicola Scodes, il quale intervenne soprattutto in prossimità della scala e degli ambienti di rappresentanza[186]. Sul fondo del cortile venne realizzata una grande scala a doppia rampa, aperta da finestre inquadrate da tre ordini: tuscanico, ionico e composito. Nel 1798 il palazzo passò nelle mani di Francesco Giudice Caracciolo, duca del Gesso, il quale dovette rinunciare alla proprietà a seguito della confisca da parte dei francesi di tutti i beni napoletani fino alla Restaurazione.

Figura 49 – Napoli, palazzo Carafa di Nocera. Facciata.

Con riguardo, invece, al palazzo de Marinis di Sangro, collocato vicino al palazzo Carafa, attraverso la veduta Lafrèry[187] si osservano due caseggiati affacciati su Via Medina, sostituiti nella veduta Baratta[188] da palazzo Gomez: nel XVI secolo, infatti, Michele Giovanni Gomez le acquistò ed effettuò i primi interventi per realizzare il palazzo di pianta rettangolare, con cortile interno e articolato su tre livelli e sei campate. Nel 1673 il palazzo passò sotto la proprietà di Antonio e Agnese Gomez; Il palazzo, allora, si presentava su due registri: il primo costituito da un basamento cinquecentesco e il portale trabeato; il secondo, corrispondente ai due piani superiori, era concluso da una cornice aggettante su cui poggiavano le falde del tetto. Nel 1698 il marchese di Genzano, Stefano de Marinis, decise di acquistare il palazzo con l'intendo di trasferirvisi e dunque di trasformarlo in un palazzo che lo rappresentasse adeguatamente: per questo motivo diede subito avvio ai lavori di ammodernamento. In particolare, questi ultimi furono realizzati in prossimità del portale, con anche la realizzazione del portico in controfacciata, nonché in prossimità dello scalone d'onore, del cortile e degli ambienti interni. I porticati furono realizzati seguendo lo schema della serliana, mentre il portale, realizzato

specchiature su cui poggiavano gli archi a tutto sesto con l'architrave superiore. Il lato, invece, che era in asse con l'ingresso principale disegnava tre fornici con al centro la visuale della fontana realizzata nella prima fase.

[186] Ibidem. La Relazione venne stilata da Giuseppe Pollio nel 1786.

[187] A. LAFRÉRY, *pianta della città di Napoli*, 1566. Conservata presso la Certosa di S. Martino, pubblicata nel catalogo dei Beni culturali.

[188] A. BARATTA, *Veduta di Napoli*, 1629, in Archivio dell'arte/Luciano Pedicini.

dal Manni[189], secondo un disegno anonimo avrebbe dovuto presentare l'arco sormontato da una fascia marmorea con un mascherone in chiave d'arco e i pennacchi caratterizzati da volute aggettanti. Le due colonne in marmo, volute da de Marinis, rastremate verso l'alto in corrispondenza del collarino modanato e con capitelli ionici decorati con mascheroni e frutti avrebbero dovuto contenere l'arco. Sempre secondo il disegno, il balcone superiore avrebbe dovuto presentare una doppia cornice in stucco con timpano spezzato e curvilineo con due figure allegoriche disposte in asse con lo stemma centrale. In realtà le volute del portale e i blocchi della fascia marmorea a punta di diamante non furono realizzati, molto probabilmente per motivi statici, lo stesso per le colonne che vennero modificate in opera. Gian Giacomo de Marinis continuò le operazioni di ammodernamento in prossimità degli ambienti interni, nonché degli appartamenti del primo piano con gli stucchi di Alessandro Montenero e il salone delle feste. Infine, nel 1767 fu acquistato un altro edificio che permise l'ampliamento del palazzo sull'ala orientale fino a quando, nel 1798, il palazzo passò sotto la proprietà della famiglia di Sangro che avviò ulteriori lavori di ammodernamento per la facciata principale.

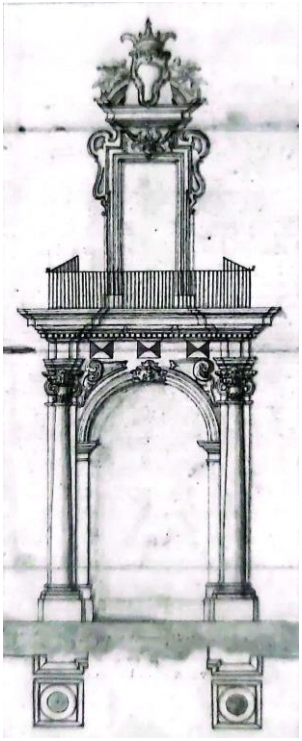


Figura 50 - G. B. MANNI, Progetto per il portale di palazzo Marinis di Sangro a Napoli (1712 circa; disegno a penna; ASNa).

Figura 51 – Napoli, palazzo Marinis di Sangro. Portale principale.

1.7.5 Palazzo Ruffo

Un ulteriore palazzo sorto da rimaneggiamenti di preesistenze è il Palazzo di Fabrizio Ruffo, collocato nell'attuale Piazza Dante. Nella veduta Lafrèry (1566), infatti, l'area su cui sorgeva palazzo Ruffo era scarsamente urbanizzata, mentre nella veduta Baratta (1629) è possibile scorgere la chiesa di S. Domenico Soriano e alcune case addossate tra cui Casa De Angelis, nonché il primitivo nucleo di Palazzo Ruffo, la cui proprietà era nelle mani di Giovan Battista De Angelis. I suoi eredi la vendettero al capitano generale dell'armata navale di Malta, nonché Fabrizio Ruffo. Così nel 1677 iniziarono i lavori di trasformazione della struttura in casa palaziata, che ebbero ad oggetto l'unione dei due cortili preesistenti, il rifacimento delle fondamenta per tutto il perimetro, la costruzione degli appartamenti nobiliari e la realizzazione del portale d'ingresso. La seconda fase di ammodernamento venne avviata nel 1690 sempre su commissione di Fabrizio Ruffo, sia per concludere i lavori precedentemente avviati, sia per realizzare una cappella. A seguito della morte di Fabrizio Ruffo, i lavori proseguirono con il nipote Nicola Bologna. Il portale fu realizzato su paraste bugnate con capitello ionico e festone di frutta; durante il Settecento fu in parte rimontato per

Figura 52 – Napoli, palazzo Ruffo. Particolare della parasta bugnata (seconda metà del VIII sec.).

[189] L. ABETTI, *op. cit.*, pp. 67. Giovanni Battista Manni fu uno fra gli architetti napoletani più attivi della seconda metà del Seicento e dell'inizio del Settecento.

l'inserimento di mensole per poter sostenere il balcone superiore. I fondi lasciati da Fabrizio Ruffo per poter concludere i lavori, soprattutto in seguito al sisma del 1732, si rivelarono insufficienti per il loro effettivo completamento, che dunque venne finanziato, dopo il 1755, dai governatori. Così fu realizzata la scala sul cortile a rampa semplice, caratterizzata su tre registri di logge sovrapposte, formate da tre fornici ad arco ribassato. Tutti gli stucchi che furono realizzati in questo periodo vennero in parte cancellati durante le opere di ammodernamento ottocentesco. Anche l'impaginato settecentesco della facciata sul cortile fu sostituito dalla sovrapposizione di ordini architettonici e della trasformazione di archi laterali in aperture architravate per ottenere lo schema della serliana, confermando una nuova pagina della storia del palazzo che si aggiungeva a quelle passate e che era volta verso un linguaggio maggiormente neoclassico.

1.7.6 Palazzo Caracciolo di Brienza

A conclusione della rassegna dei palazzi più significativi del repertorio napoletano, non si può prescindere dal citare la residenza principale della famiglia dei Caracciolo di Brienza, tra le più importanti ed influenti famiglie nobiliari a Napoli. Il palazzo, ubicato in Via S. Giovanni a Carbona[190], si inserisce in un contesto fortemente caratterizzato dagli insediamenti residenziali della famiglia Caracciolo, una sorta di insula Caracciolina, che, in realtà, rappresenta un unicum nel quadro analizzato fino ad ora, poiché il palazzo risultava essere uno tra i pochi di recente costruzione. La casa, inoltre, era contigua al collegio dei padri Caracciolini[191] ed era posta di fronte al grandioso palazzo dei Caracciolo, prìncipi di Santobuono. Prima dell'ammodernamento del 1746 voluto da Litterio Giuseppe Caracciolo, l'aspetto del palazzo è reso noto da una descrizione del 1690, nel quale era illustrato e dettagliato il portale ad arco (di cui è documentata l'ornamentazione di "piperno scorniciato lavorato a tavoletta"), due semicolonne sempre in piperno affiancate al portale (secondo un modello classicistico di derivazione rinascimentale molto utilizzato in città), ed il vestibolo, coperto da volta a botte impostata su cordoli di piperno.

La pianta successiva all'ammodernamento di metà Settecento presenta un'area irregolare approssimativamente trapezoidale che tende ad assottigliarsi verso il retro, adattandosi alla disposizione del giardino del collegio Caracciolino che vira verso sud-ovest rispetto all'asse ingresso - vestibolo - cortile della fabbrica[192]. Si aggiunse una

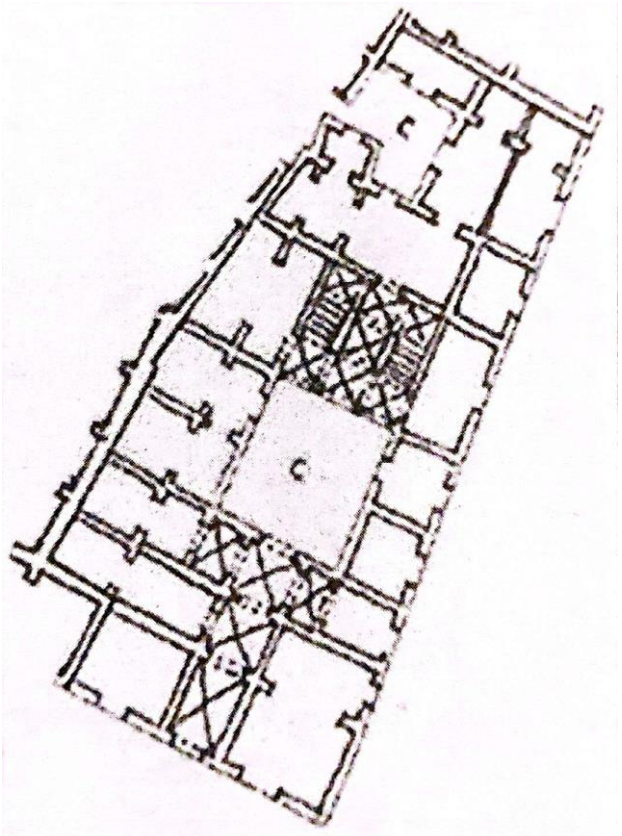


Figura 53- Napoli, palazzo Caracciolo di Brienza a S. Giovanni a Carbonara (pianta successiva all'ammodernamento di metà Settecento).

[190] ASNa, fondo Archivi Privati, *Caracciolo di Brienza*, in G. Labrot 1993.
Nel 1549 Alfonso Caracciolo di Brienza lasciò la casa all'erede Francesco, priore di Bari, a patto che alla sua morte ritornasse ai religiosi di San Giovanni, notizia contrastata con la notizia della donazione della dimora, nel 1550, al nipote Ascanio da parte di Cesare Caracciolo.

[191] G. RAGO, *La residenza nel centro storico di Napoli tra Cinque e Settecento*, in M. FAGIOLO (a cura di), *Atlante tematico del Barocco in Italia. Residenze nobiliari. Italia meridionale*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2009, p. 45.
Dalla mappa del duca di Noja il palazzo Brienza si compone con il collegio in un unico isolato sebben planimetricamente distinto.

[192] Ibidem. Questa disposizione trova continuità con la struttura del lotto visibile nella veduta Lafrery (1566).

cellula più avanzata coperta da volte a vela con rilievi in stucco per simulare una crociera. Dalla destra del vestibolo partiva una rampa di scale illuminata da una finestra sul ballatoio che affacciava sul vicolo; sulla sinistra del ballatoio si aprivano tre stanze con affaccio sul vicolo e sul cortile in accordo con la consuetudine presenza nel palazzo napoletano di piccoli appartamenti come questo con accesso indipendente dal vestibolo. L'arco in piperno con cui terminava il vestibolo dalla parte del cortile corrisponderebbe a quello attuale, intonacato e impostato su pilastri ottagonali in accordo con una tipologia edilizia ricorrente in età durazzesca e aragonese. Diversa, invece, doveva presentarsi la disposizione degli ambienti attorno al cortile: la parete prospicente il vestibolo, oggi occupata dalla grande scala aperta, si presentava con un unico piano terreno e con la loggia aperta soprastante rispetto alle corte su pilastri che introducevano a campate voltate a crociera, riprendendo la loggia scoperta in testa al cortile di palazzo Somma e che oggi definiremmo come terrazza recintata da balaustra; tale parete era caratterizzata frontalmente dal pozzo centrale ornato da una nicchia sul muro sempre in piperno, nicchia aperta protetta da inferriata che dava luce alla stalla a cui si entrava alla destra del pozzo stesso. Inoltre, come nel caso di palazzo Correale a Sorrento, la parete di testata del cortile venne caratterizzata da architetture dipinte tese a conferire un respiro spaziale illusorio a uno spazio oggettivamente limitato lungo l'asse rappresentativo ingresso vestibolo – cortile - loggia[193] - giardino. La scala principale, sempre introdotta da un arco di piperno, conduceva a un primo ballatoio che introduce, sulla destra, a una stanza bislunga che si sviluppava lungo il fianco del collegio e sulla sua destra era possibile uscire nella grande loggia scoperta di cui se n'è detto prima. Un'altra rampa della scala conduceva a un secondo ballatoio in testa al quale vi è una sala, erroneamente pensata a livello del piano nobile. Attraverso un quarto ballatoio si accedeva ad un'altra sala che con l'ammodernamento venne adibita a galleria; essa, illuminata allora da quattro balconi, tre dei quali oggi corrispondono agli unici esistenti all'altezza di quello che più correttamente si può definire il primo vero piano nobile, mentre il quarto collocato alla destra di questa sala era composto essenzialmente da un'anticamera e due camere tutte con finestre sul cortile poiché insisteva sull'ala dell'edificio addossata al collegio dei Caracciolini. Alla fine attraverso una porta si usciva al giardino di agrumi con loggia. La sala del piano nobile costituiva evidentemente lo snodo degli appartamenti padronali: alla sua sinistra si apriva il quarto piccolo con doppi affacci dalla parte del vicolo di S. Eramo e dalla parte del cortile; L'anticamera precedeva tre camere e al di sotto dell'ultima vi era il collegamento con la cucina grande che doveva collegare i due lati della casa. Sempre dalla sala del piano nobile, attraverso una scala, si accedeva a un secondo appartamento collocato esattamente sopra il quarto maggiore.
L'indebitamento contratto per l'ammodernamento di questo palazzo, si aggiunse ai costi per gli interventi svolti per la casa palaziata a Pizzofalcone avviati qualche anno prima. Anche per questo palazzo l'antica sala del piano nobile venne adibita a galleria. La loggia scoperta cinquecentesca sul modello già analizzato costituisce la base su cui impostare la sovrapposizione dei registri di arcate e corrispondenti ballatoi e accentua la funzione di filtro che la loggia assume tra il cortile e il giardino lungo quell'asse di rappresentanza precedentemente descritto ovvero ingresso vestibolo cortile loggia giardino. Asse rafforzato dalla scala aperta che mantiene e potenzia con la sua fruizione anche visiva. In seguito all'acquisizione da parte del Monte Caracciolo di Ciarletta, il palazzo fu soggetto a manomissioni ottocentesche di cui rimane una forte traccia, trasformando il palazzo in appartamenti autonomi.

A conclusione di quest'ultima analisi è possibile sottolineare, a seguito degli interventi di ammodernamento, alcune invarianti tipologiche, quali la loggia, la scala aperta e la galleria, che fungono da elementi di snodo e connessione tra le parti. Tali invarianti ricorrono in molti dei palazzi precedentemente analizzati, unitamente al portale d'ingresso e al vestibolo che conducevano nel cortile dei palazzi.

---

[193] Ivi, p. 46.
Nelle soluzioni settecentesche ritroviamo il tema della Loggia frontale con giardino che in realtà deriva da un modello pregresso quattrocentesco presente in città.

Al di là degli esempi sopra riportati, in cui le esigenze e i desideri delle famiglie nobiliari si traducevano in concreto in invasivi progetti di ristrutturazione, molto spesso senza alcuna cura di preservare la preesistenza, si rilevano anche situazioni nelle quali le famiglie optavano per soli progetti di ammodernamento degli arredi e degli interni, ad esempio per via della scarsità di risorse economiche da investire in progetti più incisivi o per l'impossibilità a livello tecnico di intervenire sui palazzi in maniera maggiormente invasiva.

1.7.7 Palazzo Caracciolo di Avellino

Figura 54 - Napoli, palazzo Caracciolo d'Avellino. La scala aperta sul cortile.

A titolo esemplificativo, è possibile considerare il palazzo Caracciolo d'Avellino[194] a Napoli. Realizzato sulla parte di città di impianto greco-romano, è il prodotto di rimaneggiamenti di costruzioni precedenti; infatti, il palazzo fu costruito per volere della famiglia Gambacorta nella seconda metà del XIV secolo da Giacomo de Santis. Fu Camillo Caracciolo ad avviare i lavori di ammodernamento del palazzo nel 1612 con il fine di rendere gli ambienti di rappresentanza più funzionali e di conferir loro maggiore lustro. Fu proprio in questo periodo che il prospicente monastero di San Potito[195] venne venduto a Camillo Caracciolo, poiché le benedettine, impossibilitate a "fare isola", ottennero il permesso pontificio per trasferire il monastero fuori le mura della città e quindi di procedere alla vendita del monastero. Camillo fece abbattere il muro di recinzione che si sviluppava su uno dei lati del chiostro del monastero; in questo modo il chiostro del monastero divenne un largo e le campate laterali vennero adibite a botteghe al piano terra – rendendo l'intervento redditizio - e ad abitazioni ai piani superiori. Un secondo intervento venne realizzato dal principe di Avellino Francesco Marino VI, il quale realizzò la scala aperta a rampa semplice (che insieme a quella doppia divenne, come già evidenziato, l'elemento che più caratterizzò l'architettura locale del XVIII secolo) e la risistemazione degli ambienti di rappresentanza. Con molta probabilità, l'apparato plastico venne realizzato tra il 1740 e il 1750 e ciò è desumibile dalla presenza di triglifi utilizzati come capitelli delle lesene della facciata che affaccia sul cortile interno. L'ultimo intervento venne commissionato da Giovanni Caracciolo che nel 1772 acquistò da Giovanni Antonio e Giovanni Moschini Gioia argenti e tappeti provenienti da Costantinopoli: i lavori, tuttavia, non vennero ultimati a causa della scarsa disponibilità di risorse economiche. Dopo essersi salvato da un tentativo di saccheggio nel 1799 durante la rivoluzione, nella seconda metà dell'Ottocento divenne, fino al 1889, sede dell'Istituto Pontano. Dall'analisi di questo esemplare palazzo è possibile, dunque, cogliere la volontà dei proprietari di abbellirlo e ammodernarlo, anche attraverso soluzioni maggiormente economiche con cui poter ridurre i costi

[194] L. ABETTI, *op. cit.*, pp. 60.
Palazzo Caracciolo di Avellino entrò nelle proprietà dei Caracciolo quando Lucrezia Gambacorta sposò Giovanbattista Caracciolo; dunque, il palazzo fu diviso tra la famiglia de Rossi e i Caracciolo, finché nel 1596 l'intera proprietà passò nelle mani di questi ultimi, in particolare di Camillo Caracciolo.
[195] Ibidem.

d'intervento; molto spesso, invece, capitava che le famiglie arrivassero ad indebitarsi o a rischiare il collasso del proprio patrimonio pur di mostrare il loro lustro mediante la grandiosità dei loro palazzi.

Figura 55 - Napoli, palazzo Caracciolo d'Avellino. Scalone.

1.7.8 Gli elementi caratteristici delle residenze nobiliari a Napoli

Complessivamente gli elementi che caratterizzarono il panorama palaziale della città di Napoli furono i portali, grandiosi monumenti che molto spesso si aprivano su facciate poco decorate o che ospitavano solamente decorazioni nei timpani delle finestre, nei marcapiani o nei cornicioni. Il portale era solito ospitare lo stemma della famiglia, proprio perché esso rappresentava il primo biglietto da visita della famiglia verso la città e verso gli ospiti che giungevano al palazzo in occasione di visita, feste o balli. La facciata, comunque, veniva spesso realizzata con il fine di rendere unitario l'aspetto generale sul fronte strada del palazzo, molte volte ottenuto dall'aggregazioni di singole e indipendenti preesistenze.

Peculiare era l'impiego di "roste", definite da Diodato Colonnesi come segue: "*oggetto a forma circolare, a ventaglio o flabello, con stecche rami fronzuti o piume. Tale oggetto era molto usato nell'antico Egitto ed è l'elemento*

Figura 56 - V. CALCAGNO, Palazzo Maddaloni, la rosta interna.

solitamente usato nella rappresentazione dell'opera lirica di Aida di Giuseppe Verdi"[196]. Nell'accezione architettonica esso veniva impiegato come un elemento fisso nella parte sommitale, ovverosia sopra l'architrave dei battenti del portale. Caratterizzato da barre, lastre traforate, variamente intrecciate in modo tale da risultare elemento di ornamentazione. Dietro la sua funzione estetica, però, si celava un ruolo funzionale importante: attraverso le roste era possibile consentire alla luce di penetrare all'interno del portale anche quando questo risultava chiuso, nonché permettere una buona ventilazione dell'ambiente e, quindi, il ricambio d'aria[197]. Riccamente decorato era il vestibolo, sulla cui sommità della volta, il più delle volte, veniva decorato lo stesso stemma. Ai lati del vestibolo potevano aprirsi le monumentali scale che avrebbero condotto al piano nobile o, nel caso ci fosse stato, fino al secondo piano nobile. Il corpo scala, aperto, poteva essere collocato anche sul fondale del cortile, mostrandosi come una monumentale scenografia fin dal portale in un gioco di archi e logge. A tal proposito è rilevante far riferimento alle realizzazioni di Ferdinando Sanfelice, Nicola Tagliacozzi Canale e Domenico Antonio Vaccaro.

Figura 56 - Napoli, palazzo dello Spagnolo. Scalone di Ferdinando Sanfelice.

Molto spesso il corpo scala filtrava la visuale retrostante, ovverosia il magnifico panorama, verso il quale si apriva il giardino del medesimo palazzo, collocato, spesso, a un livello superiore rispetto al piano del cortile, rispondente ai connotati orografici della città. Il cortile, perno del palazzo, era utile per rispondere a diverse necessità. L'areazione e la ventilazione degli ambienti, nonché la distribuzione di quegli ambienti di servizio che necessitavano di una zona aperta. A tal proposito, alcune residenze nobiliari potevano godere di diversi cortili, uno d'onore, destinato all'entrata principale degli ospiti, mentre gli altri potevano essere destinati alle rimesse e carrozze o alle cucine, lontane dagli ambienti principali per evitare cattivi odori e coperte a volte per evitare incendi, e agli altri ambienti di servizio, i quali erano collegati agli ambienti principali del palazzo mediante scale di servizio che potevano essere strutturati a "chiocciola" e in legno[198]. Al di sotto del piano del cortile vi erano le cantine, ben arieggiate mediante camini. Tipica era la presenza di una fontana, quale

[196] S. ATTANASIO*, I Palazzi di Napoli. Architetture e interni dal Rinascimento al Neoclassicismo*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1999, p. 135.
[197] Ibidem.
[198] F. MILIZIA*, op. cit*., part III.

arredo fisso, nel cortile d'onore, spesso accompagnate da statue e altri decori. Infine, il materiale principalmente impiegato e di cui si componevano i palazzi, grazie alla notevole presenza in quest'area e in gran parte dell'Italia meridionale era il tufo, in grado di rendere il palazzo forte e leggero[199].

1.7.9 Le altre aree del Regno

Nelle altre aree del Regno, l'influenza della capitale fu notevole per definire una linea guida da seguire, nonostante i risultati concorsero a rendere la realtà abbastanza frammentata e diversificata nei diversi centri, alcuni poco connessi a livello sociale ed economico alla capitale, altri maggiormente coinvolti in quelli scambi che avevano, inevitabilmente, ripercussioni anche nell'influenza architettonica. Tutto ciò resero difficile il profilarsi di un organico e indipendente linguaggio per quanto concerne le residenze nobiliari. Una situazione diversa si presentò per la realtà siciliana, la cui situazione fu soggetta a un repentino cambiamento, nonché a una nuova influenza esercitata a partire del 1720, quando la suddetta area venne accorpata al Regno di Sardegna, dunque l'influenza dei reali di Savoia, nonché dell'architettura piemontese.

Terra di Bari, Terra d'Otranto e Capitanata

Entrando nel dettaglio, nell'area corrispondente all'attuale Puglia, tra gli elementi che più influenzarono il panorama architettonico, vi furono alcuni fenomeni sismici, tra i quali quello del 1731 in Capitanata e quello del 1743 in Salento, che posero le basi per successivi interventi di risanamento e recupero dei palazzi più colpiti da tali disastri.

Palazzo Farina e Palazzo De Vita - Foggia

Partendo ad esempio dalla città di Foggia, a seguito del terremoto del 1731, furono avviati progetti volti a ridisegnare la parte di città collocata all'interno delle mura. Molti palazzi nobiliari, in mancanza di un vero e proprio piano che ne regolasse l'intervento, sorsero sui resti di antichi palazzi danneggiati dal sisma. A titolo esemplificativo, i palazzi Farina e De Vita divennero, a seguito degli interventi di ammodernamento, talmente tanto scenografici da risultare le quinte della prospicente Piazza Cattedrale. Lo stesso palazzo Farina, costruito nel XVI secolo originariamente come dimora di Re Carlo I d'Angiò per poi passare alla proprietà del feudatario Antonio Brancia e quindi al barone Filippo Farina, fu danneggiato dal sisma e successivamente restaurato con l'aggiunta di un piano. Palazzo De Vita, costruito nel 1545, venne venduto nel 1696 al reverendo Giuseppe De Vita di San Marco in Lamis, al quale si deve la soprelevazione caratterizzata dal lungo loggiato. È importante sottolineare che nel XVIII secolo la produzione architettonica fu designata come "barocco leccese"[203] per indicare le peculiarità che arricchirono il panorama architettonico dell'intero Salento, in particolare nell'area leccese, per un periodo piuttosto lungo, comprendendo l'intervallo di tempo dagli ultimi anni del Cinquecento al Settecento inoltrato; in realtà nella seconda metà del Settecento questo fenomeno si convertì in un rifiuto dell'eccesso decorativo, a favore di un gusto più equilibrato e lineare.

---

[199] L. Galanti, *Guida di Napoli e contorni,* Napoli, 1883, p. 84.

[203] G. CURCIO (a cura di), E. KIEVEN (a cura di), *op. cit.,* p. 302.

Dai primi anni del Cinquecento ai primi del Settecento si affermò in questa zona una corrente architettonica esuberante e fastosa che richiama gli sviluppi dell'architettura spagnola del tempo. A questo si aggiunse l'influenza dei centri con cui Lecce si trovava a dialogare per i rapporti commerciali e culturali: la capitale del Regno, Napoli, e dunque il linguaggio decorativo del Fanzago, Venezia legata al traffico commerciale con Otranto e quindi Lecce, e infine le esperienze messinesi del Guarini verso la metà del Seicento.

Palazzo Antonelli – Santoro Noicattaro

Figura 57 - Noicattaro, palazzo Antonelli. Facciata su via Carmine

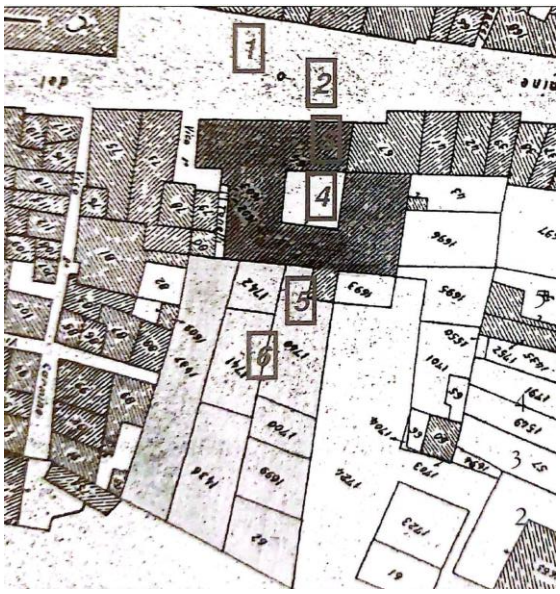


Figura 59 – Noicattaro, palazzo Antonelli (mappa catastale). Sono stati segnati: 1) cortina compatta su strada urbana; 2) portale con balcone di invito; 3) corridoio voltato; 4) cortile; 5) scalone sulla scia di Sanfelice; 6) recinto e tenuta agricola

Il palazzo Antonelli a Noicattaro ne è un esempio, in quanto non risponde al gusto architettonico locale, ma al gusto tardobarocco, che era maggiormente orientato verso il più equilibrato linguaggio neoclassico. Il portale, sormontato dal balcone superiore del piano nobile è tracciato come avancorpo dell'intero palazzo. La pianta ricorda le ville vesuviane caratterizzate dalla successione vestibolo – cortile – scala - giardino[204], schema tipico delle ville e dei palazzi settecenteschi: è possibile, infatti, rilevare una continuità visiva tra il portale che, mediante un corridoio voltato, e cioè il vestibolo, porta al cortile interno, per poi giungere allo scalone e dunque al giardino, molto spesso adiacente alla tenuta agricola. Il palazzo, dunque, si ritrova a dialogare sia con la campagna che con l'area urbana ed è proprio in queste connessioni che possiamo rintracciare in palazzo Antonelli il connubio di palazzo cittadino e villa suburbana. Ritornando al portale d'ingresso, esso richiama il modello dell'arco incorniciato da due pilastri con base e cornice su cui si sviluppa il balcone sovrastante. Il portale, infatti, risulta del tutto scollegato dal resto del palazzo in cui erano evidenti connotati barocchi: questo fa dedurre, dunque, che il portale sia stato il risultato di un'operazione successiva, nel tentativo di aderire al gusto neoclassico. La scalinata collocata nel cortile è in

Figura 60 - Noicattaro, palazzo Antonelli. Facciata dello scalone prospicente il cortile.

[204] V. RUFFO, *Sull'abbellimento della città di Napoli*, 1789, P. 122. Teoria di Vincenzo Ruffo per il quale "*tutto l'edificio deve essere progressivo*"

loggiato a tenaglia in pietra calcarea bianca, che risulta traforata come se fosse una quinta scenografica, riprendendo lo scalone monumentale diffuso in area campana secondo il modello sanfeliciano: significativo è in tal senso il rimando agli schemi di F. Sanfelice che riservava alle scale aperte un posto d'onore. Lo scalone è impostato su una griglia a maglia quadrata con pilastri nei nodi che consentono la presenza di voltine a crociera[205].

Principato Citra – Salento: da castelli a dimore signorili

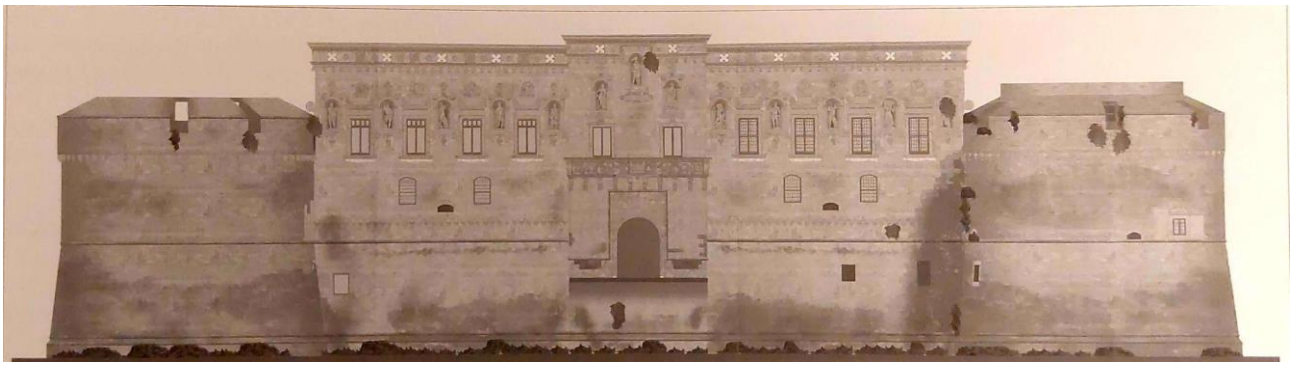


Figura 61 - Cprigliano d'Otranto, castello. Prospetto principale (disegno arch. G. Maddalo, 2001).

Come nel resto dell'Italia, nel momento esatto in cui i feudatari cessarono di essere uomini di guerra (con l'esigenza di possedere fortilizi difensivi), i castelli iniziarono a essere riconvertiti in dimora signorile. In Salento questo processò toccò l'apice nel 1647-48[206]. Il castello continuò a essere la tipologia residenziale maggiormente ambita e per realizzare la sua riconversione in residenza signorile venivano fronteggiate spese che la maggior parte delle volte, come constatato anche in alcuni episodi campani, venivano affrontate anche in presenza di risorse economiche e patrimoniali prossime al collasso[207]. La trasformazione del castello poteva seguire linee d'intervento diverse le une dalle altre in risposta a domande specifiche da parte del committente o allo specifico gusto dell'architetto. Molto spesso si sceglieva di far coesistere l'architettura militare con quella palaziale come accadde nel caso del castello di Acquarica a Lecce, edificato nel 1549. A volte, invece, la fortezza veniva inglobata nel nuovo intervento, lasciando visibile, in altezza, tracce della preesistenza, come nel caso della fabbrica di Taurisano che tra il XVII e XVIII secolo venne ampliata (lo stesso torrione quattrocentesco venne inglobato dalle nuove costruzioni). Molto spesso, però la compresenza di elementi palaziali ed elementi di difesa erano talmente ben integrati tra loro, che era a malapena possibile distinguerli; è il caso del castello di Monteroni, inglobato integralmente da due aggiunte, una del 1714 che si pone formalmente in continuità con la precedente aggiunta cinquecentesca, seppur allontanandosi dal gusto barocheggiante del tempo, a favore di una scelta ideologica finalizzata a ottenere una struttura unitaria e compatta. Accadeva dunque che, molto spesso, con l'intento di mimetizzare in facciata la preesistenza, si preferiva porsi in continuità con essa, rischiando il più delle volte di realizzare quello che oggi si potrebbe definire un falso storico. Ne sono un esempio i palazzi baronali di Tiggiano e di Collepasso, nei quali l'intervento settecentesco lungo la facciata comportò l'inglobamento della torre cinquecentesca[208]. Se però, da un lato, si preferiva porsi in continuità con la facciata, dall'altro l'elemento che richiamava il linguaggio

[205] L. PETROSINO, *Il settecentesco palazzo-villa Antonelli a Noicattaro: la presenza di Giuseppe Gimma e Vincenzo Ruffo*, in M. FAGIOLO (a cura di), *Atlante tematico del Barocco in Italia. Residenze nobiliari. Italia meridionale*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2009, pp.172-173.

[206] V. CAZZATO, Dal castello al palazzo baronale: fenomenologia degli interventi nelle residenze nobiliari del Salento, in M. FAGIOLO (a cura di), *Atlante tematico del Barocco in Italia. Residenze nobiliari. Italia meridionale*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2009, p. 182.

[207] Ibidem.

[208] Ivi. p. 187.

settecentesco poteva essere rintracciato nella volontà di ottenere il tipico cortile interno, ottenuto il più delle volte dalla realizzazione di ali aggiuntive. È il caso del castello a Campi Salentina: in particolare, al castello quattro-cinquecentesco, venne aggiunta un'ala in occasione delle ristrutturazioni che vennero effettuate rispettivamente nel 1627 e nel 1730 (proprio nell'ambito di quest'ultimo intervento venne ottenuto il cortile di forma quadrata). Un ulteriore esempio è dato dalla realizzazione di un blocco parallelo alla facciata del castello di Novoli, realizzazione che permise di ottenere una corte centrale. Emblematico è il castello di Corigliano d'Otranto[209] che fa da esempio alla tipologia di intervento che prevedeva di anteporre una pelle nuova alla preesistente facciata, lasciando a vista i torrioni laterali. Infine, c'era la modalità d'intervento che prevedeva l'annullamento della preesistenza e, conseguentemente, la costruzione ex novo dei palazzi[210]; è il caso del palazzo Guarini a San Cesario e del palazzo degli Imperiale a Manduria. Un ulteriore esempio è riconducibile al castello di Ischitella, palazzo baronale costruito nel 1714 su volere di Francesco Emanuele Pinto sugli antichi resti di un castello crollato a causa di un terremoto verificatosi nel 1646. Anche qui si era soliti abbellire principalmente gli ambienti destinati agli ospiti durante le loro visite: nello specifico, tale palazzo baronale venne adornato principalmente tramite decorazioni in pietra, con l'effetto di dare risalto agli ambienti di rappresentanza. Un altro esempio di palazzo nato dalla trasformazione di una fortezza fu il palazzo ducale di Poggiardo, la cui trasformazione avviata nel XVI secolo si concluse nella seconda metà del Settecento (in particolare quando i lavori di ristrutturazione, voluti da Francesco Antonio Guarini, regolarizzarono la disomogeneità stilistica e formale scaturita da interventi risalenti a epoche diverse)[211].

Come più volte riscontrato negli esempi trattati, ciò che faceva di una residenza un palazzo nobiliare, in linea di massima era la presenza di alcuni elementi architettonici, che nell'insieme costituivano l'impianto tipico del palazzo in questione, naturalmente considerati nelle loro diverse connotazioni che potevano assumere in base al luogo o alle esigenze personali dei committenti o degli architetti. Questi elementi erano il portale d'ingresso, il balcone, che la maggior parte delle volte corrispondeva all'apertura del piano nobile e che in facciata era collocato in asse con il portale d'ingresso, e il cortile al quale si accedeva mediante l'androne. Nel caso particolare della Puglia, il portale, in continuità con la maggior parte degli esempi presenti nell'Italia meridionale, ospitava lo stemma all'interno del suo coronamento e poteva presentarsi in un linguaggio catalano-durazzesco, michelangiolesco e quindi di forma trapezoidale, e a volte come arco di trionfo[212]. A Galugnano il portale è costituito da colonne fasciate, mentre nel caso di Strudà le colonne sono sostituite da piedritti e rivestite da bugne, soluzione questa che è possibile trovare anche nel palazzo di Arnesano e di Grottaglie. Naturalmente queste sono solo alcune delle possibili soluzioni che vennero adottate per realizzare i portali d'ingresso, che costituivano il primo elemento davanti al

Figura 62 - Pisignano, palazzo baronale. Balcone sovrastante il portale d'ingresso.

[209] Ivi, p.189.

[210] Ibidem.

[211] A. MANOTOVANO, *Il palazzo ducale di Poggiardo: la settecentesca "modernazione" di un castello*, in M. FAGIOLO (a cura di), *Atlante tematico del Barocco in Italia. Residenze nobiliari. Italia meridionale*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2009, p. 206-209.

[212] V. CAZZATO, V. Basile (a cura di), *Dal Castello al palazzo baronale. Residenze nobiliari nel Salento al XVI al XVIII secolo*, Galatina 2008, pp. 64-65.

quale l'ospite si trovava e dunque dal quale doveva essere, fin da subito, ammaliato. È per questo che la maggior parte delle soluzioni prevedeva un grande balcone sovrastante, come ad esempio nel caso del palazzo di Pisignano. I balconi, insieme alle logge rappresentavano l'apertura del palazzo verso la città. Molto spesso le logge, precedute da un balcone su mensole, erano incassate nella parete retrostante, alla quale, il più delle volte, erano addossate arcate cieche. In altre soluzioni i balconi attraversavano tutta la lunghezza dei prospetti come, ad esempio, a Trepuzzi o a Casarano. Altre volte il loggiato poteva essere aperto verso il giardino retrostante (come nel caso di palazzo Melpignano o di palazzo Ruffano), invece che verso la città. Una volta oltrepassato il portale si giungeva nell'androne, dove molto spesso veniva nuovamente proposto lo stemma o alcune decorazioni che rappresentavano espliciti rimandi alla famiglia proprietaria. L'androne era posto, nella maggior parte delle volte, come nelle soluzioni campane, in asse con la scala monumentale che si apriva sul cortile[213]. Il cortile in alcune soluzioni presentava una facciata caratterizzata da ordini sovrapposti: è il caso di palazzo Ruffano[214] nel quale le arcate sovrapposte furono il risultato di un primo ciclo di interventi promossi durante il governo dei principi Brancaccio, ovvero da Rinaldo, da suo figlio Ferdinando e da suo nipote Carlo. Altro esempio si trova a Monopoli, in Piazza Palmieri, in cui fu eretto il medesimo palazzo settecentesco, palazzo Palmeri: nel cortile è possibile, infatti, osservare lo scalone in loggiato a cinque ordini. A Mola, invece, si trova il Palazzo Alberotanza, anche conosciuto con il nome di "Palazzo delle cento camere", che fu voluto dalla famiglia Roberti. Il portale di ingresso, contrassegnato da colonne e lesene binate, sostengono il balcone superiore del piano nobile, in corrispondenza del quale si sviluppano una serie di portefinestre, sormontate da architravi con conchiglie e timpani curvi; al piano terra la parte superiore delle porte è caratterizzata dalla presenza di oculi ovali, mentre il piano secondo è caratterizzato da finestre; il palazzo è incorniciato nella parte superiore da un lungo cornicione a mensole. Anche qui è possibile ammirare nel cortile una grande scalinata a loggia con più ordini.[215]

Figura 63 - Ruffano, palazzo baronale. Cortile: veduta del loggiato seicentesco al primo piano.

