

La cappella Ruffo in San Lorenzo in Damaso a Roma

Maria Antonietta De Angelis

La cappella che appartenne al cardinale Tommaso Ruffo (1663-1753) e passò poi in eredità alla sua famiglia è posta nella basilica di San Lorenzo in Damaso, a Roma, accanto alla porta secondaria da corso Vittorio Emanuele (fig. 1). Sebbene sia stata oggetto di indagini soprattutto per quanto riguarda gli affreschi della volta, opera di Corrado Giaquinto, e la pala d'altare, di Sebastiano Conca¹, non mi sembra che alcuni elementi, legati al suo aspetto e al proprietario, siano stati adeguatamente valutati, specie per quanto riguarda i riflessi che essi hanno sulla figura di Giaquinto e sulla sua storia personale.

La cappella presenta spiccati elementi di somiglianza con quella del cardinale Pietro Ottoboni (†1740) (fig. 2). Ambedue fiancheggiano simmetricamente l'ingresso principale della basilica, su piazza della Cancelleria. Il loro aspetto architettonico è

identico, così come la loro destinazione funeraria. Anche le storie personali dei due cardinali proprietari presentano caratteri simili, dato che entrambi ricoprirono le cariche di Vicecancelliere di Santa Romana Chiesa e Commendatario di San Lorenzo in Damaso (cariche in cui Ruffo successe a Ottoboni), furono appassionati collezionisti di dipinti (anche se Ruffo in tono minore rispetto ad Ottoboni) e possedettero importanti quadrerie in cui erano rappresentati celebri pittori del passato e contemporanei.

La cappella Ottoboni fu realizzata per il cardinale Pietro fra gli anni 1732-36, subito dopo la sua nomina a Vicecancelliere. Fu progettata dall'architetto Ludovico Rusconi Sassi² e decorata dal pittore Andrea Casali, allievo di Francesco Trevisani. Essendo la cappella dedicata al SS. Sacramento, Casali dipinse sul soffitto un ovale con *L'adorazione dell'An-*

gnello Mistico (fig. 3) e quattro piccole vele con putti sorreggenti simboli liturgici collegati alla Santa Messa: calice, libro, turi-
bolo, bacile con fuoco. Il tema mistico del divino sacrificio fu scelto dal cardinale in sintonia con la sua profonda devozione all'Adorazione Eucaristica, ragione per la quale fece anche rinnovare in San Lorenzo in Damaso l'apparato espositivo per la cerimonia delle Quarantore³. Sotto il pavimento della cappella fu apprestata la tomba dove Pietro Ottoboni fu sepolto dopo pochi anni: entrato il 19 febbraio 1740 nel conclave che avrebbe eletto Benedetto XIV, il cardinale si ammalò subito e morì dopo appena dieci giorni, il 29 febbraio⁴.

Tommaso Ruffo⁵, figlio cadetto di Carlo, duca di Bagnara Calabria, e di donna Adriana Caraciolo, era nato il 15 settembre 1663 a Bagnara o forse a Napoli. Aveva due fratelli, Francesco, du-



1. Cappella Ruffo, basilica di S. Lorenzo in Damaso, Roma

ca di Bagnara, e Paolo, duca di Baranello, e vari nipoti, tra cui Antonio (poi cardinale, morto prematuramente lo stesso anno dello zio), Giuseppe e Tiberio, destinati al sacerdozio, e Litterio o Letterino (1704-1772), destinato invece alla vita secolare e suo erede universale. Dottore in *utroque iure* alla Sapienza di Roma, Tommaso, che era divenuto sacerdote a 35 anni, percorse un importante *cursus honorum* che lo vide Vicelegato a Ravenna, Referendario di entrambe le Segnature, Inquisitore a Malta dal maggio 1694, Vescovo di Nicea *in partibus* dal 7 aprile 1698, Nun-

zio a Firenze, Vescovo assistente al Soglio Pontificio e Prefetto del cubicolo di S.S.; infine il 17 maggio 1706 fu nominato cardinale. Il 10 maggio 1717, dopo la morte del cardinale Taddeo del Verme, fu promosso alla sede di Ferrara, dove rimase fino al 1738 e dove realizzò il suo programma pastorale con grande incisività. Ruffo fu un tipico esponente del mondo cardinalizio del tempo, uscito dall'alta nobiltà, a differenza di altri personaggi provenienti dalla piccola aristocrazia, come Prospero Lambertini, ormai improntati ad uno stile di vita borghese. Cumulò molte cariche e benefici,

dei quali seppe abilmente disporre anche a favore dei parenti prossimi, soprattutto dei nipoti.

A Ferrara Tommaso Ruffo non solo impresse precise direttive spirituali, applicando con zelante determinazione le disposizioni pontificie, ma si preoccupò di ri- strutturare i principali edifici della Curia, dal Palazzo Arcivescovile, al Seminario, alla Basilica. Abbiamo le prove che spesso egli intervenne direttamente nella scelta delle soluzioni artistiche e iconografiche. Nel Palazzo Arcivescovile si preoccupò, ad esempio, di mettere in adeguato risalto il suo operato politico e religioso.