Le Calabrie

L'attuale area calabrese tra il XVII e XVIII secolo subì maggiormente i danni della grave crisi politica, economica e sociale che colpì gran parte del Regno di Napoli. L'area durante il Seicento non era stata toccata dallo sviluppo industriale e mercantile che aveva invece interessato le grandi città, ma aveva affidato la sua economia all'esportazione del grano, dell'olio e della seta che continuavano ad essere le risorse primarie di questi territori. Proprio per questo motivo, tale zona iniziò ad attirare l'interesse dei grandi speculatori

[213] Ivi, p.70.

[214] D. DE LORENZIS, *Una corte a misura di principe: il feudo di Ruffano dai Brancaccio ai Ferrante*, in M. FAGIOLO (a cura di), *Atlante tematico del Barocco in Italia. Residenze nobiliari. Italia meridionale*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2009, p195.

[215] M. SACCENTE, *Il palazzo marchesale Bianchi Dottula a Montrone,* in M. FAGIOLO (a cura di), *Atlante tematico del Barocco in Italia. Residenze nobiliari. Italia meridionale*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2009, pp. 162-164.

stranieri, che, con il passare del tempo, iniziarono ad acquistare grandi possedimenti feudali. In questo modo le risorse si spostarono nelle mani dei grandi proprietari terrieri, lasciando in secondo piano la produzione delle materie prime. Mentre nella maggior parte dei paesi l'economia feudale stava lasciando il posto all'economia capitalista, nel meridione, invece, si continuava ad essere legati al vecchio modello feudale. Le rivolte locali erano principalmente guidate dall'alta e media borghesia costituita da dottori, artigiani e commercianti e dalla furia popolare che organizzavano assedi ai palazzi dei feudatari e della nobiltà. Ulteriori eventi aggravarono la situazione del meridione, quali le carestie, la peste e il terremoto del 1659. Anche i primi anni del Settecento risultarono privi di qualsiasi mutamento e miglioramento, rimanendo in un clima di generale sfiducia. Soltanto con l'arrivo di Carlo di Borbone la situazione sembrò volgere verso uno spiraglio di fiducia: nel 1735, infatti, il re si recò in visita in Calabria e, resosi conto della situazione, avviò un processo di ripresa, che, tuttavia, fu rallentato da continue calamità naturali. Queste ultime, causando ricadute negative a livello nazionale, furono sotto l'occhio attento di tutta l'Italia e, conseguentemente, furono superate tramite l'attuazione di interventi straordinari. In questo contesto le famiglie nobili cercavano di mostrare lealtà e appoggio per poter accedere a corte. È importante, tuttavia, sottolineare che della realizzazione di sontuose residenze si interessarono non tanto le famiglie nobiliari di spicco, quanto piuttosto coloro che gestivano i grandi e piccoli feudi non titolati, poiché - grazie alla redazione del catasto onciario - anche costoro potevano entrare a far parte della nobiltà (di recente acquisizione): in questo modo mercanti, dottori e altri professionisti risultavano ufficialmente proprietari di case palaziate, palazzi e terreni[216].

Entrando nel dettaglio dei palazzi, un esempio di dimora baronale fu quella realizzata nel XIII secolo per Riccardo di Lorya. La proprietà del palazzo cambiò in diverse occasioni fino ad arrivare alla famiglia Cosentino nel 1571, che la conservò fino alla fine del Settecento. Furono proprio i Cosentino i responsabili dell'ampliamento della residenza con l'aggiunta di numerosi ambienti di rappresentanza. È possibile a tal proposito rilevare come la facciata principale sia caratterizzata da un loggiato con cinque arcate in marmo grigio e bianco sorretto da colonne che ricordano connotati tardo cinquecenteschi. Il prospetto che corre lungo il livello terreno è attraversato da finestre quadrate, caratterizzate da una cornice in pietra grigio-chiara. Attraverso le modanature della cornice del loggiato si giunge ai balconi del piano superiore.
Ulteriore rilevante esempio è dato dal castello-palazzo di Rocella-Jonica, il quale presenta un'irregolarità planimetrica dovuta, molto probabilmente, alle diverse fasi di intervento; presenta una corte interna sulla quale si apre lo scalone principale, attraverso cui è possibile accedere ai piani superiori, raggiungibili anche mediante una scala a chiocciola presente nel cortile. Sulla sommità del portale d'ingresso si trova il balcone con mensole in calcare scolpite e figurate e la cui apertura è sovrastata da un timpano di matrice buontalentiana ad ali di farfalla nel cui centro si apre un oculo[217].
Verso la fine del Seicento venne edificato, invece, il palazzo dei principi Spinelli di Tarsia a Terranova da Sibari. La sua facciata, priva di superfetazioni, è visibile in una foto d'epoca, che mostra al piano nobile una serie di finestre con timpani triangolari, e il portale, contenuto in una quadratura aggettante, che presenta una ghiera interna bugnata ad arco ribassato e decorata con una rosta lignea a forma di conchiglia.
Un ulteriore esempio è dato dal castello di Santa Severina, ricostruito su una preesistenza bizantina, fu rimaneggiato nel Sei-Settecento per opera di diversi feudatari, quali i Ruffo, gli Sculco, i Gruther per volere dei quali vennero decorati gli ambienti del piano nobile con stucchi di Francesco Giordano che decorano soffitti, le mostre delle porte e la piccola cappella. Con gli Sculco, a partire dal Seicento, si inizia a dare importanza al rapporto che il castello ha con il contesto, mettendo in risalto il portale d'ingresso e inserendo un balcone a petto d'oca in sommità: elementi che conferirono al castello la trasformazione in dimora

[216] R. M. CAGLIOSTRO, *Residenze di feudatari calabresi in età barocca: tra castello e palazzo*, in M. FAGIOLO (a cura di), *Atlante tematico del Barocco in Italia. Residenze nobiliari. Italia meridionale*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2009, pp. 104-105.
[217] Ivi, p. 106.

signorile[218]. Stesso destino del Castello di Santa Severina toccò al castello di Rocca Imperiale. Voluto da Federico II come residenza di caccia, nel XVIII secolo subì interventi per riconfigurarlo in palazzo: sulla facciata prospicente il mare è presente un loggiato settecentesco con strette arcate sorrette da pilastri.
Il castello di Altomonte con pianta irregolare e allungata con una piccola corte centrale fu rimaneggiato nel XVII secolo con i Sanseverino. Le facciate si caratterizzano di logge ad arco sorretti da pilastri ottagonali con capitelli con una fascia dentellata, decorazione che si ritrova nel cornicione e nelle cornici che si trovano sopra le finestre. Attraverso una scala con rampa unica si giunge al cortile interno su cui si affaccia un loggiato che dava accesso al salone delle feste con decorazioni affrescate che riportavano figure di satiri e sirene[219].
Del castello di Rende di origine normanna, successivamente di proprietà di Francesco Sforza, degli Adorno di Genova e infine degli Alarcon y Mendoza, è stato rinvenuto un inventario datato 1787 che riporta gli arredi del palazzo: tre camere e anticamere e una piccola torre decorata con arazzi, "*una boffetta di noce in pelle concia, ventiquattro sedie di damasco verde*"[7]. La camera del signore era arredata da "*tre boffette, un boffettino, otto sedie di paglia, un letto* [...]"[8]. Il castello disponeva anche di una galleria con decori interamente di damasco cremesi e di un gabinetto. Da questo inventario è possibile desumere che il castello fungeva da palazzo residenziale[220].
Il castello di San Floro con pianta centrale e quattro bastioni angolari presenta un portale d'ingresso da cui, mediante un androne voltato a botte, si giunge nella corte porticata con arcate sorrette da pilastri in granito da cui si accede al salone di rappresentanza mediante lo scalone principiale.
Il castello Nicotera fu eretto nel 1065 e passato nelle mani dei Ruffo fu riconfigurato nel 1764, per poi essere nuovamente ristrutturato dopo i danni del terremoto del 1783. Il nucleo a pianta centrale con quattro torrioni angolari e una corte interna, risulta essere un connubio tra architettura fortificata e architettura residenziale; è possibile, infatti, notare il contrasto tra le robuste arcate di fabbrica (per sostenere le volte del piano interrato), ricavate nel muro a scarpa sottostante, e le balconate superiori sorrette da mensole in granito. Il portale conduceva – mediante un androne – al cortile interno dal quale si accedeva ai piani superiori mediante il corpo scala. Questo risulta essere un esempio di castello – palazzo ottenuto da strutture rurali o suburbane che erano state concepite al tempo come strutture di controllo per le attività produttive locali, per la gestione del feudo e come luogo di delizie[221].
Altri esempi simili sono il castello di Crosia e il castello di Cirò Marina, appartenuto agli Spinelli e denominato nel XVIII "*palazzo del principe*". Sorto per la difesa della costa, si sviluppa su due livelli con una corte interna e un ampio salone che affaccia sul mare. La scala di accesso al piano nobile era esterna e vi si accedeva da un cortile i cui lati Nord ed Ovest erano costituiti da strutture basse, molto probabilmente destinate alla servitù. Questi ultimi esempi testimoniano la volontà dei feudatari di ristabilire la loro supremazia sui territori, cercando di dare l'immagine di una nobiltà, ma che in realtà era ancora profondamente legata alle antiche tradizioni e ai vecchi retaggi politici ed economici[222].
Appare opportuno sottolineare in ogni caso che, nella realtà calabrese tracciare un determinato linguaggio architettonico è impossibile, poiché frutto di una realtà complessa, molto spesso priva di documenti archivistici che ne possano determinare gli aspetti e le origini. È possibile comunque far riferimento a dei modelli partendo dall'analisi di aspetti relativi a una particolare area, seppur essi si presentino frammentati.

[218] Ibidem.
[219] Ivi, p.108.
[220] Ibidem.
[221] Ivi, p. 109.
[222] Ivi, p. 111.

Figura 64 - Acri, palazzo Sanseverino. Facciata.

Tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento, l'architettura calabrese sembra rispondere a una maggior adesione classicista. Un esempio è dato dal palazzo Sanseverino ad Acri, realizzato per opera dell'architetto Stefano Vangeri e commissionato da Giuseppe Leopoldo Sanseverino nel 1707. Quest'ultimo commissionò una facciata alla romana come quella realizzata per il palazzo del principe di Tarsia a Terranova. La facciata si presenta con una prima fila di piccole finestre quadrate, sormontate da un doppio registro di finestre con timpani arcati che si alternano a quelli triangolari, riprendendo il tema classicista. Il portale d'ingresso ad arco, entrato a far parte di un modello alternativo al modello diffuso ad arco trionfale, è inquadrato e concluso da una cornice orizzontale. Raramente la decorazione delle facciate è affidata agli ordini architettonici o a modanature, ma spesso è lasciata all'alternanza ritmata di balconi, finestre e logge: ne è un esempio palazzo Valitutti Scorza, nel quale le facciate sono animate da un balcone con inferriate a petto d'oca, mentre sul lato breve due loggiati sono caratterizzati da modiglioni che richiamano l'architettura edilizia trecentesca reinterpretata in chiave barocca[223].

Formalmente vicino a palazzo Sanseverino è palazzo Pignatelli di Villapiana, databile ai primi anni del Settecento, che presenta un portale in muratura, vicino al linguaggio di Vangeri. Il portale ad arco incorniciato ritorna in alcune soluzioni ascrivibili ad un allievo di Vangeri, di nome Ricciulli, il quale si è occupato dell'aggiornamento del portale vangeriano di Sanseverino in palazzo della Cananea a Montalto Uffugo: in particolare, sono stati aggiunti elementi decorativi vicini ad un linguaggio siciliano e leccese, ma che affondano le radici in una cultura di stampo rinascimentale, particolarmente forte in Calabria. Ricciulli esalta l'elemento decorativo, invadendo gli elementi architettonici. Un esempio di linguaggio ricciulliano sono le modanature che esaltano il motivo della gola rovesciata, elemento che troviamo nel portale d'ingresso di palazzo Mauro a Cosenza, dove la trabeazione si adagia sull'arco dell'apertura per poi interrompersi in chiave nel punto in cui è inserito un elemento decorativo o lo stemma della famiglia proprietaria del palazzo[224]. A partire dalla seconda metà del Settecento si assiste al diffondersi della tecnica decorativa a stucco principalmente nell'area lamentina, dove gli stuccatori realizzavano soluzioni singolari per ogni intervento in modo da differenziare i palazzi sia dal contesto urbano sia l'uno rispetto all'altro, avviando così la diffusione del gusto rococò. Esempi di magnifiche facciate plastiche sono

Figura 65 - Nicastro. palazzo Sacchi d'Ippolito. Particolare della loggia.

[223] M. PANARELLO, *Architettura nelle dimore nobiliari calabresi del '600 e '700*, in M. FAGIOLO (a cura di), *Atlante tematico del Barocco in Italia. Residenze nobiliari. Italia meridionale*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2009, pp. 112-113.

[224] Ibidem.

rinvenibili nei palazzi Sacchi d'Ippolito e Statti a Nicastro[225].

La Sicilia: Palermo e Catania

Nell'area siciliana l'assetto politico ed economico influenzò enormemente la conformazione dei centri abitati: in particolar modo, la nobiltà feudale, indiscussa protagonista del panorama politico siciliano del XVII secolo, ottenne privilegi[226] che permettevano di fondare all'interno di un possedimento feudale un nuovo centro abitato e di poterne esercitare il potere civile e penale. Questo permise a famiglie facoltose non titolate di poter entrare a far parte dei più alti ranghi della nobiltà, acquistando i medesimi titoli. La realizzazione di un nuovo centro abitato comportava l'entrata del relativo rappresentante nel seggio del Parlamento siciliano, unico organo politico esistente in Sicilia e, conseguentemente, unico canale di contatto con il governo monarchico di allora. I nobili parlamentari costituivano quelli che furono definiti i "Baroni del Regno": fu proprio grazie a loro che fu avviata la maggior parte di costruzioni *ex novo* - non tanto nelle città, ma all'interno dei feudi. Questi elementi portano a individuare aspetti che inevitabilmente differenziarono la realtà siciliana da quelle realtà precedentemente analizzate. Caratteristiche di questi casati, infatti, erano le grandi scuderie, di dimensioni superiori rispetto a quelle di cui si necessitava realmente, molto probabilmente perché il numero di cavalli rappresentava nella cultura feudale l'impegno militare che il nobile garantiva al sovrano; questo aspetto dimostra quanto la realtà del secolo precedente ebbe ripercussioni sulle scelte architettoniche del XVII e XVIII secolo nelle città della Sicilia e che, inevitabilmente, hanno reso questa realtà unica nel suo genere. Emblematico in tal senso è palazzo Raccuja di Palermo, la cui scuderia fu realizzata per poter ospitare fino a sessanta cavalli[227].

Palermo

Aspetti, invece, che influenzarono l'assetto dei principali palazzi della città di Palermo furono legati a una logica prettamente scenografica che il palazzo doveva mostrare sulla via principale in cui si affacciava. Questa intenzione è da ricercare nella volontà delle famiglie committenti di mostrare la propria ricchezza e il proprio potere al resto della città: in questo è possibile rinvenire una analogia con l'intento dei committenti delle altre zone del Sud Italia analizzate in precedenza. In realtà, questo intento veniva conseguito in maniera diversa rispetto a quanto visto ad esempio per la Puglia o la Campania; infatti, in quest'area, i palazzi venivano realizzati con facciate lunghe diversi metri rispetto allo sviluppo interno del palazzo, che poteva rivelarsi

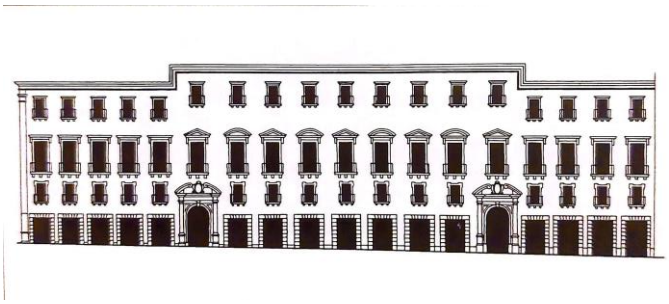


Figura 66 - Palermo, palazzo Geraci, prospetto principale (1663-1773). Ricostruzione dello stato anteriore alle trasformazioni settecentesche.

[225] Ivi, p. 116.

[226] S. PIAZZA, *Stagioni costruttive dell'architettura residenziale a Palermo tra XVII e XVIII secolo,* in M. FAGIOLO (a cura di), *Atlante tematico del Barocco in Italia. Residenze nobiliari. Italia meridionale*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2009, p. 304.
Vendita della "*Licentia populandi*", e "*merum et mixtum imperium*" attraverso cui si rafforzò il potere della nobiltà feudale.

[227] Ivi, p. 305.

anche poco profondo e quindi non corrispondere alla grandezza che la facciata faceva preludere[228]. Un esempio di questa ricerca formale è dato da palazzo Geraci[229], commissionato da Giovanni IV Ventimiglia.
All'inizio del XVIII secolo, però, il cambiamento dello scenario politico[230] ebbe ripercussioni anche nel campo architettonico, il quale subì un cambiamento di tendenza, almeno per quanto riguarda il luogo in cui si concentrò l'attività edificatoria. Sebbene la nobiltà feudale decise di stabilirsi a Palermo per poter assistere agli scenari politici che si stavano presentando, l'investimento immobiliare si concentrò nella costruzione di ville suburbane, in particolar modo nei dintorni di Palermo, dove si svilupparono edifici a carattere chiuso, circondati da costruzioni secondarie o preceduti da avancorpi. Le facciate si presentavano semplici e lineari. In città l'attività edificatoria continuò a seguire i criteri del secolo precedente, anche in questo caso con l'intento di dare lustro alla propria famiglia, tramite la realizzazione di grandiose facciate – che nascondevano, il più delle volte, uno sviluppo irrisorio del palazzo. Con l'affermazione del potere della nobiltà feudale e, in particolare, con l'arrivo di Carlo di Borbone, la costruzione di residenze cittadine venne ampliata, riprendendo l'impianto che prevedeva il tipico sviluppo dei palazzi napoletani sull'asse ingresso - cortile - scalone - sala di rappresentanza; la distribuzione interna degli ambienti venne rivista e, infatti, si realizzarono *enfilade* più lunghe per ottenere ambienti di rappresentanza più ampi e che non si limitassero agli ambienti collocati all'ingresso, ma che facessero parte di un percorso più ampio, arricchito il più delle volte da ali nuove (con ciò allontanandosi dall'idea di palazzo come un semplice parallelepipedo)[231].
L'elemento che si ritrova predominante anche in Sicilia è lo scalone, utilizzato per aumentare l'effetto scenografico che colpiva il visitatore una volta giunto nel cortile: tra gli esempi più rilevanti, è possibile indicare lo scalone realizzato per palazzo Bonagia.

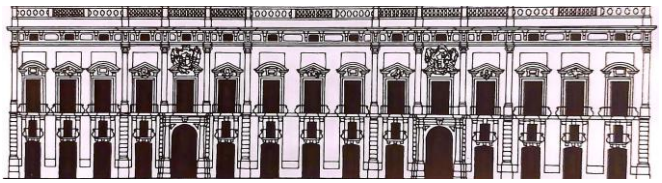


Figura 67 - Palermo, palazzo Celestri-Santa Croce, facciata su via Maqueda (architetto Nicolò Anito, 1756-57).

Palazzo Celestri Santa Croce[232] fu, invece, il primo palazzo palermitano in cui venne utilizzato l'ordine architettonico per poter identificare il piano nobile. È proprio a partire dal 1763 circa che l'ordine architettonico venne sempre più adoperato per le realizzazioni di chiese, ma anche per i palazzi, come viene dimostrato dal portico su colonne trabeate di palazzo Costantino. Palermo, dunque, soprattutto alla fine del

[228] Ivi, p. 307.
[229] Ibidem. Palazzo Geraci insieme a palazzo Villafranca e Cattolica presentavano in facciata motivi di ispirazione cinquecentesca, molto probabilmente questa scelta non aveva fondamenta conservatrice, ma nasceva dall'esigenza di adeguare il nuovo intervento al contesto preesistente, rilevandosi una scelta molto lungimirante a quel tempo.
[230] D. MACK SMITH, 1970, pp.144-301.
Nel 1713 la politica siciliana era a favore dell'incoronazione di Filippo V, ma gli accordi internazionali consegnarono l'isola a Vittorio Amedeo di Savoia. Dopo pochi anni di governo sabaudo, il potere passò nelle mani del governo austriaco con Carlo VI d'Asburgo che regnò fino al 1733. Nel 1735 con Carlo di Borbone la nobiltà feudale ottenne moltissime agevolazioni e riconoscimenti. Nel 1752 il governo permise alla nobiltà di entrare in possesso di proprietà, seppur vincolate da lunghi contratti di affitto, affinché potessero essere soggette a iniziative più proficue.
[231] Ivi, p. 310.
[232] Ivi, p. 311.
Palazzo Celestri Santa Croce, spesso associato a Palazzo Chigi di Roma, mostra molte più affinità con incisioni che circolavano allora su esempi viennesi.

secolo, adottò soluzione maggiormente legate al linguaggio neoclassico a differenza di altre città siciliane che continuarono a mostrare inclinazioni per un gusto tardobarocco.
Accanto all'attività edificatoria si sviluppò una ricca attività decorativa svolta all'interno dei palazzi, per lo più incentrata su scelte neoclassiche alternate a quelle rococò[233]. Purtroppo, la coerenza stilistica nelle dimore è stata stravolta dagli interventi stilistici ottocenteschi, prediligendo il Neoclassicismo e l'Eclettismo. Ad ogni modo è interessante osservare, anche in campo decorativo, l'ingegno degli architetti: erano proprio questi ultimi a progettare e pensare spazi che potessero ospitare apparati decorativi, ed è proprio in questo che va ricercato l'elemento che ha reso queste dimore uniche. Queste operazioni molto spesso sopperivano, come abbiamo visto in altri casi, all'impossibilità di sostenere economicamente interventi di ristrutturazione, per cui si cercava di ottenere altrettanti ottimi risultati cercando di ammodernare gli interni tramite soluzioni volti alla decorazione, senza prevedere, dunque, interventi complessi e dispendiosi. Un esempio è dato dall'apparato decorativo dei saloni di palazzo Butera[234] in cui, attraverso una scala in marmo rosso, era possibile accedere ai saloni: qui si era soliti ammirare le prospettive architettoniche a trafori nei soffitti, oltre agli eleganti inserti decorativi d'ispirazione *rocaille*[235]. Sulle volte di alcuni saloni erano state realizzate decorazioni d'ispirazione a temi che trattano un repertorio arcadico ed esotico. Per quanto concerne palazzo Termine Pietratagliata, venduto verso la metà del XVIII secolo alla famiglia Marassi, fu decorato per volere di Giovan Battista Marassi nel 1761 da Giovanni del Frago, molto probabilmente in occasione del matrimonio che si tenne per la famiglia Marassi. È a lui, infatti, che si deve l'inserimento del pavimento maiolicato del salone da ballo, i *lambris* del camerone e, forse, l'ornato delle medesime pareti[236].

Figura 68 - Palermo, palazzo Butera. Dipinto di una delle volte del palazzo

In palazzo Ajutamicristo, dimora quattrocentesca, intervennero diverse figure, tra cui Giovanni Del Frago e Andrea Gigante, al quale tra il 1763 e il 1766 fu affidato il relativo ampliamento con ingresso in cui fu collocata la sala da ballo. Nel soffitto di quest'ultima è presente una partitura architettonica in stucco che accoglie l'affresco con motivi *rocaille*: si tratta di uno degli esempi più importanti del rococò siciliano[237]. L'architettura in stucco diviene, così, punto di raccordo tra soffitto e pareti. Anche qui, come in palazzo Termine Pietratagliata, si rinviene il pavimento maiolicato.

---

[233] M. MARAFON PECORARO, *La decorazione degli spazi interni dei palazzi palermitani nel XVIII secolo*, in M. FAGIOLO (a cura di), *Atlante tematico del Barocco in Italia. Residenze nobiliari. Italia meridionale*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2009, p. 317.

[234] Ivi, p. 319.

L'apparato decorativo di palazzo Butera si aggiunge a interventi di ristrutturazione e trasformazione che si erano attuati a partire dal 1692 per volere della famiglia Branciforte.

[235] Ibidem.

[236] Ivi, p. 320. Prima di Giovanni Del Frago, Giovan Battista Marassi aveva affidato i lavori a Francesco Ferrigno, il quale si occupò principalmente di una generale ristrutturazione dell'intero stabile e non dell'inserimento dell'apparato decorativo che grazie ad alcuni documenti – tra cui la ricevuta di pagamento fatta da Giovanni Del Frago al duca dove sono elencati gli interventi – è associata a Giovanni Del Frago.

[237] Ibidem.

Figura 69 – Palermo, palazzo Ajutamicristo Sala da ballo.

Palazzo Valguarnera Gangi fu soggetto a interventi di ristrutturazione che partirono dal 1754 fino all'arrivo di Andrea Gigante nel 1757. Emblematico è il soffitto della galleria dove realtà e illusione si mescolano grazie a sfondati prospettici, simulando gli elementi *rocaille* a stucco. Il tutto coesiste con le decorazioni lignee delle pareti. Tra il 1780 e il 1785 fu poi avviato un nuovo progetto di ammodernamento che evidenzia l'arrivo del neoclassicismo e il tramonto del rococò, come si desume dall'inserimento dello scalone e delle decorazioni esterne che sostituirono il precedente intervento di Gigante[238].

Con particolare riguardo alla città di Siracusa, essa ebbe un notevole sviluppo nel XV secolo e prosperità economica che inevitabilmente influì sul piano architettonico, in particolar modo con la realizzazione di palazzi. Per comprendere al meglio lo sviluppo dei palazzi nobiliari del XVII e XVIII secolo in questa zona è utile far riferimento al provvedimento del 1437 che prevedeva l'esproprio per pubblica utilità: tale provvedimento venne ripreso dalla disposizione del 1657 e l'esproprio era giustificato dalla necessità di adornare la città e riqualificare aree di case abbandonate e degradate[239]. Quest'ultima disposizione venne prolungata nel 1693, dopo il terremoto del 1693 in Val di Noto. In verità alla fine del XVII molti architetti che si erano formati altrove, tornarono in patria ed è, infatti, a seguito del terremoto e quindi della necessità di interventi di ricostruzione che si sperimentò in Sicilia uno stile nuovo. La Via Mestranza fu la via principale sulla quale ci fu il maggior sviluppo residenziale a partire dalla fine del Seicento. Il fenomeno che si avviò dopo il terremoto del 1693 consistette nell'aggiungere, nonché inglobare resti di preesistenze nelle nuove costruzioni, alimentando così una forte stratificazione già presente e leggibile negli intrecci di stili fra tre-quattrocenteschi e barocchi, visibili nei decori, nei paramenti murari etc[240].

È infatti possibile notare le diverse epoche di costruzioni osservando ad esempio i paramenti murari del cortile risalenti al XV secolo di palazzo Zappata Gargallo o di Palazzo Rizza con la struttura muraria del XIV secolo in cui è visibile l'aggiunta di decori ed elementi tipici del barocco[241].

---

[238] Ivi, p. 321.

[239] L. TRIGILIA, "*Mutare et de novo construere in contrada magistre": residenze aristocratiche a Siracusa*, in M. FAGIOLO (a cura di), *Atlante tematico del Barocco in Italia. Residenze nobiliari. Italia meridionale*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2009, p. 363.

[240] Ivi, pp. 363-364.

[241] Ivi, p. 366.

Catania

Per la città di Catania, invece, significativo per comprendere l'evoluzione residenziale del XVII e XVIII secolo è il terremoto che nel 1693 distrusse l'intera città; è infatti quasi impossibile trovare edifici che risalgono a un periodo antecedente il terremoto. Chi poteva economicamente avere la possibilità di acquistare un intero lotto (come per palazzo dei marchesi di San Giuliano, palazzo Biscari, palazzo Reburdone, palazzo Pedagaggi ed il palazzo Villermosa), commissionò palazzi che riprendevano modelli ideali sia a livello italiano, ma anche europeo; chi, invece, non poteva permettersi un tale acquisto, era fortemente condizionato dalle vecchie proprietà fondiarie che in qualche modo venivano rispettate. Infine, molto spesso, data l'impossibilità economica, si cercava di sfruttare al massimo paramenti murari esistenti, sebbene vincolassero enormemente la disposizione del nuovo palazzo e il suo sviluppo[242].

Un palazzo che testimonia la difficoltà di rispettare vecchie proprietà è palazzo Boccadifuoco[243], il quale, nonostante l'esiguità del lotto, doveva presentare tutti gli aspetti caratteristici e funzionali di un palazzo nobiliare. Pur presentando tutti gli elementi caratteristici, a partire dal portale, dall'androne e dal cortile, l'elemento che conferma l'esiguità del lotto è lo scalone che è interamente circondato dalle stanze e dai saloni del piano nobile e, aspetto che lascia maggiormente perplessi, è che esso non dialoga minimamente né con l'androne, né con il cortile.

In Palazzo dei duchi di Carcaci, eretto per volere di Giuseppe Vincenzo, il quale acquistò un intero isolato per la sua realizzazione, la preesistenza condizionò fortemente lo sviluppo del nuovo intervento. Il palazzo, infatti, risultò avere due cortili, uno più regolare e l'altro più angusto e irregolare, due ingressi e due androni. L'elemento più caratteristico è la presenza di due scaloni monumentali all'interno dello stesso palazzo, del tutto autonomi l'uno rispetto all'altro, che in qualche modo fanno del palazzo Carcaci un caso particolare. Dall'esterno il palazzo risulta di una semplicità e rigidità che molto probabilmente testimoniano la mancata volontà o l'impossibilità dell'architetto, Antonio Battaglia, di aderire al Neoclassicismo che ormai verso la fine del XVIII secolo si stava diffondendo[244]. Tra i palazzi che, invece, testimoniano la realizzazione di un nuovo palazzo inglobando preesistenze sopravvissuti a fenomeni quali il terremoto, è palazzo Bonaiuto. Quest'ultimo, costruito nel XVII secolo, inglobò i resti della chiesa bizantina del SS. Salvatore, che in verità era rimasta quasi del tutto integra dopo il terremoto, al contrario del tenimento di case[245] di cui essa faceva parte. Della chiesa superstite, i Buonaiuto fecero la cappella privata di famiglia, inglobandola nel palazzo. La cappella condizionò fortemente gli spazi interni del palazzo con riguardo alla loro distribuzione e al loro sviluppo. Palazzo Buonaiuto, in verità, non fu il risultato dei primi sbrigativi interventi che si avviarono subito dopo il terremoto, ma il risultato degli interventi avviati verso gli anni Trenta del Settecento, e che quindi risultato di studio più organici e approfonditi che, a partire dalle fondamenta, prevedeva innovazioni stilistiche e formali. Fu Vincenzo Bonaiuto che avviò i lavori del palazzo nel 1736. Lo scalone monumentale mostrava un andamento insolito, molto probabilmente scaturito dallo sfruttamento di strutture preesistenti e dalla presenza della cappella di famiglia. Fino al 1739 circa, si svolsero i lavori dell'esterno del palazzo e, una volta completati, vennero decorati alcuni ambienti interni. Vincenzo in occasione del matrimonio tra il figlio Mario Bonaiuto e Anna Maria Paternò Castello Grimaldi donò parte dell'appartamento vecchio al figlio,

---

[242] E. MAGNANO DI SAN LIO, *Caratteri dei palazzi catanesi nella ricostruzione dopo il 1693*, in M. FAGIOLO (a cura di), *Atlante tematico del Barocco in Italia. Residenze nobiliari. Italia meridionale*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2009, pp. 372-373.

[243] Ivi, p. 379.

Giuseppe Maria Boccadifuoco iniziò la realizzazione del nuovo palazzo nel 1744 e successivamente nello stesso anno sposò Agata Anzaloni Valle: la costruzione del palazzo precedette il matrimonio fortunato di Boccadifuoco.

[244] Ivi, pp. 376-377.

[245] Ivi, p. 381.

Il tenimento di casa, di proprietà degli Asmundo, era pervenuto ai Bonaiuto a seguito di un matrimonio e delle impreviste successioni ereditarie che si avviarono dalla strage provocata dal terremoto del 1693.

il quale si occupò di una serie di interventi di finitura e di arredo. Nel 1769 fu il figlio di Mario, Vincenzo, a completare una parte del palazzo, nella quale inserì una scala elicoidale di servizio e un altro ingresso per accedere alla cappella di famiglia. Dunque, è possibile osservare, in facciata, un ordinato e regolare prospetto settecentesco che, però, nasconde al suo interno una struttura irregolare, a volte disorganica, causata dal tentativo di integrare nel nuovo strutture preesistenti[246].

I palazzi catanesi, dunque, i cui modelli di riferimento vanno ricercati a Palermo, dovevano essere caratterizzati dalla presenza tipica della corte interna, dell'androne che serviva l'ingresso e dello scalone che avrebbe condotto al piano nobile e che poteva essere collocato o accanto all'androne d'ingresso o su un lato del cortile, preferibilmente davanti all'ingresso in modo da poter costituire un fondale scenografico.
Il piano nobile, invece, era caratterizzato da un doppio corpo di fabbrica, uno rivolto verso l'esterno costituito dagli ambienti di rappresentanza, camere e dal salone delle feste, l'altro rivolto verso la corte interna costituito da tutti gli ambienti di servizio. Molto spesso l'eccesso delle dimensioni dei palazzi, delle decorazioni, mostrava un ulteriore tentativo di differenziarsi all'interno della stessa aristocrazia, mostrando uno stato di maggiore agiatezza. Innovativo, inoltre, era il sistema a candela dei prospetti esterni, in cui, attraverso corrispondenze geometriche su assi verticali, si susseguivano aperture quali ampie luci per le botteghe, mezzanini, balcone del piano nobile e delle finestre o piccoli balconi del mezzanino sottotetto[247]. Esempio di questo elemento caratteristico è palazzo Valle, la cui costruzione avvenne a seguito del matrimonio di Pietro Maria Valle Gravina e Rosaria Statella Paternò nel 1734, a conferma di quanto affermato fin dal principio, ovvero la stretta connessione tra la realizzazione dei palazzi e la necessità da parte delle famiglie, di mostrare il loro potere[248]. Il palazzo segue i caratteri tipici dei palazzi nobiliari di Catania: il portale d'ingresso collocato al centro della facciata principale si caratterizza da un arco incorniciato da una tribuna ed è sormontato da una porta finestra che si differenzia dalle altre del piano nobile per ampiezza e per la maggiore plasticità con cui è trattata. La cornice del portale assume il ruolo di ballatoio con un profilo mistilineo, i cui caratteri sono accentuati dalla balaustra in ferro a petto d'oca. Nell'androne, da cui si accede mediante il portale, sono collocate le rampe dello scalone che conduce al piano nobile del palazzo; tutti elementi che confermano lo schema sopra detto.

1.8. Differenze e analogie storiche, sociali e culturali della Penisola

Sulla base dell'analisi sopra effettuata, è possibile sottolineare come il contesto sociale, politico e la conformazione geografica di ciascun luogo abbia inciso sulla configurazione dei palazzi nobiliari del XVII e del XVIII secolo nelle varie zone d'Italia. In alcuni casi questo ha comportato una sostanziale differenza nelle modalità e nei connotati di cui si componevano i palazzi nobiliari nelle diverse zone. In altri casi, invece, emergono configurazioni pressoché analoghe tra loro. È possibile, altresì, individuare nella medesima area - generalmente caratterizzata da una specifica linea guida comune alla tipologia palaziale del luogo - alcune specifiche eccezioni.

---

[246] Ivi, pp. 381-382.

[247] Ivi, p. 375.

Questo sistema a candela, seppur già utilizzato nella Sicilia nord-orientale, fu adottato con maggiore flessibilità da Giuseppe Palazzotto.

[248] Ibidem. Pietro Maria Valle Gravina non ereditò dal padre il titolo di barone, ma assunse il cognome della madre affinché potesse rifondare l'estinta dinastia catanese dei Valle; infatti, la costruzione del palazzo avvenne solo a seguito del prestigioso matrimonio con Rosaria Statella Paternò.

Complessivamente, nella maggior parte dei palazzi ritroviamo i medesimi elementi architettonici di cui si compongono, quali la facciata, impiegata anche come ornamento della città, il portale d'ingresso, l'androne, il cortile, perno del palazzo, lo scalone, nonché - al piano nobile - il salone di rappresentanza che, in svariate occasioni, si vestiva da salone da ballo, salone delle feste e salone da musica. Questi stessi elementi trovano, come sopra riportato, medesimi impieghi, o, al contrario, diverse modalità di realizzazione che contribuirono a creare lo scenario diversificato e caratteristico del panorama della penisola italiana. Venezia, vista la sua particolare conformazione, necessitò di adottare particolari soluzioni, rendendo i palazzi veneziani unici nella loro configurazione: si consideri, ad esempio, la presenza in tali palazzi di un doppio ingresso.

Più nel dettaglio, considerando, ad esempio, l'elemento architettonico della facciata, sebbene a Firenze le facciate fossero tendenzialmente rinascimentali, in palazzo Viviani si rileva la presenza di festoni barocchi, in linea con le facciate seicentesche dei palazzi romani che, con decorazioni in stucco, seguivano andamenti di linee concave e convesse, caratteristici, soprattutto, dell'opera di Borromini. Facciate monumentali sono rinvenibili anche nel panorama architettonico lombardo, seppur qui si presentavano limitate rispetto allo sviluppo retrostante del palazzo, spesso costretto a svilupparsi in profondità a causa di preesistenze (ed il portale stesso risultava il più delle volte decentrato rispetto ad esse), nonché nel panorama architettonico napoletano, ove molto spesso, gli stucchi erano concentrati in corrispondenza del portale d'ingresso, al contrario del resto della facciata, spesso lasciata sobria e lineare se non in corrispondenza dei timpani delle finestre, del balcone che sovrastava il portale, nonché del cornicione. In quest'ultimo caso, facciate venivano spesso realizzate per uniformare o per occultare l'aggregazione di singole preesistenze.
Una particolarità importante è data invece dalle facciate dei palazzi nobiliari genovesi, le quali venivano decorate con dipinti, tanto per occultare le irregolarità delle preesistenze, quanto per ampliare la percezione dello spazio delle strade, molto spesso esiguo.

A Venezia, con riguardo all'elemento della facciata, si impone per lo più il tradizionale schema tripartito tipico dell'architettura del luogo: qui le facciate, prospicenti il Canal Grande (realizzate con pietra pregiata d'Istria), presentavano, spesso, sette o più aperture distribuite ai lati di una polifora, una serliana o un'altra finestra centrale, corrispondente al portego, elemento tipico della tradizione architettonica veneziana, che si elevava su uno o due piani nobili.

In generale, comunque, con riguardo alla facciata, è possibile individuare un obiettivo comune a gran parte delle aree analizzate: essa rappresentava, in particolare, uno strumento finalizzato ad abbellire le città e a mostrare il potere e la ricchezza delle famiglie proprietarie. Si consideri, a tal proposito, il Piemonte: in questo luogo, l'elemento architettonico della facciata rappresentava uno strumento essenziale di ornamento della città per volere dei sovrani tanto che qui si arrivò all'emanazione di specifiche norme di edificazione (come quelle emanate da Benedetto Alfieri per l'attuale via Garibaldi) da seguire per la realizzazione delle stesse. A Napoli l'attenzione principale era riservata al portale, nonché all'asse centrale dell'intera facciata. A volte era possibile osservare un cornicione molto aggettante, piuttosto che pesanti bugnati applicati a livello del pian terreno. È così che le facciate dei palazzi napoletani si ergevano quasi "aggredendo" la strada e restringendola. Elemento caratteristico dello scenario del Regno di Napoli, però, è l'impiego delle già citate "roste" nella porta sommitale dell'architrave dei battenti del portale che, molto spesso, ospitava lo stemma della famiglia che abitava il palazzo. È per queste ragioni che è possibile riconoscere - nell'impiego di questo elemento - una duplice funzione: una estetica, rappresentativa della potenza della famiglia, e una più funzionale legata all'areazione e alla salubrità dell'aria, rispettata mediante l'apertura che essa rappresentava, nonché la possibilità di farvi penetrare la luce.

Un ulteriore elemento di fondamentale importanza nei palazzi nobiliari analizzati è rappresentato dagli scaloni. Sebbene si rilevi un unico modello comune a tutta Italia, dato dagli scaloni monumentali dei palazzi

nobiliari romani, a partire da quelli realizzati per palazzo Barberini da Bernini e Borromini, è possibile individuare una differenza tra le varie aree riconducibile alla loro collocazione.

Ebbene, le aree in cui più ricorrono scaloni al chiuso sono evidentemente quelle settentrionali, tra cui si rilevano il Piemonte e la Lombardia. In quest'ultimo caso, ad esempio, come rilevato in precedenza nel corso della trattazione, lo scalone era spesso collocato sotto il portico proprio per far sì che i proprietari del palazzo potessero ripararsi in caso di pioggia (e questa costituiva proprio una delle regole stilate dal Quarantini nella sua trattazione). Questa specifica declinazione si rileva anche nella città di Venezia, i cui palazzi nobiliari si caratterizzano sovente per la prevalente presenza di scaloni monumentali al chiuso.

In altre zone, invece, si prediligono scaloni all'aperto: è il caso della città di Genova, in cui essi si presentano aperti sui cortili, rappresentando il fulcro dell'intera composizione palaziale. Anche a Napoli si prediligono scaloni monumentali aperti su corti, come i modelli del Sanfelice, che rappresentavano una vera e propria quinta scenografica del cortile. In questa zona, era molto importante, inoltre, che lo scalone fosse ben visibile ai visitatori, potendosi trovare sul lato destro o sul lato sinistro del vestibolo o ancora, come già detto, sul fondale del cortile. Anche in questo caso si rilevano, tuttavia, alcune eccezioni, date ad esempio dallo scalone di palazzo Serra di Cassano, il quale non figurava affatto dall'esterno.

Nella maggior parte dei palazzi analizzati, si evince la volontà di enfatizzare la prospettiva a partire dalla successione di portale, androne, cortile. Emblematica, a riguardo, è la realtà di Torino, ove il rigido rispetto verso questo schema, divenne ornamento non solo del palazzo stesso, ma soprattutto della città. Infatti, camminando per le strade, aperti i portali d'ingresso, è possibile ammirare i vestiboli riccamente decorati, nonché i fondali dei cortili, le cui logge erano riccamente decorate in un linguaggio barocco, come se fossero delle vere opere d'arte offerte alla città. Anche in questo caso è possibile rintracciare delle eccezioni all'interno dello stesso scenario, come accadde per palazzo Barolo, ove il cortile era occultato alla vista da un maestoso scalone, o per tutti quei palazzi il cui schema era ispirato al modello francese "*entre cour et jardin".* A Milano, invece, a causa dell'esigua disponibilità di aree non edificate nel centro storico, le realizzazioni Sei-Settecentesche, dovettero tener conto delle preesistenze che, inevitabilmente, influenzarono lo sviluppo del palazzo. È per questa ragione che, sovente, era difficile rispettare la ricercata prospettiva: spesso, infatti, il portale, nonché il vestibolo e il cortile, si trovavano decentrati rispetto alla facciata. I cortili d'onore erano accompagnati dalla presenza di uno o due cortili di servizio, ovverosia quei cortili sui quali si aprivano gli ambienti di servizio, quali rimesse, scuderie o cucine, lontane dagli ambienti ove vivevano i signori del palazzo e lontani dagli ambienti di rappresentanza, proprio per evitare che cattivi odori o rumori potessero sopraggiungervi. Nei cortili di Milano, i portici, che corrono lungo i quattro lati, si caratterizzano dalla sovrapposizione di colonne e architravi, tipica della tradizione locale. I cortili di servizio erano impiegati anche nell'impianto dei palazzi di Napoli, ove il cortile d'onore era caratterizzato dalla presenza di una fontana, quale caratteristico arredo fisso. Al di sotto del piano di calpestio dei cortili, vi erano le cantine, adeguatamente ventilate mediante sistemi di camini.

A partire dai modelli classici romani, i palazzi signorili si arricchirono di ambienti destinati alla galleria, impiegata originariamente come luogo di passaggio al coperto e successivamente, nel Seicento e nel Settecento, come luogo di esposizioni delle grandi collezioni delle famiglie. Emblematica è la galleria di palazzo Borghese e quella di palazzo Colonna, quest'ultima progettata per finalità rappresentative e celebrative del proprietario, ma realizzata, infine, per esporre le collezioni di quadri, dipinti, incisioni, nonché sculture possedute dalla famiglia proprietaria, funzione che venne destinata in definitiva alla galleria. Spesso in questo spazio, venivano allestite feste da ballo e cerimonie in occasione di avvenimenti importanti per la famiglia, attraverso le quali i visitatori potevano ammirare le collezioni e quindi riconoscere la ricchezza dei signori proprietari.

In ultimo, i palazzi spesso godevano della presenza di un giardino retrostante. A Genova essi erano un elemento imprescindibile dell'intera composizione, caratterizzati dalla presenza di ninfei, erano giardini terrazzati, realizzati sfruttando l'orografia del luogo. A Napoli, il giardino molto spesso era collocato ad un'altezza maggiore rispetto al piano di calpestio del cortile principale, questo a causa della conformazione geomorfologica della città.

In conclusione, le città che risultarono essere un'eccezione rispetto allo scenario complessivo, furono i palazzi realizzati sulla seicentesca via Balbi a Genova, poiché riprendevano l'impianto a blocco unico progettato nel Cinquecento da Galeazzo Alessi nella medesima città. Dunque, essi furono al centro di una pianificazione urbana voluta dai ricchi casati della città di Genova. Inoltre, essi, iscritti all'elenco dei *rolli*, rispondevano a una realtà sociale e politica del tutto particolare, analizzata e descritta nel dettaglio nei paragrafi precedenti. In aggiunta a quanto sopra, mentre in tutta la penisola dilagava il nuovo linguaggio neoclassico, nella realtà genovese si verificò una fervida rinascita barocca, dettata dall'influenza francese.

Venezia, realtà altrettanto particolare, presentava alcuni ambienti che non si ritrovano in nessuna delle realtà analizzate. Questi ambienti erano i camerini, ricavati nei sottotetti, nei quali erano allestiti dei veri e propri ridotti di società.

Tutti i palazzi, che fossero questi realizzati ex novo o come risultato di rimaneggiamenti di preesistenze, erano continuamente sottoposti a opere di abbellimento e di ammodernamento poiché, come più volte ricordato, il fine ultimo della famiglia proprietaria era quello di presentarsi alla città come famiglia degna di rispetto e onore: per queste ragione, il palazzo, massima manifestazione del loro potere, doveva essere aggiornato rispetto alle più grandi residenze signorili europee.

Capitolo 2 Il gusto neoclassico a palazzo Firrao e palazzo Malvinni Malvezzi

2.1. Il neoclassicismo nel Regno di Napoli

La tendenza a prediligere il gusto neoclassico per arredare gli interni delle residenze nobiliari nel Regno di Napoli si profilò sul finire del Settecento in concomitanza con il dominio borbonico[249]. In particolar modo, le premesse per l'affermarsi del Neoclassicismo si presentarono con l'ascesa al trono di Carlo di Borbone nel 1734, ma fu solo con Ferdinando IV che si affermò definitivamente nel Regno.
Significativi furono gli scavi archeologici di Ercolano e di Pompei: sebbene contribuirono all'affermarsi della nuova corrente, ciò "*non significò affatto l'immediato inizio di una nuova moda*"[250]. Infatti, furono altri gli aspetti che contribuirono all'affermarsi del nuovo linguaggio architettonico, quale, ad esempio, la presenza nella città di Napoli di molti artisti stranieri, nonché la frequentazione di artisti napoletani dell'ambiente romano, ove si stava già affermando un vivo interesse per l'antico[251]. Il concetto di "comodità" assume notevole importanza per quanto concerne la distribuzione dei vani, quindi la semplicità planimetrica delle residenze. È in questo contesto che si predilige la semplicità degli ornati, la simmetria delle parti, nonché l'esaltazione della luce, enfatizzata dall'impiego di specchi e da lampadari in vetro di Murano[252].
È proprio in questo contesto che è possibile rintracciare alcuni degli elementi caratteristici che fanno di un interno, un interno neoclassico. Tra questi vi è l'impiego, come già detto, di un ornato semplice ed elegante; viene abbandonato, dunque, lo sfarzo del decoro, l'impiego di eccessive dorature, nonché di lacche pesanti e di linee ricurve, a vantaggio di lacche bianche, filettature dorate e linee semplici. Si predilige l'impiego di tavoli, "consoles", "appliques" e altri elementi di arredo la cui fonte d'ispirazione è da ricercarsi nei reperti archeologici[253]. Con la tendenza neoclassica, si predilige il concetto di "ambiente" consono ai valori umani e non solo al concetto di ambiente quale elemento funzionale alla rappresentazione di ricchezza[254]. È su tali premesse che è possibile analizzare gli interni neoclassici di due delle residenze nobiliari di Napoli: palazzo Doria d'Angri e palazzo d'Avalos.

2.1.1 Palazzo Doria d'Angri

Gli interni dei due appartamenti nobili del palazzo furono eseguiti tra il 1782 e il 1787. *"Le gallerie e i gabinetti […] possono collocarsi fra le più alte realizzazioni dell'incipiente neoclassico napoletano"*[255]. In particolar modo, la galleria e il "gabinetto degli specchi" del primo piano nobile mostrano i primi segni di un passaggio di tendenza, tanto da essere definiti di un "*rococò classicheggiante*"[256]. La galleria a pianta ellittica è dominata dal color oro e dal verde chiaro che fa da sfondo all'intero ambiente. Ogni parete è scandita da pilastri nei quali trovano spazio sedici fasce di specchi. Una delle pareti ospita un affresco di Fedele Fischetti, un'altra due grandi specchiere che, con i tre grandi lampadari in cristallo di Murano e le 32 "cornucopij" a due lumi posti ai lati di ciascun pilastro, concorrevano ad amplificare l'effetto di luce desiderato. Al centro di un'altra parete si apriva un balcone caratterizzato da una "portiera", ovverosia una tenda in cotone bianca.

[249] C. GARZYA, *Interni neoclassici a Napoli*, Napoli 1978, p. 17.
[250] M. PRAZ, *Gusto neoclassico*, Roma 1939, 3 Edizione, Milano 1974, p. 76.
[251] C. GARZYA, *op. cit.*, p. 18.
[252] Ivi, p. 21.
[253] Ibidem.
[254] Ivi, p. 18.
[255] Ivi, p. 29.
[256] Ivi, p. 33.

Figura 70 - Napoli, palazzo Doria d'Angri. Interni neoclassici, Gabinetto degli specchi.

Particolare era la disposizione del mobilio, allineato lungo le pareti in modo tale da lasciare libero lo spazio centrale, destinato ad eventuali balli. A tal proposito vi erano quattro tavolini da muro con ripiani in marmo e sovrastanti specchiere, sedici sedie di legno di noce e su due "consoles" trovavano la collocazione due orologi da tavolini con cassa d'ebano. La volta si caratterizza per la presenza del dipinto "*Il ritorno vittorioso di Lamba Doria a Genova*", circondato da riquadri raffiguranti le allegorie delle Virtù, nonché i Dogi di Genova, tutti accompagnati da festoni sorretti da puttini. Questi dipinti furono eseguiti da Fedele Fischetti, mentre gli specchi e i lampadari furono commissionati a Saverio d'Emilio, il quale aveva provveduto a farli giungere a Napoli da Venezia[257].

Nel "gabinetto degli specchi", caratterizzata da colori pastello quali azzurro e rosa, si collocano altrettanti specchi rettangolari, inquadrati da fasce, anch'essi di specchi, circondati da motivi floreali dorati e volute e, alla cui sommità, trova spazio una testina di moro. Tra questi specchi, trovano spazio pannelli bordati da altrettanti inserti dorati con al centro degli ovali nei quali vi sono dipinti monocromatici. Al centro della volta vi è un affresco raffigurante l'*Aurora*. Queste opere furono attribuite a Fedele Fischetti, ma, secondo documenti d'archivio, vennero eseguiti da Alessandro Fischetti e Costantino Desiderio[258]. Questi ultimi si occuparono anche degli affreschi, ormai sbiaditi, del piccolo vano destinato all'antica cappella del primo appartamento[259].
In conclusione, il progetto unitario degli interni, suggerisce un lavoro da parte di un'equipe di artisti, artigiani, ormai sensibili verso il nuovo gusto, selezionati da Luigi Vanvitelli, progettista del palazzo e da Carlo Vanvitelli, effettivo esecutore dell'opera. "L'equipe vanvitelliana", infatti, non poteva non avere un così preciso indirizzo classicista al quale il Vanvitelli – e come lui suo figlio – erano strettamente legati[260].

Nell'anticamera del primo appartamento nobile, adiacente alla galleria, vi era la stanza destinata ad accogliere il camino. Qui gran parte del mobilio e dei parati erano prevalentemente francesi, infatti, vi era il camino realizzato in "marmo brulè di Francia"[261], due specchiere, ventidue sedie, tre canapè e altri mobili, tra cui sofà.

Molti furono i pittori e intagliatori che contribuirono alla realizzazione degli interni di palazzo Doria, come Crescendo La Gamba, Pietro Marturano, Antonio Pellegrino, Gaetano Magri, Giacomo Funaro, Giacomo Presta e Giovanni Castelli. Molti mobili, argenti e altri apparati vennero inviati direttamente dalla città di Genova, città d'origine della famiglia Doria d'Angri[262].

---

[257] Ivi, pp. 29-30.
[258] Ivi, p. 32.
[259] Ivi, p. 35.
[260] Ivi, p. 33.
[261] Ivi, p. 34.
[262] Ivi, pp. 36-37.

2.1.2 Palazzo d'Avalos

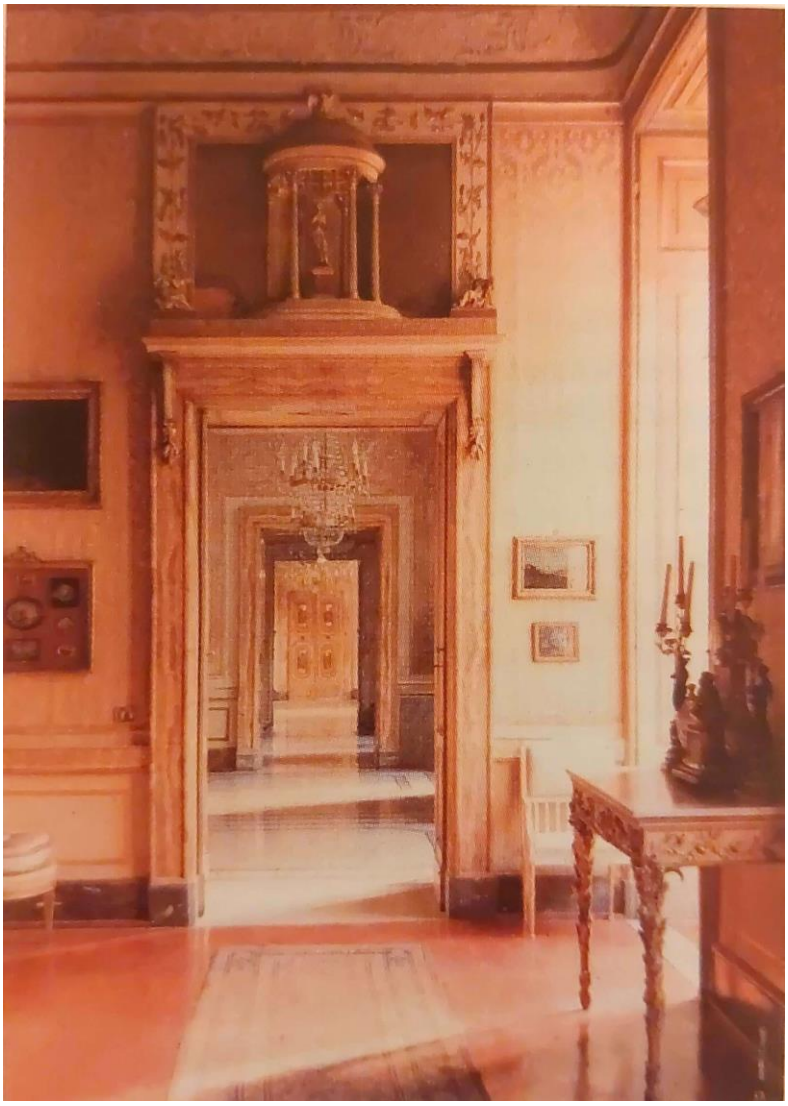


Figura 71 - Napoli, palazzo d'Avalos. Primo piano nobile, interni neoclassici.

Il palazzo d'Avalos di impianto cinquecentesco venne ampliato nel XVII secolo. In occasione di questo ampliamento venne realizzata la Galleria del palazzo. In un secondo momento, circa nella seconda metà del XVIII secolo venne avviato un altro ciclo di lavori, volti ad aggiornare il palazzo secondo la moda del tempo. In particolar modo i due piani nobili del palazzo vennero arricchiti con decorazioni neoclassiche e gli arredi aggiornati secondo la moda. Le volte e alcune delle pareti del primo piano nobile vennero decorate da Mario Gioffredo e Fedele Fischetti. Di grande eleganza e raffinatezza sono le cornici con intagli dorati delle sovrapporte, decorate con motivi floreali che, a loro volta, richiamavano i decori di cui si caratterizzavano gli arredi. Pompeo Schiantarelli si occupò della decorazione delle volte del secondo piano nobile, ove è possibile ammirare il salone da ballo. Qui le pareti si arricchiscono di paraste, cigni che ornano le cornici delle specchiere o coppe che, con motivi floreali, arricchiscono le cornici delle porte. Con molta probabilità le pareti dovevano mostrare i grandi arazzi e tele preziose che la famiglia d'Avalos era solita collezionare. Alcuni di questi, sette arazzi di manifattura fiamminga, sono conservati presso il Museo di Capodimonte. Di ornamenti neoclassici si caratterizza anche lo scalone, al quale si giunge una volta oltrepassato il vestibolo. Caratteristico è il giardino sul quale si affacciano gli ambienti del primo piano nobile, posti allo stesso livello di calpestio e dal quale è possibile ammirare alberi di camelie e querce. La facciata su quattro livelli si caratterizza di una grande loggia centrale in corrispondenza del piano nobile. Essa è sorretta da colonne in marmo bianco che mettono in risalto il portale d'ingresso che conduce al vestibolo. Oltre a questo ingresso, vi è anche un ingresso secondario, nonché due cortili, uno presente nel suddetto giardino e uno interno al palazzo[263].

[263] S. ATTANASIO, *I palazzi di Napoli. Architetture e interni dal Rinascimento al Neoclassico*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1999.

2.2. Palazzo Firrao

2.2.1 Notizie della famiglia Firrao nello scenario materano

Figura 72 – Matera, palazzo Firrao, esterno (www.palazzobernardini.it)

Palazzo Firrao o Ferraù[278] venne edificato a seguito del privilegio che Giovanantonio Orsini Del Balzo, principe di Taranto, concesse nel 1448 ad alcuni cittadini materani, consistente nel rendere edificabile l'area di Castelvecchio. Allora definito castro, il Castelvecchio, un quadrilatero costituito da un doppio muro e alte torri di pietra, era ubicato nella parte sommitale la Civita di Matera e utilizzato a scopo difensivo. Terminato il periodo in cui era indispensabile possedere aree con funzioni strategico-militari, si iniziarono a costruire alcuni palazzi, tra i quali venne edificato palazzo Firrao, nel quale, ancora oggi, è possibile osservare alcuni resti di una delle torri delle mura del Castelvecchio[279]. Nel Seicento, dunque, l'assetto urbanistico della città si fece più raffinato, ma allo stesso tempo Matera non poté non conoscere lo scenario politico che vede il Regno di Napoli al centro di un vero e proprio degrado sociale. Molte furono le rivolte antispagnole che vennero represse nel sangue. Nel 1663, con il passaggio di Matera dalla Terra di Otranto alla provincia della Basilicata, la città conobbe un periodo abbastanza fiorente, tanto da diventarne capoluogo di provincia. Nel Settecento nella città si fece evidente il divario che intercorreva tra i nobili, i quali continuavano a godere di molteplici privilegi, e i contadini, abbandonati nel loro stato di povertà e degrado. La situazione precipitò nuovamente quando, nel 1806, la città di Matera perse il titolo di capoluogo di provincia[280]. È su questo sfondo che si mossero le vicende della famiglia Firrao e del loro palazzo. Originariamente di proprietà della famiglia Ulmo[281], il palazzo, attraverso alcune vicende matrimoniali, passò alla famiglia Firrao, con Ladislao, il quale si trasferì stabilmente dalla Calabria nella città di Matera, dove si sposò nel 1439. Nel 1592, a seguito della verifica da parte dell'Uditore Nigrone, giunto da Lecce, la famiglia Firrao venne riconosciuta famiglia nobile, sebbene per conquista e non *ex origine*[282]. La necessità di verificare i requisiti per accertare che tutte le famiglie dichiarate nobili fossero davvero tali, nasconde il valore sociale che la nobilitazione rappresentava all'epoca, permettendo a chi la possedeva di godere di svariati privilegi, mantenendo, dunque, un carattere fortemente elitario. Il nipote di Ladislao, Giambattista Firrao, foriero del battaglione del dipartimento di Bitonto e sposato con Giovanna de Cordova, ebbe nove figli, tra i quali Giuseppe, che ereditò il palazzo e tutto il patrimonio paterno, nonché qualche bene con esito passivo. Motore politico ed economico della città di Matera fu la nomina di essa a capoluogo di Provincia della Basilicata, avvenuta nel 1663. Nonostante ciò,

[278] M. PADULA, *Palazzi antichi di Matera*, a cura di I. MARCHETTA, P. MOLITERNI, seconda edizione, Altrimedia, Matera, p. 197. Nel tempo i Ferraù diventarono Firrao.

[279] C. DI LENA, *Le fortificazioni materane*, Edizioni Giannatelli, Matera 2020, pp. 37-45.

[280] L. MASCIANDARO, La provincia di Matera e i suoi comuni. Eventi, luoghi e personaggi, Edizioni Magister, Matera 2021.

[281] G. GATTINI, *Note storiche sulla città di Matera*, Napoli 1882, p. 380.

[282] M. PADULA, *op. cit.*, p. 13.

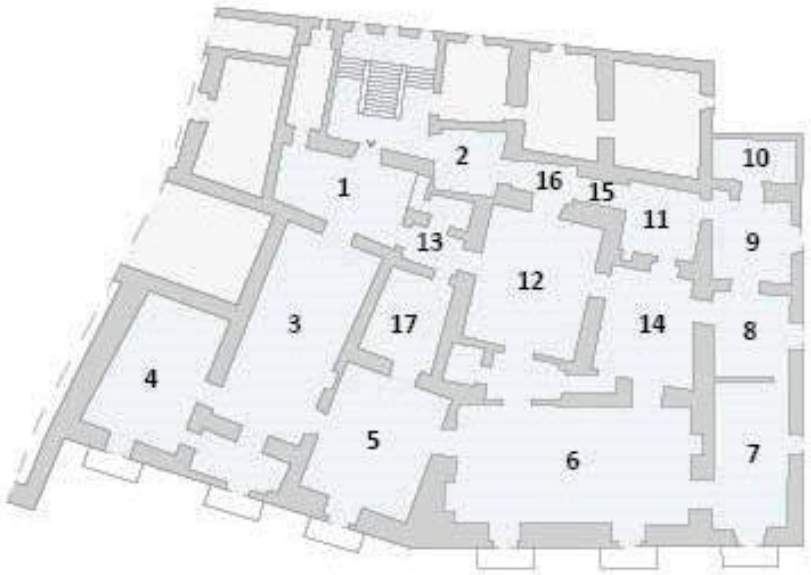


Figura 73 - Matera, palazzo Firrao, Distribuzione dell'appartamento nobile di Palazzo Firrao, Matera 1811

1 Sala del quarto superiore
2 Seconda stanza
3 Cappella
4 Stanza a Pantone
5 "Antegalaria"
6 Galleria
7 Retro galleria
8 Stanza dietro dove la detta Signora dorme
9 Stanza dei ragazzi
10 Stanza della "Nutriccia"
11 Stanza della cameriera
12 Stanza duo decima - Sala da pranzo
13 "Antecucina"
14 Stanza di Errico Firrao
15 Piccola stanzetta
16 Decima sesta stanza
17 Cucina

la famiglia viveva in una condizione molto agiata, favorita anche dalla patente di immunità, ovverosia l'esenzione dal pagamento delle tasse che, sia il padre Giambattista e sia poi il figlio Giuseppe, ebbero a fronte dei numerosi figli da crescere. Giuseppe, infatti, dal matrimonio con Eleonora Damiano, avvenuto nel 1755, ebbe ben dodici figli. Ormai la famiglia Firrao era divenuta una tra le famiglie più ricche e agiate della città, sebbene l'economia locale fosse principalmente incentrata sull'agricoltura e sull'allevamento[283]. Nel 1732 si accedeva al palazzo dal vecchio ingresso verso la Civita, nel recinto San Nicola, quello dell'antico Castiglione[284]. Successivamente, per opera del figlio di Giuseppe, Giambattista, quando l'adiacente piazza del Sedile divenne sede comunale nel 1759, si effettuò la realizzazione della nuova apertura dell'ingresso del palazzo mediante l'Arco della piazza Grande del Sedile e della lunga scalinata che portava all'appartamento nobile del palazzo[285]. Fu, però, con il figlio di Giambattista, Giuseppe, che il palazzo trovò il suo massimo splendore. In occasione delle nozze con Marianna Caracciolo, patrizia napoletana, avvenute nel 1802, venne realizzato l'aggiornamento del palazzo nel gusto neoclassico che ormai dilagava nel Regno di Napoli[286]. Poco dopo, Giuseppe morì, lasciando il patrimonio, nonché il palazzo di famiglia alla moglie e ai suoi figli, i quali, a partire dal 1822 iniziarono ad alienare i propri beni. Il palazzo venne acquistato nel 1859 da Don Filippo Giudicepietro, la cui famiglia vi abitò fino al 1922, quando gli ultimi discendenti si trasferirono a Roma e dove, ufficialmente nel 1974, fu venduto il palazzo ai coniugi Aldo e Anna Maria Bernardini, la quale abita ancora oggi negli ambienti di palazzo Firrao[287].

2.2.2 L'inventario 1811: la distribuzione degli ambienti, gli arredi e i decori

Marianna Caracciolo, rimasta vedova di Giuseppe Firrao, commissionò al notaio Carlo Torricelli l'inventario[288] del mobilio, degli abiti, della biancheria e dell'oro, dell'argento e del rame presenti nel palazzo, attraverso il quale è stato possibile ipotizzare l'attribuzione delle specifiche funzioni e destinazioni d'uso di ogni ambiente

[283] A. MIRAGLIA, *La galleria di Palazzo Ferraù*, Potenza 2004, p. 22.
[284] Ivi, p. 20 e Archivio di Stato di Matera, Catasto Ostiario, anno 1732, ff. 210, 211, 212, 213.
[285] M. PADULA, *op. cit.*, p. 197.
[286] Ibidem.
[287] Ivi, pp. 200-201.
[288] Archivio di Stato di Matera, Protocolli notarili, Notai di Matera, Torricelli Carlo, n. 64, 1811, coll. 1091, ff. 9-27.

e quindi desumere la conformazione del palazzo a quel tempo. Il fine ultimo, dunque, del suddetto inventario, stilato il 20 e il 21 dicembre 1811, era il censimento dei beni del capofamiglia Firrao deceduto. Esso venne redatto con massima precisione, descrivendo ogni ambiente della casa. Ciascuna descrizione fornita era preannunciata dal nome della stanza, identificata secondo un suo aspetto caratteristico come avvenne ad esempio per la camera ad angolo, identificata come "*camera a pantone*". Inoltre, ad ogni arredo e apparato venne associato un valore economico in carlini proprio per sottolineare il fine ultimo per il quale venne redatto l'inventario stesso.
Gli ambienti descritti sono collocati al piano nobile del palazzo: una volta salita una ripida rampa di scale, collocata sul versante di piazza del Sedile, si accedeva a un vestibolo ai lati del quale si distribuivano gli ambienti di servizio, quali rimessa e cantina. Attraverso una scala a forbice posta di fronte all'ingresso principale, si giungeva al piano nobile del palazzo. Delle diciassette camere descritte, tra cui rispostigli e «*retretti*», solo quattro di essi erano stati arredati con una certa cura, in particolar modo quella destinata a «Galleria». Gli altri ambienti, cucina e camere da letto, ospitavano mobili che dovevano assolvere al solo ruolo funzionale, senza prestare alcuna cura all'estetica.

Prima stanza – Sala del quarto superiore

La prima stanza definita «*sala del quarto superiore*» era abbastanza vuota, data la presenza di sole quattro cassapanche vuote e un tavolo in noce. Sulla destra di questa stanza, si apriva un piccolo ambiente che probabilmente doveva fungere da ripostiglio.

Seconda stanza

In questo ambiente vi erano, oltre a quattro tavolini «*cioè tre impellicciati di noce usati, ed uno massiccio usato anche di noce*», nove sedie di cui «*sette di colo Ceraso e due d'appoggio*» alle quali si aggiungevano «*un trono con due cornici di quadri indorati, un gradino di legno*». L'arredamento di questa stanza era completato da cinque applique e diciotto quadri dei quali «*sei quadri grandi di ritratti di Sovrani e undici quadri piccoli, ed un ritratto del cardinal casa Firrao*».

Terza Stanza - Cappella

In questa stanza, con molta probabilità, si celebravano cerimonie religiose private vista la presenza di un grande «*stipone che rappresenta una Cappella con l'Imagine del Rosario, e San Domenico, ed Altare*» oltre a un crocifisso di legno indorato con «*sei candelieri di legname indorato, e sei piccole teste di legno anche indorato con sei fraschette di canettiglia con l'Imprincipio, Lavabo, e carta di Gloria*». A completare l'Altare vi erano tre tovaglie, due missali, due calici e altri apparati utili per la funzione religiosa. Il resto dell'arredamento era costituito da quattro tavolini massicci di noce, otto sedie indorate, un sofà con rivestimento in seta verde, uno specchio con cornice indorata, sette applique che insieme alla lampada di vetro fornivano l'illuminazione alla stanza. I quadri presenti in questa stanza erano tredici, tra i quali «*tre grandi – che rappresentano una Battaglia, ed uno della Madonna in Egitto*», e sette quadri piccoli, tra i quali tre «*rappresentano guerra*».

Quarta stanza – Stanza a Pantone

Passando alla stanza successiva, si giungeva alla stanza definita «*a Pantone*» poiché collocata nell'angolo Nord-Ovest del palazzo. Anche in questa stanza troviamo diversi elementi di arredo: uno specchio con cornice indorata, «*cinque banche grandi di noce usati, due scrivanie con i rispettivi tiratoj, maschatura e chiave noce*». Inoltre, vi erano due tavolinetti impellicciati di noce con «*dodici sedie usate a color di Mogano*» e due tappeti

definiti «*vecchi verdi di lana*». Le pareti erano arricchite da dodici quadri, «*due grandi rappresentanti uno la nascita e l'altro l'Innocenti*» e i restanti piccoli. Ad illuminare la stanza vi erano quattro applique.

Quinta stanza – «Antegalaria»

Proseguendo oltre, si accedeva all'ambiente che precedeva la Galleria, per questo definito «*antegalaria*», nel quale era collocato «*un lettino di ferro di rotola quarantacinque con tre tavole di legno e due matarazzi di lana con fodera rigata, un lenzuolo di tela curame, una coperta di doblettino bianca e due soprafaccie di cuscini*» della medesima tela del lenzuolo. Inoltre, vi erano, oltre a un sofà con rivestimento in velluto rigato, ben quindici sedie bianche indorate, quattro specchi mezzani con cornici indorate, un comò color ceraso e due tavolini di noce. Gli applique presenti in questo ambiente erano ben sette con «*cornocopie di cristallo*» ai quali si aggiungeva un lampadario di cristallo a dodici lumi. La peculiarità di questo ambiente era la presenza del camino in marmo di Carrara, realizzato secondo un linguaggio prettamente neoclassico, elemento di arredo "*squisitamente francese, rappresentava un forte segno decorativo perché permanente*"[289].

Sesta stanza – Galleria

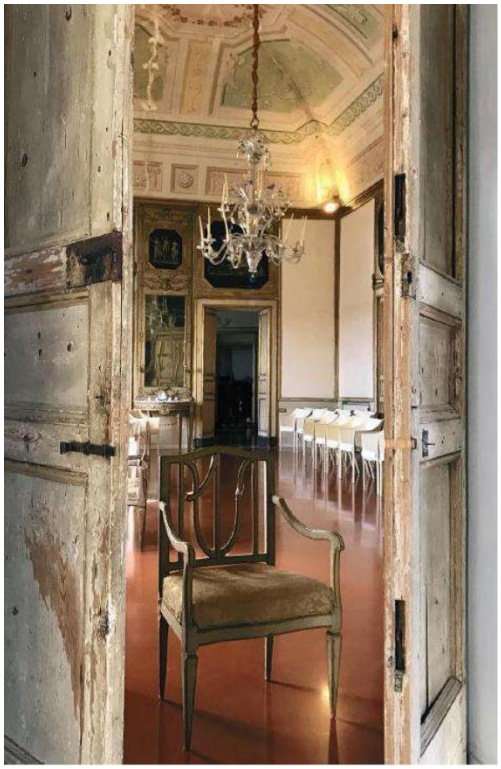


Figura 74 – Matera, palazzo Firrao, la poltroncina damascata e il salone delle feste del palazzo (Foto Francesco Foschino)

Si giungeva, poi, nella Galleria, la sala principale per cerimonie di rappresentanza. Fu proprio in questa camera che venne celebrata la festa in onore di Giuseppe Bonaparte, divenuto re delle due Sicilie e recatosi in visita a Matera nel maggio del 1806[290]. A tal proposito è utile far riferimento a quanto venne affermato da F. P. Volpe e Arcangelo Copeti: "*Il 5 maggio partì da Taranto Giuseppe Bonaparte e alle 20 e mezza giunse a Matera e alloggiò nel palazzo dei signori Malvinni*"[291] e "*La sera nel festino dato dall'Università in casa di Firraù, ove vi fu musica ed intervennero tutti i Galantuomini e Signori di Matera, e molti forastieri, Deputati dei paesi convicini, facendoli sedere e trattati con sorbetto. Si cantarono arie a sua lode"*[292].

Un lampadario di cristallo a diciotto lumi, simile a quello collocato nella precedente stanza, illuminava l'ambiente. Adiacenti alle pareti erano collocati quattro tavolini indorati con lapide di marmo e quattro «*tremò con cornice in legno indorato*». Le sedie si dividevano in «*dodici segge di appoggio coverte di Seta pagliana*» e diciotto sedie bianche, oltre alle quali vi erano due «*stiponi vuoti*» e quattro sofà di Seta paglina. Caratteristica di questa stanza era la presenza di parati collocati lungo le pareti definiti nell'inventario «*parato trentadue canne, e sei palmi di Raso a Fascioni, ventiquattro canne, e quattro palmi di Raso Fiorato per guarnigione con fodera di cannavaccio canne trentotto*»; esse erano circondate da una cornice indorata. Infine, si parla di uno «*stragallo palmi trecentosettantacinque*». Su una poltroncina damascata venne

[289] A. MIRAGLIA*, op. cit*., p. 91.

[290] Ivi, p. 14.

[291] F. P. VOLPE, *Memorie storiche profane e religiose della città di Matera,* Napoli 1818.

[292] A. COPETI, *Notizie della città e di cittadini di Matera*, a cura di M. Padula e D. Passarelli, Matera, 1982, p. 83.

rinvenuta un'incisione che rappresenta un'ulteriore testimonianza della visita da parte di Giuseppe Bonaparte presso il palazzo Firrao. L'incisione riporta la seguente dicitura *"Giuseppe Bonaparte Re di Napoli".* Molto probabilmente su questa poltroncina Giuseppe Bonaparte assaporò una bevanda refrigerante che gli venne offerta in occasione della festa da ballo organizzata in suo onore[293].

Ulteriore decorazione di questo ambiente era affidata alle dodici tele collocate nella parte sommitale delle porte e degli accessi relativi ai balconi e che presentavano argomenti della mitologia classica, definiti da molti, ma soprattutto da Marianna Caracciolo "*Favole dè Falsi dei*"[294]. Nelle stanze a seguire, si sviluppavano gli ambienti privati della famiglia Firrao, nonché le camere da letto dei membri della famiglia Firrao e della servitù, nonché gli ambienti della cucina, tutti arredati senza alcuna logica estetica, ma solamente funzionale.

Figura 75 - Matera, palazzo Firrao, particolare del retro della poltroncina. (Foto Raffaele Paolicelli)

Settima stanza – retro Galleria

La prima camera definita «*retro Galleria in dove dorme la Signora Tutrice*» era la camera della Signora Marianna Caracciolo. In questa stanza vi erano, oltre ad un tavolinetto di ceraso con un orologio da tavolino con la cassa d'Ebano, due *«comoncini piccoli*» con lapide in marmo, un comò impellicciato di noce con tre «*tiratoj*» e un "tremò con una cornice di Noce impellicciato". A completare l'arredo vi erano quattrodici sedie bianche indorate e un sofà «*coverto di Rasino*». Ad illuminare l'ambiente erano collocati sulle pareti «*sette placchi con cornocopii di Cristallo*», ovverosia appliques. Vengono descritti anche le porcellane e i vari suppelletti, quali tazze, bicchieri, piatti, nonché *«trentatrè tazze cò rispettivi piattini in porcellana della China*», contenuti in uno stipo presente nella medesima stanza. Questi elementi, definiti alla China, erano molto diffusi nel Settecento nelle case di famiglie nobili, evidenziando la propensione per il gusto orientale per quanto concerne detti servizi di porcellana.

Ottava Stanza – dietro la stanza dove la detta Signora dorme

Qui vi era la prima scrivania in Ceraso, ovverosia ciliegio, con tre *«tiratoj*» che si legge nell'inventario. Associata ad essa vi erano due sedie *«a color di legno di Ceraso*». Caratteristica è la presenza della "*Toletta con uno specchio, cinque cassettino di Rame bianca formato a Tavolino di legno di Ceraso*» e uno specchio *«volante*» con un cassettino di legno di Ceraso. Vi erano, inoltre, uno stipo, un lavamano con bacinella e una *«cassetta a telaro con veste di cottoncino rigato*". Inoltre, vi erano diversi quadretti, molti con temi religiosi e uno rappresentante il ritratto di un membro della famiglia: Zio D. Luigi Firrao.

Nona stanza – dove dormono i ragazzi

Nella camera dei figli[295] di Giuseppe Firrao e Marianna Caracciolo vi erano pochi ed essenziali arredi, quali una lettiera usata con quattro tavole e due *«scanni*» di legno, due materassi *«usati piena lana*», tre cuscini ripieni di lana usati, e appare per la prima volta un *«Borò usato nero con lavoro di osso bianco*» con quattro *«tiratoj*». Per *borò* ci si riferiva al termine francese *bureau*, ovverosia scrivania. Vi erano, inoltre, quattro

[293] P. DORIA, *1806: Giuseppe Bonaparte a Palazzo Firrao*, in "MATHERA", anno I n. 2, del 21 dicembre 2017, pp. 24-27, Antros, Matera.
[294] A. MIRAGLIA*, op. cit*., p. 35.
[295] Archivio di Stato di Matera, Inventario del 1811, notaio Carlo Torricelli, atto del 20/12/1811 e gg. Segg., ff 9-26.
I figli legittimi erano Giovanni di anni sette, Cesare di anni cinque, Caterina di anni quattro, Luigi di anni uno e mezzo e l'ultima, Maria Giuseppa, nata dopo la morte del cavaliere Firrao, di mesi uno.

sedie indorate, definite *«vecchie»*, oltre a un bauletto anche esso definito *«vecchio»* e un tavolino usato impellicciato di noce. Vi erano inoltre sette quadretti *«vecchi»* che, come nella camera della Signora Caracciolo, illustravano tematiche religiose.