2. Cappella Ottoboni, basilica di S. Lorenzo in Damaso, Roma

Oltre all'ostentata presenza del suo stemma, troncato e inchiavato di nero e d'argento, Ruffo fece dipingere sulla volta del salone *La Religione Cattolica rappresentata dal Papato e dalle province di Ravenna, Bologna e Ferrara*, un soggetto che, come bene ha interpretato Haskell⁶, è da mettere direttamente in relazione con il suo operato. Sempre per il palazzo commissionò allo scultore Andrea Ferrari la statua della *Vigilanza*, figura allegorica allusiva alle cure pastorali di un cardinale che, se da un lato amò l'arte e il teatro, dall'altro impresse un marcato impulso alle visite pasto-

rali nella sua diocesi, ritenendole fondamentali per riformare secondo il tenore delle costituzioni papali i costumi, gli usi religiosi e il peso delle istituzioni diocesane. Si sa, ad esempio, che nel 1737 licenziò Antonio Vivaldi, probabilmente per il suo modo di vivere, ritenuto incompatibile con la corte⁷, e del resto il prestigio di cui godeva traspare dal rispetto con cui di lui parla sempre nella sua corrispondenza papa Benedetto XIV⁸. Fra i documenti riguardanti il cardinale Ruffo conservati nel fondo *Segreteria dei memoriali* dell'Archivio Segreto Vaticano (vol. 76, f. 84v) esiste

una supplica, databile al 1733 e rimessa dal papa alla Congregazione del Concilio, che ben mette in luce il carattere pragmatico del cardinale sul terreno artistico: egli chiede che venga concesso al Capitolo e ai canonici della Cattedrale di Ferrara «di disfare alcuni antichi paramenti di Altare di ricamo di canutiglia d'argento non più servibili, di gravezza eccedente, e che si dislamano, donati da Margherita d'Austria e Filippo Terzo Re di Spagna coniugi, per convertirne il valore in sei grandi candelieri d'argento con Croce simile d'Altare».

Appassionato intenditore d'ar-

Materiali

te, alla stregua di altri cardinali Ruffo iniziò a collezionare un'importante quadreria, alla quale dedicò sempre grandi cure. Una descrizione di essa, quando era collocata nel Palazzo Arcivescovile di Ferrara, fu redatta da un letterato locale, Jacopo Agnelli (1701-1788), il quale elenca con commenti 140 dipinti, l'ultimo avuto in dono dagli eredi del cardinale Alessandro Aldobrandini nel 1734, poco prima che Agnelli pubblicasse il suo testo⁹. La consistenza completa della quadreria Ruffo risulta invece dall'inventario *post-mortem* fatto redigere dall'erede Don Letterino¹⁰. La perizia, affidata all'«accreditato pittore» Sebastiano Conca, quando il cardinale era ancora in vita, fu poi controllata dal pittore Giovanni Sorbi (1695-?), senese di nascita, ma bolognese di formazione, allievo di Giuseppe Maria Crespi, un artista fra i più rappresentati nella collezione Ruffo. Risultato di interessi culturali molto mirati (soprattutto artisti bolognesi e napoletani), la collezione Ruffo comprendeva anche pezzi di indubbio valore artistico, come il *Ritratto di Juan de Pareja* di Diego Velázquez che Ruffo inviò nel 1704 a Roma per essere esposto in mostra nella chiesa di San Salvatore in Lauro¹¹.

Nel lunghissimo conclave che elesse il successore di papa Clemente XII, Tommaso Ruffo fu inizialmente un «papabile», essendo gradito a tutte le grandi potenze europee, tranne l'Austria¹², ma poi l'accordo sul nome di Prospero Lambertini lo mise definitivamente fuori gioco. Una settimana dopo l'incoronazione di Benedetto XIV, il 22 agosto 1740 egli fu nominato Vicer cancelliere di Santa Romana Chiesa e Commendatario della Basilica di San Lorenzo in Damaso, in sostituzione del cardinale Pietro Ottoboni, e, quale Decano del Sacro Collegio, titolare delle chiese di Ostia e Velletri. Forse con queste prestigiose nomine, che facevano di Tommaso Ruffo

il destinatario di una notevole serie di rendite e benefici, il nuovo pontefice intese offrirgli un attestato di stima e quasi di «compensazione» morale per l'occasione perduta¹³. Succedendo al cardinale Ottoboni, Ruffo ne ereditò anche la residenza in Palazzo della Cancelleria¹⁴, dove trasferì in cinque stanze, chiamate nel suo testamento «nobile galleria», la sua collezione di quadri, appositamente fatta venire da Ferrara. In essa, come risulta dall'inventario *post mortem*, furono inglobati due dipinti già commissionati e pagati dall'Ottoboni, una *Madonna leggente con il Bambino*, di Francesco Trevisani, e una *Presentazione di Gesù al tempio*, di cui non è menzionato l'autore (probabilmente ancora Trevisani): «Altro [quadro] di palmi tre alto, e largo due, e mezzo rappresentante la B. Vergine con la Scrittura in mano, e Bambino che dorme del Trevisani, pagato dal fù E.mo Ottoboni - sc. 300. Altro palmi dieci alto, e dodici largo rappresentante la Beatissima Vergine che presenta il Bambino al vecchio Simeone nel tempio ed altre nove figure pagato dall'E.mo Ottoboni - sc. 600»¹⁵.

Sin dai mesi successivi alla nomina a successore di Ottoboni, Tommaso Ruffo pensò a procurarsi una sua cappella gentilizia all'interno di San Lorenzo in Damaso. La scelta cadde sulla cappella dirimpetto a quella del suo predecessore, che allora era in concessione al marchese Giovan Battista Caucci, ex conservatore della città di Roma¹⁶. Per ottenerne da lui la rinuncia formale, i canonici di San Lorenzo dovettero ricorrere al pontefice. Il 16 novembre 1741 inviarono a Benedetto XIV una supplica in cui si diceva che il Capitolo aveva concesso la cappella «sub titulo S. Nicolai» al marchese Caucci sin dal 9 agosto 1715 a patto che egli ottenessse il permesso dall'allora titolare, il cardinale Ottoboni. Poiché tale permesso non era stato mai ottenuto, i canonici aveva-

no stabilito di concederla «ad un Degno e Pio Benefattore che offreisce di fare una nuova e cospicua cappella». La supplica ebbe buon fine e il «Ss.mus benigne annuit» il 4 gennaio 1742. Il 29 marzo dello stesso anno il Capitolo, nella persona del canonico Antonio Nunez, poteva concedere pertanto la Cappella di San Nicola da Bari e San Filippo Neri al cardinale Ruffo, a patto che egli la ricostruisse «propris sumptibus et expensis, modo tam et forma prout Eminentiae Suae magis videtur et placuerit». Fra i divieti era specificato che non ne venisse modificato in alcun modo l'aspetto architettonico, né che vi fossero sepolte persone diverse dal cardinale e dai suoi familiari¹⁷. Al di là di queste scarse notizie sugli accordi intercorsi fra il Capitolo di San Lorenzo in Damaso e il cardinale, i documenti d'archivio non forniscono altre informazioni sulle vicende successive della cappella. Pertanto l'autore del progetto decorativo, i tempi di lavorazione e soprattutto l'attribuzione dei dipinti a Conca e Giaquinto rimangono sul terreno delle ipotesi.