Decima stanza – dove dorme la «Nutriccia»

La stanza adiacente, destinata alla *«Nutriccia»*, era di limitate dimensioni, per cui anche il mobilio era minimo. Nonostante ciò, era l'unica stanza ad ospitare l'unico letto monumentale del palazzo: nell'inventario si legge *«una gonnola di Ceraso lavorata a Palaustro trafforata con le colonnette, e Padiglione di Ferro, e Cortinaggio di Armosino verde, con falbalò dell'istesso armosino»*. Vi era, inoltre, una lettiera con due *«scanni»* di ferro vecchi, un materasso di lana con una fodera dal colore *«torchino rigato bianco»*, un saccone di paglia con due cuscini di lana con fodera bianca.

Undicesima stanza – dove dorme la Cameriera

La camera della Cameriera, invece, ospitava due Borò usati impellicciati d'oliva con quattro *«tiratoj»*, un inginocchiatoio di legno nero, un tavolo vecchio di abete, una lettiera, un saccone di paglia, due materassi pieni di lana vecchia con fodera di *«dobletto bianco usati»* e, infine, due cuscini con la medesima imbottitura e fodera. I restanti ambienti del palazzo vennero esaminati il giorno seguente, ovverosia il 21 dicembre del 1811.

Duodecima stanza – pittata a fresco

La prima stanza ad essere esaminata fu la stanza identificata come quella *«pittata a fresco»*. Qui vennero rinvenuti quattro specchi con cornice indorata, sotto i quali vi erano altrettanti tavolini, quattro appliques e una scrivania in noce. La peculiarità di questo ambiente, quale elemento che suggerì ad Antonella Miraglia[296] di comprendere che si trattasse della sala da pranzo della famiglia, oltre alla presenza di *«due bassette di abeto tinte a color di noce per mangiare»*, era la presenza di un altro stipo, simile a quello collocato nella camera della Signora Caracciolo, contenente un ricco servizio di piatti, di tazze, bicchieri e altre stoviglie che dovevano, con molta probabilità, essere impiegati durante i pasti della famiglia. A confermare ciò era la vicinanza ad alcuni piccoli ambienti, definiti nell'inventario *«piccolo Retretto»* e *«Retrettino»*.

Decima terza stanza – *«antecucina»*

Nella camera successiva, definita *«antecucina»* vi era un inginocchiatoio nero, una "banca ordinaria" e tre piccoli stipi vuoti. Vi era, inoltre, un piccolo camerino in cui venne rinvenuta una *«lettiera con un saccone»* per la serva.

Decima quarta stanza – tutta pittata, dove dorme il Signor Errico Firrao

Vi era poi una stanza destinata al Signor Errico Firrao, nella quale vi era un *«Borò»* con lapide in marmo, nove sedie color ceraso, uno specchio volante, un tavolino di Ceraso, un sofà *«ossia Cannapè che forma un letto di campagna con cuscino, e fodera di teletta rigata Blò»*, oltre a un letto con due tavole pittate verdi e due materassi con fodera rigata bianca e blu, imbottiti di lana.

[296] A. MIRAGLIA, op. cit., p.93.

Decima sesta stanza – oscura con un lume

Un'intera stanza era destinata a contenere tutto il corredo della casa, fungendo, dunque, da guardaroba: in diversi bauli, infatti, vennero trovate coperte, lenzuola, tovaglie, nonché i vestiti del defunto signor Firrao. Ogni singolo capo venne inventariato. Inoltre, in uno dei bauli, in particolare, in una cassa di pioppo, insieme alla biancheria venne descritta anche la presenza di oggetti preziosi della famiglia, ben occultata alla vista sia di eventuali ladri, che della servitù[297]. Nella medesima stanza, inoltre, vi era una piccola biblioteca lignea contenente moltissimi libri, di contenuto letterario, religioso, scientifico, giuridico, etc., a testimonianza di quanto fosse importante per la famiglia il sapere, nonché la cultura, dai più piccoli ai più anziani del palazzo. Anche i libri vennero censiti come beni del Cavalier Firrao.

Decima settima stanza – cucina

Infine, nella stanza destinata alla cucina vi erano tutti gli utensili utili per la diversa cottura di minestre e pietanze. Si parla, infatti, di dieci candelieri di ottone di libre diverse, di un «*caldarone*», di cinque bracieri di rame etc. Ogni ambiente, infine, godeva della presenza di «*portiere*» ovverosia tendaggi in tela bianca.

[297] Ivi, p. 79.

2.2.3 Gli interni neoclassici nel palazzo

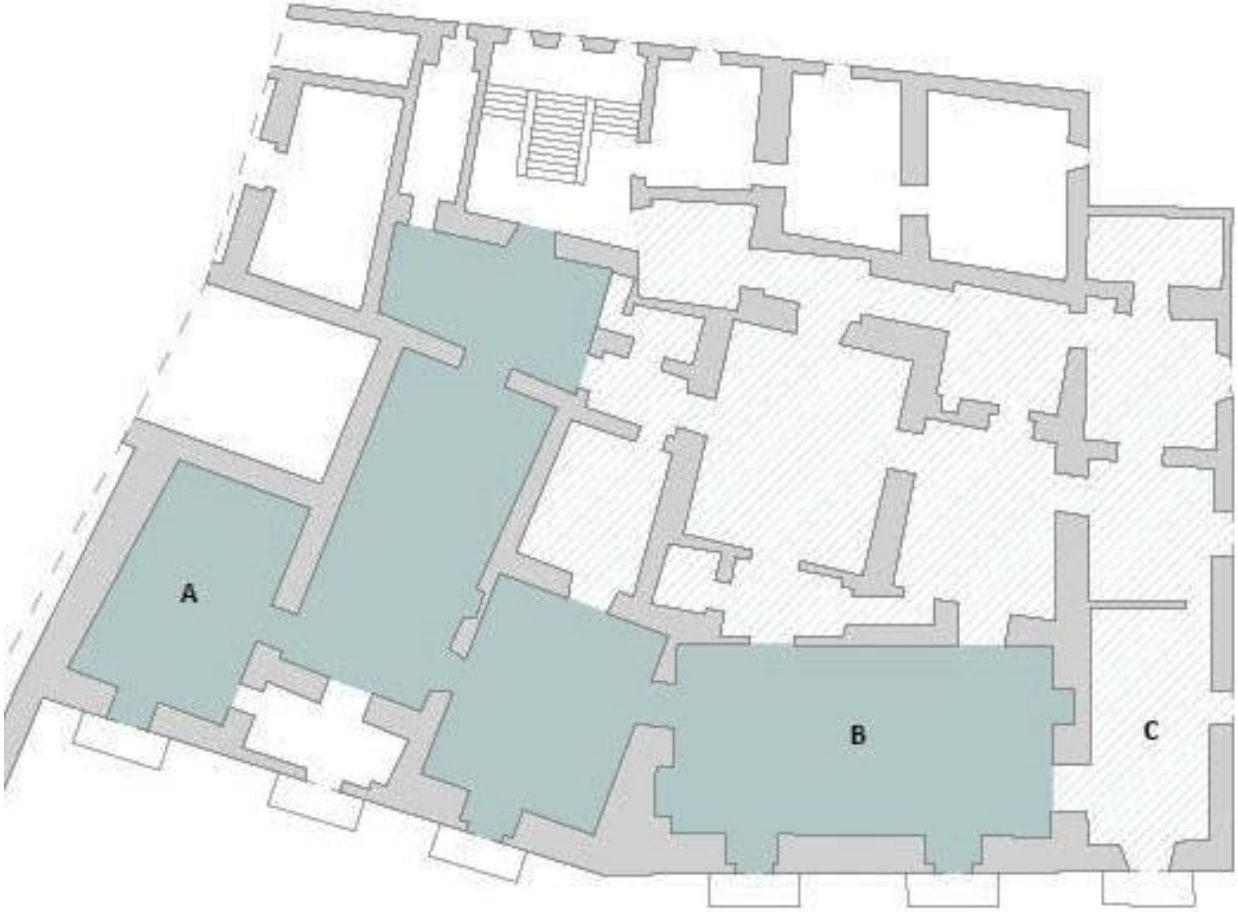


Figura 76 - Matera, palazzo Firrao, planimetria con indicazione dei temi pittorici delle volte. In azzurro sono indicati gli ambienti pubblici del palazzo; il retino tratteggiato indica gli ambienti privati. A. Veduta di paesaggio marino; B. Giunone sopra un carro trainato da pavoni; C. Figura femminile con bambini in prossimità di una colonna antica

Sul finire del Settecento nell'ambiente napoletano e nella restante area del Sud Italia, come accennato in precedenza, si manifestò un'adesione al neoclassicismo[298]. È interessante, attraverso una generale analisi della situazione a Napoli, osservare come, anche una piccola cittadina come Matera, periferica rispetto ai diversi centri politici più rilevanti, potesse subire l'influenza del nuovo linguaggio neoclassico, nonché il desiderio, da parte delle famiglie più in rilievo della città, di rimanere aggiornate rispetto alla moda del tempo. Tutto questo sottintendeva una forte rete di legami politici e familiari che permetteva a questi centri più limitrofi - mediante il lavoro di maestranze locali, continuamente aggiornate, di prender parte, seppur con tempi e modalità a volte diversi, ad un processo unico, evidenziando la forza di legami in grado di unire luoghi fisicamente lontani.

Ciò che rese evidente il passaggio graduale dal barocco al neoclassicismo fu la diversa modalità con cui concepire gli ambienti. Durante il Seicento gli ambienti dei palazzi venivano concepiti come luoghi volti alla sola rappresentanza di sfarzo e lustro da parte dei proprietari. A questa visione si contrappose la nuova concezione neoclassica, che in qualche modo si poneva in continuità con il concetto rinascimentale di "ambiente", secondo cui ogni ambiente doveva essere pensato e progettato tenendo in considerazione i valori umani riscoperti nel Settecento[299].

[298] C. GARZYA, *Interni neoclassici a Napoli*, Napoli 1978, p. 9.

[299] Ivi, pp. 18-19.

Altro aspetto evidentemente nuovo rispetto al precedente linguaggio architettonico era dato dai connotati degli elementi che andavano a comporre un progetto neoclassico, ovverosia la semplicità delle linee, la chiara e funzionale distribuzione dei vani, la proporzione dell'intera composizione, nonché la semplificazione degli arredi e dell'ornato, posti in continuità con gli elementi della natura[300]. Con il neoclassicismo, però, ci si allontanò dalla concezione unitaria degli interni, ottenuta dall'impiego di medesimi caratteri, nonché dalla corrispondenza formale tra interno ed esterno, invece che essere il risultato di un complessivo e unitario lavoro di architetti, artisti e maestranze impegnati a disegnare un'idea progettuale appunto complessiva e unitaria[301]. Entrando nel dettaglio degli interni del palazzo Firrao, l'assetto unitario e coerente in ogni sua sfaccettatura, suggerisce l'ipotesi che il progetto fosse stato ideato e coordinato da un'unica figura, la quale si servì di maestranze locali e non solo[302]. Il risultato ottenuto fu a tal punto soddisfacente che venne scelta proprio la galleria del palazzo quale sede per celebrare la festa in onore della visita in città di Giuseppe Bonaparte, come precedentemente riportato. L'aggiornamento del palazzo, però, venne commissionato, molto probabilmente, in occasione del matrimonio tra il primogenito della famiglia Firrao, Giuseppe, con Marianna Caracciolo, figlia del Marchese Cesare Maria Caracciolo di Pannarano, matrimonio considerato dal capofamiglia Firrao, Giambattista, importantissimo per il patrimonio e l'onore della famiglia. È per queste ragioni che, con molta probabilità, il palazzo venne aggiornato secondo la moda del tempo[303]. Infatti, gli ambienti che furono oggetto di aggiornamento (sulla base di una moda meno provinciale, in linea con la capitale del Regno), risultarono essere una realizzazione del tutto innovativa rispetto alla maggior parte delle realizzazioni della città, molte delle quali risultati di una forte adesione al gusto barocco[304].

Gli arredi

Come si è potuto osservare nel paragrafo precedente, la maggior parte delle stanze destinate agli incontri pubblici, nonché a feste, cerimonie, incontri più o meno ufficiali, godevano di un mobilio attinente al gusto che oggi definiremmo "Luigi XVI", diffuso dalla Francia nelle corti di tutta Europa, arricchito da modifiche locali[305]. La maggior parte degli ambienti di rappresentanza, dedicati a ospitare incontri pubblici, feste e balli, godevano della presenza di mobili di legno pregiati ed eleganti, quali il noce o il ciliegio. Tra questi vi erano *consolle* a mezzaluna con piani superiori in marmo e tavolinetti, impiegati per l'esposizione di oggetti da collezione, come "*l'orologio di Tavolino con cassa d'Ebano, e con gli estremi indorato*" (fig. 2) collocato su un tavolinetto di Ceraso ovato a semicerchio presente nella settima stanza, definita secondo l'inventario "*retro Galleria, in dove dorme la Signora Tutrice*"[306].

Figura 77 - Matera, palazzo Firrao, orologio con cassa d'Ebano (www.palazzobernardinimatera.it)

[300] Ibidem.
[301] Ivi, p. 20.
[302] A. MIRAGLIA, *op.cit.*, p. 13.
[303] Ivi, p. 25.
[304] Ivi, p. 28.
[305] Ivi, p. 87.
[306] Archivio di Stato di Matera, Inventario del 1811, notaio Carlo Torricelli, atto del 20/12/1811 e gg. Segg., ff 9-26.

Era consueto impiegare classici elementi, quali colonnette e pilastri, utilizzati per scandire una parete o per sostenere suppellettili[307], tavolini e *consolle* (come si rileva in palazzo Firrao). Questi ultimi a loro volta erano ornati con trofei militari, vasi, elementi naturali, quali foglie, festoni e mascherine. La maggior parte di essi, coerente con il gusto neoclassico, erano laccati in bianco e con profili dorati[308]. Nella Galleria, seguendo il criterio di distribuzione degli arredi settecenteschi, i mobili correvano lungo le pareti, per far sì che lo spazio centrale della sala potesse rimanere libero per permettere lo svolgimento di eventuali balli, ad eccezione delle volte in cui era necessario raggrupparsi per conversare, per giocare, nonché per mangiare. Secondo questo stesso criterio era allestita la Galleria di palazzo Doria d'Angri, nella quale si susseguivano tavolini da muro, specchiere, sedie e altri arredi, ognuno dei quali contribuiva a rendere armonioso ed elegante il magnifico salone[309]. Altri arredi erano i "comò" - corrispettivi napoletani dei "commode" francesi, i "barò" corrispondenti ai "bureau" francesi, ai quali si aggiungevano i "tremò", ovverosia i "tremeaux" le alzate con specchiere. Queste ultime, insieme ai numerosi candelabri e *appliques* della Galleria, oltre ai due grandi lampadari, probabilmente di fattura veneta, in cristallo di Murano con motivi floreali sui toni pastello[310], concorrevano a rendere più suggestivo l'insieme creando particolari giochi di luce[311]. Proseguendo oltre, vi erano ben sette sofà, ognuno caratterizzato da un rivestimento diverso. Rivestite di seta paglina erano quelli collocati nella Galleria (fig. 4), di seta verde era quello collocato nella terza stanza. Di velluto rigato, invece, era quello collocato nella stanza del camino e, da ultimo, il sofà della camera da letto della Signora Tutrice, ricoperto di Rasino giallo. Nell'inventario, con riguardo alla zona privata del palazzo, sovente si impiega l'attributo "usato" associato ai mobili presenti nelle diverse camere da letto, evidenziando come in questi ambienti, l'arredamento assolvesse ad uno scopo meramente funzionale e non estetico. Numerose sono le scrivanie, comò, "comoncini", tremò, nonché lettiere con materassi e cuscini in lana. L'unico letto monumentale era collocato nella stanza decima, ovverosia dove dormiva la "Nuticcia". Esso è descritto come "*una gonnola di Ceraso lavorata a Palaustro trafforata con le colonnette, e Padiglione di Ferro, e Cortinaggio di Armosino verde, con falbalà dell'istesso armosino*"[312].

Figura 78 - Matera, palazzo Firrao Divano della Galleria – (Foto Roberta Finamore)

[307] C. GARZYA, *op. cit*., pp. 20-21.
[308] Ibidem.
[309] Ivi, p. 30.
[310] A. MIRAGLIA, *op.cit*., p. 12.
[311] C. GARZYA, *op.cit*., p. 21.
[312] Archivio di Stato di Matera, Inventario del 1811, notaio Carlo Torricelli, atto del 20/12/1811 e gg. Segg., ff 9-26.

Tra decori, pitture e arredi fissi

*Figura 79 – Matera, palazzo Firrao. Galleria. (*Foto Sig.ra Anna Rosa Bernardini)

A complemento degli arredi vi sono i decori e le pitture delle volte di alcuni dei principali ambienti di rappresentanza del palazzo. La stanza definita nell'inventario "a pontone" ancora oggi presenta la volta originaria. Essa si caratterizza per la presenza di un ornato dato da un intreccio di medaglioni, palmette e ghirlande floreali, tra i quali si distribuiscono, simmetricamente, ovali e tondi in monocromo beige raffiguranti scenette mitologiche che fanno da cornice alla raffigurazione centrale, ove vi è rappresentato un paesaggio marino. Il tutto è incorniciato da una fascia rappresentante il meandro greco, nonché finte modanature in stucco[313] (Fig. 6.A).

Sul soffitto di un altro ambiente, su sfondo celeste, vi è un ottagono centrale irregolare, entro il quale vi sono rappresentati una donna con i suoi tre bambini nei pressi di una colonna antica. Festoni floreali e ghirlande circondano la rappresentazione centrale che ne risulta esaltata (Fig. 6.C).

Considerato complessivamente neoclassico, gli interni del palazzo seguono un'ornamentazione che nulla concede all'irrazionalità e al capriccio. Ogni linea viene evidenziata da eleganti filamenti dorati come gli intagli delle porte e delle sovrapporte, nonché gli intagli dei mobili precedentemente analizzati. In oro sono anche le modanature delle cornici dei quadri, nonché degli specchi che arricchiscono ulteriormente gli interni del palazzo. È proprio nella presenza di ghirlande, di inserti floreali, nonché di tematiche mitologiche impiegati nelle decorazioni pittoriche che trova ulteriore conferma l'espressione neoclassica del palazzo. Aspetti affini possono essere ricercati nella sapiente analisi realizzata da Chiara Garzya per gli interni del palazzo della duchessa di Miranda, in via Chiaia, nonché per alcuni degli ambienti di palazzo Filomarino[314]. La massima espressione neoclassica del palazzo, oggetto di studio, è raggiunta dai connotati decorativi della Galleria. Di

[313] A. MIRAGLIA, *op.cit*., p. 16.

[314] C. GARZYA, *op.cit*., pp. 42-43.

tessuti pregiati, infatti, erano rivestite le pareti i cui pannelli erano inquadrati da cornici color avorio e oro. Oggi scomparsi, alcuni resti hanno consentito di ricondurli alla Real Fabbrica di S. Leucio, a Caserta, relativamente alle lavorazioni. Di seta color giallo a fascioni alterni, erano incorniciati da "*larghe guarnizioni seriche color fucsia*"[315]. Erano gli anni nei quali la sericoltura meridionale manifestò un notevole incremento. Nel 1782, la trattatura "alla piemontese" venne introdotta nella Real Fabbrica di S. Leucio. Qui si svolgeva l'intero ciclo di produzione, dalla trattatura alla tessitura, realizzando prodotti di alta qualità[316] e aggiornati rispetto alla moda francese perché ben collegata alla corte napoletana[317]. Da S. Leucio, molto probabilmente provenivano anche i rivestimenti delle sedie e dei sofà dei quali si è fatto cenno in precedenza. La vendita di questi preziosi tessuti non avveniva solo presso la sede della Real Fabbrica, ma anche in una esclusiva bottega del centro di Napoli, presso la quale giungevano esponenti dell'alta nobiltà, nonché la borghesia con l'intento di acquistare i tessuti aggiornati alla moda del tempo per poter ammodernare e decorare i propri palazzi. Il tessuto maggiormente venduto era il taffetas di seta operato a fasce, come quello acquistato per il palazzo Firrao[318].

Figura 80 - Napoli, palazzo Filomarino, sovrapporta della sala dei bibliotecari

A incentivare i connotati neoclassici della Galleria, vi erano le tele delle sovrapporte, dodici con esattezza. Per la Galleria, solitamente, si sceglievano dipinti di qualità riconosciuta, il cui autore fosse già noto, proprio per rispondere allo scopo rappresentativo della sala in questione[319]. In linea generale, gli artisti venivano commissionati per dar vita a opere che riproducessero soggetti dipinti in precedenza e diffusi in singoli fogli o contenuti in raccolte a partire dalle quali la loro divulgazione fu resa possibile. Molto spesso esse erano la riproduzione di famosi capolavori, quasi sempre italiani e francesi, realizzati durante i due secoli precedenti[320]. Le dodici tele presenti nella Galleria Firrao, quattro collocate sulle sovrapporte, raccontano scene mitologiche a chiaroscuro su sfondo nero,

*Figura 81 (6.A) - Volta stanza a Pantone – (*Foto Sig.ra Anna Rosa Bernardini)

[315] A. MIRAGLIA, *op. cit*., p. 91.

[316] D. CICCOLELLA, *Il setificio meridionale tra età rivoluzionaria, decennio francese e restaurazione: dinamiche di mercato e nuovi assetti produttivi,* in: Storia economica No. 2, 2005, pp. 356-357.

[317] A. MIRAGLIA, *op.cit.,* p. 32.

[318] Ivi, pp. 32-33.

[319] Ivi, p. 85.

[320] M. DI PEDE, *I dipinti dei palazzi Ferraù e Malvinni Malvezzi di Matera e la circolazione di modelli iconografici*, in "Leukanikà", 1-2, pp. 30-31.

riprendendo il repertorio figurativo di arte romana, rinvenuto dopo gli scavi e i ritrovamenti di Pompei ed Ercolano[321].

Questa raccolta, indicata nei documenti come la "Favola de'Falsi dei", richiamava con il termine "Favola" ciò che a partire dal XVI si soleva attribuire ad aspetti mitologici, mentre con "falsi dei" i pagani.

Mariagrazia di Pede, osservando le diverse modalità con cui stessi personaggi venivano rappresentati in maniera differente nelle diverse tele, mosse l'ipotesi che le fonti da cui si prese spunto per la loro

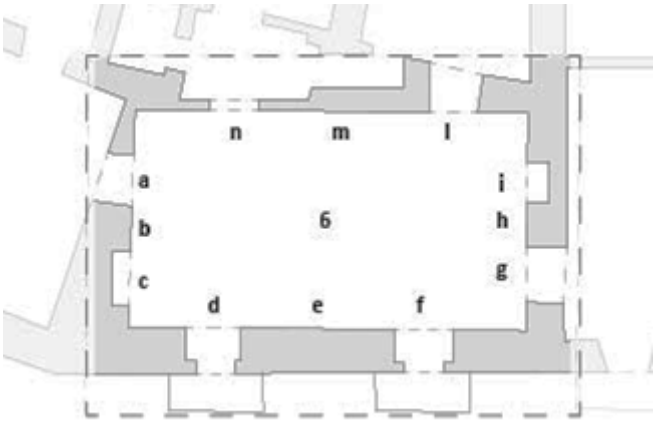


Figura 82 – *Matera, palazzo Firrao,* planimetria della Galleria con la disposizione delle tele:

a. Apollo e Dafne
b. Apollo tra le muse Euterpe ed Urania
c. La toeletta di Venere
d. Mercurio libera la giovenca Io dalla vigilanza di Argo
e. Mercurio dona a Psiche la coppa dell'immortalità
f. Apollo e Pegaso sul monte Elicono
g. Diana a caccia
h. Ercole al bivio
i. Pan e Siringa
l. Giove allevato sull'isola di Creta
m. Bacco, Arianna e Venere sull'isola di Nasso
n. Giudizio di Paride

realizzazione non appartenessero ad uno stesso autore, ma ad autori diversi. Sulla base di diverse fonti, chi realizzò le tele del palazzo cercò di unificarle impiegando per tutte le tele degli elementi comuni, quali un basamento in pietra sul quale si muovevano i soggetti, nonché lo sfondo scuro che contraddistingue ogni quadro[324]. Elementi, questi, riconducibili ad alcune realizzazione di Alessandro Fischetti[325], collocate presso palazzo Doria d'Angri. Alcuni degli argomenti trattati in alcune delle tele, grazie all'attenta analisi di Mariagrazia di Pede, vennero ricondotti a incisioni di riproduzioni, quali *Pan e Siringo* di Michel Dorigny (conservato al Museo del Louvre di Parigi) o il dipinto di Guido Reni, *Nozze di Bacco e Arianna*, ridotto in piccoli frammenti e noto grazie ad alcune riproduzioni, tra le quali quella realizzata da Giovanni Battista Bolognini, "*incisione da un dipinto di Guido Reni*"[326]. Da queste incisioni è possibile ipotizzare alcuni rimandi diretti o indiretti alle opere realizzate per il palazzo Firrao. Sebbene le tele della Galleria non costituiscano l'elemento centrale della presente trattazione, appare opportuno e significativo sottolineare come la loro raccolta rientra nel complessivo progetto di aggiornamento al quale venne sottoposto il palazzo, per renderlo aggiornato e degno di

Figura 83 - Matera, palazzo Firrao, l'Anti-galleria, camino neoclassico (www.palazzobernardinimatera.it)

[321] Ibidem.
[324] Ivi, p. 32.
[325] Ibidem.
[326] Ivi, p. 34.

un palazzo nobiliare secondo il gusto del tempo, nonostante collocato in una cittadina provinciale del Regno e del quale si tratterà approfonditamente nel
seguente paragrafo. A completare questo complesso decorativo, con richiami a tematiche sempre legate ai ritrovamenti di Pompei ed Ercolano, nella volta a padiglione – tra festoni di frutti, medaglioni e fregi in finto stucco, attraverso i quali le pareti si uniscono alla volta – venne rappresentata l'opera "*Giunone su un carro trainato da pavoni",* animali sacri ad Era (Fig. 6, B). Secondo quanto afferma Mariagrazia di Pede, tale opera si ispirava ad un progetto di Raffaello Sanzio per le decorazioni di Villa Madama a Roma, mai realizzate, ma diffuse attraverso i suoi collaboratori, Giovanni da Udine e Giulio Romano[327]. Lampanti sono gli elementi neoclassici della decorazione della volta. Palmette e rosoncini fanno da cornice alla figura femminile centrale, figura vincente perché legata all'amore[328]. Quest'ultima, insieme ai dodici dipinti su tela, sono un elogio al matrimonio, raccontato mediante scene che richiamano la tentazione dell'amore fisico, piuttosto che la scelta della strada della virtù contrapposta a quella della tentazione e, quindi, del peccato. Da ultimo, nell' "antegalaria" vi era il camino in stile neoclassico in marmo di Carrara, elemento fondamentale, non solo quale fonte di calore, in grado di contribuire al soddisfacimento della "commoditè", "*la parte più interessante delle fabbriche, […] la più trascurata e che nasce da tre cose, dalla situazione, dalla forma, e dalla distribuzione dell'edificio […] in ogni piccola sua parte*"[329], ma anche perché, mediante la sua decorazione, è possibile ripensare alla decorazione interna di un intero ambiente[330]. L'importanza del camino, già più volte ribadita in diverse pubblicazioni, a partire da quella di Giovanni Battista Piranesi[331], venne ripresa da Blondel, il quale afferma che "*una des parties principales de la piece d'un appartement", nonché la sua decorazione "una partie important pour l'ornement des pieces*"[332].

Ipotesi sull'autore delle pitture proposte dalla storiografia

Per quanto concerne l'esecutore del complesso decorativo non vi è alcuna fonte documentaria che dia informazioni a riguardo. Osservando, però, con attenzione i connotati delle diverse sovrapporte, nonché del dipinto della volta, è stato possibile rintracciare delle affinità con altre opere. In particolar modo, grazie al lavoro di Antonella Miraglia prima, e di Mariagrazia di Pede poi, è stato possibile individuare il nome di Fedele e di Alessandro Fischetti. In particolar modo il dipinto della volta raffigurante "*Giunone su un carro trainato da pavoni"* mostra molte affinità con un dipinto firmato "Fischetti" nominato il "*Carro di Apollo*" o ancora il dipinto "*Carro di Marte*". Per quanto concerne le tele dei sovrapporta, Antonella Miraglia individua altre affinità con il disegno di Alessandro Fischetti intitolato "*Baccante e amorino*"[333]. Complessivamente, "*l'esecutore dei dipinti della Galleria sarebbe un giovane esordiente colto dal linguaggio incerto oppure un allievo di qualcuno più affermato alla ricerca di una sua strada espressiva o un frequentatore dell'Accademia napoletana. Nulla a questo punto impedisce di pensare ad Alessandro Fischetti*"[334]. D'altronde le tonalità della volta si ritrovano nel sopradetto palazzo Doria d'Angri, dove lavorò Fedele Fischetti con Alessandro. In verità, a conferma di quanto soprariportato, il dipinto della volta trova molte affinità con il disegno raffaellesco per villa Madama a Roma. Questo elemento, insieme alle differenze nel modo di "costruire" le scene raffigurate nelle diverse tele, conferma la possibilità che l'esecutore abbia attinto da un vasto repertorio figurativo, costituito da opere realizzate da artisti famosi e unificate dall'esecutore stesso sotto un linguaggio formale

[327] Ivi, pp. 31-32.
[328] A. MIRAGLIA, *op. cit*., p. 42.
[329] V. RUFFO, *Saggio ragionato sulla origine, ed essenza dell'architettura civile*, Napoli 1789, p. 78.
[330] R. BATTAGLIA, *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, Vol. 19, 1994, pp. 196.
[331] G. B. PIRANESI, 1769.
[332] J. F. BLONDEL, voce Cheminée, in Encyclopédie, 1751-72, rist. a-nast. 1969, 1, p.280.
[333] A. MIRAGLIA, *op. cit*., p. 68.
[334] Ivi, p.69.

unitario, come l'impiego del chiaroscuro o il basamento presente in tutte le tele[335]. Questi elementi, come evidenziato sopra, furono impiegati in due opere importanti di Alessandro Fischetti, ovverosia *L'Autunno e l'Inverno,* molto probabilmente appartenuti a una serie, che doveva appartenere alle sovrapporte di palazzo Doria d'Angri[336].

A conferma di ciò Mariagrazia di Pede confrontò alcuni dipinti del palazzo Firrao, con alcune tele realizzate da artisti famosi: ne costituisce un esempio la tela Pan e Siringa di palazzo Firrao che riprende il dipinto *Pan et Syrinx* di Michel Dorigny conservato presso il Museo del Louvre di Parigi.

La scena della tela del palazzo in questione risulta specchiata rispetto alla tela del Dorigny, questo perché l'esecutore dell'opera del palazzo, con molta probabilità, incise una lastra, nonché la matrice dell'opera, dalla quale ottenne la stampa attraverso la quale realizzò la tela.

È su questa scia che si colloca il dipinto *Mercurio dona a Psiche la coppa dell'Immortalità,* nel quale sono presenti evidenti affinità con il dipinto di Francesco Penni *Concilio degli dei,* realizzato su disegno di Raffaello per la Loggia di Psiche nella Villa Farnesina di Roma. *Apollo tra le muse Euterpe ed Urania* presenta molte affinità con il dipinto della medesima volta raffigurante questa volta il *Convito nuziale di Amore e Psiche*[337]*.*

Dunque, gli autori o l'autore di queste tele con molta probabilità possedevano i modelli che vennero impiegati per la produzione delle tele in questione. Si esclude, infatti, che i suddetti modelli appartenessero alla famiglia Firrao, poiché non presenti nell'inventario sopradescritto. È per queste ragioni che l'autore o gli autori delle opere, con molta probabilità, appartenevano ad un "*ambito culturale ed artistico di riferimento per tutto il Regno, ovvero la città di Napoli*"[338], avendo a disposizione una così ampia raccolta di stampe[339].

Figura 84 – Matera, palazzo Firrao Apollo e Dafne (sovrapporta), autore sconosciuto (ultimo quarto del VIII secolo)

[335] M. DI PEDE, op. cit., pp. 31-32.

[336] Ivi, p. 33.

[337] Ibidem.

[338] Ivi, p. 41.

[339] Ibidem.

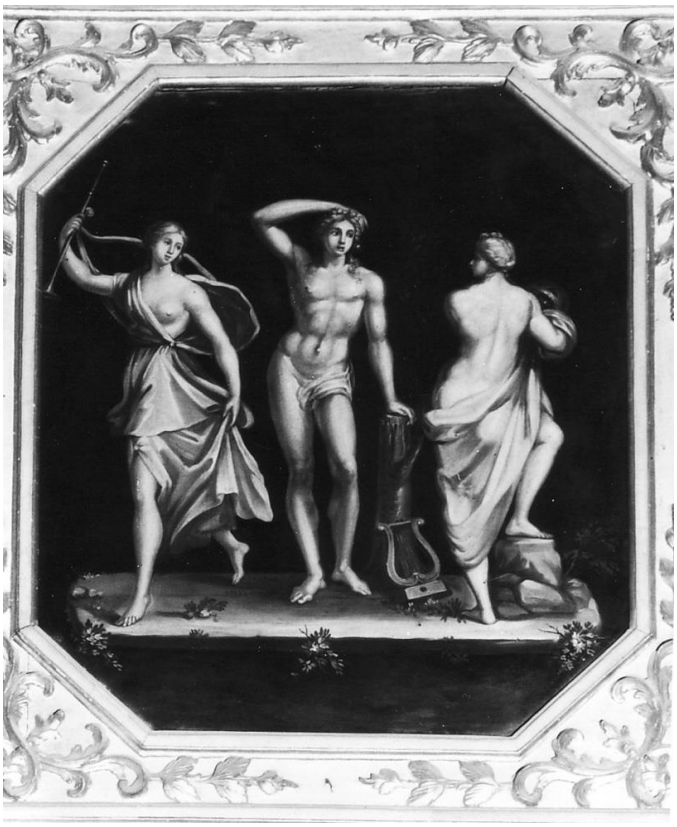


Figura 85 - Matera, palazzo Firrao, Apollo tra le Muse Euterpe ed Urania (sovrapporta), autore sconosciuto (ultimo quarto del VIII secolo)

Figura 86 - Matera, palazzo Firrao,Bacco, Arianna e Venere sull'isola di Nasso (sovrapporta), autore sconosciuto (ultimo quarto del VIII secolo)

Figura 87 - Matera, palazzo Firrao, Diana cacciatrice (sovrapporta), autore sconosciuto (ultimo quarto del VIII secolo)

Figura 88- Matera, palazzo Firrao, Giove allevato sull'isola di Creta (sovrapporta), autore sconosciuto (ultimo quarto del VIII secolo)

Figura 89 - Matera, palazzo Firrao, Giudizio di Paride (sovrapporta), autore sconosciuto (ultimo quarto del VIII secolo)

Figura 90 - Matera, palazzo Firrao, Pan e Siringa (sovrapporta), autore sconosciuto (ultimo quarto del VIII secolo)

Figura 91 – M. DORIGNY, Pan et Syrinx, Museo del Louvre, Parigi

Figura 92 - Matera, palazzo Firrao, Mercurio libera la giovenca Io dalla vigilanza di Argo (sovrapporta), autore sconosciuto (ultimo quarto del VIII secolo)

Figura 93 - Matera, palazzo Firrao, Mercurio dona a Psiche la coppa dell'immortalità alla presenza di Giove (sovrapporta), autore sconosciuto (ultimo quarto del VIII secolo)

Figura 94 - F. PENNI (su disegno di Raffaello), Concilio degli Dei, Villa Farnesina, Roma

2.3. Palazzo Malvinni Malvezzi

2.3.1 Notizie della famiglia Malvinni Malvezzi

Come già affermato nei paragrafi precedenti, la città di Matera e le nobili famiglie che vi abitavano, con la nomina di Matera a Capoluogo di Provincia della regione lucana nel 1663, iniziarono a vivere un periodo florido dal punto di vista economico e politico. Questo slancio ebbe sicuramente delle ripercussioni positive anche in campo architettonico, infatti, vi fu un grande incremento delle realizzazioni di fabbriche civili, ma anche religiose. È proprio in questo periodo che, come precedentemente accennato, gran parte delle costruzioni fortificate facenti parte del Castel Vecchio vennero cedute per abitazione ai cittadini già a partire dal 1448 per volere di Giovanni Antonio Orsini del Balzo.
La famiglia Malvinni Malvezzi ebbe grande rilevanza nel panorama politico di Matera. In particolare, uno dei discendenti della famiglia Malvindi, il cui nome mutò prima in Malvinni e poi in Malvinni Malvezzi, Don Giulio, sposò nel 1680 la figlia del marchese di Canneto Don Alfonso, ovverosia Donna Giulia Gironda. Da questo matrimonio nacquero nove figli, tra i quali Domenico, che, dopo aver acquistato un feudo in Bisento dalla Regio Camera, ottenne il titolo di Duca dal re Carlo VI d'Asburgo, con la possibilità di poterlo tramandare ai suoi eredi. Sui resti che la famiglia Malvinni Malvezzi acquistò dall'Orsini venne realizzato il primo corpo di fabbrica del palazzo. Successivamente la notorietà della famiglia si fece sempre più influente, ad esempio con Federico Malvinni, uomo molto stimato dal re Ferdinando I per i molteplici servizi che aveva prestato agli Aragonesi, al punto che, come ricompensa, gli vennero donati altri due feudi. È per queste ragioni che negli anni seguenti la famiglia divenne sempre più benestante e, di conseguenza, aumentarono le relative esigenze, tra cui la necessità di ampliare il proprio palazzo. Fra la fine del Settecento e i primi anni dell'Ottocento, per volere del duca don Giulio, venne ampliato il palazzo con un avancorpo, che permise di collocare l'ingresso del palazzo in piazza Duomo, donando alla stessa piazza un assetto più regolare e di realizzare una degna facciata e vennero ammodernati in stile neoclassico tre dei saloni collocati al primo piano nobile, utilizzati dalla famiglia nel quotidiano. Successivamente venne realizzato anche un corpo adiacente più basso rispetto al palazzo padronale, destinato agli ambienti di serviziodestinati alla rimessa e alla scuderia avvenuto nel 1842, per cui si può ipotizzare che il palazzo non subì ulteriori modifiche rispetto allo stato in cui si presentò nel momento dell'atto notarile, attraverso il quale venne inventariato l'intero palazzo con i suoi arredi nel 1888. Purtroppo, negli anni seguenti la morte di don Giulio, nel 1928, il patrimonio della famiglia iniziò a conoscere un periodo di declino e molto di esso venne intaccato. Nel 1960 il palazzo venne venduto alla Provincia di Matera, la quale nel 1964 lo destinò alla sede del Liceo Scientifico di Matera, per cui gran parte degli ambienti hanno perso gran parte della sua memoria[347].

2.3.2 L'inventario 1888: la distribuzione degli ambienti, arredi e decori

L'inventario 1888[348] venne stilato a seguito della morte di Domenico Malvezzi, il quale nominò suo erede il nipote Giulio, ancora minorenne. È per questa ragione che venne nominato erede usufruttuario suo nipote e genero Marco, colui che fece redigere il detto inventario, affinché i suoi eredi potessero conoscere il contenuto patrimoniale del palazzo. L'inventario venne redatto dal notaio Giuseppe Battista in quattro giorni: nelle date del 17, del 18 e del 19 settembre e del 13 novembre del 1888[349]. Il 17 settembre vennero inventariati gli ambienti del piano terra – destinati alla scuderia, alla rimessa delle carrozze, alla selleria, e i

[347] M. PADULA, *op. cit.*, p. 103-107.

[348] ASM, *Fondo Malvinni Malvezzi,* reg.40. Copia dell'inventario originale.

[349] L. LONGO*, Nei meandri di Palazzo Malvinni Malvezzi. Evoluzione storica e arred*i, in "MATHERA", anno III n. 7, del 21 marzo 2019, Antros, Matera, p.47.

primi ambienti del piano nobile, ovverosia la sala d'ingresso, la biblioteca, lo studio, il salotto e la sala di lettura.

Scuderia dentro il cortile del Palazzo, Rimessa nello stesso cortile e Selleria

Una volta oltrepassato il portale d'ingresso si giunge nel cortile, quello carrabile. Infatti, da qui era possibile accedere alla Scuderia e alla Rimessa, i primi due ambienti che vengono descritti nell'inventario. Nella scuderia erano presenti quattro cavalli da carrozza, mentre nella rimessa vengono descritte diverse carrozze, ognuna destinata a una particolare uscita: vi era la carrozza da passeggio, la carrozza sportiva aperta da campagna, utile per addestrare i cavalli, nonché una carrozza destinata all'uscita dell'intera famiglia. È già in questi ambienti che è possibile riscontrare la ricchezza di cui godeva la famiglia Malvinni. Nella Selleria, invece, vi erano tutti gli attrezzi utili per sellare i cavalli.

Sala d'ingresso

Dal cortile, mediante lo scalone a tenaglia, era possibile giungere al piano nobile del palazzo. La prima stanza descritta è la sala d'ingresso, nella quale vi erano due cappottiere, alcune cassapanche, un orologio a muro. Un lume a petrolio era poi appeso al soffitto.

Stanza seguente a dritta della Sala e Stanza ad uso di Studio – **la Biblioteca e lo Studio**

Sulla destra di questa stanza vi era la biblioteca che, oltre ai diversi volumi, 587 con esattezza, ospitava un tavolo da pranzo "a piegatoio", una consolle, una colonnetta antica con orologio e un tavolino definito "vecchio". Proseguendo oltre, vi era un ambiente nel quale erano stati collocati diversi scrittoi, un bureau, due librerie, due tavolini, un divano definito "vecchio" e una statua di gesso su una colonnetta. Sulle pareti, inoltre, vi erano diversi quadri, tra i quali alcune planimetrie riguardanti le diverse proprietà della famiglia.

Stanza a sinistra della Sala – **Il Salotto**

Alla sinistra della sala d'ingresso, precedentemente descritta, vi era un ambiente riccamente decorato e ammobiliato. Vi erano una consolle con specchio, due tavoli in noce, una piccola dormosa e quindici sedie "vecchie". A coprire l'intera superficie di pavimento vi era un grande tappetto, anch'esso in cattive condizioni. A decorare le pareti vi erano i ritratti ad olio di alcuni membri della famiglia, tra i quali quello del defunto duca Domenico, di sua moglie, Alessandrina D'avalos, dell'erede Marco e della defunta moglie.

Stanza immediatamente seguente detta Salotto – **La Sala da lettura**

Nella stanza seguente vi erano tre divani ad angolo, due librerie contenenti altri volumi, due tavolini, una poltrona, e un "etagère", ovverosia uno scaffale, nel quale vi era un servizio da tè con decorazioni orientali. Vi erano, inoltre, un tavolino da lavoro, una colonnetta ad angolo, un lume ad olio con campana di cristallo e, in ultimo, un orologio da tavolo. Anche qui vi era un tappeto ormai "vecchio" che ricopriva l'intero pavimento. Le pareti erano decorate da due grandi specchiere, oltre a due tele raffiguranti Galileo Galilei e Torquato Tasso e da un ricamo in lana.

Il 18 settembre vennero inventariati gli ambienti destinati alla stanza di compagnia e alla Galleria, gli ambienti ad essa comunicanti, nonché la camera da letto del fratello del duca Domenico ovverosia Giovanni, la camera da letto delle ragazze, la camera da letto del defunto duca Domenico e, infine, la stanza da letto del duca Marco.

Stanza di Compagnia

Questa stanza era illuminata da un lampadario appeso alla volta e da diversi candelabri "a bracciuoli" che erano collocati sulle cornici delle diverse porte. Per quanto concerne il mobilio, vi erano ventiquattro sedie, tre colonnette e tre divani. Anche qui vi era un tappeto che copriva l'intera superficie.

Camera da letto del defunto Giovanni

Sulla destra della suddetta camera vi era la camera da letto utilizzata dal fratello del duca Domenico. Qui vi erano due "armoire" ovverosia due armadi con specchi, un letto ad un'unica piazza, due comò, una dormosa, quattro sedie, uno scrittoio, un orologio da tavolo e uno da muro e, infine, due colonnette. Adiacente vi era un piccolo camerino nel quale fu inventariato un lavamani e una toilette, entrambi con piani in marmo.

La Galleria

Procedendo "a mano dritta" dalla sala di compagnia si accede alla Galleria. Ad arricchirla vi erano quattro divani, dodici sedie "vecchie", due tavolini con ripiano a semicerchio in marmo, un pianoforte a coda con accanto un portaspartiti in legno. Ad illuminare l'ambiente vi erano due candelabri, tre lampadari in cristallo, uno centrale più grande e altri due più piccoli laterali e altri otto posti agli angoli della stanza. Anche qui vi era il tappeto di grandezza tale da coprire l'intera superficie pavimentata. Caratteristiche di questo ambiente erano le tende in seta damascata con staffe di legno indorato.

Prima stanza a dritta della galleria – **Stanza da letto delle ragazze**

Da una delle porte della Galleria si accedeva alla stanza in cui dormivano le ragazze della casa. Vi erano, infatti, tre letti e una piccola culla, due comò, un orologio da muro e una toilette.

Seconda stanza a dritta della galleria – **Stanza da letto del duca Domenico**

Attraverso un'altra porta si accedeva alla camera da letto del defunto Duca. Qui vi era un letto a canne di ottono, come gli altri, due comò con ripiani in marmo, due armadi con specchi. Vi erano, inoltre, un piccolo comodino, due colonnette con ripiani in marmo e una poltrona "vecchia". Nel camerino adiacente vennero inventariate quattro sedie imbottite, un divano e una toilette con piano in marmo.

Stanza da letto seguente – **Stanza da letto del duca Marco**

Infine, si accedeva alla stanza da letto del duca Marco. Vi era un letto matrimoniale, due piccoli armadi con specchi, le "armoire", un divano, una lampada in porcellana, sei sedie imbottite e cinque sedie in legno. Vi erano, inoltre, uno scrittoio, due colonnette con ripiano in marmo e una toilette.
Attigue ad essa vi erano due piccole camere nelle quali furono inventariati i seguenti mobili: un letto singolo, una colonnetta, un comodino, una culla e uno scrittoio.

Corridoio e salottino del piano superiore

Attraverso un corridoio dotato di una rampa di scale, adiacente allo scalone, si giunge al secondo piano, ove, come primo ambiente, si incontra un Salottino. Qui vi sono due divani, quattro seggiolini, due poltrone, due cantoniere, due consolle con piano in velluto, una mensola con specchio. Vi sono vari vasi di porcellana, fioriere, candelabri, un orologio da tavolo di porcellana. Vi era un lampadario di cristallo appeso alla volta, e a – decoro delle pareti – vi erano diversi specchi, due rettangolari e due più piccoli di forma ovale in cristallo.

Il 19 si passò a registrare i seguenti ambienti prospicenti piazza Duomo: oltrepassato il salottino, si raggiunge la Galleria, alla Stanza coniugale, alla Camera da letto dei ragazzi e alla Camera da letto del cameriere.

La Galleria

Ad illuminare la stanza, oltre agli ampi balconi prospicenti piazza Duomo, vi erano sei lampadari di cristallo, due posti al centro, più grandi, e gli altri quattro posti agli angoli della stanza di dimensioni più piccole. I divani inventariati furono dieci, ai quali si aggiunsero dodici sedie dorate, un tavolino ovale, una console con piano in velluto, un orologio di ottone dorato con campana di cristallo, alcune fioriere e quattro specchi ad ornamento delle pareti. Sulle pareti erano presenti, inoltre, quattro tele seicentesche raffiguranti tematiche bellicose ed eventi storici.

Stanza coniugale di rispetto

In questa stanza, sempre con l'affacciato su piazza Duomo, vi era un letto matrimoniale in legno, due cantoniere, due colonnette, una dormosa, dieci seggiolini, due armadi con specchi, due poltrone, tendaggi con staffe dorate e due candelabri. Un grande quadro completava il mobilio.

Piccola stanza da letto per ragazzi

adiacente alla precedente camera, ma non più prospicente piazza Duomo, vi era la stanza dove erano soliti dormire i ragazzi. Qui venne registrata la presenza di un letto di ottone, un lettino, due *secrétaire,* quattro sedie e due toilette.

Altra camera da letto

Destinata al cameriere, essa conteneva un letto in ferro, tre comò, dei quali due con ripiano in marmo, una colonnetta "vecchia", due attaccapanni, cinque sedie di paglia e una toeletta.

Il 13 settembre si concluse la redazione dell'inventario con la registrazione dei beni contenuti negli ambienti che seguono: Stanza in fondo alla sala di ingresso, stanza con armadio, stanza di passaggio davanti la sala da pranzo, sala da pranzo, cucina, oratorio.

***Stanza in fondo alla sala d'ingresso* – Disimpegno**

In questa stanza, utilizzata per passare nelle sale adibite a cucina e nella sala da pranzo, vi erano solo due cassapanche, utilizzate dai camerieri.

***Stanza seguente* – Stanza degli armadi**

Qui trovavano collocazione un vecchio tavolo e due armadi contenenti diversi bicchieri e lampade ad olio non più utilizzate.

Piccola stanza di passaggio avanti la Sala da pranzo

Qui vi erano otto sedie, un divano "vecchio" e un tavolo a semicerchio.

Stanza da pranzo

In questa stanza vi sono venti sedie imbottite, un tavolo da pranzo, due etagère con piano di marmo scuro, ove trovano collocazione piatti e altri utensili in stile inglese. In una sala adiacente, di passaggio, vi era un armadio con le argenterie, le tovaglie e i gioielli della casa.

Cucina

Qui vi erano riposti tutti gli utensili utili alla cottura delle minestre, un tavolo in legno, utensili per uso quotidiano e una lastra in marmo sorretta da due colonnette.

Oratorio

In ultimo venne registrato il contenuto dell'ambiente adiacente al palazzo, destinato ad oratorio. Venne registrato un altare, candelieri, un calice e un armadio contenete due camici in cotone.

2.3.3 Gli interni neoclassici del palazzo

Tra decori e opere pittoriche

Figura 95 – Matera, palazzo Malvinni Malvezzi. Sale del primo piano nobile. In successione Galleria, Stanza di compagnia, Stanza di Lettura, Salotto.

Il palazzo, a partire dall'acquisto del nucleo originale, avvenuto nel 1448 per opera del nipote del capostipite dei Malvinni, trasferitosi a Matera nel XV secolo, fu al centro di un processo di continua trasformazione, volto ad aggiornare e ampliare il palazzo. Prodotto di accorpamenti di proprietà attigue, voluti dalla famiglia a seguito dei continui successi che i duchi in carica ottenevano grazie ad un'attenta gestione patrimoniale, portandoli, ben presto, a ricoprire le più importanti cariche della città, il palazzo fu soggetto, nel tempo, ad un continuo aggiornamento del gusto di cui i vari interni dovevano "vestirsi". Alla fine del XVI secolo il palazzo aveva acquisito già una notevole consistenza ma fu solo nel 1694 con Giulio Malvinni che il palazzo ottenne l'assetto definitivo.

Grazie alla datazione 1796 rinvenuta su una delle quattordici tele delle sovrapporte ritrovate nel palazzo, *Giudizio di Paride,* è stato possibile ipotizzare l'intervento di aggiornamento al gusto Neoclassico al quale vennero sottoposti tre dei diversi ambienti del palazzo. A

conferma di ciò vi è la stretta affinità formale che lega i cicli pittorici di palazzo Malvinni Malvezzi a quelli appartenenti a palazzo Firrao.

Entrando più nel dettaglio, gli ambienti interessati sono quelli che nell'inventario vengono denominati "*Stanza di compagnia*", *"Galleria" e la "Camera coniugale".* Nella "*Stanza di compagnia*" trovavano collocazione le seguenti quattro tele: *Trionfo di Nettuno ed Anfitrite, Leandro ed Ero, Galatea e Narciso al fonte.* Nella "*Galleria*" vi erano, invece, le seguenti sei tele: *Giudizio di Paride, Rapimento di Elena, Enea fugge da Troia con Anchise, Ascanio e Creusa, Giunone chiede ad Eolo di liberare i venti, Morte di Didone* e, infine, *Calai e Zete scacciano le Arpie che tormentano Fineo*. Le tele rappresentanti *Ercole e Onfale, sacrificio pagano, il Ratto d'Europa e Giove, Giunone ed Io trasformata in Giovenca* erano invece collocate nella "Stanza che segue la Galleria"[350].

Come in Palazzo Firrao, anche in questo palazzo le tele sono incorniciate da telai lignei laccati bianchi con ornamenti in rilievi dorati. I temi scelti, tratti dalle scene mitologiche come la Metamorfosi di Ovidio e l'Eneide di Virgilio, confermano quanto si era desunto dalle conoscenze delle Antichità ercolanesi che si erano diffuse a seguito della riscoperta delle città sepolte, che nelle tele, venivano rappresentate secondo delle immagini consuete. Nel palazzo, ad esempio, le diverse scene mitologiche sono unificate dalla rappresentazione del basamento in pietra, tipico dell'arte antica romana e impiegato anche alle tele di palazzo Firrao. In ciascuno dei tre ambienti, i cicli pittorici presentano uno specifico tema iconografico. Nelle tele delle sovrapporte della stanza di compagnia l'elemento predominante è quello naturale dell'acqua, unito al tema dell'amore. Nelle tele collocate nella Galleria, invece, particolare è la scansione cronologica delle diverse scene che viene rispettata dalla successione secondo la quale furono collocate nella stanza. Infine, nella "*Stanza che segue la Galleria*" è presentato nuovamente il tema dell'amore, ma in un'accezione particolare con la rappresentazione degli amori adulterini di Giove e la figura di Ercole innamorato che accetta persino di essere ridicolizzato da Onfale. Rappresentazioni queste che sottolineano come davanti all'amore non esiste alcun potere divino che possa sfuggirvi[351].

Ipotesi dell'autore delle pitture proposte dalla storiografia

I dipinti descritti nel precedente paragrafo, oggetto di studio di Antonella di Pede, con molta probabilità, facevano parte di un progetto decorativo volto ad aggiornare alcuni ambienti del palazzo secondo connotati neoclassici. A conferma di ciò concorrono alcuni fattori, tra i quali la datazione rinvenuta dietro uno dei dipinti, 1796, periodo durante il quale, nella maggior parte dei palazzi nobiliari d'Italia, le più note maestranze erano impegnate a rinnovare interni secondo la moda del momento, ovverosia neoclassica. Inoltre, il ciclo pittorico, del tutto simile nei connotati a quelli presenti all'interno di palazzo Firrao, potrebbe essere stato eseguito dalle stesse maestranze che lavorarono negli ambienti di questo stesso palazzo. Questo, come osservato da Antonella di Pede, fa supporre la ricerca, da parte delle più note famiglie di Matera, di artisti altamente formati e ben inseriti nel panorama artistico internazionale. È per queste ragioni che è stata ipotizzata l'appartenenza dell'equipe o del singolo artista, autori del ciclo pittorico, all'ambiente artistico e culturale della capitale del Regno: Napoli. Come in Palazzo Firrao, anche per le tele presenti a palazzo Malvinni Malvezzi, è stato ipotizzato l'impiego di incisioni o stampa di opere famose seicentesche, conosciute grazie alla circolazione di riproduzioni a stampa, circolanti nelle botteghe di chi realizzò effettivamente le opere. Alcune tele, infatti, sono state associate, per caratteristiche e connotati iconografici, ad alcune opere come, ad esempio, *Le Trimphe d'Amphitrite et de Neptune* (di Louis de Boulogne il Giovane, collocazione sconosciuta) e la riproduzione realizzata da Louis Deplaces (1718). A tali opere è stato associato, in

[350] A. DI PEDE, *op. cit*., p. 36.

[351] Ivi, p. 37.

particolare, per diversi elementi affini, il *Trionfo di Nettuno* ed Anfitrite presente nel palazzo. Le tele raffiguranti *Leandro ed Ero* e *Galatea*, invece, presentano affinità con un'opera di Domenico Fetti, *Ovidio nelle Eroidi* (conservata al Kunsthistorische Museum di Vienna), di cui esiste una copia di dimensioni inferiori realizzata da David Teniers le Jeune, intitolata *Léandre nayé retrouvè par les Néréides* (conservata al Museo del Louvre di Parigi). Diverse sono le incisioni dell'opera di Federico Baracci, *Fuga di Enea da Troia* (1598), come quella di Agostino Caracci, intitolata *La morte di Didone*, dalla quale avrebbero tratto ispirazione per realizzare la tela presente a palazzo: *Enea fugge da Troia con Anchise, Ascanio e Creusa. Giunone chiede ad Eolo di liberare i venti* presenta affinità formali e tematiche con la serie di Louis de Boullogne, i *Quattro elementi,* di cui sono state realizzate delle incisioni da Cristoforo dell'Acqua, da Louis Desplaces e da Charles Dupuis.
Per la tela *Calai e Zete scacciano le Arpie che tormentano Fineo,* significativa è l'incisione dell'opera perduta di Simon Vouet *Calais et Zaete délibrant le roi Phinéè des harpies,* realizzata da Michel Dorigny nel 1651. *Il Ratto di Europa* trova affinità con l'analoga opera di Paolo Veronesi e conservata nella Pinacoteca Capitolina a Roma. Numerose sono le affinità tra le opere di palazzo Malvinni Malvezzi e alcune opere famose.

Questo, come osservato per palazzo Firrao, ha suggerito l'evidente appartenenza di chi realizzò in modo seriale le opere ad un ambiente ben inserito nel panorama politico, culturale e artistico europeo dell'epoca, capace di conoscere e divulgare le maggiori opere che erano state realizzate nel secolo precedente e diffuse

Figura 96 – M. Regolia, Interno napoletano del XVII secolo, (collezione privata)

mediante stampe e incisioni di altri artisti, escludendo la possibilità che le due famiglie materane potessero essere in possesso di stampe e incisioni[352].

[352] Ivi, pp. 41-42.

Gérard Labrot, nel dimostrare come ogni spazio di allestimento, ad esempio, uno realizzato nel 1650 e uno realizzato nel 1770, presenti caratteri diversi, mise a confronto tre dipinti degli interni di due appartamenti nobili[353]: il primo dipinto di Michele Regolia, *Interno Napoletano del XVII secolo* (collezione privata) e gli altri due realizzati da Pietro Fabris, *Interno dell'appartamento di Sir William Hamilton in Palazzo Sessa, XVIII secolo*, raffiguranti lo stesso ambiente, ma osservati da due punti di vista diversi. È proprio dal confronto di questi dipinti che Labrot osserva come i due ambienti, sebbene siano passati solo cento anni, presentano caratteri molto diversi tra loro. Nell'interno settecentesco, quello riferito al dipinto del Fabris, "*prevale l'arredo- si tratta di mobilia, librerie o scaffali, oppure oggetti da collezione, di piccoli bronzi, di armi o degli amatissimi vasi attici, apuli e campani di scavo – mentre i vari tipi di figurazioni bidimensionali, seguono in pieno il gusto raffinato dell'epoca, imbevuto di neoclassico"*[354]. Nel descriverli, Labrot parla di soggetti mitologici, come quelli che è possibile ritrovare nelle tele delle sovrapporte dei palazzi sopra descritti, o, ancora, scena di vedutine o piccoli paesaggi, come quella che abbiamo incontrato nella volta della stanza "a pontone" di palazzo Firrao. È possibile notare la grande specchiera che fa da sfondo alla scena del dipinto, elemento incontrato in più ambienti dei due palazzi. Esso, infatti, va a sostituire i grandi ritratti che, nel secolo precedente, avevano rappresentato i protagonisti dell'ambiente che li contenevano, lasciando spazio a una ricerca di luce volta ad esaltare ogni elemento di arredo, dal *borò* ai divani, dalla tappezzeria ai lampadari, o qualsivoglia mobilio, ognuno dei quali in grado di concorrere a raggiungere un risultato complessivo elegante

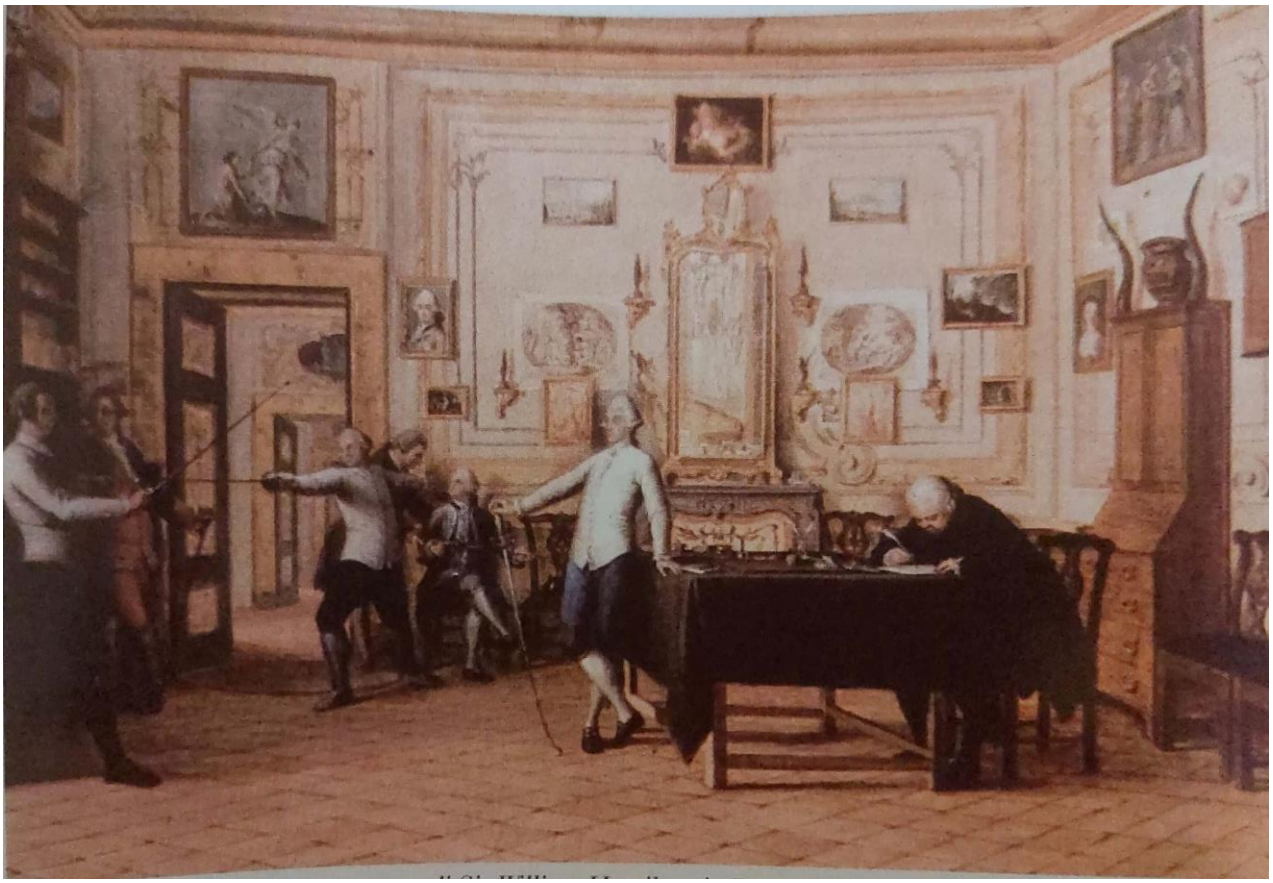


Figura 97 – P. Fabris, Interno dell'appartamento di Sir William Hamilton in Palazzo Sessa, XVIII secolo

[353] R. MIDDIONE, *I "generi" nella pittura di collezione tra Sei e Settecento a Napoli*, in S. ATTANASIO, *I palazzi di Napoli. Architetture e interni dal Rinascimento al Neoclassico*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1999, pp. 129-133.
[354] Ivi, p. 132.

e sobrio ma allo stesso tempo capace di mostrare all'osservatore la grandezza e la magnificenza della famiglia proprietaria.

2.4. La distribuzione degli ambienti a palazzo Firrao e di palazzo Malvinni Malvezzi: richiami ai modelli distributivi

La distribuzione attraverso la quale ogni ambiente del palazzo, privato o pubblico che sia, si mostra al visitatore, collocandosi in una posizione specifica rispetto all'intero palazzo, è il risultato del tentativo di voler soddisfare determinate esigenze, quali, ad esempio, la comodità, la convenienza e la bellezza, che dovevano caratterizzarlo. Francesco Milizia, nei "*Principj di architettura civile*"[355], sottolinea l'importanza di rispettare alcuni specifici fattori, analizzati più nel dettaglio nel paragrafo successivo, aventi l'obiettivo di rendere il palazzo comodo e in grado di soddisfare le esigenze di chi vi abitava.

2.4.1 Le regole distributive del palazzo secondo il Milizia, adottate nello scenario napoletano

L'ingresso, il vestibolo, il cortile, gli ambienti di servizio e lo scalone

Secondo il Milizia, per un palazzo vi sono delle regole essenziali che l'architetto deve seguire affinché chi lo abita possa trovare nel proprio palazzo il migliore alloggio. La comodità, elemento fondamentale, non deve mai dimenticare la bellezza, così come la solidità stessa del palazzo. È importante che ogni ambiente sia in stretta connessione con gli altri facendo sì che il risultato complessivo sia semplice, funzionale e unitario. La divisione degli spazi deve rispettare la dimensione complessiva del palazzo; sarebbe inappropriato realizzare grandi palazzi con ambienti esigui al suo interno, escludendo quelli spazi di servizio essenziali per lo

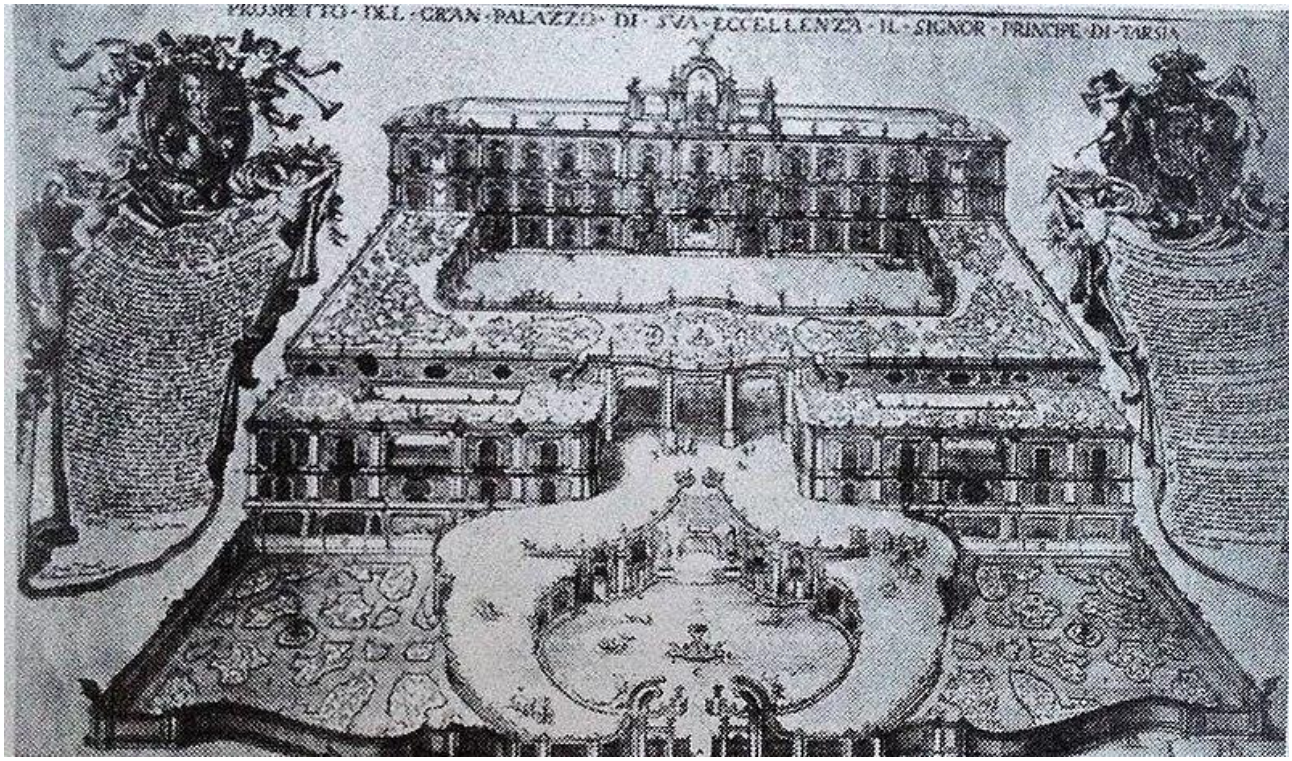


Figura 98 - Vaccaro - "Prospetto del gran palazzo di sua eccellenza il signor Principe di Tarsia". Incisione.

[355] F. MILIZIA, *Principj di architettura civile,* Bassano 1785.

svolgimento della vita quotidiana. Allo stesso tempo sarebbe inappropriato pensare a grandi ambienti con piccole aperture, così come la decorazione esterna deve rispettare la decorazione interna del palazzo, in riferimento agli spazi non destinati ai servizi. Ogni edificio deve presentarsi bene, avere un ingresso comodo e contenere una progressione crescente di spazi sempre più decorati. Questo aspetto, nei palazzi analizzati nella prima parte di questo lavoro, è stato fortemente confermato dall'impiego della successione portale, androne, cortile, diversamente ornati e che conducevano a scaloni magnifici, attraverso i quali si giungeva nei saloni di rappresentanza, ove il lavoro di artisti, pittori, intagliatori, li avevano resi gli ambienti più belli dei palazzi[356].

È importante che l'ingresso del palazzo, secondo il Milizia, sia ubicato su una strada principale o ancora meglio su una piazza. L'ingresso deve essere collocato in corrispondenza dell'asse centrale della facciata. In presenza di altri ingressi, essi devono trovarsi distanti dal principale o, se vicini, essi devono essere di minore fattura e portare entrambi al vestibolo principale. Questo perché la presenza di portoni simili, vicini tra loro, potrebbe provocare confusione, come accade in palazzo Corsini a Roma[357]. Particolare fu l'ingresso realizzato per palazzo Spinelli di Tarsia, per il quale, una volta superato il portale, con le carrozze, si procedeva lungo uno dei due stradoni a ferro di cavallo, della larghezza di cinque carrozze, le quali conducevano al livello superiore e, mediante tre archi, era possibile giungere nel cortile principale del palazzo.

Il vestibolo è lo spazio che si attraversa per accedere agli appartamenti del piano terra. Di diversa forma, i vestiboli devono presentare i medesimi ordini che eventualmente sono stati impiegati sulla facciata. Realizzati in pietra, in quanto esposti agli agenti atmosferici, e la relativa decorazione deve tener conto della progressione degli spazi di cui prima si è fatto cenno.

Il vestibolo conduce direttamente al cortile, il quale, può essere accompagnato, nel caso di grandi palazzi, da altri due cortili di servizio, legati agli ambienti di cucine, scuderie e rimesse, come in palazzo Doria d'Angri, ove il cortile principale di impianto esagonale conduceva ad un altro vestibolo attraverso il quale si accedeva al secondo cortile, destinato ad ospitare la rimessa e la scuderia. Nel caso in cui il cortile principale sia legato ad un altro cortile o al giardino, l'apertura che conduce ad esso deve trovarsi in asse con l'ingresso principale. È importante che i cortili siano proporzionali alle dimensioni complessive del palazzo. Inoltre, possono essere di diverso impianto. Sono infatti d'esempio i palazzi Serra di Cassano il cui cortile aveva una pianta ottagonale e palazzo Spinelli di Laurino, il cui cortile presentava un impianto ovale. È fondamentale che siano spaziosi e ariosi, affinché si possa garantire la salubrità dell'aria. Per questo è altrettanto utile che siano circondati da bassi fabbricati per permettere al sole di battervi. Anche in questo caso, l'ornamento può essere di diverso tipo e i cortili stessi possono ospitare statue, fontane, portici o colonnati e, nel caso di ordine architettonico, è consono che esso richiami quello adoperato in facciata e quindi nel vestibolo. Per quest'ultimo aspetto è utile fare accenno a palazzo Cavalcanti, la cui facciata con basamento in bugnato di piperno, sormontato da pilastri di ordine ionico e da un attico posto sulla sommità, era richiamata nel cortile, ove su tutti e quattro i lati vennero impiegate arcate su colonne bugnate.

Intorno al cortile sono collocate le Scuderie e le Rimesse delle carrozze. Le scuderie devono essere progettate affinché le aperture siano rivolte a settentrione e che la luce penetri dall'alto e mai frontalmente, poiché i cavalli, alla sua vista, potrebbero disturbarsi. È importante che esse siano ventilate, luminose e fresche con alte volte e, nel caso di grandi palazzi, possono essere divise in tre parti, rispettivamente per i cavalli da tiro, per i cavalli da sella e per i cavalli che presentano problemi. Nelle vicinanze devono trovarsi le rimesse, ove poter conservare tutti gli accessori oltre alle carrozze. Anche in questo caso è importante che la luce non batta in modo diretto, poiché essa potrebbe rovinare le carrozze. In Palazzo Spinelli di Tarsia sul lato destro

[356] Ivi, pp. 36-41.

[357] Ivi, p. 77.

del cortile vi era una scuderia in grado di ospitare ben ottanta cavalli o in palazzo Pignatelli di Monteleone vi era una rimessa che, secondo l'inventario del 1723, ospitava ben sei vetture. Nel caso di tre cortili, uno dei tre potrebbe essere adito agli ambienti delle cucine, lontane dagli appartamenti nobili, per evitare che gli odori possano giungervi. Per evitare incendi, anche questi ambienti devono essere voltati, molto luminosi e circondati di altri ambienti utili a riporvi gli utensili, le credenze e altri arnesi utili alla preparazione delle vivande.

Per quanto concerne la scala, è importante che venga posta attenzione a cinque aspetti: la sua collocazione, la sua forma, la sua decorazione, la sua proporzione e la sua costruzione. Per quanto riguarda il primo aspetto è importante che essa sia subito vista dal visitatore ed è per questa ragione che sarebbe utile collocarla alla destra o alla sinistra del vestibolo. Nei grandi palazzi ci possono essere due scaloni monumentali, uno di fronte all'altro, entrambi conducenti al piano nobile. È importante, infatti, che la scala monumentale conduca al solo primo piano nobile o al secondo nel caso esso sia presente. Per giungere nei camerini, nei terrazzi e negli altri ambienti devono essere usate altre scale, che non necessitano di particolare ornamento e attenzione. La forma delle scale è importante che sia tale da soddisfarne la comodità: è per questa ragione che viene prediletta quella di pianta rettangola o quadrata, come quelle impiegate per i palazzi Albertini di Cimitile e Serra di cassano, a svantaggio di quelle ellittiche e circolari, poiché "incomode", ma talvolta impiegate nello scenario napoletano, seppur raramente, come quella progettata e realizzata per palazzo Mastellone. Riguardo alle proporzioni della scala, bisogna considerare la sua grandezza rispetto all'intero edificio, nonché la proporzione tra larghezza e altezza degli scalini. La simmetria, sia rispetto al palazzo e sia rispetto alla scala stessa, invece, è l'elemento imprescindibile per poter soddisfare il requisito relativo ad una buona decorazione, tenendo conto, sempre, della progressione decorativa che parte dalla facciata, fino a giungere alle sale di maggiore rappresentanza del palazzo[358].

Gli appartamenti

Il Milizia riteneva che l'appartamento fosse costituito da tre tipi di appartamenti: uno di comodità, uno di società e uno di parata, collocati tutti, nei palazzi che lo permettevano, all'interno del medesimo piano, ovverosia il piano nobile.

L'appartamento di comodità si componeva di tutti quelli ambienti legati all'uso personale del padrone di casa. Alcuni erano esposti ad occidente, per l'inverno ed altri a settentrione per l'estate. Importante è che essi fossero collocati lontano dai cortili e dagli ambienti di servizio, ove i domestici avrebbero potuto causare rumori e quindi disturbare i signori. Per queste camere la decorazione non era necessaria, ma per esse era richiesta la comodità e la salubrità dell'aria. Separata da tali ambienti, ma in prossimità di essi, vi era la camera da pranzo, preceduta dalle camere contenenti le credenze e seguita da altre camere, tra le quali la cucina. Aspetto rispettato in palazzo Maddaloni, ove in uno degli angoli del piano nobile del palazzo venne allestita la camera da letto, collegata direttamente alla sala da pranzo. Inoltre, questi ambienti non devono trovarsi lungo i percorsi dell'appartamento di società, affinché gli ospiti non si imbattano in questi ambienti e disturbino i proprietari.
L'appartamento di società, invece, è composto dagli ambienti allestiti per ospitare amici e conoscenti che si recavano al palazzo quotidianamente. In occasione di feste e di particolari cerimonie essi potevano essere aperti e uniti all'appartamento di parata: per questa ragione era utile che l'appartamento di società fosse in prossimità dello stesso.

[358] Ivi, pp. 78-102

L'appartamento di parata era quindi composto da quelle sale ove si concentrava la più ricca e magnifica decorazione del palazzo. Destinate ad essere sede di ricevimenti, di feste e dove si era soliti ricevere importanti ospiti, esse erano le sale più spaziose di tutto il palazzo e per questo prospicenti la via o la piazza principale su cui si affacciava il palazzo stesso. Utile a questi ambienti, erano i corridoi, i guardarobe e le scale di servizio che permettevano ai domestici di soddisfare nel migliore modo possibile la funzione alla quale erano destinati questi ambienti[359].

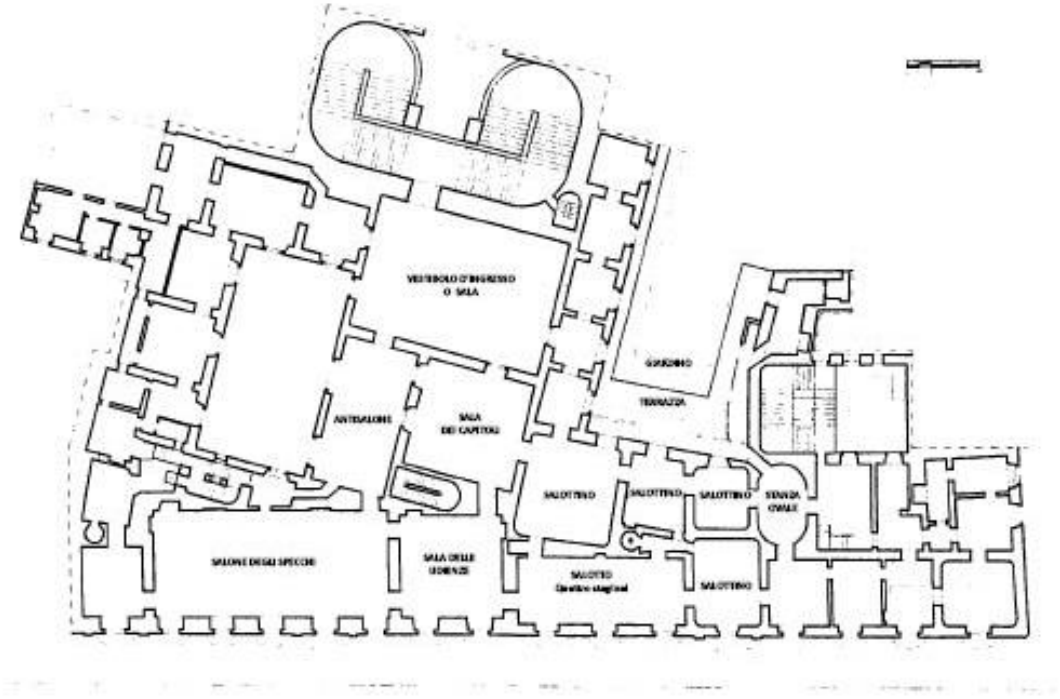


Figura 99 - Napoli, Palazzo Serra di Cassano. Planimetria piano nobile.

Le Sale, le Camere, i Guardarobe, i Gabinetti e la Galleria

Per quanto concerne l'analisi delle Sale, esse dovevano rispecchiare l'estro dell'intero palazzo, poiché era qui che la progressione del palazzo, in riferimento alla decorazione, terminava; era dunque importante che dopo una magnifica facciata, un vestibolo altrettanto magnifico, il cortile, nonché lo scalone, le sale principali fossero poveramente decorate. Questo era in riferimento anche alla prima stanza, alla quale si giungeva una volta terminata la salita mediante lo scalone, ovverosia il vestibolo d'ingresso del piano nobile, che, sebbene privo di una rilevante funzione, doveva essere degnamente curato. È un esempio la Sala d'ingresso di palazzo Serra di Cassano, la quale venne interamente affrescata da Giuseppe o Gioacchino Magri con dipinti di prospettive architettoniche. Vi erano poi altre sale, come quella di Udienza, da Conversazione o da Ballo, quest'ultima molto spaziosa, soprattutto in altezza per ospitare i musicanti sulle alte tribune. Per quanto concerne le Camere, il Milizia sottolinea la loro importanza, poiché alle stesse era riservata una delle funzioni maggiormente necessarie, ovverosia quella legata al riposo. Esse potevano essere Camere da letto o Camera di Parata e dovevano essere esposte a mezzogiorno e avere i letti posizionati di fronte alle finestre, nel caso la disposizione dell'ambiente lo avesse consentito. Le Camere da dormire, invece, erano solitamente precedute da anticamere. Le alcove, invece, secondo il Milizia, erano nate con l'intento di correggere l'eccessiva lunghezza delle camere e per inserire altri ambienti come i Gabinetti e i Guardarobe. Questi ultimi erano utili non solo per custodire panni o biancheria, ma anche per allestire camerini e la toeletta. I Gabinetti,

[359] Ivi, pp. 102-106.

invece, erano gli ambienti destinati allo studio, nei quali trattare affari, o dove contenere libri e quadri preziosi. Essi, di solito, erano collocate prima delle Camere da letto e non dopo, per evitare che chi doveva giungervi non dovesse passare per queste ultime.
Infine, la Galleria poteva essere destinata ai giochi, alla danza e alla musica, poteva essere utilizzata per collegare i grandi appartamenti o, ancora, allestita come museo di storia antica e naturale o, infine, utilizzata per la raccolta dei prodotti delle belle arti. In ogni caso, essa era riccamente decorata, anche con l'impiego di elementi architettonici, più lunga che larga, a volta o a soffitto, chiusa o con finestre[360]. Palazzo Berio, ad esempio, ospitò una vasta collezione di quadri e di stampe pregiate, mentre, in palazzo Vandeneynden, vennero allestite due Gallerie, con dipinti di Luca Giordano e quadri del Poussin, dello Spagnoletto e del Rubens. Il secondo piano nobile di palazzo Sangro di Casacalenda venne interamente adibito ad appartamento di rappresentanza. Qui tutti gli ambienti vennero collocati intorno al fulcro della casa, la Galleria, decorata su indicazioni del Vanvitelli, di Fedele Fischetti e altri artisti. Nella Galleria di palazzo Filomarino della Rocca, il principe Giovanni Battista raccolse circa duecento quadri di autori italiani e stranieri, oltre a trecento ritratti di uomini e artisti illustri. In palazzo Pignatelli, invece, la Galleria venne dipinta da Paolo de Matteis con scene dell'Eneide di Virgilio e della Gerusalemme Liberata del Tasso.