La cappella presenta marcati elementi di somiglianza con quella del cardinale Ottoboni. Questo dato fu sottolineato già dai contemporanei, che videro in ciò un atto di omaggio e rispetto da parte di Ruffo nei confronti del suo predecessore, di cui mostrava di voler seguire le orme. Un'importante testimonianza in tal senso, che non mi sembra sia stata mai adeguatamente valorizzata, si trova in una descrizione della Basilica di San Lorenzo scritta dal canonico Antonio Fonseca e stampata nel 1745¹⁸, appena due anni dopo la conclusione dei lavori nella Cappella Ruffo. Dopo un'ampia lode del defunto Pietro Ottoboni ed una menzione della sua cappella «in Sanctissimi Sacramenti honorem», Fonseca passa a descrivere la figura del cardinale Ruffo, sottolineando l'emulazione del por-

Materiali



3. A. Casali, Adorazione dell'Agnello Mistico, *cappella Ottoboni*



4. C. Giaquinto, Il Padre Eterno consegna a Mosè le Tavole della Legge, *cappella Ruffo*



Materiali

porato verso Ottoboni e la specularità delle due cappelle: «Vix enim ad ejusdem regimen electus, Antecessoris religiosam munificentiam aemulatus, novi Sacelli e conspectu alterius Sanctissimi Sacramenti, magnificentissime quamprimum absolvendi constructioni manus admovit. Annos plurimos utinam vivat ad Sacri Purpuratorum Senatus diuturnius ornamentum et ad ejusdem Basilicae decus, et praesidium». E più avanti: «Ex hoc vero noviter extracto Sacello, utpote e conspectu alterius Sanctissimi Sacramenti a Cardinali Ottobono erexit nostra haec Ecclesia apprime conspicitur deco-

lavori fu Nicola Salvi (1697-1751), un professionista ben introdotto nell'ambiente curiale e nobiliare di Roma, che dal 1736 era stato affiancato a Ferdinando Fuga quale Architetto dei Sacri Palazzi²⁰. Egli diede alla cappella nuovo lustro adornandola con marmi policromi e stucchi. L'apparato pittorico fu invece affidato a Sebastiano Conca e Corrado Giaquinto, che all'epoca era quarantenne e quasi certamente fu introdotto presso il cardinale Ruffo dallo stesso Conca, più anziano di ben ventitré anni e ultimo, in ordine di tempo, fra i pittori favoriti del cardinale Ottoboni²¹. Dopo Francesco Trevisa-

certezza. Nel 1739 l'artista realizzò l'*Assunzione della Vergine* per la chiesa di Santa Maria Assunta in Rocca di Papa, della quale Ottoboni era il protettore²² e, in una data imprecisabile (comunque fra 1727 e 1740) la pala d'altare con la *Madonna col Bambino, San Giuseppe e anime purganti* per la chiesa di San Giovanni a Valentano, della quale il cardinale era ugualmente protettore²³. Com'è risultato dal controllo sistematico dell'inventario di Palazzo della Cancelleria, redatto nel 1740 dopo la morte del cardinale (ASVR, Fondo Ottoboni, n. 78), Ottoboni possedeva nella sua abitazione solo tre pic-



5. Bottega di C. Giaquinto, Rachele, ex collezione Canessa



6. Bottega di C. Giaquinto, Ruth, ex collezione Canessa

rata, et ampliora in dies ab eximia hujus Eminentissimi Comendatarii pietate, et liberalitate sibi pollicetur beneficia».

I lavori nella cappella Ruffo iniziarono dopo la definitiva concessione da parte del Capitolo di San Lorenzo in Damaso, fra il 1742 e il 1743: il *terminus ante quem* per la conclusione è fornito dalla Messa che Benedetto XIV vi celebrò il 12 dicembre 1743, data che compare sulla lapide attualmente sul primo pilastro della navata destra della chiesa, ma che nel 1879 Vincenzo Forcella vide ancora murata nella cappella¹⁹. L'architetto incaricato dei

ni, egli era stato infatti l'artista di cui il porporato si era servito maggiormente; sin dal suo arrivo a Roma, nel 1710, Conca aveva abitato nel Palazzo della Cancelleria e già dal 1713 aveva iniziato a dipingere per il cardinale sino a divenire, nel 1724, membro della sua famiglia con la formale iscrizione ai ruoli.

Quanto a Giaquinto, si è spesso parlato del suo coinvolgimento nelle committenze Ottoboni, sebbene i documenti mostrino che si trattò di un fenomeno circoscritto e probabilmente dell'ultim'ora. Sostanzialmente due sono le commissioni di cui si ha

coli quadri di Giaquinto, a fronte dei tredici di Sebastiano Conca, e precisamente una *Santa Maria Egiziaca nel deserto*, valutata 50 scudi (c. 75), una *Coronazione della Madonna* e un'*Assunta*, valutate assieme 100 scudi (c. 66). Le basse valutazioni – basti pensare che le grandi tele di Conca sono valutate dai 400 ai 1.000 scudi – fanno pensare che doveva trattarsi di quadretti devozionali o di studi. L'*Assunta* potrebbe essere messa in relazione con tre bozzetti-repliche segnalati da Pietro Amato²⁴, giacché sappiamo che il quadro fu pagato, insieme al bozzetto di quattro palmi,

Materiali

300 scudi il 31 dicembre 1738, mentre la *Santa Maria Egiziaca* sappiamo che fu pagata appena 30 scudi nel 1736²⁵.