2.4.2 Le "regole" distributive applicate ai palazzi di Matera

A seguito dell'analisi effettuata è possibile, dunque, osservare come, in alcuni aspetti, palazzo Firrao e palazzo Malvinni Malvezzi, nelle loro particolari conformazioni, presentano i connotati secondo i quali il Milizia riteneva che un palazzo dovesse esser fatto, nonché molte affinità con alcuni dei più importanti palazzi della capitale, Napoli. Partendo dalla loro collocazione, entrambi i palazzi furono realizzati su due delle piazze più importanti della città: piazza Duomo e piazza del Sedile, divenuta, in quel periodo sede comunale della città, tanto che l'ingresso di palazzo Firrao, in questa occasione venne spostato, affinché l'ingresso fosse prospicente la piazza stessa. Come in palazzo Firrao, anche per palazzo Malvinni Malvezzi, una volta acquistate nuove proprietà adiacenti al nucleo originario, si ritenne opportuno donare al palazzo un ingresso più decoroso, nonché una facciata all'altezza dell'alto rango della famiglia proprietaria. Purtroppo, però, in Palazzo Firrao, questo aspetto penalizzò la possibilità di avere una facciata e quindi un portale ben in vista sulla piazza, sebbene la parte sommitale, caratterizzata da una larga fascia in bugnato a punta di diamante sormontata da arcatelle con lesene leggermente aggettanti, si mostra alla città ancora oggi elegante e maestosa. L'impossibilità di avere un'entrata regolare e quindi in linea con la maggior parte dei palazzi dell'epoca, fu causata dall'elevata collocazione del piano effettivo del palazzo, per cui fu necessario realizzare un blocco scala che conduceva al piano terra del palazzo. Per quanto concerne il cortile, quello di palazzo Malvinni Malvezzi è raggiungibile subito dopo aver oltrepassato il portale d'ingresso. È qui che era possibile giungere ai due ambienti destinati alla rimessa e alla scuderia del palazzo. In entrambi i palazzi si accede al piano nobile degli stessi mediante due scaloni a pianta quadrata con doppia rampa, soddisfacendo il carattere di comodità che il Milizia riteneva fondamentale per esse. In palazzo Firrao, significativa è la netta divisione tra gli ambienti che potremmo definire, secondo quanto affermato dal Milizia, di parata e di società, da quelli di comodità. Infatti, oltre alla sala del quarto superiore, ovverosia la sala d'ingresso al piano nobile del palazzo, ben tenuta, si aprivano in successione le principali quattro sale del palazzo, terminanti nella sala più importante dello stesso, la Galleria, ambiente più lungo che largo, come il Milizia sosteneva dovesse essere e destinata ad ospitare i più importanti ospiti, come Giuseppe Napoleone. Le entrate ad essa erano ben quattro e due di esse conducevano direttamente alle Camere da letto dei signori della casa. Una di queste due camere, poste in uno degli angoli del palazzo, soddisfaceva l'indicazione secondo la quale le camere da letto dovessero essere collocate proprio in quella specifica posizione rispetto al palazzo. L'altra camera era

[360] Ivi, pp. 106-112.

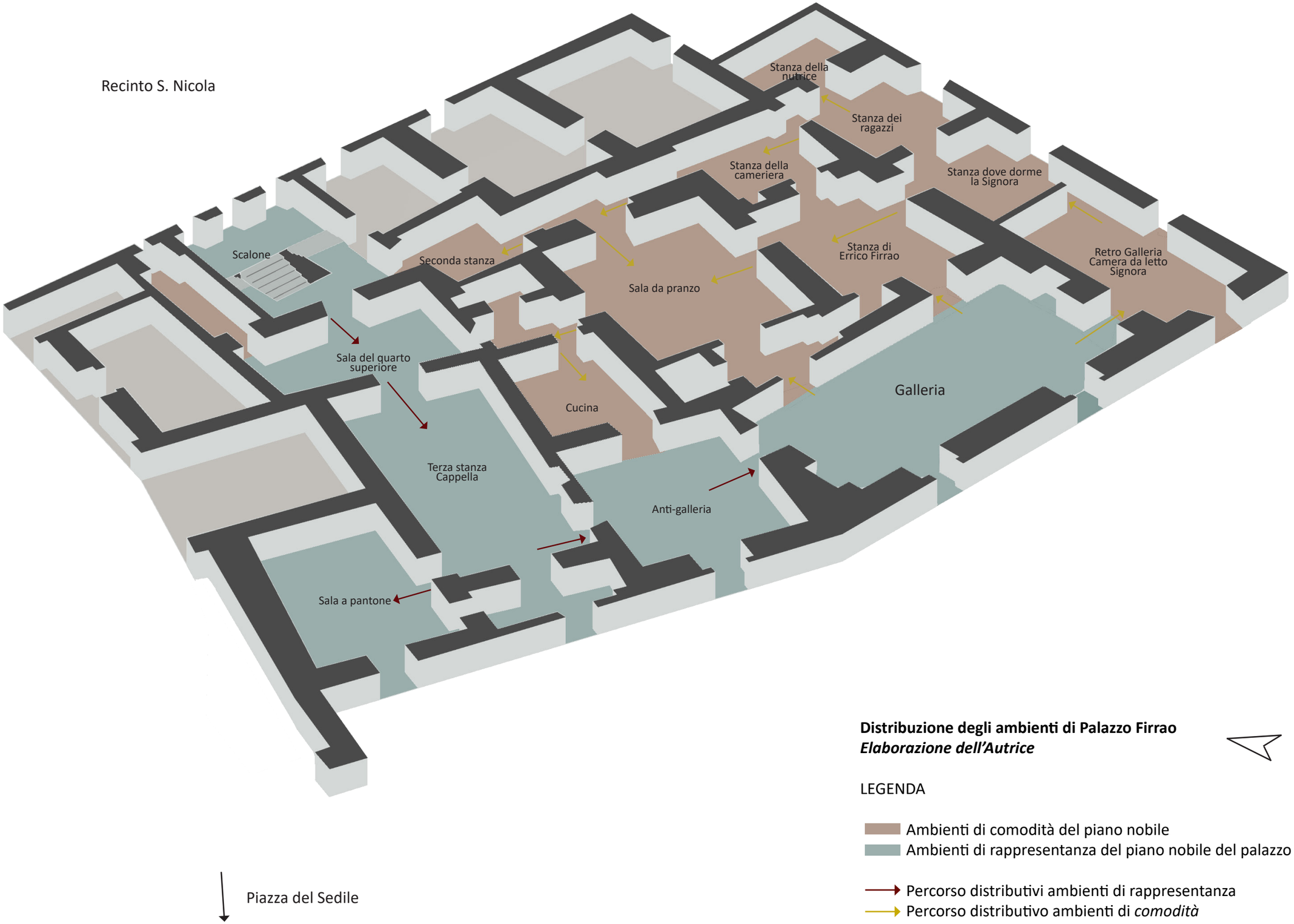
ben collegata alla camera da pranzo, che a sua volta comunicava con la cucina, ben isolata rispetto agli ambienti di rappresentanza, ma anche agli ambienti privati dei signori, poiché non era opportuno che gli odori e i rumori dei domestici giungessero e disturbassero chi sostava in questi ambienti. Ogni ambiente di servizio era seguito o preceduto da altre stanze, ove riporre gli oggetti indispensabili per prestare determinati servizi, come credenze, contenenti gli utensili per la cucina, nonché i servizi di piatti e bicchieri, posate e altro, cassepanche contenenti biancherie, panni e altri oggetti.

Palazzo Malvinni Malvezzi, con molta probabilità, ebbe dei proprietari ancor più benestanti della famiglia Firrao. A conferma di ciò vi è la presenza – nel palazzo – di ben due gallerie: come afferma il Milizia, questo aspetto caratterizzava solamente determinati palazzi, in particolare i più maestosi. La sala d'ingresso al piano nobile del palazzo, anche in questo caso ben tenuta, poteva condurre sia ad una zona raccolta destinata a una biblioteca e sala studio, sia alla zona destinata ai servizi e sia, mediante due gradevoli salottini, alla stanza principale – la prima galleria. Quest'ultimo insieme di ambienti costituiva ciò che il Milizia definiva appartamento di società. La Galleria era collegata mediante tre aperture a tre camere da letto, due delle quali potevano godere della presenza di camerini al loro interno. La disposizione di queste sale, permetteva all'ospite di poter giungere nelle sale di rappresentanza senza dover attraversare l'appartamento di comodità e quindi le camere da letto di chi abitava il palazzo, ma allo stesso tempo, questi ultimi potevano giungere in queste sale, direttamente dalle loro camere, rispettando quella che era la distribuzione suggerita dal Milizia e adottata in molteplici palazzi sopra analizzati, confermando quanto i palazzi di Matera, fossero ben aggiornati, non solo al gusto del tempo, ma anche ad aspetti più funzionali e legati alla comodità del palazzo. Sullo stesso piano, ma ben separato dagli ambienti sopradescritti, ma comunque ben collegati ad essi, vi erano gli ambienti destinati al pranzo, in particolare la sala da pranzo e la cucina, entrambe precedute da anticamere contenenti tutti gli utensili necessari per le funzioni di questi due ambienti. Ritornando alla sala d'ingresso, essa era collegata anche ad un corridoio attraverso il quale era possibile giungere al piano superiore, sul quale si distribuivano altri ambienti: i primi costituivano l'appartamento di parata, gli altri completavano gli appartamenti di comodità del piano primo. Vi era, infatti, un primo salottino che conduceva alla seconda Galleria del palazzo. Questa, più lunga che larga, rispondeva all'indicazione secondo la quale la Galleria dovesse esser collocata sulla strada o sulla piazza principale su cui il palazzo sorgeva. Infatti, la Galleria principale di Palazzo Malvinni Malvezzi gode di tre affacci prospicenti piazza Duomo. Questo aspetto è stato soddisfatto anche in palazzo Firrao: in particolare, la relativa Galleria è dotata di tre balconi che prospettano su piazza del Sedile. In successione, oltre questa Sala, trovavano collocazione la Camera da letto dei coniugi e quella dei sei ragazzi, alla quale era affiancata la Camera del domestico, rispondendo anche in questo caso, alle disposizioni secondo le quali il palazzo poteva ritenersi comodo oltre che "bello".

È partendo da queste osservazioni che si osserva come i palazzi napoletani e quindi quelli materani, nelle loro particolari configurazioni, rispettino questi aspetti: è possibile così affermare che anche i palazzi di Matera, oggetto di questo studio, sono entrati a far parte di quella parentesi sei-settecentesca della storia della tipologia palaziale, nonostante, molto spesso, Matera, città di provincia, si sia mossa ai margini di una realtà che è stata invece al centro di molteplici studi e analisi effettuati dai più noti autori. È altrettanto importante sottolineare come la distribuzione vari in base a diversi fattori, quali i vari gradi di nobiltà e di ricchezza, la diversità del clima (come già osservato per l'impianto delle scale – chiuso o aperto), dei costumi, la diversità dei luoghi e la diversità dei gusti di chi commissionava l'opera.

ASSONOMETRIA VOLUMETRICA

Palazzo Firrao



Distribuzione degli ambienti di Palazzo Firrao
Elaborazione dell'Autrice

LEGENDA

Ambienti di comodità del piano nobile
Ambienti di rappresentanza del piano nobile del palazzo

Percorso distributivi ambienti di rappresentanza
Percorso distributivo ambienti di *comodità*

ASSONOMETRIA VOLUMETRICA

Palazzo Malvinni Malvezzi

Distribuzione degli ambienti di Malvinni Malvezzi
Elaborazione dell'Autrice

LEGENDA

- Ambienti di comodità del piano nobile
- Ambienti di rappresentanza del piano nobile del palazzo
- Ambienti di comodità del secondo piano nobile
- Ambiendi di rappresentanza del secondo piano nobile

- Percorso distributivi ambienti di rappresentanza
- Percorso distributivo ambienti di *comodità*

Considerazioni conclusive

"[…] *Quel palazzo, quei mobili, quei giardini, quelle belle acque vi affascinano, e vi fanno invidiare e di primo acchito una casa così deliziosa e l'estrema fortuna del signore che la possiede. Lui non c'è più; non l'ha goduta con una piacevolezza e una tranquillità simili alle vostre: mai un giorno sereno, né una notte tranquilla; si è affogato nei debiti per portarla a quel grado di bellezza da cui ora voi siete sedotto*. […]".

J. de La Bruyére, *I caratteri*, 1688.

Sulla base di quanto emerso nell'ambito dell'analisi sopra riportata, è possibile affermare che – con riguardo al periodo oggetto del presente lavoro – lo studio di un dato palazzo nobiliare non può prescindere da una contestuale analisi dello scenario sociale, politico e culturale nel quale si inserisce la sua realizzazione o i successivi interventi di ampliamento e/o aggiornamento del palazzo stesso, ove effettuati.

Tale aspetto è emerso con ancor più evidenza a valle dell'analisi che ha avuto ad oggetto i Palazzi di Matera: ebbene, questi ultimi (in particolare palazzo Firrao e palazzo Malvinni Malvezzi) – seppur riferibili ad una zona d'Italia a quel tempo del tutto marginale rispetto ad altri luoghi della penisola, rispondono ai medesimi criteri distributivi e formali riscontrabili nei palazzi delle principali aree della penisola e, in particolar modo, della Capitale del Regno di Napoli – anche e soprattutto alla luce dell'appartenenza geo-politica di Matera a tale area. Non solo: questi stessi palazzi, oltre a testimoniare la capacità di rimanere aggiornati rispetto al gusto e alla moda del tempo, dimostrano al contempo di aver tenuto conto delle principali linee guida individuate da alcuni noti teorici dell'architettura (tra cui il già citato Francesco Milizia), affinché i palazzi stessi fossero contestualmente comodi e "belli". Aspetto, quest'ultimo, imprescindibile per un palazzo nobiliare: come rilevato in maniera uniforme e ricorrente nel corso della trattazione – la bellezza del palazzo assurge ad essere una vera e propria necessità della famiglia nobiliare. È attraverso la bellezza e la magnificenza del palazzo, infatti, che i Signori potevano dimostrare, non solo a sé stessi, ma anche alla società, il proprio potere e la propria ricchezza. Ed è proprio questo quanto si è tentato di dimostrare attraverso l'applicazione delle "regole" del Milizia ai due palazzi di Matera: si riprende in tal senso, a titolo esemplificativo, la presenza di appartamenti di comodità, ben distinti e separati dai percorsi dedicati agli appartamenti di parata e di società, nonché la collocazione delle Sale di rappresentanza (tra cui rileva la Galleria) prospicenti le più importanti piazze su cui i palazzi stessi si ergevano.

Come rilevato nel corso della trattazione, tuttavia, sebbene l'influenza del contesto sociale e politico di ciascun luogo, unitamente alla sua conformazione geografica, si sia tradotta in risultati spesso simili tra le varie aree d'Italia, non è possibile affermare che ciò sia stato sempre vero: in alcuni casi, infatti, come ampiamente discusso, si è assistito ad un risultato finale del tutto eccezionale e peculiare, seppur ottenuto attraverso l'impiego di medesimi elementi architettonici, riconducibili, come sopra indicato, alla facciata, al portale d'ingresso, all'androne, al cortile, allo scalone ed alle Sale di rappresentanza. A titolo esemplificativo, lo Scalone, presente in ciascun palazzo quale elemento distributivo di fondamentale importanza, si presenta attraverso modalità diverse tra loro (aperto *vs* chiuso).

Le stesse analogie, peraltro, non possono e non devono esser lette in chiave assoluta: ciascun palazzo, infatti, è portatore di un'idea progettuale cucita su sua misura ed è questo a renderlo un tassello unico nel vasto scenario della storia dei palazzi nobiliari del XVII e del XVIII secolo.

Bibliografia

1622
P. P. RUBENS, *Genua, Palazzi di Genova,* Anversa.
1769
G. B. PIRANESI, *Diverse Maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizi desunte dall'architettura Egizia, Etrusca, e Greca con un Ragionamento Apologetico in defesa dell'Architettura Egizia e Toscana,* Roma.
1776
G. P. ROSSINI, *Il Mercurio errante delle grandezze di Roma*, Volume I, Roma.
1785
F. MILIZIA, *Principi di architettura civile*, parte seconda, Libro II, Bassano.
1789
V. RUFFO, *Saggio ragionato sulla origine, ed essenza dell'architettura civile*, Napoli.
1845
G. C. BASCAPÈ*, I Palazzi della vecchia Milano: ambienti, scene, scorci, di vita cittadina*, Milano.
L. CATALANI, *I palazzi di* Napoli, Napoli.
1882
G. GATTINI, *Note storiche sulla città di Matera*, Napoli.
1928
G. FENOGLIO*, Il Palazzo dei Marchesi di Barolo: notizie e frammenti di storia torinese,* in *«Torino. Rivista mensile municipale»,* VIII, n. 3, marzo 1928, pp. 104-125.
1932
E. OLIVERO, *Il Palazzo Cavour in Torino*, Torino.
1939
R. PANE*, Architettura dell'età barocca a Napoli*, Napoli.
1952
E. BASSI, *Architettura del Sei e del Settecento a Venezia*, Napoli.
L. MARCHETTI (a cura di), *I Bonaparte e palazzo Serbelloni*, Milano.
1956
S. SIMONCINI, *Osservazioni sull'architettura del tardo '700 in provincia di Bari*, in "*Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*" (Facoltà di Architettura, Università di Roma), 18, pp. 1-7.
1959
A. VILEI, *Poggiardo, Galatina 1990. Ville vesuviane del Settecento*, Napoli.
1961
B. ALDIMARI, *Memorie historiche delle diverse famiglie nobili*, Napoli.
1962
G. LO JACONO, *Studi e rilievi di palazzi palermitani dell'età barocca*, Palermo.
M. PAONE, *Emanuele Manieri architetto leccese del Settecento*, in "*Studi salentini*", pp. 45-50.
1963
G. C. BASCAPÈ, *Palazzi storici di Varese*, Milano.
G. L. MARINI, *L'architettura Barocca in Piemonte*, Torino.
M. MORELLI, *Storia di Matera*, Matera.
1964
L. ANGELINI, 12 *Palazzi bergamaschi di provincia*, Bergamo.
G. BASCAPE', C. PEROGALLI, *Palazzi privati di Lombardia, Banco Ambrosiano*, Milano.
1966
F. FABRIS, *La genealogia della famiglia Caracciolo riveduta e aggiornata da Ambrogio Caracciolo*, Napoli.
M. CALVESI, M. MANIERI ELIA, *Personalità e strutture caratterizzanti il "Barocco" leccese*, Roma.
1967
A. GRISERI, *Le metamorfosi del Barocco*, Torino.
1968
A. BLUNT, *Barocco Siciliano*, Milano.
A. CAVALLARI MURAT, *Forma urbana ed architettura nella Torino barocca: dalle premesse classiche alle conclusioni neoclassiche*, Politecnico di Torino, Istituto di architettura tecnica, Torino.
1970
M.LABÒ, *I Palazzi di Genova di P.P. Rubens e altri studi di architettura*, Genova.
D. R. PAOLILLO, C. DALLA SANTA, *Il Palazzo Dolfin Manin a Rialto. Storia di un'antica dimora veneziana*, Venezia.
1971
A. MASSARI, *Giorgio Massari, architetto veneziano del Settecento*, Vicenza.
1972
E. POLEGGI, *Strada Nuova. Una lottizzazione del Cinquecento a Genova*, Genova.
1973
P. PORTOGHESI, *Roma barocca*, Roma.

1976
C. G. CANALE, *Noto. La struttura continua della città tardo – barocca*, Palermo.
1977
G. FIENGO, *Documenti per la storia dell'architettura e dell'urbanistica napoletana del Settecento*, Napoli.
R. MASOBELLO, M. TARLÀ, *L'architettura di palazzo Pisani, in L. MORETTI* (a cura di*), Il conservatorio di musica "Benedetto Marcello" di Venezia*, Venezia, pp. 110-133.
A. PUTATURO MURANO, *Il mobile napoletano del Settecento*, Napoli.
1978
C. GARZYA, *Interni neoclassici a Napoli,* Napoli.
F.P. VOLPE, *Memorie storiche di Matera*, Bologna.
1979
G. ALISIO, *Urbanistica napoletana del Settecento*, Bari.
A. CICOTERO, *Palazzo Cisterna a Torino*, Torino.
1980
M. BRUSATIN, *Venezia nel Settecento. Stato, architettura, territorio,* Torino.
1981
C. DE SETA, *Architettura, ambiente e società a Napoli nel '700*, Torino.
G. DONATORE, *Pavimenti e rivestimenti monolitici in Campania*, Napoli.
A. MARIUZ, *La "Magnifica Sala" di Palazzo Dolfin a Venezia: gli affreschi di Niccolò Bambini e Antonio Felice Ferrari, in "Arte Veneta"*, 35, pp. 181-186.
A. VENDITTI*, Architettura neoclassica a Napoli*, Napoli.
1982
A. COPETI, *Notizie della città e dei cittadini di Matera*, Matera.
M. MANIERI ELIA, *Architettura barocca,* in *La Puglia tra Barocco e Rococò*, Milano, pp. 32-154.
M. PIRONDINI, V. VANDELLI, E. BERTOZZI DESCO, *Ducale Palazzo di Sassuolo*, Genova.
F. STRAZZULLO (a cura di), *Settecento napoletano. Documenti*, Napoli.
1983
I. CHIAPPINI DI SORIO*, I Pisani Moretta e il palazzo di S. Polo. Economia, arte, vita sociale di una famiglia patrizia veneziana nel corso del secolo XVIII,* Parma.
V. COMOLI, *Torino*, Laterza, Roma.
1984
G. CANTONE, *Napoli barocca e Cosimo Fanzago*, Napoli.
F. DIVENUTO, *Pompeo Schiantarelli. Ricerca ed architettura nel secondo Settecento napoletano*. Napoli.
1985
A. ALBERTINI, *Le forme architettoniche di palazzo Loredan*, in E. BASSI, R. PALLUCCHINI (a cura di), *Palazzo Loredan e l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, Venezia, pp. 38-39.
1986
C. SIRACUSANO*, La pittura del Settecento in Sicilia*, Roma.
1988
A. BARGHINI*, Il palazzo ducale a Torino* (1562-1696), in *"Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino*", XLII, 7-8, pp. 127-134.
U. CARDARELLI, P. ROMANELLO, A. VENDITTI, *Ville vesuviane. Progetto per un patrimonio settecentesco di urbanistica e di architettura*, Napoli.
S. TABRINER*, La genesi di Noto, Una città siciliana nel Settecento*, Bari.
M. MANIERI ELIA*, Barocco leccese*, Milano.
1990
P. WADDY, *Seventeenth-century Roman palaces: use and the art of the plan*, New York.
1991
A. ADAMO, *Le vicende storiche di Palazzo Traetto nei documenti notarili dell'Archivio di Stato di Napoli*, in A. BUCCARO, *Il borgo dei Vergini. Storia e struttura di un ambito urbano*, pp. 258 – 260.
F. BONORA*, Il Palazzo Durazzo Bombrini in Cornigliano. Un'architettura francese a Genova*, Genova.
M. L. GATTI PEPER (a cura di), *Barocco lombardo/barocco europeo, atti del convegno (Loveno di Menaggio, villa Vigoni*, 2-5 aprile 1990), in "Arte Lombarda", nn. 98-99.
A. MARIUZ, *La "Magnifica Sala" di Palazzo Dolfin a Venezia: gli affreschi di Niccolò Bambini e Antonio Felice Ferrari*, in "Arte Veneta", 35, pp. 181-186.
1992
G. CANTONE, *Napoli barocca*, Roma.
E. GAVAZZA, G. ROTONDI TERMINIELLO (a cura di), *Genova nell'età barocca, catalogo della mostra* (Genova, palazzo Spinola e palazzo Reale, 2 maggio – 26 luglio 1992), Bologna.
G. FIENGO (a cura di*), Architettura napoletana del Settecento. Problemi di conservazione e valorizzazione*, Casalnuovo.
1994
R. BATTAGLIA*, Le "diverse maniere d'adornare i cammini…" di Giovanni Battista Piranesi: gusto e cultura antiquaria*, in "*Saggi e Memorie di storia dell'arte",* Vol. 19, pp. 191-273.
M. CRISTALLO, *Palazzi di Puglia*, Bari.
G. MOROLLI, U. FRANZOI, A. AUGUSTI, L. URBAN, M. GALUPPO, *Le procuratie nuove in piazza san marco,* Roma.
1995

G. CARDAMONE, A. MANIACI, *Note su due palazzi palermitani del Settecento*, in G. SIMONCINI (a cura di), L' *uso dello spazio privato nell' età dell'Illuminismo*, Firenze, pp. 579-588.
A. CASSIANO (a cura di), *Il Barocco a Lecce nel Salento*, Roma.
A. GRISERI, *Il palazzo Saluzzo Paesana*, Torino.
E. COPPA, *Il soggiorno milanese del Tiepolo e la Galleria di Palazzo Clerici*, in "*Ca' de Sass*", 131, pp. 45-52.
C. OLMO, *La ricostruzione di via Dora grossa a Torino (1736-1776): un percorso tra le fonti in Le nuvole di Patte. Quattro lezioni di storia urbana*, Milano.
M. PIGOZZI*, Il Palazzo bolognese degli Aldrovandi, domus sapientiae,* in G. SIMONCINI (a cura di), *L'uso dello spazio privato nell' età dell'Illuminismo*, Firenze, pp. 253-271.
G. SIMONCINI*, L' uso dello spazio privato nell' età dell'Illuminismo*, Firenze.
1996
V. CAZZATO, M. FAGIOLO, M. PASCULLI FERRARA, *Atlante del barocco in Italia. Terra di Bari e Capitanata*, Roma.
P. MARINÒ, N. MARTURANO, *Civiltà del Barocco a Martina Franca*, Fasano.
G. MEZZANOTTE, *Architettura neoclassica in Lombardia*, Napoli.
M. PASCULLI FERRARA*, Paolo de Matteis in Puglia e l'evoluzione della grande decorazione barocca*, in V. CAZZATO, M. FAGIOLO, M. FERRARA (a cura di), *Atlante del Barocco in Puglia – Terra di Bari e Capitanata*, Roma, pp. 591-617.
1997
F. FICHERA*, G. B. Vaccarini e l'architettura del Settecento a Palermo*, Palermo.
F. GIANAZZO DI PAMPARATO, P. MUSSA, *Famiglie e palazzi: dalle campagne piemontesi a Torino capitale barocca*, Torino.
L. LEONCINI (a cura di), *Il Palazzo Reale di Genova. Studi e restauri 1993-94*, Genova.
1998
V. COMOLI MANDRACCI, S. MAMINO, A. SCOTTI TOSINI*, Lo sviluppo urbanistico e l'assetto della città,* in G. RICUPERATI (a cura di), *Storia di Torino. Dalla dominazione francese alla ricomposizione dello Stato, 1536-1630*, Vol. III, Torino.
G. RICUPERATI (a cura di), *La città fra crisi e ripresa, 1630-1730*, Vol.IV, Torino.
C. DE CARIDI, *La villa Clemente – Caristo a Stignano e il suo giardino, rapportati alla cultura del XVIII secolo del regno di Napoli*, in "*Quaderni del Dipartimento PAU*", 8-9, pp. 147-170.
M. C. CIOFFI (a cura di), *Il Barocco a Salerno*, Salerno.
F. P. FIORE, *Storia dell'architettura italiana. Il Seicento*, Milano.
E. POLEGGI (a cura di)*, Una reggia repubblicana. Atlante dei Palazzi di Genova (1576-1664)*, Torino.
1999
S. ATTANASIO*, I palazzi di Napoli. Architetture e interni dal Rinascimento al Neoclassico*, Napoli.
I. CHIAPPINI DI SORIO, *Stanze veneziane. Palazzi esclusivi e dimore segrete a Venezia*, Venezia.
2000
P.L. BASSIGNANA (a cura di), *Le strade e i palazzi di Torino raccontano*, Torino.
G. CURCIO (a cura di), E. KIEVEN (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, Milano.
E. GAVAZZA, L. MAGNANI, *Pittura e decorazione a Genova e in Liguria nel Settecento*, Genova.
I. GIUSTINA, *Indagini sull'assetto distributivo dell'edilizia residenziale nella prima età del Seicento: il caso di palazzo Durini*, in A. SCOTTI TOSINI (a cura di), *Aspetti dell'abitare in Italia tra XV e XVI secolo*, Milano, pp. 203-217.
2001
W. CANAVESIO, *Piemonte barocco*, Milano.
S. CARLINI, L. MERCANTI, G. STRAFFI, *I Palazzi. Arte e storia degli edifici civili di Firenze*, parte prima, Firenze.
C. CUSMANO, C. DATTILA (a cura di*), Palazzo Impellizzeri*, *un restauro a Ortigia*, Palermo.
A. DE ROSE, *I palazzi di Napoli*, Roma.
F. MAZZOCCA, A. MORANDOTTI, E. COLLE (a cura di), *Milano Neoclassica*, Milano.
2002
P. BASSANI, *Il Palazzo Estense a Varese*, Varese.
P. BOCCARDO, *Genova e la Spagna: opere, artisti, committenti, collezionisti*, Cinisello Balsamo (MI).
E. BORSELLINO, *Palazzo Corsini*, Roma.
E. COPPA, *Il soggiorno milanese del Tiepolo e la Galleria di Palazzo Clerici*, "*Ca' de Sass*", Milano.
E. PAPAGNA*, Sogni e bisogni di una famiglia aristocratica: i Caracciolo di Martina in età moderna*, Milano.
S. PIAZZA*, I Palazzi di via Maqueda a Palermo tra Seicento e Settecento*, in M. CAPERNA, G. SPAGNESI (a cura di), *Architettura: processualità e trasformazione*, atti del convegno (Roma 24-27 novembre 1999), Roma, pp. 469-474.
E. POLEGGI (a cura di*), Genova: una civiltà di palazzi*, Genova.
2003
P. CORNAGLIA, *Guida ai cortili di Torino*, Torino.
M. LABÒ, *I Palazzi di Genova di P. P. Rubens e altri scritti di architettura*, Genova.
M. L. PAPINI, *Palazzo Capponi a Roma*, Roma.
2004
G. BOZZO, B. MERLANO, M. RABINO (a cura di), *Palazzo di Nicolosio Lomellino di Strada Nuova a Genova*, Milano.
S. CANEPA, *La committenza architettonica dei 'Durazzo di Palazzo Reale'*, in L. LEONCINI (a cura di), *Da Tintoretto a Rubens: capolavori della collezione Durazzo*, Milano, 99-108.
S. CANEPA, *Villa Durazzo in Santa Margherita Ligure,* in L. LEONCINI(a cura di), *Da Tintoretto a Rubens: capolavori della collezione Durazzo*, Milano, pp. 109-112.

S. CARLINI, L. MERCANTI, G. STRAFFI, *I palazzi. Arte e storia degli edifici civili di Firenze*, parte seconda, Firenze.
C. CASSETTI, B. SIGNORELLI, *Palazzo Dal Pozzo della Cisterna e l'Isola dell'Assunta*, Torino.
P. FERRARIO, *Fonti documentarie per lo studio delle ville lombarde tra Sei e Settecento*, in "*Arte Lombarda*", no. 142 (3), Vita e Pensiero – Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, pp. 58–69.
A. MIRAGLIA, *La Galleria di Palazzo Ferraù*, Potenza.
E. POLEGGI (a cura di), *L'invenzione dei Rolli. Genova città di palazzi,* Milano.
M. PRIARONE, *Il sistema palazzo-villa a Genova e in Liguria nei secoli XVII e XVIII. Il patrimonio immobiliare delle famiglie Brignole, Balbi, Durazzo*, in "*Arte Lombarda*", no. 141 (2), Vita e Pensiero – Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, pp. 105-112.
G. SOMMARIA*, Palazzi Nobiliari di Palermo*, Palermo.
2005
D. CICCOLELLA, *Il setificio meridionale tra età rivoluzionaria, decennio francese e restaurazione: dinamiche di mercato e nuovi assetti produttivi,* Napoli.
A. COLOMBINI, *Immagine dinastica e architettonica: Palazzo Giustiniani Recanati a Venezia,* in "Arte Lombarda", no. 143 (1), Vita e Pensiero – Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, pp. 7-14.
S. PIAZZA, *Architettura e nobiltà. I palazzi del Settecento a Palermo*, Palermo.
S. PIAZZA, *Il palazzo Valguarnera – Gangi a Palermo*, Palermo.
2006
S. PIAZZA*, Fonti e modelli dell'architettura dipinta nella Sicilia del Settecento*, in *Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca,* atti del convegno (Lucca, 26-28 maggio 2005), pp. 425-438.
2007
A. FREDIANELLI, *I palazzi storici di Firenze*, Roma.
M. C. LOI, *Palazzo Stampa di Soncino: storia di una architettura milanese*, Milano.
2008
A. KLUZER, *I "due palazzi uniti con quelli belli giardini che si vedono". La riforma settecentesca della residenza Visconti in Brignano*, in *La nobiltà lombarda: questioni storiche ed artistiche*, atti del convegno (Brignano Gera d'Adda, 4 giugno 2005), pp. 23-44.
2009
E. COLLE, *Il mobile in Italia. Dal Cinquecento all'Ottocento*, Milano.
M. FAGIOLO (a cura di), Atlante tematico del Barocco in Italia. Residenze nobiliari. Italia meridionale, Roma.
M. FAGIOLO (a cura di), Atlante tematico del Barocco in Italia. Residenze nobiliari. Italia settentrionale, Roma.
A. SPIRITI, *Ville e città: problemi di urbanistica palaziale nello Stato di Milano*, in M. FAGIOLO (a cura di*), Atlante tematico del barocco in Italia. Residenze nobiliari. Italia Settentrionale*, Roma, pp. 138-140.
2013
C. MAZZETTI di PIETRALATA (a cura di), A. AMENDOLA (a cura di), *Gli Orsini e i Savelli nella Roma dei papi. Arte e mecenatismo di antichi casati dal feudo alle corti barocche europee*, Milano.
2014
V. CAZZATO, S. ROBERTO, M. BEVILACQUA (a cura di), *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, Vol. I, Roma.
2016
A.D.S.I. Lazio, Palazzi storici di Roma, Roma.
H. BURNS, M. MUSSOLIN (a cura di), *Architettura e identità locali II*, Firenze.
2017
P. DORIA, *1806: Giuseppe Bonaparte a Palazzo Firrao*, in "MATHERA", I, n. 2, 21 dicembre 2017, pp. 24-27, Matera.
2018
L. B. SALIMBENI, C. BOZZONI, G. CARBONARA, S. CERULLI, T. SCALESSE, A. WHITE, *Lineamenti di storia dell'architettura,* Roma.
V. CURZI, *Allestimenti di dimore romane tra Seicento e Settecento: un itinerario nella tradizione classicista dell'Urbe,* tesi di ricerca, Università di Macerata.
2019
L. LONGO, *Nei meandri di Palazzo Malvinni Malvezzi. Evoluzione storica e arredi*, in "MATHERA", III, n. 7, 21 marzo 2019, pp. 43-53, Matera.
2020
C. DI LENA, *Le fortificazioni materane*, Matera.
2021
V. ZUCCHI, *Palazzo Medici Riccardi. Guida*, Roma.
2021
M. PADULA, *Palazzi antichi di Matera*, Nuova Edizione a cura di I. MARCHETTA, P. MOLITERNI, Matera.

Sitografia

www.esterni.org
www.fondazioneserbelloni.it
www.juzaphoto.it
www.palazzobernardini.it
www.palazzocorsini.it
www.palazzodurini.it
www.torinounacittàdascoprire.com

Appendice documentale

Archivio di Stato di Matera, Archivi notarili, Matera, Notaio Carlo Torricelli, Inventario del 1811, atto del 20/12/1811 e gg. Segg., ff. 9-26.

Regno di Napoli

Oggi venti 20 decembre mille ottocento undeci 1811 Ad ore quindeci 15 d'Italia regnante Giacchino Napoleone Rè delle due Sicilie Pricipe, e Grande Ammiraglio di Francia

A richiesta della Signora Marianna Caracciolo Vedova del fù cavaliere Signor Giuseppe Firrao domiciliata in Matera, e Tutrice, e Curatrice de' Figli pupilli nati da legittimo Matrimonio tra essa Signora Marianna, e 'l fù Cavaliere Signor Giuseppe Firrao: Signor Giovanni, Signor Cesare, Signora Caterina, Signor Luigi, e Postuma Signora Maria Giuseppa, Fratelli e Sorelle di Firrao, ed Eredi del detto fù Cavaliere Signor Giuseppe; cioè il primo di anni sette circa: il secondo di anni cinque circa: la terza di anni quattro circa. Ed il quarto di anni uno e mezzo circa: e L'ultima postuma nata dal ventre pregnante lasciata dalla morte del detto Cavaliere da circa un mese; abitante essa Donna Marianna nel Palazzo del detto fù Suo Marito Signor Giuseppe nella Contrada del Castel Vecchio al numero trentasei = 36, e tutrice, e curatrice dei sudetti Figli così confermata dal Consilio di Famiglia…

Ci siamo condotti personalmente noi Carlo Torricelli regio Notaro… con gli infrascritti testimonii nella casa di abitazione del detto fù Cavaliere Signor Giuseppe, sita nel detto luogo del Castel Vecchio, propriamente dal quarto superiore in dove abitava esso sudetto Cavaliere, da dove ora si principia a procedere in presenza del Signor Arcangelo Pomarici Tutore surrogato ad un esatto Inventario de' mobili, nonché d'Immobili, Robbe, Effetti, Abiti, Biancherie, Oro, Argento, Rame, Denaro contante. Semoventi, titoli, Scritture, e carte di qualunque sorti, e specie si trovino esistenti in ciascheduna stanza del sudetto quarto superiore, ch'erano di pertinenza del detto fù Cavaliere, il quale cessò di vita in San Iorio tenimento di Napoli del dì tredeci Maggio mille ottocento undeci 1811 mentre colà si trattenevano colla soprascritta Signora Marianna di lui moglie.

Prima di devenire alla descrizione di detti beni, hanno di loro comune consenso eletti essi signori Tutrice, Signora Marianna, e Tutore surrogato signore Arcangelo Pomarici i Periti per apprezzare i seguenti beni mobili, oro, argento, e rame; e sono i seguenti:

Mastro Giuseppe Rienzo figlio di Pasquale Falegname, e Rivenditore di molte sorte di mobili, per cui inteso detto Mastro Giuseppe di ogni qualità di mobili, abitante nella contrada di S. Lonardo senza numero e Mastro Tommaso Santarcangelo Figlio di Saverio anche Falegname abitante nella Contrada della Madonna della Grazia numero cento e dodici 112. Mastro Cataldo di Leva figlio di Pasquale abitante dentro S. Francesco numero quarantatrè 43, e Mastro Giuseppe Giannuzzi figlio di Giacinito abitante nella contrada sotto la Chiesa Matrice numero novantasei 96: tutti, e due Maestri Sartori. Signor Francesco Saverio de Martiis Figlio del Signor Giuseppe abitante nella strada della Piazza nel vico de' Scarpari numero ventinove 29. E l'signor Nicola Palazzo Figlio di Agostino abitante dentro il portone del Signor Nicola Cipolla vicino la piazza senza numero, amendue Orefici. Mastro Santo Pacifico figlio del fù Pasquale abitante alla Strada di San Francesco numero ventuno 21, e Michele Pisano Figlio di Giambattista abitante nella Strada di san Francesco detto numero, amendue Ottonari, acciò i medesimi possano valutare gl'infrascritti effetti, e mobili secondo il giusto valore de' medesimi.