Negli anni '30 Giaquinto era parrocchiano di San Lorenzo in Damaso, abitando a casa del suocero, Matteo Silvestri, in via degli Orefici, l'attuale via del Pellegrino²⁶; qui morì la moglie del pittore, Caterina, dando alla luce il figlio Gaspare, morto anch'egli neonato il 19 febbraio 1735; madre e figlio furono seppelliti, con il permesso del Capitolo, in San Lorenzo²⁷. Da questi dati sembra di poter dedurre che allora la situazione economica di Giaquinto non fosse particolarmente

spagnolo dell'artista.

Tommaso Ruffo impiegò Giaquinto solo per la decorazione della Cappella in San Lorenzo in Damaso e quasi certamente fu la presenza di Sebastiano Conca ad introdurlo presso i membri del Sacro Collegio. Scrive Bernardo De Dominicici: «Crebbe perciò la fama del suo valore, ed a tal segno, che non vi fu né Prelato né Cardinale, che non volesse avere qualche sua opera nella propria Galleria», ma è sintomatico che il De Dominicici a questa data non dedichi una biografia autonoma a Giaquinto, limitandosi a parlarne fra i discepoli del Solimena²⁹.

Attorno al 1740, dopo una pa-

soldati, su commissione del cappellano Domenico Fabri, 1746³⁴) e infine la chiesa della Trinità degli Spagnoli (pala con la *Trinità e gli schiavi liberati*, 1742-43³⁵).

Di pari passo con le commissioni procedeva la carriera onorifica dell'artista. Accademico di San Luca nel 1740³⁶, solo cinque anni dopo, nel 1745, ottenne per la prima volta la carica di Cerimoniere assieme ad Etienne Parrocet; nel 1747 divenne Sindaco dell'Accademia e nel 1749 Provveditore di chiese³⁷. Negli stessi anni Quaranta Giaquinto iniziò ad investire ampiamente il danaro guadagnato, come abbiamo detto, acquistando una casa dove



7. Bottega di C. Giaquinto, Rachele, vendita Christie's, Londra, 30.10.1987



8. C. Giaquinto, Rebecca (o S. Agnese), vendita Christie's, Londra 1973

florida. Ospite del suocero, che a sua volta era a pigione (Caterina morì infatti «in domo conducta»), soltanto nel 1743, come ha appurato Olivier Michel, l'artista acquisterà in Borgo Sant'Agata, nella parrocchia di San Salvatore ai Monti, una casa abbastanza ampia da poterne affittare una parte all'architetto Giovan Battista Caccia²⁸. Fin dal 1735 aveva cominciato ad acquistare polizze dei Luoghi dei Monti, ma in maniera modesta; solo dal 1742 iniziarono acquisti regolari e per somme importanti, premessa ad un periodo di benessere crescente, che culminerà nel periodo

rentesi torinese, per Corrado ripreso con maggior impulso di prima le grandi commissioni ecclastiche, riguardanti la decorazione interna di diverse chiese romane: San Giovanni Calibita all'Isola Tiberina (1740-42)³⁰, da cui il De Dominicici fa scaturire la fortuna di Giaquinto presso preti e cardinali, Santa Croce in Gerusalemme, ex titolo di Benedetto XIV quand'era cardinale (prima fase 1741-43³¹; seconda fase collocabile negli anni 1750-52³², su commissione del cardinale Gioacchino Besozzi³³), San Nicola dei Lorenesi (pala con *San Nicola da Bari che benedice i*

abitare con la nuova consorte, Gertrude Maggi, sposata nel 1745³⁸.

La commissione Ruffo si inserisce quindi in un contesto professionale ben più impegnativo e certamente lucroso. La cappella fu affrescata sulla volta, decorata da stucchi dorati esattamente come la cappella Ottoboni. Al centro, entro un ovale Giaquinto raffigurò *Il Padre Eterno consegna a Mosè le Tavole della Legge in una gloria di Angeli* (fig. 4), mentre nei pennacchi inserì quattro figure femminili tratte dalla *Bibbia*, sedute accanto ai loro simboli: *Rebecca* con il bacile

Materiali

dell'acqua (*Gn.*, 24, 1-16), *Ruth* con un fascio di spighe di grano (*Rt.*, 2, 1-18), *Rachele* con un agnellino (*Gn.*, 29, 1-35) e una donna donna armata con elmo e lancia, che potrebbe essere identificata con la regina *Ester* (*Est.*, *passim*), assimilata alla figura simbolica della *Fortezza*³⁹ per il suo coraggio nel difendere il popolo di Israele alla corte di Assuero. Queste figure sono state variamente identificate dagli studiosi, ora come *Virtù*, ora come *Quattro stagioni*, a causa degli attributi che si prestano a diverse interpretazioni. L'inventario dell'eredità Ruffo (f. 391r) cita però «Quattro bozzetti finiti di palmi uno e mezzo alti, e longhi rappresentanti quattro Donne della Sagra Scrittura, e questi sono in grande nelle cantonate del Cielo della cappella de SS. Lorenzo, e Damaso fatta fare da Sua Em.za Ruffo decano del S. Collegio dal Corrado - sc. 200». L'ovale è citato (f. 391v) come «Altro Ovato palmi due alto, e tre largo rappresentante il Padre Eterno con Moisè, che riceve la legge, e gloria di Angeli, che paramenti in grande è nel Cielo d' essa Cappella dello stesso Corrado - sc. 80». Sono queste le sole opere di Giaquinto presenti nella quadriportico Ruffo. Dall'inventario risulta anche che il cardinale possedeva, assieme ad altri quattro suoi quadri, tutti acquistati dopo il 1734

dato che non appaiono nella descrizione di Agnelli, anche i bozzetti di Conca per la pala della cappella con *La Vergine con San Filippo e San Nicola* (f. 392r): «Un sbozzo finito di palmi tre alto, e largo uno, e mezzo rappresentante la B.ma Vergine, S. Filippo, e S. Nicola di Bari in rame del Cav.lier Concha, dal quale fu fatto il quadro grande all' Altare nella Cappella di San Lo.nzo con due altri bozzetti non terminati di pensieri sopra il med.o soggetto - sc. 250». I due bozzetti di «pensieri» potrebbero essere identificati con le piccole tele apparse alla mostra sul Conca del 1981, una delle quali è a Roma, nella collezione Lemme⁴⁰.

La scelta di temi veterotestamentari, che mettono in rilievo il ruolo della Legge del Signore per il popolo ebraico, prima che Cristo istituisse con l'Eucaristia la Legge nuova, appare inusuale, in quanto normalmente l'intera decorazione di un luogo consacrato era legato ad un unico tema, quello della dedicazione. La stessa cappella Ottoboni infatti, dedicata al SS. Sacramento, era stata decorata da Andrea Casali nella volta con l'*Adorazione dell'Agnello Mistico* e, sulla pala d'altare, con il *Padre Eterno e lo Spirito Santo* (sostituita nel 1818 dall'*Ultima Cena* di Vincenzo Beretti). Nella cappella Ruffo, invece, soltanto la pala rimase a far da ri-

ferimento ai Santi cui la cappella era dedicata, Nicola da Bari e Filippo Neri.

L'accoppiata Conca-Giaquinto non si rivelò particolarmente felice. Troppo diversi erano infatti i temperamenti dei due artisti, anche se entrambi si sforzarono di piegarsi al nuovo classicismo strettamente canonico che Benedetto XIV chiedeva negli ambienti sacri e il cui ideale figurativo rimaneva il Maratta. Conca impostò con rigida frontalità la sua grande pala centinata dal disegno monumentale, Giaquinto tentò di esprimersi in schemi imponenti, ma lontani dalle sue corde. Se nell'ovale ha un bel trapasso compositivo nella figura dell'Eterno che poggia un piede sulle nubi e l'altro sulle Tavole, che un compunto Mosé aspetta, le figure femminili dei pennacchi non possono competere per freschezza compositiva con le *Virtù cardinali* in San Nicola dei Lorenesi, che Giaquinto aveva dipinto dieci anni prima. L'intera decorazione della volta ha il sapore del barocchetto romano, ma rivelala maniera più che l'ispirazione e la volontà di aderire ad una specularità che non è solo volontà del committente, bensì anche eu- ritmia e, in ultima analisi, stile.

Maria Antonietta De Angelis
Musei Vaticani,
Città del Vaticano

Desidero ringraziare quanti hanno facilitato le mie ricerche: Mons. Pietro Amato, il personale delle Biblioteche Hertziana e Apostolica Vaticana e, in particolare, Luigi Fiorani e Paolo Vian; Domenico Rocciolo, direttore dell'Archivio Storico del Vicariato di Roma, e Massimo Tagliaferri; il personale dell'Archivio Segreto Vaticano e dell'Archivio Storico Capitolino, in particolare Anna Maria La Pica e Daniela Ronzitti; l'Archivio di Stato di Roma, nella persona delle amiche Angela Lanconelli e Maria Antonietta Quesada, e il personale dell'Archivio di Stato di Napoli. Un grazie del tutto particolare a Ilona Nikou e Tobias Kaempf.

NOTE

1. Per la cappella Ruffo, cfr. S. Valtieri, *La Basilica di San Lorenzo in Damaso nel Palazzo della Cancelleria a Roma attraverso il suo archivio ritenuto scomparso: con documenti inediti sulla zona circostante*, Roma, 1984, pp. 77-78. Non sembra che in passato, oltre l'ordinaria manutenzione (che però prevedeva solo le suppellelli) e due restauri nel 1820 e nel 1849 (che non interessarono le pitture), la cappella abbia mai ricevuto ulteriori attenzioni; cfr. Archivio Segreto Vaticano (d'ora in poi ASV), Congregazione della

Visita Apostolica, 132/10, San Lorenzo in Damaso, «Ragguaglio distinto del restauro...», 1820, a stampa. Nel fascicolo sono contenute diverse altre carte riguardanti la cappella e Tommaso Ruffo, di scarso interesse; tuttavia il trasferimento dell'archivio capitolare nella chiesa di Sant'Andrea della Valle durante la repubblica Romana del 1798 può aver causato la dispersione di altri incartamenti. Per il restauro del 1849, cfr. Archivio di Stato di Napoli (d'ora in poi ASN), Archivio Ruffo di Bagnara, b. 186, «Conto e misura dei lavori fatti per il restauro generale della cappella di S. Nicola di Bari in S. Lorenzo in Damaso di proprietà

Materiali

della casa Ruffo, eseguito con ordine e a tutte spese dal capo mastro Pietro Anselli, anno 1849». Sulle pitture di Giaquinto, cfr. V. Moschini, *Giaquinto artista rappresentativo della pittura barocca tarda a Roma*, in «L'Arte», 27, 1924, pp. 104-124, che individua negli affreschi della cappella Ruffo il momento del primo affermarsi maturo di Giaquinto. M. D'Orsi, *Corrado Giaquinto*, Roma, 1958, pp. 55-56, 75, n. 1, con bibl. precedente, riprende la tesi del Moschini completandolo la ricerca con una disamina delle repliche che egli identifica come bozzetti preparatori. Per alcune precisazioni sulla datazione tratte dal *Diario Ordinario*, cfr. P. Amato, «L'anima ammaestrata: un'incisione in rame su disegno di Corrado Giaquinto», in *Corrado Giaquinto (1703-1766)*, Atti del II Convegno internazionale di studi, a cura di P. Amato (Molfetta, 1981), Molfetta, 1985, pp. 23-31, spec. p. 30, n. 15. Per un quadro complessivo dell'attività dell'artista all'epoca della cappella Ruffo, cfr. la biografia di Giaquinto di A. M. Rybko, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, Milano, 1990, II, pp. 734-35; per ulteriori disamine storiche, E. Gabrielli, *Vita ed opere di Corrado Giaquinto*, in *Giaquinto: capolavori dalle Corti in Europa*, catalogo della mostra, Milano, 1993, pp. 33-66, spec. p. 47. Infine sul problema bozzetti/repliche, che investe anche la nostra cappella, P. Amato, *Corrado Giaquinto «noto per il suo valor nella pittura»*, s.l., 2002, pp. 13-15; per la cappella Ruffo, *ibidem*, pp. 22-23.