Le Parti suddette comparenti, e contraenti sono persone da noi ben conosciute. E domandata inoltre da me Notaro essa Tutrice Signora Marianna se dovesse conseguire cosa dà sudetti Pupilli suli Figli, e la medesima

hà dichiarato essere Creditrice in alcune somme improntare a detto fù suo Marito Cavaliere Signor Giuseppe, e di altre somme, che annualmente deve conseguire in forza di un patto apposto ne' Capitoli Matrimoniali, come in appresso si dirrà. E finalmente non essendovi apposto il Sigillo a' beni di detta Eredità, siamo perciò venuti a descrivere tutti i mobili consistenti nella stessa, immobili, e tutt'altro, che si troverà nella seguente maniera.

Entrando dunque alla ***prima Stanza, che chiamasi la sala del quarto superiore*** *si ritrovano quattro cassabanchi, ed uno piccolo usati, che fatto aprire uno per uno si sono trovati tutti vuoti, e che apprezzati gli hanno valutati per ducati sei.*
Più nella detta stanza si è ritrovata una piccola Tavola di Noce vecchia del valore di carlini sei.
Più in mezzo della detta stanza vi è un ferro di Lambada rotto apprezzato per carlini due.
Dalla suddetta sala si engtra a mano destra in un piccolo retretto in odve si ritrovano un capasone vuoto per metterci l'oglio apprezzato carlini cinque.
Quattro piccole capase vuote apprezzate carlini quattro.
Una cassa vecchia vuota apprezzata carlini sei.
E alcune Scanzie di legno per metterci robbe del valore di carlini sedeci.

Si passa alla ***seconda Stanza****, e si ritrovano*
Quattro Tavolini, cioè trè impellicciati di noce usati, ed uno massiccio usato anche di Noce apprezzato per carlini trentacinque
Sedie numero sette 7 di color Ceraso apprezzate carlini sedeci
Due Sedie d'appoggio apprezzate carlini sedeci
Sei Quadri grandi di ritratti di Sovrani apprezzati docati sei
Undeci quadri piccoli campagniole, ed uno ritratto di un cardinale casa Firrao apprezzato carlini trentasei
Placchi numero cinque apprezzati carlini venti
Trono con due cornici di quadri indorati apprezzati docati sei
Un gradino di legno apprezzato carlini dodeci
Si passa alla Terza Stanza entrando a dirittura, e si ritrovano
Quattro Tavolini massicci di noce apprezzati docati ottobre
Sedie indorate numero otto del valore di carlini ventiquattro
Un sofà coverto di Seta verde apprezzato carlini venti
Uno Specchio con cornice indorata bislungo apprezzato docati quattro
Sette Placchi con cornice indorata del valore di carlini ventotto
Una Lambada di vetro col ferro apprezzata carlini ventI
Trè quadri grandi, che rappresentano una Battaglia, ed uno della Madonna in Egitto apprezzati ducati sei
Sei quadri piccoli di campagnole del valore di carlini trenta
Quattro altri piccoli quadri rappresentanti guerra apprezzati carlini venti
Quattro Imprese a' quattro angoli di legno indorato apprezzati carlini sedeci
Una Portiera di tela bianca con ferro del valore di carlini trentadue
A sinistra di detta Stanza vi è un gran Stipone, che rappresenta una Cappella con l'Imagine del Rosario, e San Domenico, ed Altare apprezzato ducati sei
Un Crocefisso di legname indorato, con sei candelieri di legname indorato, e sei piccole teste di legno anche indorato con sei frasche di canettiglia con l'Imprincipio, Lavabo, e carta di Gloria apprezzati per ducati quattro
Una statuetta di San Nicola, ed un'altra di San Giuseppe apprezzate per carlini dieci
Nell'Altare la Pietra Sacra apprezzata carlini dodeci
Trè tovaglie di tela Bombacina apprezzate per carlini quindeci

Un Scannello per carlini quattro
Due Calici uno tutto d'Argento, e l'altro col piede d'Ottone e la coppa d'argento indorato dal peso di oncie venti apprezzato per ducati venti senza il piede d'ottone
Due Cuscini in Ordichella per inginocchiarsi apprezzati carlini dodeci
Quattro Pianete una di Tomasco color fiorato col fondo bianco, l'altra di Tomasco color violato, e l'altre più vecchie apprezzate per ducati dodeci tutte quattro
Quattro Manipoli, e quattro Stole corrispondenti alle dette pianete apprezzate carlini venti
Due Camici di Tela Curame usati con Ammitta, e Cincoli apprezzati ducati sei
Due Patene d'argento del peso di sei oncie, e mezzo apprezzate per ducati sei, e mezzo
Due veli usati di seta uno violato, e l'altro bianco colle rispettive borze apprezzati carlini sei
Una Scatola per riponere detti apparati apprezzata carlini quattro.

Passando dalla terza Stanza in un'altra ***Stanza a mano dritta, che la chiamano a Pontone*** *si ritrovino i seguenti beni*
Uno Specchio grande con cornice indorata apprezzato ducati settembre
Due quadri grandi rappresentanti uno la nascita e l'altro l'Innocenti apprezzati per ducati sei
Trè quadri mezzani rappresentanti San Francesco, San Antonio, e Gesù Cristo nell'Orto apprezzati per carlini quindeci
Sette quadri più piccoli rappresentanti la Madonna, l'Ecce Omo, il Crocefisso, due altre Madonne, e due con pesci apprezzati ducati quattro e mezzo
Sei Tonnini di fiori apprezzati per carlini dodeci
Quattro Placchi indorati per carlini sedeci
Cinque banche grandi di noce usati, delle quali una è con tiratoj, maschature, e chiavi di noce usata apprezzate ducati sei
Due Scrivanie con i rispettivi tiratoj, maschature, e chiavi di noce usate apprezzate ducati sei
Due Tavolinetti impellicciate di Noce usati apprezzati ducati quattro
Dodeci Sedie usate a color di Mogano apprezzate carlini trentasei
Uno Stipone senza fondo con maschatura, e chiave di abbeto apprezzato ducati sei
Una Portiera di tela ordinaria usata col Feroo apprezzata carlini trenta
Due Tappeti vecchi verdi di lana apprezzati carlini dieci

A sinistra della terza detta Stanza si entra nella ***quinta Stanza, che è l'Antegalaria****, e si ritrovano*
Un Lumiere di Cristallo a dodeci lumi col Ferro apprezzato per ducati quindeci
Sette Placchi con cornocopie di Cristallo, e cornice indorata apprezzati per ducati quattordeci
Quattro Specchi mezzani con Cornice indorata apprezzati per ducati ventiquattro
Un Sofà coperto di velluto rigato, e legno indorato apprezzati per ducati quattro
Quindeci sedie bianche indorate valutate ducati sette, e mezzo
Un Comò color Ceraso con due tiratoj vuoti usato valutato ducati sei
Due Tavolini Bellicciati di noce usati per ducati quattro
Una Portiera di Tela Ordinaria col ferro usata per ducati cinque
Un Lettino di Ferro di rotola quarantacinque con trè tavole di legno usate per ducati quindeci
Due Matarazzi di Lana con fodera rigata usati per ducati dodeci
Un paja di Lenzoli di Tela Curame usati apprezzati per carlini venti
Una Coverta di doblettino bianca poco usata per carlini venti
Due soprafaccie di cuscini di tela curame per carlini quattro
Si entra nella Sesta Stanza, che è la Galleria in dove si ritrovano le seguenti robbe

Un Lambiero di Cristallo a diciotto lumi col Ferro apprezzato ducati venticinque
Quattro Tremò con Cornice di Legno indorato, e Pittura al di sopra rappresentanti le Favole de' Falsi dei con cornocopii di Ottone indorati a due lumi valutati centosessanta ducati
Quattro Tavolini indorati con lapide di Marmo apprezzati per ducati quaranta
Quattro Sofà di Seta paglina giusta il Parato apprezzati per ducati ventiquattro
Dodeci Segge di appoggio coverte di Seta pagliana giuste detto Parato apprezzate ducati ventiquattro
Più diciotto sedei bianche del valore di carlini cinque l'una ducati novembre Otto Sopraporte rappresentanti i Falsi Dej con cornice indorata valutate per ducati settantadue
Due Portieri di tela Ordinaria di canne dodeci a carlini sei la canna con i ferri rispettivi apprezzati ducati dodeci, e carlini sei
Due Stiponi che aperti tutti e due si sono ritrovati vuoti
Parato trentadue canne, e sei palmi di Raso a Fascione, ventiquattro canne, e quattro palmi di Raso Fiorato per guarnigione con fodera di cannavaccio canne trentotto apprezzate tutte dette cose per ducati centonovantasei, e nove carlini
Cornicione indorato di palmi cento trentotto apprezzato per ducati tredici, e carlini ottobre Stragallo palmi trecento settantacinque 375 ad un carlino il palmo importa ducati trentasette, e mezzo.

Si passa nella ***Settima Stanza, ossia retro Galleria in dove dorma la Signora Tutrice****, e si ritrovano*
Un Tavolinetto di Ceraso ovato a semicerchio usato apprezzato per carlini venti
Un'Orologio di Tavolino con la cassa d'Ebano, e con gl'estremi indorato usato del valore di ducati dieci
Due Comoncini piccoli con lapide di Marmo apprezzati per ducati ottobre
Un Comò impellicciato di noce con trè tiratoj, che aperto si è ritrovato vuoto apprezzato per ducati otto
Un Tremò con una cornice di Noce impellicciato, e con una macchia rappresentante una Venere apprezzato l'uno, e l'altro per ducati dieci
Sette Placchi con cornocopii di Cristallo apprezzati ducati quattordeci
Quattordeci sedie bianche indorate apprezzate per ducati quattordeci
Un Sofà coverto di Rasino ciallo apprezzato ducati sei
Due Portieri con i rispettivi ferri di tela apprezzati per ducati ottobre Vi è uno Stipo nel quale aperto si ritrovino le seguenti robbe
Trentatrè 33 tazze co' rispettivi piattini di Porcellana della China, undeci 11 tazze a scotella, ed undeci 11 altre sono tazze di cafè con maniche, ed undeci 11 sono tazze di cioccolata senza maniche apprezzate ducati trentanove, e carlini sei
Sei Boccie di Cristallo col Boccaglio di piombo, e quattro becchieri per vino forastiere a forma di calice apprezzati per carlini venti
Otto Boccie di Cristallo di Boemia col Boccaglio dell'istesso cristallo apprezzati per carlini ventiquattro
Trè Becchieri grandi uno martellato, e due scannellati apprezzati per grani quarantacinque
Due 2 Boccie a palla valutate carlini quattro
Cinque 5 Piattini di Cristallo valutati carlini dieci
Due 2 Ciarle di Cristallo scannellate con coverchio dell'istesso cristallo col boccaglio di piombo per carlini quattro
Un 1 Barilotto di Cristallo col cerchio dell'istesso Cristallo col Boccaglio di piombo per carlini quattro
E più un Canestrino di Creta per carlini sei.

Si entra all'altra stanza, che è l'Ottava dietro la Stanza dove ladetta Signora dorme, e si ritrovano

Una Scrivania di Ceraso impellicciata di lunghezza di quattro 4 palmi con trè 3 tiratoj due 2 piccoli, ed uno 1 grande vuoti stimata per ducati ottobre

2 Sedie a color di legno di Ceraso per ducati quattro, e mezzo
1 Toletta con uno 1 Specchio, cinque 5 cassettini di Rame bianca formato a Tavolino di legno di Ceraso per ducati sei
1 Specchio piccolo volante con un cassettino sotto di legno di Ceraso per carlini quindeci
Un 1 Ritratto del suo Zio D. Luigi Firrao con cornice indorata quadra per carlini venti
Quattro 4 quadri con cornice indorata trafforata che rappresentano l'Immagine di Gesù Cristo, San Michele, la Madonna, e sant'Eustacchio, apprezzati per ducati dodeci
Quattro 4 quadretti piccoli con lapide di marmo apprezzati carlini dodeci
Un altro quadretto piccolo con cornice indorata riccia, che rappresenta la Madonna degl'Angeli per carlini dodeci
Un 1 quadro della Madonna Addolorata con cornice a color di ceraso, e coll'estremità indorata, e lastre per carlini dodeci
Un 1 quadro della nascita con cornice d'Ebano nero e tutte le guarnizioni di ottone indorato apprezzato per carlini trenta
Uno 1 quadretto piccolo del Crocefisso con cornice indorata, e lastra apprezzato carlini quattro
Una 1 Portiera vecchia d'Armosino a quadriglia con ferro per carlini quindeci
Uno 1 Stipo a forma di retretto di tavole di Abeto con due vetri di lume ingrediente per ducati sei
Un 1 Lavamano col bacile per carlini ottobre
Una 1 Cassetta a telaro con veste di cottoncino rigato della cava per carlini nove.

Si passa alla nona Stanza, che si entra da detta ***Ottava Stanza a mano destra calando abasso dove dormono i ragazzi****, e si ritrovano*
Un 1 Borò usato nero con lavoro di Osso bianco con quattro tiraoj, che aperti sono ritrovati vuoti apprezzato ducati sei
Un 1 Tavolino usato impellicciato di noce per carlini sei
Una 1 Lettiera usata con quattro 4 tavole, e due 2 scanni di legno per carlini tredeci
Due 2 Matarazzi usati piena di lana, con fodera vecchia rigata per ducati settembre Trè 3 Cuscini pieni di lana usati per carlini novembre Un 1 Bauglietto vecchio con fodera lacerata vuoto per carlini quattro
Sette 7 quadretti vecchi grandi, e piccoli rappresentanti varj Santi per carlini quattordeci
Quattro 4 Sedie vecchie indorate per carlini quattro
Due 2 Ferri di Portieri alle due fenestre carlini trenta.

Si passa alla ***Decima Stanza dove dorme la Nutriccia****, e si ritrovano*
Due 2 Borò usati impellicciati d'Olivia con figure, con quattro 4 tiratoj per ciascheduno otto ducati
Un 1 Inginocchiaturo di legno nero, e lavorato d'osso bianco con tre 3 tiratoj vuoti per carlini quindeci
Otto 8 Placchi ovati vecchi per carlini sedeci
Dodeci 12 quadri, che rappresentano varie figure di Santi, e di guerra con cornice indorata, e con l'estremità nere per ducati cinque
Un 1 Cornicione al dente della lamia indorato con quattro 4 Cartoccie anche indorate per ducati sei
Cinque 5 Tonnini con cornice nera campagnole per carlini sei
Un 1 Tavolino vecchio di Abeto per Carlini sei
Quattro 4 Sedie a color paglino per carlini dieci
Una Lettiera del letto della Cameriera con quattro tavole, e scanni di legno incessate, e venate a color blò per carlini venti
Uno Saccone di paglia di cannavaccio, e due 2 matarazzi pieni di lana vecchia, con fodera di dobletto bianco usati, e con due altri cuscini anche pieni di lana, e fodera della stessa usati per ducati sette.

Per inventariare le suddette Robbe vi è stato impiegato il tempo di ore cinque, dalle ore quindeci 15 d'Italia, sino alle ore venti 20 differendosi per ora il prosieguo del presente Inventario per la giornata di domani ventuno 21 Decembre del corrente anno, ad ore quindeci 15 d'Italia, per cui restano invitati i sudetti comparenti a presentarvisi.

f.15

Oggi ventuno 21 decembre Mille Ottocento undeci 1811 ad ore quindeci d'Italia…
Alla medesima richiesta della Signora Marianna Caracciolo…, ed in presenza del Signor Arcangelo Pomarici tutore surrogato, nonché degli Apprezzatori già nominati, noi Carlo Torricelli regio Notaro di residenza in Matera, abbiamo, in presenza de' testimonj, qui appresso descritti proceduto alla continuazione del presente Inventario come siegue

Si passa all'altra ***Stanza pittata a fresco, che è la duodecima Stanza****, in cui si ritrovino*
Quattro Specchi con Cornice indorata della lunghezza di due 2 palmi largo, e trè 3 palmi lungo apprezzati per ducati sedeci
Quattro 4 Tavolini sotto degli istessi Specchi intagliati ad u 1 piede apprezzati per carlini ventiquattro
Quattro 4 Placchi con conocopie di cristallo apprezzati per ducati ottobre Trè 3 quadri, due 2 campagnole, ed una 1 Maddalena con cornice indorata, e l'estremità nere apprezzati per carlini quideci
Una Scrivania di Noce imbellicciata con cinque 5 tiratoj vuoti apprezzata per ducati ottobre Un 1 Cannapè con cuscino di Ordichella Iacerato, e cinque 5 cuscini piccoli dell'istessa ordichella valutati per carlini trenta
Due 2 Bassette di Abeto tinte a color di noce per mangiare valutate per carlini ventiquattro
Un 1 Japè di Filandina caffè valutato per carlini venti
In uno 1 Stipo esistente nella detta Stanza si ritrovino le seguenti robbe
Un 1 Servizio di Tavola di Creta del Ponte bianca fiorata Crems e verde per dodeci 12 persone, consistenti in piatti piccoli, zuppiere, piatti mezzani, e grandi, sciacquabecchieri, Rinfrescatojo, ed aceto, ed oglio valutati per docati dieci
Diciotto 18 Candelieri per Tavolino dell'istessa Creta bianchi in figura di Popazzi per carlini dicioyyo
Diciotto 18 Tazze di Cafè di Creta bianca con cafettiera, e zucchiera per carlini venti
Catini per Sorbetta numero quaranta 40 con piattini di creta bianca col giro torchino valutati per ducati sei
Sei 6 Boccie di Cristallo bianche per tavola per il vino valutate carlini sei
Quattro 4 guantiere due 2 grandi, e due 2 piccole di acciajo valutati per carlini dodeci
Ventisei 26 Becchieri per vino Forastiere, e di Malta con il piede a forma di calice per carlini ventisei
Piatti ordinarii, suppiere, ed altro, Servizio per sei persone giornalmente per ducati sei
Becchieri, bottiglie, aceto, ed oglio giornalmente per carlini quindeci
Quindeci 15 dozzane di piatti col giro Cafè valutati per ducati sei
Saliere numero quattro 4 per carlini quattro

Si passa dalla medesima stanza ad un piccolo ***Retretto****, e si ritrovino*
Una 1 Lettiera, con due 2 Scannetti di ferro, e due 2 Portieri d'Armosino a quadriglie tutte vecchie valutati per carlini trenta
Dallo stesso retretto si passa ad un altro Retrettino, che è vuoto

Si passa ad un'altra Stanza, che è la ***Decima terza antecucina****, con un piccolo Camerinotto, e si ritrovino*
Un 1 quadro, che rappresenta un Pezzente per carlini sei

Un 1 Ginocchiatojo nero con il lavoro bianco d'osso per carlini venti
Una 1 Banca ordinaria per carlini sei
Tre 3 stipetti vuoti alle dietroporte
Nel Camerinetto vi è una Lettiera con un saccone per la Serva per carlini quindeci

Si passa all'altra ***Stanza tutta Pittata, che è la decimaquarta dove dorme il Signore Errico Firrao****, e si ritrovino*
Un 1 Borò con la lapide di Marmo, con trè 3 tiratoj vuoti calutato per ducati quindeci
Un 1 Sofà, ossia Cannapè che forma un letto di campagna con cuscino, e fodera di teletta rigata Blò per ducati ottobre Sedie a color Ceraso numero nove 9 per ducati quattro, e mezzo
Uno 1 Specchio piccolo volante per carlini sei
Un 1 Tavolino tonno di Ceraso imbellicciato a quattro piedi valutato per carlini trentacinque
Un 1 Letto di ferro con due 2 tavole pittate verde, e con le sole capezziere per ducati venti
Due 2 Matarazzini con fodera di Ordichella rigata bianca, e Blò pieni di lana valutati per ducati settembre
Un 1 piccolo Retretto vuoto
Si passa ad un'altra piccola Stanzetta, che è la Decima quinta in dove si trova un Stipetto vuoto.

Si passa dalla detta Stanza ad un'altra ***Stanza oscura con un lume increditente, ed è la decima sesta*** *in dove si trovano le seguenti robbe.*
Due 2 Cuscini di lana piccoli con fodera di Ordichella a fiamme per carlini cinque
Una 1 Coverta imbottita vecchia stracciata per carlini venti
Un 1 Cotrello di Ambrosino verde con fodera d'Intanella per carlini ventiquattro
Una 1 Coverta imbottita usata di Carancà valutata per carlini ventiquattro
Un altro Cotrello usato d'Intianella per carlini sei
Un'altra 1 Imbottita usata di Carangà a colore per carlini quindeci
Uno 1 Scudo usato a color rosso imbottito del valore di carlini tre
Una 1 Imbottita nuova di Calicotto foderata d'Intianella col fondo oscuro per ducati diciotto
Una 1 Imbottita vecchia bianca per carlini dodeci
Una 1 Imbottita col fondo vecchia per carlini venti
Una 1 Imbottita vecchia col fondo oscuro per carlini dodeci
Due 2 Coverte bianche di lana per carlini ventiquattro
Una 1 Coverta di lana stracciata per carlini sei
Uno 1 Cotrello d'Intianella col fondo rosso per carlini quattro
Due 2 Coverte di pannetto verde di casa per carlini trenta
Due 2 Matarazzi pieni di Lana con fodera di Rasone rigato verde, giallo, e cremise con trè cuscini pieni dell'istessa, e con la medesima fodera usati apprezzati per ducati ventiquattro

Aperto il primo Baullo si ritrovano
Una 1 Coverta di Dobletto bianco usato per carlini trentacinque
Una1 Dobletto rigata di casa bianca nuova per ducati quattro
Trè 3 altre Coverte bianche di Dobletto rigato con francia nuove per ducati dodeci
Due 2 Lenzoli di Tela bombacini nuovi apprezzati per carlini quarantotto
Due 2 Lenzoli di Tela di Lino, e bombace nuovi per carlini venticinque
Un 1 Lenzolo di tela di casa di Lino, e bombacini usati carlini dodeci
Sette 7 faccie di cuscini di tela bombacini usati carlini settembre
Una 1 Cortina di Dobletto di casa bianca con guarnizione di Misulino di Gallipoli tutta intiera apprezzata ducati dodeci
Una 1 Coverta d'Armosino rigata rossa, e verde con francia bianca usata per carlini trentasei

Il suddetto Baullo vecchio apprezzato per carlini venti

Apertosi l'altro Baullo si ritrovino le seguenti biancherie
Due 2 Mesali di Fiandra con quattordeci 14 Salvietti tutti nuovi valutati ducati quarantasette
Due 2 Mesali di tela della Cava, con ventitrè 23 Salvietti nuovi per ducati trentacinque
Otto 8 Tovaglie di Fiandre usate per ducati quattro
Sessantacinque 65 Salvieyyi ad acino di pepe di robba di casa nuovi valutati ducati ventiquattro
Undeci 11 Tovaglie di Faccia nuove di Tela di casa valutati carlini cinquatacinque
Il sopradetto Baullo apprezzato per carlini trenta

Si è aperto il terzo Baullo in dove si ritrovano
Trè 2 Lenzuoli di Tela Corame per ducati dodeci
Dieci 10 Lenzoli di Tela d'Olanda usati per ducati ventiquattro
Trentadue 32 faccie di cuscini di tela d'Olanda usati per ducati venti
Abiti del fù Cavalier Signor Giuseppe Firrao
Due 2 Giamberghe di Segovia rivoltate apprezzate per ducati otto
Due 2 Gilè di Casmiro valutati carlini otto
Una 1 Giamberga di Casmiro verde bottiglia valutati ducati dieci
Una 1 di Casmiretto Cinerino per ducati sei
Una di color Cafè anche rivoltata di castoro valutata carlini trentacinque
Una 1 Giamberga, e giamberghino di Segovia a Biliè apprezzata per carlini ventiquattro
Due 2 Calzoni di Casmiro uno 1 cinerino, e l'altro di color di fave valutati ducati sei
Un 1 Calzone lungo di panno brandino nero valutato carlini dieci
Un 1 Sopracalzone di panno cinerino valutato carlini ventiquattro
Una 1 grande uniforma di Malta Scarlata con le mostre nere valutata carlini trenta
Un 1 Calzone di Reps colore di fave valutato carlini venti
Un 1 Calzone di Reps a colore di fave valutato per carlini dodeci
Un altro 1 di pezzotta corto valutato carlini dieci
Due 2 Calzoni lunghi di pezzotta uno 1 con i piedi, e l'altro senza valutati ducati quattro
Una 1 Giacchetta di pezzolla per carlini otto
Un 1 paja di Strivalette di pezzolla grani venticinque
Trè 3 Gilè di Bajè bianche carlini trentasei
Sei 6 Gilè di trapuntino bianco carlini trentasei
Quattro 4 Gilè di Bajè coloraticarlini trenta
Un 1 Gilè di Sajone nero carlini quindeci
Camicie numero sei 6 di tela curame valutate per ducati nove
Camicie di Tela d'Olanda numero quattro 4 valutate per ducati otto
Più un'altra 1 Camicia di tela d'Olanda, ed un'altra 1 di tela curame valutate per carlini trentadue
Sei 6 Camicie di Percalla apprezzate ducati diciotto
Trè 3 altri Faccioletti di Tela d'Olanda carlini diciotto
Altri trè 3 di Misulino valutati carlini tretasei
Trè 3 altri Faccioletti di Battista valutati ducati quattro, e mezzo
Due 2 sottocalzoni di Tela Curame valutati per carlini dodeci
Cinque 5 paja di calze di cottone valutati per ducati cinque
Quattro 4 paja di mezze calzette valutate grani settantacinque
Sei 6 Barrettini valutati grani settantacinque

Un 1 Gilè con le maniche di tela bombacina per la notte valutato grani venticinque
Trè 3 Croci di Mlata con una 1 piccola fibbietta d'Oro delle quali una 1 è grande, e due 2 sono piccole apprezzate per ducati novembre Due 2 paja di calzette di Seta uno 1 bianco, e l'altro nero apprezzate carlini venti
Il detto Baullo di Vacchetta di Fiandra foderato di Tela di Francia verde valutato ducati quattro

Si è aperto il quarto Baullo, e si ritrovano
Due 2 Tavarniere i Tela di Gallipoli usate valutate ducati otto
Il detto Baullo apprezzato carlini venti

Si è aperta dippiù una cassa di Pioppo è si ritrovino
Trè 3 Livre lunghe abbordate gallone d'argento, e Fiocchi di panno d'Inghilterra color cafè usate apprezzate ducati venti
Due 2 mezze giamberghe anche abbordate con gallone d'argento valutate ducati dodeci
Trè 3 Cappelli abbordati appuntati anche con gallone d'argento usati valutati ducati nove
Due 2 Cappelli toondi con bordo d'argento usati valutati carlini trenta
La detta Cassa con mascatura apprezzata per carlini dodeci.
Un Letto 1 grande di ferro con scanni e colonne a forma di Trabbacchino usato valutato ducato sedeci
Biancherie, che servono giornalmente
Dodeci 12 Lenzoli di Tela di casa usati valutati per ducati trentasei
Più otto 8 altri Lenzoli di Tela di casa consumati valutati per ducati dodeci
Trentanove 39 faccie di cuscini di tela curame usati valutati carlini trentanove
Dodeci 12 Tovaglie di Faccia usate per carlini trentasei
Trentotto 38 Salvietti di acino di pepe usati apprezzati carlini cinquantasette
Quattro 4 Mesali ad acino di pepe usati apprezzati per ducati sei
Quattro Lenzoli di bombace usata per carlini dodeci
Sei 6 Lenzoli di Lino usati valutati carlini novantasei
Quattro 4 Lenzoli di Stoppa usati per ducati quattro
Trenta 30 Brillanti concia Inglese di peso grano ottantuno, ed una metà 81 ½ quali sono della Casa valutati ducati undeci 11 il grano importano ducati ottocento novantasei, e mezzo
Trenta posate consistente in Cocchiara e Forcina d'argento, un 1 cuppino d'argento, un 1 cocchiarone d'argento, e trentanove 39 cucchiarini di cafè del peso tutte libre diciotto 18 a ducati tredeci 13 e sei 6 carlini la libra importano ducati duecento quarantaquattro, e grana ottanta
Diciannove 19 Cortelli col manico d'osso con piccole valvolette d'argento a carlini due 2 l'uno importano carlini trentotto.

Si passa all'altra Stanza, che è la ***Decima Settima****, che è la* ***Cucina***
Un 1 candeliere d'ottone grande di libre undeci, e mezzo 11 ½ valutato ducati quattro
Un altro candeliere d'ottone di libre cinque, e mezzo 5 ½ per carlini diciannove
Un altro Candeliere d'ottone di libre sei 6 valutato carlini ventuno
Un altro Candeliere d'ottone di libre sei 6 valutato carlini ventuno
Un altro Candeliere d'ottone di libre sei 6 valutato carlini ventuno
Trè 3 Candelieri d'ottone di libre cinque 5 l'uno, che formano quindeci 15 libre valutati per ducati cinque, e grani venticinque
Più un'1 altro Candeliere d'ottone di libre sei 6 valutato per carlini ventuno
Un'1 altro Candeliere d'ottone di libre quattro, e mezzo 4 ½ valutato per carlini quindeci, grana sette, e mezzo
Intutto sono candelieri d'ottone numero dieci 10 apprezzi a ragione di grana trentacinque 35 la libra.

Libre quarantotto 48 di Rame consistente in una 1 conca, sei 6 cazzarole con tutti i coverchi, quattro 4 coverchi grandi per le Pignate, due 2 passabrò, ed una 1 Tortiera di Rame con tutto il ferro apprezzate a ragione di grana vanticinque 25 la libra importano ducati dodeci
Libre quarantotto 48 di Rame dell'istessa maniera, e dell'istessa ragione consistente in Caldaja grande, due 2 Tortiere, una 1 Conca, una 1 Cafettiera, una 1 Navetta, ed una 1 Conchitella piccola valutate ducati dodeci
Libre quindeci 15 della medesima Rame consistente in trè caldaje piccole per carlini trentasette, e mezzo
Libre quarantotto 48 di Rame dell'istessa maniera consistente in due marmitte, trè 3 Cazzarole con rispettivi coverchi, un1 Forno di campagna, una 1 Pignata, ed un 1 secchio apprezzati per ducati dodeci
Un 1 Tromone di Rame di libre quattro 4 valutato per carlini dieci
Un 1 Caldarone di libre quarantotto 48 apprezzato per ducati dodeci
Due 2 Braciere d'ottone, e ramocipro di libre diciannove 19 apprezzate a carlini quattro 4 la libra importano ducati sette, e carlini sei
Trè 3 Palette di Ottone valutate carlini dodeci
Cinque 5 Braciere di Rame del peso di libre sessantaquattro apprezzare alla sudetta ragione importano ducati sedeci
Ferro in cinque 5 Fornacelle rotola dieci 10 a ragione di carlini due il rorola importa carlini venti
Sei 6 Trepidi trà piccoli, e grandi, trè 3 Graticole e quattro 4 Spidi del peso di rotola trenta 30 apprezzati per ducati sei

Si passa sopra dal Soffitto *in dove vi sono molte cose vecchie, e sono le seguenti*
Molti quadri vecchi
Trè 3 Piedi di Braciere quasi nuovi valutati per carlini trentasei
Due 2 Gabbie per uccelli carlini dodeci
Una piccola Sorbettiera di Stagno per carlini venti
Un 1 Gioco per Dame, e Giacchetto per carlini dodeci
Varie Scatole, ed altre, di niun valore.

[…]

Archivio di Stato di Matera, Archivi notarili, Matera, Notaio Giuseppe Battista, VII versamento, not.a. 1888, cc. 276r-477v.

Inventario

Regnante Sua Maestà Umberto Primo per grazia di Dio e per volontà della Nazione

Re d'Italia

L'anno milleottocentottantotto, il dì diciannove Settembre alle ore otto antimeridiane in Matera, nel palazzo ove cessò di vivere il Duca di Santa Candida Signor Domenico Malvezzi al Largo del Duomo Num° 11.
Innanzi di me Giuseppe Battista Notaio residente a Matera, iscritto in questo Consiglio Notarile del Distretto di Matera, in presenza dei Signori Sacerdoti Giuseppe Ruggieri fu Paolo e Tommaso Moro fu Nicola, benestanti qui nati e domiciliati, testimoni idonei ai sensi di Legge e da me personalmente conosciuti, si è costituito.
L'Illustre Duca di Santa Candida Signor Marco Malvezzi figlio del defunto Cavaliere Don Giuseppe gentiluomo proprietario nato in Napoli e qui a Matera domiciliato, da me Notaio e testimoni personalmente conosciuti.
Detto Signor Duca Marco Malvezzi ha dichiarato, che il dì ventiquattro Luglio anno corrente passò a miglior vita il ripetuto Duca Signor Duca Domenico Malvezzi, e che lo stesso con testamento segreto del tredici Settembre milleottocentoottantasette, presso il suo Notaio depositato, qui , registrato a diciassette Agosto milleottocentottantotto Num° 24, istituì erede universale nella nuda proprietà della quota disponibile suo nipote Giulio Malvezzi ex figlia predefunta Duchessa Vincenza Malvezzi, nominò erede nella legittima lo stesso nipote Giulio e gli altri figli tutti procreati dalla suddetta predefunta unica figlia Vincenza, ed infine legò l'usufrutto della quota disponibile a favore del costituito dichiarante duca Signor Marco Malvezzi suo genero e nipote. Ha soggiunto esso costituito Signor Malvezzi che comunque col succitato testamento egli nella qualità di erede usufruttuario fosse stato dispensato dal testatore dall'obbligo dell'inventario in essere per un eccesso di sua scrupolosità rispetto ai suoi figli oggi tutti in età minore è perché ognuno di essi in ogni tempo possa conoscere l'ammontare preciso e constatato della succennata eredità, e finalmente per non privare se e i suoi figli dei vantaggi che la Legge accorda a chi accetta l'eredità col beneficio dell'inventario, perciò in data dei sedici corrente mese faceva compilare dal Cancelliere di questa pretura proseguo verbale di accettazione di eredità di esso defunto suo suocero e zio ed beneficio dell'inventario, e quindi con provvedimento di pari data emesso da questo Signor Pretore veniva io Notaio Destinato per la redazione del legale inventario.
Che perciò in adempimento all'incarico affidatomi, recatomi come innanzi è detto nel Palazzo del defunto Duca ivi alla presenza del sullodato Duca Signore Marco Malvezzi dei testimonii sopradetti e dei periti da me invitati per la valutazione Signori Nicola Cuscianna fu Leonardo, veterinario Giuseppe Rella fu Nicola maestro sellaio e tappezziere Donato Montemurro fu Eustacchio ebanista e Vincenzo Giordano di Emanuele, maestro sarto, qui nati e domiciliati, tranne solamente il Rella nativo di Acquaviva da me Notaio e testimoni personalmente conosciuti e quali tutti in conformità della Legge hanno giurato di eseguire valutazione del tutto coscienziosamente a giusto prezzo.
Si è quindi dato principio all'inventario come segue:

***Scuderia dentro il cortile del Palazzo**. In essa quattro cavalli da carrozza uno manto sauro bruciato di anni sette valutato dal perito veterinario Signor Cuscianna lire trecentoventi;*
altro morello di anni sei, lire trecentocinquanta;
altro sauro chiaro di anni cinque, lire trecentottanta;
ed altro leaio oscuro di anni undici lire centosessanta;

un cavallo da sella manto storno di anni diciotto, lire sessanta;
Rimessa nello stesso cortile. *In essa una carrozza di gala con gualtrappa di antichissima costruzione, valutata Dal perito Giuseppe Rella per lire ottantacinque;*
un faetto per campagna di legno ordinario del valore di lire cento;
una carrozza a due mantici in cattivissimo stato, lire ottanta;
una carrozza da passeggio quadrata anche in cattivo stato, lire novanta;
un piccolo carrozzino a due posti lire settantacinque;
un omnibus per campagna inservibile più all'uso, lire trenta;
una carrozza a due posti detta Cupè del valore di lire centoventi;
una carrozza detta Brech ad uso di dar lezioni ai cavalli anche in cattivo stato, lire cinquanta;
Selleria nello stesso cortile*, in essa.*
Due paia di guarnimenti per cavalli da carrozza detti a collare vecchissimi e d inservibili, valutati dallo stesso Rella per lire quindici;
Tre paia di finimenti a collare ottonati di antica costruzione, valore complessivo lire settantacinque;
un finimento solo per un cavallo del valore di lire dieci;
tre paia finimenti a pettorale di antico modello ed in cattivo stato, del valore complessivo di lire trenta;
otto selle annose di cui due per ragazzi pure avariate dal lungo uso, lire quaranta.
In fine nello stesso cortile un fanale sopra colonna a base di ferro fuso, valutato dal perito ottonaio Giovanni Montemurro fu Emanuele, all'aggetto invitato e costituitosi innanzi di me Notaio e testimoni, qui nato e domiciliato e da me e testimoni personalmente conosciuto, valutato detto fanale per lire diciassette.

Sala d'ingresso del Palazzo, *in essa.*
Due cassapanche grandi di legno-noce e quattro piccole di legno-abete valutate dal perito ebanista Donato Montemurro per lire trentasette, nelle medesime sono rinvenuti pochi abiti delle persone addette a servizio della casa, e quindi di loro pertinenza;
due cappottiere di legno-noce lire otto;
due fioriere in legno-acero assai vecchie stimate lire dieci;
un piccolo orologio a muro valutate da Montemurro lire dieci;
ed in fine un lume a petrolio con finimenti di ottone sospeso in mezzo alla Sala, valutato dall'ottonaio Montemurro per lire dieci.

Stanza seguente a dritta della Sala *in essa:*
sei librerie di eguale grandezza di legno-noce valutate dall'ebanista Montemurro per lire duecentodieci;
in dette librerie volumi cinquecentottantasette di svariate opere antichissime per lo più ecclesiastiche e in rilegatura rustica, essendovi solamente da meritare alcuna considerazione le decretati di Gregorio G., qualche opera morale, teologica, l'Atlante figurato di Giovanni Battista ed il Dizionario morale del Montani, valutati detti dal Professore di lettere in questo Regio Liceo Signor Benedetto Ricciardi fu Oronzo, benestante qui nato e domiciliato, e da me Notaio e testimoni personalmente conosciuto, all'oggetto invitato, avendo prestato il giuramento di rito, e dopo esame dei detti volumi, ha stimato che tutti sono del valore complessivo di lire trecento;
una consola ad impellicciatura di noce con piano di marmo, il tutto di antichissima costruzione, lire sette;
una tavola da pranzo a piegatoio ad impellicciatura di mogano valutata dal detto perito ebanista per lire trenta;
un vecchio tavolino di noce lire quattro;
ed in fine un orologio a pendolo sopra colonnetta di legno-noce, antichissima costruzione, valutato dall'ottonaio Montemurro per lire dieci.

Stanza seguente ad uso di studio

In essa: uno scrittoio di legno castagno con bordo in noce, con sei tiretti, in ogni carte e registri di nessun valore perché riguardanti contabilità ed amministrazione di famiglia, valore dello scrittoio, lire venticinque;
due librerie di abete ad impellicciatura di mogano, lavoro di antica data e screpolato ed avariati in molti punti, valutati lire trentacinque;
in esse vecchi registri e fascicoli di carta relative tutte alle passate amministrazioni della famiglia, cui non si da alcun valore;
due piccoli scrittoi di legno ciliegio ciascuno a cinque tiretti valutati in tronchi per lire venti, comecchè vecchi e di antichissima costruzione;
nei tiretti di detti due scrittoi similmente carte di amministrazione fasci di lettere di corrispondenza, il tutto di nessun valore; altro scrittoio pure di antica costruzione detto a Burò di legno ciliegio con sei piccoli tiretti nei quali anche piccoli fasci di carte di amministrazione e scompartimento di chiavi delle diverse stanze e mobili della casa. Valore grande di detto scrittoio lire dieci;
due tavolini di noce ciascuno ad un tiretto, dentro dei quali vecchie carte inservibili e giornali. Valore grande dei due tavolini lire quattordici;
un vecchio divano ad impellicciatura di mogano con due sedie imbottite, valutato il tutto per lire sedici e mezzo;
una cartiera di legno-noce lire dodici;
una statua di gesso su colonnetta anche di gesso verniciato a rame, valore lire cinque;
due grandi quadri a cornice in parte dorate contenenti due tipi planimetrici e descrizione di latifondi della famiglia, valore delle sole cornici lire sei;
due quadri a cornice con impellicciatura di noce contenente ritratti delle Maestà Regnanti, lire cinque;
un orologio a muro con l'intera suoneria lire otto.