2. «In urbe architectus». *Modelli, disegni, misure. La professione dell'architetto, Roma 1680-1750*, catalogo della mostra a cura di B. Contardi, G. Curcio, Roma, 1991, pp. 437-38.

3. E. J. Olszewski, *The painters in cardinal Pietro Ottoboni's court of the Cancelleria, 1689-1740*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 32, 1997/98, pp. 535-65, spec. p. 539.

4. R. Ritzler, P. Sefrin, *Hierarchia Catholica*, Patavii, MCMLII, 5, p. 16.

5. Notizie biografiche su Tommaso Ruffo ed i suoi parenti diretti si ricavano dalla *Hierarchia Catholica*, cit., 5, pp. 201, 286, da una scheda di Francesco Russo, *Tommaso Ruffo, calabrese, cardinale e primo arcivescovo di Ferrara nel suo «cursus honorum»*, in *Palazzo Arcivescovile. Il cardinale Tommaso Ruffo a Ferrara (1717-1738)*, a cura di C. di Francesco, A. Sammaritani, Ferrara, 1994, pp. 195-200 e da alcuni documenti archivistici prima fra tutti quello riguardante la Prelatura Ruffo, da lui fondata nel 1738, documento conservato in copia autenticata in Roma, Archivio Storico Capitolino (d'ora in poi ASC), not. Pietro Francesco Sfasciamonti, 29 sett. 1738, sez. 39, prot. 76; ASN, Arch. Ruffo di Bagnara, vol. 199.

6. F. Haskell, *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiana nell'età barocca*, Firenze, 1966, III ed. Torino, 2000, p. 232; A.

Prampolini, *Sul Palazzo Arcivescovile*, in *Tommaso Ruffo a Ferrara*, cit., pp. 61-113, fornisce un titolo inesatto.

7. W. Angelini, *Il cardinale Tommaso Ruffo, un politico nella Chiesa di Ferrara*, in *Tommaso Ruffo a Ferrara*, cit., pp. 15-43.

8. «Il card. Decano defonto [T. Ruffo] ha avuto molto in questo mondo, ma ha lasciate grandi memorie della sua ecclesiastica liberalità nell'arcivescovado di Ferrara tenuto per molti anni, e nel vescovado di Velletri, che ha avuto dacché entrò Decano. È stato in vita, ed in morte gran elemosiniere, ed ha lasciati varj ricordi di legati agli amici, ed i salarj ai servitori»; *Le lettere di Benedetto XIV al Card. de Tencin*, a cura di E. Morelli, Roma, 1984, III, p. 23, lettera del 21.2.1753.

9. J. Agnelli, *Galleria di pitture dell'E.mo e R.mo Principe Signor Cardinale Tommaso Ruffo vescovo di Palestrina e di Ferrara [...]. Rime e prose del Dottor Jacopo Agnelli ferrarese*, Ferrara, 1734.

10. Archivio di Stato di Roma (d'ora in poi ASR), Notai A.C., vol. 3818, in data 16.2.1753.

11. Haskell, *Mecenati e pittori*, cit., pp. 232-33. L'amore che il cardinale portava alla sua quadreria si riflette anche nelle accurate disposizioni testamentarie che vietavano qualunque frammentazione o alienazione del nucleo interamente conservato in cinque camere dell'appartamento di rappresentanza nel Palazzo della Cancelleria. Per il trasferimento a Napoli, eventualmente voluto dall'erede, il cardinale fornisce anche precise disposizioni di trasporto; cfr. il testamento di T. Ruffo in ASR, Notai A.C., vol. 3818, ff. 257-313 con annesso l'originale del chirografo di Benedetto XIV per l'estrazione senza spesa alcuna; in copia ASC, Not. Donato Antonio Lancioni, 16 febbraio 1753, sez. 46 prot. 136. Sull'intera quadreria del cardinale Ruffo e qualche possibile identificazione dei dipinti è in corso uno studio da parte di chi scrive.

12. L. von Pastor, *Storia dei Papi*, Roma 1933, XVI, 1, pp. 9-12.

13. Ruffo prese possesso del titolo il 31 agosto 1740; Archivio Storico del Vicariato di Roma (d'ora in poi ASR), *Capitolo di San Lorenzo in Damaso*, b. 4, f. 40v.

14. Solo nel 1748 acquistò il palazzo in Piazza SS. Apostoli, che affittò al cardinale D'Elci; ASC, notaio Donato Antonio Lancioni, sez 46 prot. 134 (atti del 3.9.1748, 21.9.1748, 23.9.1748, 16.12.1748, 25.1.1749, 25.3.1749), sez. 46 prot. 135 (atto del 23.4.1750). Cfr. anche G. Wiedmann, *Luca Giordano e Tommaso Ruffo a Roma*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti per la storia dell'arte dedicati a Luca Giordano*, Milano, 1991, pp. 263-69.

15. Inventario, cit., f. 392r-v; Olszewski, *The Painters*, cit., p. 559.

16. C. Pericoli Ridolfini, *Rione VI - Parione, parte II*, Roma, 1980, pp. 58-60.

17. I documenti di concessione della cappella sono conservati in originale presso ASR, *Capitolo di San Lorenzo in Damaso*, b. 4, ff. 54r (14.12.1741), 55r-v (17.12.1741), 77r (12.12.1743), Benedetto XIV celebra la Messa nella cappella; b.34, Atto di permuta del marchese Caucci, in copia, 15.1.1742. Copie si conservano in ASC, notaio Angelo Antonio De Cesaris, sez. 45 prot.130, 29 marzo 1742, «Concessio Cappellae pro E.mo et R.mo D. cardinali Thoma Ruffo».

18. A. Fonseca, *De Basilica S. Lauren-tii in Damaso libri tres*, Fano, 1745, pp. 181, 229.

19. *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma*, Roma, 1879, XIII, p. 281 n. 629.

20. *In urbe architectus*, cit., pp. 439-40.

21. Olszewski, *The Painters*, cit., pp. 560-64. Sulle abitazioni romane di S. Conca, cfr. O. Michel, *Sebastiano Conca*, in *Vivre et peindre à Rome au XVIIIe siècle*, Rome, 1996, p. 285.

22. Cfr. la scheda di I. Cioffi, in *Art in Rome in the Eighteenth Century*, a cura di E. Peters Bowron, J.J. Rishel, catalogo della mostra, Philadelphia, 2000, pp. 373-74, n. 223, che pubblica anche uno studio della pala. Per altri interventi minori di Giaquinto nella stessa chiesa, cfr. la scheda di A. M. Rybko, in *L'arte per i papi e per i principi nella campagna romana. Grande pittura del '600 e del '700*, catalogo della mostra, Roma, 1990, p. 151, n. 56.

23. A. Lo Bianco, *Committenti ed artisti del XVIII secolo nel viterbese: il cardinale Ottoboni, Giaquinto, Conca, Rocca ed altre indagini*, in «Bollettino d'Arte», 80-81, 1993, pp. 107-120, spec. pp. 107-108.

24. Aggiunte al catalogo di Corrado Giaquinto, in *Corrado Giaquinto (1703-1766)*, cit., p. 11, fig. 1; un altro quadretto con lo stesso soggetto è stato pubblicato da L. Arcangeli, *I dipinti di Giaquinto nella Pinacoteca di Montefortino: aggiunte e precisazioni*, *ibidem*, pp. 35-36.

25. Benedetto XIII e il cardinal Ottoboni: quadri e devozione filippina fra riti sacri e mondani, in *La regola e la fama, San Filippo Neri e l'arte*, catalogo della mostra (Roma, 1995), Milano, 1995, pp. 287, 289, 295, n. 85. Nel complesso delle approfondite ricerche su Pietro Ottoboni quale mecenate delle arti, il nome di Giaquinto non ha segnalazioni ulteriori; Olszewski, *The Painters*, cit.; Id., *The enlightened patronage of Cardinal Pietro Ottoboni (1677-1740)*, in «Artibus et historiae», 45, 2002, pp. 139-165; F. Matitti, *Il cardinale Pietro Ottoboni mecenate delle arti: cronache e documenti (1689-1740)*, in *«Storia dell'arte»*, 84, 1995, pp. 156-243.

26. Pericoli Ridolfini, *Parione*, cit., II, pp. 64-65.

27. Amato, *Corrado Giaquinto*, cit., nn. 9-10.

28. O. Michel, *La réussite financière et sociale de Corrado Giaquinto*, in *Vivre et*

Materiali

peindre, cit., pp. 297-318, spec. p. 300, 304.

29. *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani*, Napoli, 1742, ristampa anastatica 1979, III, pp. 722-23.

30. Per la loro datazione cfr. Amato, «*L'anima ammaestrata*», cit., p. 30, n. 13.

31. I primi lavori per Santa Croce in Gerusalemme furono commissionati da Benedetto XIV (che, per inciso, li criticò aspramente) e pagati con i fondi della Dataria Apostolica; cfr. la scheda di I. Ciolfi in *Art in Rome*, cit., pp. 374-76, nn. 224-25; cfr. anche S. Vasco Rocca, *Corrado Giaquinto nella basilica di Santa Croce in Gerusalemme*, in *Corrado Giaquinto (1703-1766)*, cit., pp. 97-111.

32. *Ibidem*, pp. 106-107.

33. Per un'indagine sui rapporti fra il cardinale Besozzi e Giaquinto, anche in

relazione a questa decorazione, cfr. M.B. Guerrieri Borsoi, *La collezione del cardinale Gioacchino Besozzi ereditata dalla chiesa di S. Croce in Gerusalemme a Roma*, in *Artisti e mecenati. Dipinti, disegni, sculture e carteggi nella Roma curiale*, a cura di E. Debenedetti, Roma, 1996, pp. 59-89.

34. Cfr. la scheda di I. Ciolfi in *Art in Rome*, cit., p. 376, n. 226. In generale sui lavori della chiesa cfr. P. Violette, *La décoration de l'église de Saint-Nicolas-des-Lorrains, 1623-1870*, in *Les Fondations nationales dans la Rome pontificale*, Roma, 1981, pp. 487-539, spec. p. 496; Id., *Les travaux de Corrado Giaquinto dans l'église de Saint-Nicolas-des-Lorrains*, in *Corrado Giaquinto (1703-1766)*, cit., pp. 113-117.

35. Rybko, *La pittura in Italia*, cit., p. 735.

36. Amato, *Corrado Giaquinto*, cit., p. 94. Nell'occasione Giaquinto donò all'Accademia un'Immacolata Concezione.

37. M. T. Caracciolo, *Corrado Giaquinto et Niccolò La Piccola: un échange d'idées et une complicité d'académiciens*, in *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg*, a cura di A. Ottani Cavina, Paris, 2001, pp. 138-144, spec. p. 141.

38. O. Michel, *La réussite financière*, cit., Amato, *Corrado Giaquinto*, cit., docc. 12, 14, 15, 16, 18, 22, 23, 25.

39. Per la loro identificazione come figure bibliche cfr. *Les femmes célèbres de la Bible dans la littérature et dans l'art*, Lausanne-Paris, 1993, pp. 58, 74, 148, 220.

40. *Sebastiano Conca (1680-1764)*, catalogo della mostra, Gaeta, 1981, p. 282, n. 100 a-b.