Stanza a sinistra della Sala

In essa: una consolle con specchio sopra di legno parte noce e parte palessandro, ed al di sotto di detta consolle un quadro nel quale si contiene in ricamo lo stemma gentilizio della famiglia, il tutto del valore di lire quaranta;
un tondo di legno-olivo lire dieci;
due tavolini da gioco di legno-noce ed a piegatoio con della parte interna in piano di castoro, lire diciotto;
una piccola dormosa e quattro sedie ad impellicciatura in noce vestite in stoffa corrente, lire diciotto;
undici sedie deprezziate dall'uso di molti anni, lire quattro;
vecchio tappeto sull'intero pavimento della stanza, valutato lire quindici;
orologio da tavolino dentro nicchia di legno comune verniciato nero, lavoro antico e di poco conto, valutato lire otto;
un vecchio lume ad olio di ottone con campana di cristallo, e due candelabri di ottone dorati a vernice particolarmente deteriorati dall'uso, lire dodici;
due grandi quadri a larghe cornici dorate contenenti i ritratti ad olio dei Defunti Duca Domenico Malvezzi e Duchessa Alessandrina d'Avalos, valutate le cornici per lire otto;
due altri quadri con cornici a vernice argentata lavoro moderno contenenti le fotografie del costituito Duca Don Marco e della defunta rimpianta Duchessa Signora Vincenza Malvezzi. Valore delle cornici dei due grandi quadri, lire venti;
sette altri quadri con vecchie cornici dorate contenenti similmente ritratti degli antenati, e le cornici sudette di nessun valore, comecchè antichissime, e deteriorate dagli anni;
un vecchio candelabro ad olio sospeso in mezzo alla stanza, di ottone in parte verniciato a bronzo, lire quindici.

Stanza immediatamente seguente detta Salotto

In esso: due librerie di legno-abete di impellicciatura di palessandro stimato dall'ebanista Montemurro per lire quaranta;

in dette librerie volumi centoquarantotto di opere diverse, delle quali alcune antiche e di poco interesse e valore, rimarchevoli piuttosto per un acconcia rilegatura anziché come valore dell'opera, meritando solamente considerazione volume tre dell'Abate Casti, animali parlanti l'opera del Thivars, storia della rivoluzione Francese in due volumi, volumi sei il Dizionario delle date, volumi tredici della Enciclopedia Popolare, la quale, perde ogni valore, perché non completa, giacché giunge solamente fino 1847, volumi due della filosofia del Gioberti, volumi sei del Walter Scott, romanzi storici e poetici. Il tutto valutato dal detto Professor Ricciardi per lire duecentocinquanta;

tre divani ad angolo ed una poltrona, il tutto ad impellicciatura a palessandro rivestiti con stoffa in seta del tutto logora dagli anni e dall'uso, valore lire quarantacinque;

tappeto per l'intero pavimento della stanza sfruttato e logoro lire dieci;

un tondo ad impellicciatura di noce lire diciassette;

due tavolini da giuco simili, perfettamente inventariati dico meglio, simili perfettamente a quelli inventariati nella precedente stanza lire diciotto;

una Etagèr con impellicciatura a palessandro, valore lire dodici;

in essa un servizio di cretaglia fine alla Giapponese ad uso Thè valore lire quaranta;

un tavolinetto da lavoro per Signora di legno-noce con orlature di ottone dorato di lire dodici;

una colonnetta di legno-noce ad uso di cantonata di lire cinque;

tre garselle in cretaglia fina verniciata con finimento in ottone dorato valutate dall'ottonaio Montemurro per lire ventuno;

un vecchio lume ad olio a due braccia con campana di cristallo reso inservibile dall'uso attuale e valutato per lire otto;

un orologio da tavolino di ottone dorato con campana di cristallo lire venticinque;

due grandi "quadro" dico meglio due grandi specchi a muro con cornice di legno verniciato nero, valore lire ottanta;

due piccoli specchi anche a muro di forma ovali con cornice pure di cristallo all'uso veneziano, valore lire cinquanta;

due quadri rappresentanti Torquato Tasso e Galileo Galilei con cornici in parte dorata, stimati lire trenta;

un antico lume a sospensione di vecchio sistema ad olio, di ottone dorato oggi inservibile a causa del disuso valutato come tale per lire venti;

un quadro sospeso a telaio di legno-palissandro ricamo in lana rappresentante la confessione di Anna Bolena lavoro e ricordo della virtuosissima Duchessa Alessandrina d'Avalos, valore della cornice e telaio lire dodici;

Per le sudette operazioni essendosi impiegate ore cinque e mezzo cioè dalle otto antimeridiane all'una e mezza pomeridiana, di accordo col Signor Malvezzi, periti e testimoni è stabilito continuare le operazioni di inventario dalle ore sette e mezza antimeridiane in poi.

Fatto e da me ricevuto il seguente atto, scritto da persona di mia fiducia su pagine sedici, a se firma a norma di Legge da tutti i costituiti, dai testimoni e da me Notaio.

L'intero presente atto è stato letto da me Notaio in presenza dei testimoni alla parte e periti che hanno tutti confirmato.

Regnando Sua Maestà Umberto Primo per grazia di Dio e per volontà della Nazione Re e d'Italia.
L'anno milleottocentottantotto, il dì diciannove Settembre alle ore sette e mezzo antimeridiane in Matera nel Palazzo del defunto Duca Signor Domenico Malvezzi al Largo del Duomo Numero 11.

Innanzi di me Giuseppe Battista Notaio residente a Matera, iscritto in questo Consiglio Notarile del Distretto di Matera, ed in presenza dei Signori Sacerdote Giuseppe Ruggeri fu Paolo, e Tommaso Moro fu Nicola, benestanti qui nati e domiciliati, testimoni idonei ai sensi di Legge e da me personalmente conosciuti, si sono costituito.
L'Illustre Duca di Santa Candida Signor Marco Malvezzi del defunto Cavaliere D. Giuseppe, gentiluomo proprietario nato in Napoli e qui domiciliato nonché i periti Giuseppe Rella fu Nicola tappezziere Donato Montemurro fu Eustacchio ebanista, Vincenzo Giordano di Emanuele, maestro sarto, e Giovanni Montemurro fu Emanuele ottonaio, qui nati e domiciliati, tranne solamente il Rella nativi di Acquaviva.
Tutti essi costituiti da me Notaio e testimoni personalmente conosciuti.
Giusta l'accordo preso nel verbale di ieri riuniti nel sudetto Palazzo del defunto Duca Signor Malvezzi sonosì continuate le operazioni di inventario secondo l'ordine delle stanze come trovansi poste l'una dopo l'altra.

Stanza di compagnia. *In essa:*
tre divani e sudici sedie di legno verniciate bianco con parte di doratura imbottite e coverte con stoffa di seta, lavoro del passato secolo tanto che sono già avariati dalla tarla. Valutati in complesso lire cinquantotto;
quattro colonnette sullo stesso modello e sistema dei divani cioè verniciati a bianco con parte di doratura, e della stessa epoca. Lire diciotto;
su dette colonnette quattro candelabri per candele di ottone con vernice color bronzo, valutate dal perito ottonaio Montemurro per lire dieci;
un antico lume ad olio di rame con doratura sciupato dagli anni inservibile e disusato. Valore lire tre;
sei candelabri a bracciuli per candele attaccati alle cantonate delle porte, sono di ottone con vernice a dorato, pure di antica costruzione. Valore lire nove;
un orologio da tavolino di ottone dorato con campana di cristallo. Valore lire venti;
due fioriere in vetro con pitture lire sette;
due colonnette a bastoni intrecciati di ottone a vernice dorato sciupata dagli anni e quindi di poco valore. Lire otto;
otto sedie con fondo a finocchietto in pessimo stato, lire tre;
un tondo ad impellicciatura di palessandro screpolato e fesso in diversi punti quindi valutato dall'ebanista Montemurro lire trentacinque;
tappeto per l'intero pavimento della stanza, sciupato dall'uso di molti anni e invecchiato in vari punti, lire dodici;
lumiere tutto in cristallo sospeso in mezzo alla stanza lire cinquanta.

Stanza a dritta dalla precedente. *In essa:*
letto ad una piazza di ottone a canna, valore lire trentacinque;
due tavole di noce per lo stesso, lire cinque;
due materassi di lana valutati dal maestro sarto lire dodici;
due comò "di mogano" dico, ad impellicciatura di mogano con piano di marmo ed a tre foderi, lire quaranta;
in uno di detti foderi una tavaniera di velo, lire cinque;
una coverta di cotone a trapunto, lire quattro e centesimi cinquanta;
tutti gli altri foderi sono vuoti;
due colonnette con impellicciatura a mogano a piano di marmo lire quattrodici;

due piccoli armoire semplici a sola impellicciatura di mogano con specchi allacciati alla portella di apertura, lire ottanta;
i medesimi sono perfettamente vuoti;
uno scrittoio e tre tiretti di legno-noce lire ventiquattro;
i tiretti di tale scrittoio non contengono altro che vecchie lettere di corrispondenza e di nessuna importanza;
una dormosa ad impellicciatura di legno-olivo con covertura in velluto, e quattro corrispondenti sedie imbottite, il tutto abbastanza logori e sciupati dall'uso.
Valore lire trentadue;
una poltrona interamente rivestita di stoffa lana e seta, valore lire dieci;
un orologio da tavolino di legno nero con fregi di ottone dorati e campana di cristallo, lire dodici;
altro orologio a quadro attaccato almuro di legno dorato, lire dieci;
Nota bene. I mobili tutti descritti in questa stanza si appartenevano al defunto cavaliere Giovanni Malvezzi e dopo il suo decesso tutti gli abiti o biancheria di uso dello stesso, furono per sua disposizione dispensati alla servitù.

***Nel camerino attiguo**. Un lavamani di abete verniciato con piano di marmo e bacile di cretaglia, lire quattro;*
una toilette con impellicciatura di noce e piano di marmo oscuro venato, valutato lire ventiquattro;
un tondino di legno-olivo, lire sette;

***Segue la Galleria.** In essa quattro divani sullo stesso sistema di quelli innanzi descritti nella stanza di compagnia, con dodici sedie imbottite, il tutto di legno bianco con parti di doratura e covertura di stoffa di seta totalmente sciupata, ed il legno bucherellato dalla tarla comecchè mobili del secolo passato, lire sessanta;*
due mezzi tondi simili ai divani, cioè di legno bianco con doratura con piano di marmo. Ricordano la stessa epoca e quindi sciupati e corrosi, lire diciotto;
due candelabri di ottone dorato, valutati per lire ventiquattro;
due orologi da tavolino, uno più grande e l'altro più grande, dico uno più piccolo e l'altro più grande di ottone dorato, uno di essi perfettamente inservibile, valutati per lire venti;
un pianoforte di antico sistema orizzontale di legno comune ad impellicciatura di mogano, valutato dal perito Maestro di musica Signor Vincenzo Tritto di Giovanni nato a Molfetta qui domiciliato, da me Notaio e testimoni personalmente conosciuto, e dopo prestato giuramento nelle forme di Legge, l'ha valutato per lire duecentocinquanta;
una cartiera di legno di impellicciatura di mogano ad uso di tenervi carte di musica, valutata lire dodici;
cinque portiere di damasco in seta con corrispondenti zinevre al di sopra di legno dorato. I portieri sono annosi e scoloriti ed il tutto è stato valutato lire sessanta;
tre lumieri in cristallo uno in mezzo più grande e due laterali più piccoli ed a semplici coralli, ed a quattro angoli della galleria altri otto piccoli lumieri anche di cristallo valutati complessivamente per lire duecentosessanta;
un quadro a cornice dorata con lavoro in lana su canovaccio, lire dieci;
ed in fine un tappeto per l'intero pavimento di detta galleria sdrucito dall'uso di molti anni valutato quindi lire venti;

Prima stanza a dritta della galleria.
In essa: tre lettini di ottone per ragazzi ed una culla pure di ottone da bambino, due comò vecchi con piano di marmo ed in essi biancherie all'uso di ragazzi e bambini. Una piccola toletta, poche sedie ordinarie ed un piccolo orologio a muro. Il tutto si è reclamato da costituito Duca Signor Marco Malvezzi comecchè di sua proprietà ed ad uso dei suoi figli.

Seconda stanza a dritta della galleria.
In essa: un letto a canne di ottone, valutato lire trenta;
due tavole di noce per lo stesso lire cinque;
due materassi a fodera di cotone pieno di lana, valore lire quattordici;
due antichissimo ad impellicciatura di noce con i piano di marmo rotti, il tutto in pessimo stato, lire dodici;
nei due tiretti dei ciascuno di essi comò sonosì rinvenuti i seguenti oggetti: due tavaniere uno di mussola semplice e l'altra di mussola con qualche ricamo, valutate dal maestro sarto Vincenzo Giordano per lire undici;
cinque piccoli libri di devozioni e preghiere tutti ligati alcuni in velluto altri in pelle, cosa di nessuna importanza, valutati lire cinque;
cinque piccoli registri di amministrazione di famiglia riguardanti epoca remota e quindi di nessuna importanza, e di nessun valore;
due armoir di impellicciatura di palessandro con specchi attaccati alle portine di apertura, valutati entrambi lire duecento;
in essi sei lenzuoli di tela di olanda ad una piazza ed eguali, lire dodici;
sei corrispondenti foderi per cuscini di lire due;
diciassette tovaglie da faccia di tela di Fiandra usate lire cinque;
fazzoletti ventiquattro bianchi di lino lire quattro e centesimi ottanta;
pannolini numero trentasette di tela di cotone lire noce e centesimi venticinque;
quattro coverte bianche di trapunto tutte abbastanza sciupate dall'uso, valore lire dieci;
dieci tendini di cotone per impedire la veduta a traverso i vetri del balcone lire due;
sei altre foderi per cuscini di cotone e vecchi lira uno;
l'altro armoir si è rinvenuto perfettamente vuoto avendo il costituito Giulio Malvezzi dichiarato che dopo il decesso del Duca tutti gli abiti del medesimo che ivi si contenevano vennero dispensati alla servitù;
un piccolo comodino antico ad impellicciatura di mogano, con tre tiretti, valutato lire quindici;
il medesimo anche perfettamente vuoto, giacché le vecchie biancherie che nel medesimo si contenevano inservibili perfettamente vennero dispensati ai poveri:
due colonnette di impellicciatura di mogano con piano di marmo sciupato dall'uso, lire quindici;
due piccoli quadri con ordinarie cornici dorate contenenti effige di Santi, lire tre;
tre piccole fioriere con campane di cristallo lire dodici;
un piccolo antico orologio da tavolino di ottone con base di marmo, lire otto;
un orologio a pendolo attaccato al muro cosa molto ordinaria, lire quattro;
una vecchia poltrona a tiretto di legno-olivo con cuscini di pelle, lire sei.
Su un piccolo camerino attaccato alla detta stanza, una toilette ad impellicciatura di palessandro con piano di marmo bianco, valore lire venticinque;
un divano e quattro sedie imbottite di legno-olivo con covertura di velluto antico, il tutto in cattivo stato, lire venticinque.

Stanza da letto seguente alla galleria.
In essa: un letto a due piazze di ottone in canne con quattro tavole di legno acero, quattro materassi di tela di filo, e quattro cuscini simili tutti pieni di lana, due piccoli armoir con specchi, di legno ad impellicciatura di mogano, un divano ed otto sedie imbottite, di legno bianco con doratura, tutti coverti con stoffe di damasco in seta, molte consunti dall'uso, una toilette di abete con piccolo specchio con telaio e cassettino di metallo bianco, due colonnette ad impellicciatura di palessandro con piano di marmo oscuro venato, uno scrittoio ad

impellicciatura di mogano, una lampada di porcellana, e cinque sedie di legno verniciato nero con fondo di finocchietto;
Sono annessi a detta stanza due piccoli camerini laterali, nei quali i seguenti oggetti: un letto di ferro ad una piazza con due materassi e quattro cuscini pieni di lana ad uso della balia, una colonnetta di noce, un piccolo comodino a piano di marmo, una culla interamente di noce. Nell'altro camerino un piccolo scrittoio ad uso di Signora, esso è di legno palessandro ed una cartiera ad impellicciatura di mogano. I sopradetti due armoir sono perfettamente vuoti perché gli abiti della defunta Duchessa che nei medesimi si conservavano vennero per volontà espressa da essa defunta dispensati alle donne di servizio della famiglia.
Il costituito Duca Signor Marco Malvezzi ha dichiarato che gli oggetti tutti inventariati nella sopradetta stanza e camerini annessi sono di sua esclusiva proprietà comecchè mobili tutti della stanza coniugale da lui mobiliata e corredata, ed è perciò che non si è segnato alcun valore.

Corridoio mercé il quale si accede al secondo piano del Palazzo.
In esso: una console ad impellicciatura di palessandro con piano di marmo scuro venato, però rotto a metà, e perciò valutato per lire venticinque;
due cantoniere di legno palessandro intagliato, valutate lire cinquanta;
sette antiche garzelle ad olio, tre con piedi di ottone con fregi di doratura, uno di zinco verniciato e tre di porcellana pure con finimenti di ottone dorato, valutate in complesso lire trenta;
un orologio da tavolino con campana di cristallo di rame dorata con base di legno-noce, valutate lire venticinque;
due fioriere con campana di cristallo e con fregi di ottone dorato, lire dieci;
nove quadri di mezzana grandezza ed uno più grande con cornice dorata, nei primi sette, dico dei primi nove si contengono figure a litografie di nessun valore, l'ultimo poi rappresenta il ritratto ad olio del defunto Cavaliere Giovanni Malvezzi in uniforme di Capo Platone delle Guardi di Onore. Il tutto valutato per lire venticinque;
una piccola Etagèr ad impellicciatura di mogano valutata lire quindici;
al di sopra della medesima due piccoli fioriere di cristallo ed una di porcellana, valore lire cinque;
un vecchio lume ad olio sospeso in mezzo al detto corridoio, di ottone a campane di cristallo, lire cinque.

***Salottino del piano superiore**. In essa: due divani interamente coverti di damasco in seta con i soli piedi di legno dorati, valutate dal tappezziere Rella lire trenta;*
quattro seggiolini di legno palessandro con cuscini imbottiti e covertura della stessa stoffa di seta, lire sedici;
due poltrone di legno palessandro, una coverta di stoffa di seta e l'altra con velluto, valore lire venti;
due altre cantoniere di legno palessandro intagliate simili alle precedenti innanzi inventariate e detto stesso valore di lire cinquanta;
due console di impellicciatura di mogano con piano rivestito di velluto, lire cinquanta;
una Etagèr di legno palissandro, valutato lire venticinque compreso lo specchio attaccato alla medesima;
due grandi specchi a cornice dorata attaccata almuro, valutati lire cento;
e due altri piccoli anche almuro di forma ovale con cornice anche di cristallo all'uso Veneziano, lire cinquanta;
due candelabri ad uso candela, ed una fioriera tutti di porcellana con finimenti di ottone dorato, detti alla Giapponese, valore lire trentacinque;
due vasi di porcellana con doratura per fiori, e tre fioriere con campane di cristallo, il tutto del valore di lire sessanta;
altra fioriera tutta di ottone dorata con campana di cristallo, lire dieci;
un orologio da tavolino di porcellana con doratura, soneria, campana di cristallo e base di legno mogano, valore lire cento;

sei candelabri di ottone dorato a braccioli e due altri da tavolino ad uso candela, valutati in tutto lire quaranta;
lumiere tutto di argento sospeso in mezzo alla stanza, valutato lire cinquanta;
due fioriere di legno quercia con piede, lire trenta;
portiere di damasco in seta scolorito e sciupato, con zinevra dorata al di sopra valore lire dodici;
ed in fine due grandi quadri a cornici dorate macchiate e sciupate dall'umidità e dal tempo contenenti pitture ad olio approssimativamente del seicento, valutati dal perito antiquario e scultore Signor Pasquale Calabrese fu Francesco Paolo all'oggetto invitato, qui nato e domiciliato e da me Notaio e testimoni personalmente conosciuto, il quale prestato giuramento a norma di Legge ha dichiarato essere pitture di pochissima importanza e di nessuna precisione, e quindi ha valutato i detti quadri compresi le cornici per lire centoventi entrambi.
Non essendovi altro a descrivere in detta stanza, ed essendovi occupati per le fatte operazioni per ore cinque e mezza cioè dalle ore sette e mezza antimeridiane all'una pomeridiana, si è stabilito di sospendere per oggi, e d'accordo fissatone la continuazione a domani diciannove corrente dalle ore sette e mezza antimeridiane in poi.
Fatto, e da me ricevuto il presente atto, scritto da persona di mia fiducia su pagine diciotto e parte della diciannovesima a si firma a norma di Legge da tutti i costituiti ed intervenuti dai testimoni e da me Notaio,
L'intero presente atto è stato letto da me Notaio in presenza dei testimoni alla parte e periti che hanno tutti confermato.

Re d'Italia

L'anno milleottocentoottantotto, il dì diciannove Settembre in Matera, alle ore sette e mezza antimeridiane nel Palazzo del defunto Duca Signor Domenico Malvezzi al Largo del Duomo Numero 11.
Innanzi di me Giuseppe Battista Notaio residente a Matera, iscritto in questo Consiglio Notarile del Distretto di Matera, ed in presenza dei Signori Sacerdoti Giuseppe Ruggieri fu Paolo, e Tommaso Moro fu Nicola, benestanti qui nati e domiciliati, testimoni idonei ai sensi di legge e da me personalmente conosciuti, si sono costituiti.
L'Illustre Duca di Santa Candida Signor Marco Malvezzi del defunto Cavaliere D. Giuseppe gentiluomo proprietario nato in Napoli e qui domiciliato.
Nonché i periti Signori Pasquale Calabrese fu Francesco Paolo scultore ed antiquario, Giuseppe Rella fu Nicola tappezziere Donato Montemurro fu Eustacchio ebanista, Vincenzo Giordano di Emanuele maestro sarto, e Giovanni Montemurro fu Emanuele ottonaio, qui nati e domiciliati tranne solamente il Rella nativo di Acquaviva.
Tutti essi costituiti da me Notaio e testimoni da me conosciuti.
In conformità di quanto stabilitasi col precedente verbale, riunitici nel sudetto Palazzo del defunto Duca Signor Malvezzi sono si continuate le operazioni d'inventario come segue.
Galleria. In essa: dieci divani interamente rivestiti di stoffa di damasco in seta, aventi solamente piccoli piedi di legno dorato. I medesimi sono alquanto depreziati essendo la stoffa scolorita, e valutati perciò per lire duecento;
dodici sedie di legno dorato, aventi solamente in mezzo piccolo cuscinetto coverto a stoffa di Damasco in seta. Sono tutte bucherellati dalla tarla e la stoffa scolorita, valutati lire settantadue;
tre fioriere a colonnetta di vimini intrecciati con qualche fregio di doratura sugli stessi vimini. Sono parimenti bucherellati dalla tarla, ed esaurita la doratura, e quindi valutate lire dodici;
una console di legno palassandro con intagli ed il piano è coverto di velluto. Lavoro piuttosto elegante ma screpolato e fesso in moltissimi punti da depreziarla valutata lire quaranta;

un piccolo tondo ovale ad impellicciatura di mogano pure molto danneggiato e screpolato, valore lire dieci;
una garzella ad olio con vaso di porcellana e base di ottone dorato lire cinque;
due altre garzelle più grandi pure ad olio con vaso di porcellana in cui su vedono delle figure Chinesi e base di ottone dorato valutate lire trenta;
un orologio di ottone dorato, con suoneria guasta essendosi rotti dei pezzi del meccanismo con campana di cristallo che lo ricopre, valore trenta;
due lumieri sospesi in mezzo alla detta galleria e quattro piccoli agli angoli, interamente di cristallo, valutati in complesso per lire duecentodieci;
quattro specchi con cornice dorata sospesi alle muraglie. La doratura è in mediocre stato, e perciò valutati in complesso per lire duecentoquaranta;
quattro portiere di stoffa damasco in seta con zinevra di legno dorato al di sopra. La stoffa è scolorita ed i finimenti in parte sdruciti, valutati in complesso per lire quaranta;
due grandi quadri con cornice dorata ossidata dall'umidità e dal tempo. In essi quadri pitture ad olio su tela rimandanti al seicento, uno rappresentante una Crociata, l'altro l'incontro di Federico Barbarossa col Pontefice Adriano.
Il perito antiquario Calabrese li ha giudicati lavoro di poco conto e valutati quindi entrambi per lire trenta;
due altri piccoli quadri pure a cornice dorata similmente sciupato dall'umidità contengono pure pitture del seicento, uno raffigurante la condanna di Salomone e l'altro l'Esecuzione. Valutati per lire venticinque.

Stanza coniugale di rispetto. *In essa: letto interamente di legno con impellicciatura di palessandro e sovrappostivi dei pezzi d'intaglio pure in palessandro screpolato pure in diversi punti, valutato lire quaranta;*
tre materassi con fodera di cotone e pieni di lana, e sette cuscini simili, valutato il tutto per lire ventiquattro;
due colonnette di legno palessandro con qualche intaglio e traforo. Sono pure screpolate e mancanti pure dei pezzi, valutati per lire dodici;
due cantoniere di legno palessandro con qualche intaglio sono pure screpolate in molti punti, valutate per lire quaranta;
una dormosa, due poltrone, e dieci seggiolini, interamente rivestiti di stoffa di seta, la quale è totalmente sciupata sdrucida ed anche lacera, valutati lire cinquanta;
due portieri uno piccolo e l'altro grande di stoffa di damasco in seta e zinevra dorata sopra. La stoffa dei portieri similmente che tutti gli altri sin ora inventariati è scolorita e sciupata, valutati per lire venticinque;
due candelabri di uso candela di ottone con doratura annerita dall'umidità, valutata lire sette;
un grande quadro a larga cornice dorata, una molto annerita e sciupata, in esso pittura ad olio sopra tela pure del seicento. Rappresenta probabilmente Rebecca presso la sua gregge. La pittura è screpolata in molti punti, e si da il valore di lire ottanta.
Altri i mobili seddescritti, vi sono pure in detta stanza due armoir di legno palessandro parte a masso e parte ad impellicciatura con grandi specchi attaccati alle porte dei medesimi. In essi sonosì rinvenuti lenzuoli di lino numero dodici, dieci altri di tela di Olanda, e quindici di percalle, quaranta foderi di cuscini di tela diversa, numero sessanta sciugamani parte di lino e parte di cotone, tre coverte di lana in diversi colori, due coverte di seta, una di color paglino, e l'altro celeste, più due altri covertini pure di stoffa di seta, quarantadue fazzoletti bianchi di lino parte, e parte di battista, trentotto camicie da uomo e da donna di tele diverse, dieci fasce di lino da bambino ed altri piccoli oggetti di tela cuffiette e pannolini. I sopraindicati due armoir con tutte le biancherie, coverte ed ogni altro nei medesimi rinvenutisi, il tutto è stato reclamato dal costituito Duca Signor Marco Malvezzi, comecchè faciente parte del mobilio e corredo della stanza coniugale da lui acquistato, ed è perciò che on si è assegnato alcun valore.
Segue piccola Stanza da letto per ragazzi. In essa: un letto di ottone a canna con due materassi di lana e due corrispondenti cuscini, due lenzuoli, un cavertino di filo, ed i cuscini con le rispettive coverture di tela di lino.

Altro lettino a canto al precedente con scanne di ferro e due tavole di abete, due materassi e due cuscini pieni di lana, due lenzuoli di tela di lino, e così pure i foderi dei cuscini, ed un covertino di tela di filo. Una colonnetta di legno mogano con piano di marmo. Una toilette ad impellicciatura di mogano con piano di marmo pure venato, ed al di sopra del medesimo vasetti per pomate, piccole bottiglie per olii, due spazzole e due pettini. Un secretèr di palessandro ad impellicciatura, con fregi di legno chiuso.
Nel medesimo numero dodici camicie di tela di Olanda per uso dei ragazzi, numero dieci mutante di tela di lino, numero venti tovaglie da faccia, parte di lino e parte di cotone, quaranta di calze di varie dimensioni a colori, numero sessanta fazzoletti, parte bianchi e parte di lino incolore, numero sei camicie inamidate, colli e polsi inamidati, poi fazzoletti di seta, e diverse sciarpe e cravatte di seta. Un vecchio segretèr di legno noce a quattro tiretti. Nei medesimi vestiari completi da Collegio per i due ragazzi, e due altri abiti da borghese per gli stessi, più altri colletti e polsi e cravatte. Ed in fine altra piccola toilette a piegatoio di legno-noce con filettatura di legno bianco, più quattro sedie, due con cuscini e due correnti. Tutto quanto si è descritto in questa stanza è reclamato dal costituito Duca Signor Marco Malvezzi, comecchè da lui acquistato ad uso dei suoi figli.

Segue altra piccola Stanza da letto. *In essa: un letto di ferro con pomi di ottone ad uso del Cameriere addetto al servizio dei ragazzi del valore di lire sei;*
due materassi e due cuscini pieni di lana, valutati per lire otto;
due lenzuoli di cotone ed un covertino anche di tela di cotone lire quattro e centesimi cinquanta;
un comò usato di legno-noce con tre tiretti, valore lire dieci.
In detti
Tiretti abiti e costumi d'inverno e d'estai ad uso dei detti ragazzi e quindi si richiamano similmente dal Signor Malvezzi comecchè di sua proprietà e perciò non si dà nessun valore;
una vecchia colonnetta di noce con piano di marmo dal valore di lire cinque;
due vecchi ed antichi comò di legno noce con piano di marmo dal valore di lire trenta entrambi.
In detti comò quattro coperti di lana in colori, due coperte bianche di trapunta, due pled di lana a fiocchi in colore, due costumi di lino, sei gilè robe diverse, e diversi cappelli da ragazzi. Il tutto similmente si è reclamato dal Signor marco Malvezzi comecchè di sua proprietà ad uso dei suoi figli.
Un orologio con nicchia di cretaglia di cristallo, valore lire dieci;
un attaccapanni di legno ciliegio valore lire tre;
una vecchissima toilette di legno-noce ad impellicciatura con piccolo specchio annerito e macchiato, lire otto; ed in fine cinque sedie correnti con fondo di paglia, lire due.

Eseguita la descrizione del mobilio ed ogni altro esistente in detta stanza, ed essendoci occupati nelle fatte operazioni per ore quattro e mezza cioè dalle sette e mezza antimeridiane alle sedici, si è pensato sospendere per ora l'inventario, e proseguirsi poi in altro giorno, previo avviso da […] dal Signor Malvezzi, il quale ha dichiarato dovere per alquanti giorni occuparsi di altri affari urgenti da non potersi differire.
Fatto e da me ricevuto il presente atto, scritto da persona di mia fiducia, su pagine dodici e si firma a norma di Legge da tutti i costituiti ed intervenuti dai testimoni e da me Notaio.
L'intero presente atto è stato letto da me Notaio in presenza dei testimoni ai costituiti, che hanno tutti approvato.

Regnante Sua Maestà Umberto Primo per grazia di Dio e per volontà della Nazione Re d'Italia.
L'anno milleottocentottantotto, il dì tredici Novembre in Matera, alle ore nove antimeridiane nel Palazzo del defunto Duca Signor Domenico Malvezzi al Largo del Duomo numero 11.

Innanzi di me Giuseppe Battista Notaio residente a Matera, iscritto in questo Consiglio Notarile del Distretto di Matera, ed in presenza del Signori Sacerdoti Giuseppe Ruggieri fu Paolo e Tommaso Moro fu Nicola benestanti qui nati e domiciliati, testimoni idonei ai sensi di legge e da me personalmente conosciuti si sono costituiti.
L'Illustre Duca di S. Candida Signor Marco Malvezzi del defunto Cavaliere D. Giuseppe gentiluomo proprietario nato in Napoli e qui domiciliato.
Ed i periti da me Notaio all'oggetto invitati Signor Vincenzo Alvino fu Nicola, gioieliere, Signor Domenico Guanti fu Nicola, negoziante di cretaglie e cristalli, Vincenzo Giordano di Emanuele maestro sarto, e Donato Montemurro fu Eustacchio ebanista, e Luigi Colderazzo nativo di Altamura.
Tutti qui costituiti da me Notaio e testimoni personalmente conosciuti.
Previo avviso ricevutone dal costituito Signor Marco Malvezzi conferitici tutti nel sudetto Palazzo del defunto Duca Signor Domenico Malvezzi, sonosì continuate le operazioni d'inventario come segue

Stanza in fondo alla Sala d'ingresso, che serve di passaggio per accedere alla Sala da pranzo e cucina.
In detta stanza di passaggio due cassapanche di legno faggio di antichissima costruzione, valutati dal perito falegname Montemurro per lire dieci.
In essi diverse livree nuove ed usate dai camerieri ed inservienti della famiglia, e comecchè di proprietà di essi inservienti perciò non vengono valutati.

Stanza seguente. *In essa un armadio di legno-abete di antica data, valutato per lire otto.*
In detto armadio bottiglie ventidue di cristallo quaranta bicchieri a calice per vino e per acqua, trentasei per sciampagna, trentasei altri da mascato e venti altri di cristallo in colore per vino del Teno, il tutto valutato dal perito Signor Domenico Guanti per lire sessantotto.
Servizio da Caffè e da Cioccolato per ventiquattro con corrispondenti zucchiera o caffettiera il tutto di cretaglia valutati dallo stesso Signor Guanti per lire trenta, comecchè di antico modello.
Quattro fruttiere di cristallo, e due piccoli vasi anche di cristallo per salse il tutto lire sei.
Ventiquattro bicchierini a calice per rosolio, e due bottigli lire otto.
Due zuppiere di cretaglia ambe lesionate e quindi valutate lire quattro.
Un vecchio armadio di legno-abete tutto bucherellato dalla tarla, valore lire cinque.
In esso vecchi lumi di ottone di antico sistema ad olio, disusati e per lo più spezzati, valutati per lire dieci.
Un tavolo vecchio di legno abete valutato lire otto.

Piccola Stanza di passaggio avanti la Sala da pranzo*. In essa un vecchissimo divano di legno ciliegio lire cinque.*
Due mezzi tondi anche di legno ciliegio, valutati lire dieci.
Otto sedie vecchie ed ordinarie lire quattro.

Stanza da pranzo. *In essa due Etagèr ad impellicciatura di mogano con piano di marmo oscuro venato valutato dal perito ebanista Montemurro per lire cinquanta.*
In essa un servizio completo per ventiquattro di piatti, zuppiere, piatti bislunghi, fruttiere ed altro il tutto di cretaglia inglese, valutato lire trenta.
Un servizio da Caffè per dodici pure di cretaglia lire dieci.
Dodici piattini di cretaglia per gelati lire tre.
Una tavola da pranzo di impellicciatura di mogano valutato per lire venti.
Venti sedie di imbottitura con rivestimento in crini, valutati dal Montemurro per lire quaranta.

Piccola Stanza in continuazione*.*

In essa un armadio di legno-abete dal valore di lire venticinque.
In detto armadio un cassettino di legno noce dentro dal quale Numero quarantotto forchette e ventiquattro Cucchiai, più sette cucchiaroni ed un coppino il tutto d'argento dal peso in uno di once duecentoquarantasei chilogrammi 6:576, più un trincio ed un forchettone e ventiquattro coltelli il tutto a solo manico di argento del peso di altri once ventiquattro/chilogrammi 0:641, valutati dal perito gioielliere Signor Vincenzo Alvino a razione di lire tra l'oncia, valore totale lire ottocentoventidue.
Nello stesso armadio altro cassettino di legno noce, nel quale numero quarantotto forchette, ventiquattro cucchiai, tre cucchiaroni, ventiquattro coltelli a solo manico d'argento, un trincio e forchettone pure a solo manico d'argento, il tutto del peso complessivo di once duecentottantasette pari a chilogrammi 7:672, valutati dal detto perito Signor Albino alla stessa ragione di lire tre per ogni oncia, valore totale lire ottocentosessantuno.
Nell'armadio sudetto altro cassettino con covertura in tela, nel medesimo un servizio da tavola per Dessert di argento dorato consistente in numero diciotto forchette, trentadue cucchiai, trentasei coltelli a solo manico d'argento, nuemro due cucchiai per Thè e diciotto cucchiarini per gelati il tutto del peso complessivo di once centotrentasei/chilogrammi 3:635/ che a ragione di lire quattro l'oncia questa la valutazione fattane dallo stesso Signor Alvino si ha il valore totale di lire cinquecentoquarantaquattro.
Ed altro cassettino ancora contenente un servizio da tavola interamente di argento. Cioè dodici forchette e dodici cucchiai, un cucchiarone, un coppino e sei coltelli, il tutto valutato da signor Alvino per lire trentaquattro.
Nello stesso armadio in un canestrino sonosì rinvenuti numero quarantotto forchette, ventiquattro cucchiai, ventiquattro coltelli a manico d'argento e due cucciaroni il tutto del peso di once duecentosettantotto/Chilogrammi 7:431 che a ragione di tre l'oncia giusta al valore dato dal Signor Alvino si ha il valore totale di lire ottocentotrentaquattro.
Nello stesso armadio si sono rinvenuti i seguenti altri oggetti di argento: numero ventiquattro cucchiarini da caffè once venticinque, due quantiere once cento quattro, una caffettiera ed una zucchiera once sessantacinque, un bacile e buccale once ottantadue, ventiquattro candelieri semplici, ed altri quattro a bracciuoli in complesso once cinquecentotrentaquattro; peso totale di tutto once ottocentosettantadue/Chilogrammi 23:309. Che a ragione di lire tre l'oncia si ha il valore totale di lire duemilaseicentosedici.
Ed in fine nell'armadio medesimo i seguenti altri oggetti di oro, cioè un astuccio di velluto rosso con collana di oro inglese a due medaglioni; altro astuccio di velluto violetto con un paio di orecchini di oro con perle e brillantini; due astucci di pelle nera con due braccialetti di oro con zaffiri; altro bracciale di oro inglese; in una piccola scatoletta di cartone due paia di orecchini di corallo ed altro di tartaruga; ed in fine altra piccola scatoletta di cartone con una spilla rotta ed altri frantumi di oro; tutti i suddescritti oggetti sonosì reclamati dal costituito Duca Signor Marco Malvezzi comecchè di pertinenza della defunta sua consorte Duchessa Vincenza Malvezzi, e quindi appartenenti ai di lei figli, e perciò agli oggetti medesimi non si è dato alcun valore.
In piede del detto armadio un tiratoio che apertolo sonosì rinvenuti: numero dodici salvietti di cotone e corrispondente tovaglia per tavola da pranzo, valutati lire venti.
Numero quarantasette salviette di filo e corrispondente tovaglia, valutato il tutto lire cinquanta.
Quindici altri salvietti di lino molto usati e due tovaglie simili, ma più piccoline, valutati il tutto per lire venti.

Segue la Cucina. *In essa numero tredici casseruole di rame rossa, tre pesciere, cinque marmitte, una brasiera, due sottè, due sfoglie, cinque tortiere, due caldaretti da brodo, due vasi, uno per acqua e l'altro per olio, diversi piccoli oggetti e formette pure di rame per gelatina ed altre confezioni dolci: tutti i detti utensili sono del peso complessivo di Chilogrammi centosei, che a ragione di lira una e centisimi venti il Chilogrammo giusta*

la valutazione fattone dal perito ramaio Calderazzo, si ha il totale valore di centoventisette lire e venti centesimi.
Due vasi di stagno del peso di Chilogrammi cinque, lire sei.
Diversi piccoli tensili di ferro, come palette, molli ed altro, usati in complesso lire quattro.
Una tavola di legno abete molto annoso, e due altre più piccole, lire otto.
Una lastra di marmo sostenuto da due colonnette di pietra, lire otto.
Ed in fine diversi utensili in creta e piatti ordinari ad uso della cucina, valutati lire sei.

Oratorio. *Siamo quindi passati nell'oratorio annesso allo stesso palazzo. In esso sul piccolo altare vi sono sedici candelieri di ottone di tre diverse dimensioni, un crocifisso con base pure di ottone ed un leggìo, il tutto valutato lire cinquantaquattro […]*

Avendo con ciò espletato la descrizione e valutazione di tutto quanto si contiene nel succitato palazzo ove cessò di vivere il sudetto Duca Signor Domenico Malvezzi e dovendo proseguire le operazioni d'inventario in altre località, essendo l'ora lorda, avendo impiegato per le fatte operazioni ore cinque di accordo col Signor Malvezzi, periti e testimoni si è stabilito la continuazione a domani, dalle ore sette e mezza in poi antimeridiane.
Si spiega e dichiara che essendo decorso il primo termini di mesi tre accordato da questo Signor Pretore per la compilazione del presente inventario, il Signor Malvezzi con giustificate azioni chiedeva altro termine, che veniva dal detto Signor Pretore accordato, in altri mesi cinque, dal decorrimento del primo, giusta ordinanza Pretoriale del dieci corrente mese ed anno.
Fatto da me ricevuto il presente atto, scritto da persona di mia fiducia, su pagine tredici e si firma a norma di legge da tutti i costituiti ed intervenuti dai testimoni e da me Notaio.
L'intero presente atto è stato letto da me Notaio in presenza dei testimoni ai costituiti che hanno tutti confermato.

[…]