Appendice

Catalogo delle repliche note degli affreschi di Corrado Giaquinto sulla volta della cappella Ruffo in San Lorenzo in Damaso

I bozzetti originali di Giaquinto attualmente non sono reperibili. Il seguente elenco, con relativa bibliografia, raccoglie pertanto una serie di repliche, autografe e di bottega (il cui numero potrà ancora ampliarsi per la sicura presenza di sue opere presso privati e sul mercato antiquario), omogenee per dimensioni e iconografia. Le misure non coincidono con quelle fornite dall'inventario Ruffo (in palmi, pari a cm 33x33 per le figure femminili tratte dalla *Bibbia*, e cm 44x66 per *Il Padre Eterno e Mosè*), ma sono più grandi. Ugualmente molti particolari non coincidono con gli affreschi originali, soprattutto per le figure femminili che nelle repliche sono immaginate come autonomi quadretti compiuti.

Mosè riceve dal Signore le Tavole della Legge

1. Montefortino, Pinacoteca, ovale in cornice dorata sagomata, cm 49x75. L. Serra, *La Pinacoteca Civica*

di Montefortino, in «Rassegna marchigiana per le arti figurative, le bellezze naturali, la musica», 1, 1923, n. 7, p. 253; M. D'Orsi, *Corrado Giaquinto*, Roma, 1958, p. 56, fig. 48, bozzetto autografo; P. Amato, «*L'anima ammaestrata*: un'incisione in rame su disegno di Corrado Giaquinto», in *Corrado Giaquinto (1703-1766)*, Atti del II Convegno internazionale di studi, a c. di P. Amato (Molfetta, 1981), Molfetta, 1985, p. 108, replica autografa.

2. Molfetta, Banca Cattolica Popolare, già Roma, coll. Busiri Vici, ovale in cornice dorata sagomata, cm 49x 75. D'Orsi, *Corrado Giaquinto*, cit., p. 56, fig. 47, bozzetto autografo; P. Amato, *Corrado Giaquinto «noto per il suo valor nella pittura»*, s.l., 2002, p.106, fig. a p. 107, replica autografa.

3. Roma, raccolta Sed. D'Orsi, *Corrado Giaquinto*, cit., p. 56, bozzetto autografo; Amato, *Corrado Giaquinto*, cit., p.108, replica autografa; non visto da chi scrive.

4. Roma, Galleria Ugo Jandolo, cm 47x73. D'Orsi, *Corrado Giaquinto*, cit., p.56, bozzetto autografo; Amato, *Corrado Giaquinto*, cit., p.108, replica autografa; non visto da chi scrive.

5. Barletta, Pinacoteca Comunale, ovale senza cornice su telaio rettangolare, cm 44,5x72,5. D'Orsi, *Corrado Giaquinto*, cit., p. 56, bozzetto autografo, ma sommario; Amato, *Corrado Giaquinto*, cit., p. 108, replica di bottega; sicuramente non autografo.

6. Parigi, Coll. Priv., cm 59 x 74. P. Rosenberg, A. Brejon de Lavergnée, *Corrado Giaquinto et la France*, in *Corrado Giaquinto (1703-1766)*, cit., p. 87, fig. 26, proveniente da una vendita a Versailles, Hôtel des chevaux-légers, 21 luglio 1976, n. 3, autografo; Amato, *Corrado Giaquinto*, cit., p. 108, fig. 21a, replica autografa; dalla fotografia sembra di bottega.

7. Vendita Sotheby's, Milano, 4. 6. 2003, lotto 62, opera di bottega.

Figure femminili, dalla Bibbia

1. Già Roma, Galleria Canessa, Quattro figure bibliche oppure Le quattro stagioni, cm 37x47. D'Orsi, *Corrado Giaquinto*, cit., pp. 42, 51 n. 4, figg. 24, 25 (Rebecca, Rachele), autografo; A. Videtta, *Considerazioni su Corrado Giaquinto in rapporto ai disegni del Museo S. Martino*, Napoli, 1965, p. 122, autografo; Sotheby's, New York, vendita 7. 4. 1989, lotto

Materiali

n. 133A (*Ruth, Rebecca*), autografe (figg. 5-6); a mio parere repliche di bottega.

2. Roma, coll. Mattia Loret, *Rebecca*. D'Orsi, *Corrado Giaquinto*, cit., p. 51, n. 4, autografa; non vista.

3. Parigi, Coll. Priv, *Le quattro stagioni*, cit. in Rosemberg, Lavergnée, *Corrado Giaquinto et la France*, cit., p. 87, figg. 29-32, autografe; dalle riproduzioni sembrano opere di bottega.

4. Già proprietà Mrs. Edwin Smith, *Rachele*, cm 38,5x48,6. Vendita Christie's, Londra, 30. 10. 1987, lotto 183, autografa (fig. 7); a mio pa-

rere probabilmente replica di bottega.

5. *Rebecca*, cm 38x47. Vendita Christie's, Londra, 1973 (come *S. Agnese*), autografa (fig. 8); a mio parere autografa.

6. Vendita Sotheby's, Londra, 18.7.1978, lotto n. 105, cit. in Rosemberg, Lavergnée, *Corrado Giaquinto et la France*, cit., p. 87, autografi; non visti.

7. Due soggetti a Napoli, antiquario A. De Falco, bozzetti cit. in Videtta, *Considerazioni su Corrado Giaquinto*, cit., p. 122, autografi; non visti.

8. Quattro dipinti definiti *Le quattro stagioni*, proprietà del cardinale Gioacchino Besozzi, figurano nell'inventario dei beni steso alla sua morte, cit. in M.B. Guerreri Borsoi, *La collezione del cardinale Gioacchino Besozzi ereditata dalla chiesa di S. Croce in Gerusalemme a Roma, in Artisti e mecenati. Dipinti, disegni, sculture e carteggi nella Roma curiale*, a cura di E. Debenedetti, Roma, 1996, pp. 74, 83 (finirono subito sul mercato antiquario, come «copie del Corado»). Potrebbero essere identificate con quelle della coll. Canessa (cfr. n. 1).