

## La chiesa di Santa Maria di Donnaregina Nuova. Sede del Museo Diocesano

di Laura Giusti

L'antico complesso monastico di Donnaregina, gravemente danneggiato dal terremoto del 1293, fu ricostruito grazie ai donativi della regina di Napoli Maria d'Ungheria, il cui grandioso monumento sepolcrale è oggi ubicato sul fianco sinistro della navata della chiesa trecentesca. Nella seconda metà del '500 il monastero fu trasformato in linea con i dettami post-tridentini, realizzando un ampio chiostro porticato; all'inizio del XVII secolo, con una decisione che costituisce un *unicum* nel panorama napoletano, le monache decisero di costruire *ex novo* una chiesa moderna, annettendo la prima alla zona di clausura. I due edifici, in origine comunicanti, furono separati con il restauro del 1928-34, quando, per ricostituire le forme gotiche della chiesa primitiva, si decise di accorciare – con un'ardita e complessa operazione di restauro – di circa sei metri la profondità del coro della chiesa barocca.



La scelta di costruire una nuova fabbrica era evidentemente supportata dalla notevole disponibilità finanziaria delle monache, appartenenti alla migliore nobiltà cittadina. Prima dell'apertura della piazza la chiesa seicentesca era costretta tra vicoli angusti, ma la facciata, che si imposta su un monumentale scalone realizzato nel 1780 su disegno di Angelo Barone, costituì sin dalla metà del '600 il primo, chiaro messaggio del ruolo e dell'importanza del monastero nella vita religiosa cittadina. Nelle due nicchie ai lati dell'ingresso sono emblema solenne del prestigio connesso al possesso delle reliquie dei due santi, le cui raffigurazioni ricorrono puntualmente nel programma decorativo della chiesa. Programma decorativo che, grazie ai ritrovamenti documentari di Antonio Delfino, si delinea chiaramente come un progetto iconografico elaborato dalle monache e teso alla glorificazione della Vergine, di San Francesco, dei santi francescani e degli Apostoli Andrea e Bartolomeo. Alcuni dei dipinti che le fonti assegnano al XVI secolo, anteriormente alla fondazione della chiesa nuova, provenienti quindi da quella trecentesca, risultano oggi dispersi.

Emblematico di una scelta di continuità devozionale è il caso del polittico di capofaltare, descritto da 'Engenio sull'altare maggiore della chiesa vecchia, dove alle scene della *Morte*, *Assunzione* e *Incoronazione della Vergine* sono affiancate rappresentazioni di vari *Santi*, tra cui *Sant'Andrea* e *San Bartolomeo*.

La chiesa, consacrata dal cardinale Innico Caracciolo nel 1669, era già stata benedetta nel 1626<sup>7</sup>, quando la costruzione – iniziata intorno al 1617 – era sostanzialmente compiuta ad eccezione della cupola. La zona del presbiterio era provvista di una copertura provvisoria, decorata con una tela dipinta nello stesso 1626 da Aniello de Vico<sup>9</sup>, per consentire, nei quarant'anni intercorsi tra la benedizione e la consacrazione della chiesa, lo svolgimento di funzioni religiose. Nel 1620 era stato concesso a Giovanni Cola di Franco, in segno di gratitudine per tutti i lavori svolti per il monastero, il patronato della cappellina a sinistra dell'ingresso<sup>11</sup>; nel 1625 e nel 1627 sono documentati progetti decorativi per le due cappelle laterali mediane; nel 1635 venne concesso alla famiglia Narni Mancinelli il patronato sulla prima cappella a destra, di Sant'Antonio, con il polittico sull'altare, oggi disperso e sostituito con una tela seicentesca – sempre di pertinenza della chiesa – raffigurante il *Noli me tangere*. Al 1636 risalgono i primi documenti relativi alla zona del presbiterio, con la commissione a Giacomo Lazzari della cornice marmorea del polittico, in marmi pregiati e sormontata da un fastigio con la colomba dello *Spirito Santo* e *Putti*; l'anno successivo l'artista si impegna anche a rialzare l'altare, poi sostituito all'inizio del '700, sommariamente descritto dal solo De Lellis.



La prima commissione di dipinti, quando mancavano ancora gli affreschi della navata e della cupola, si riferisce alle due tele con l'*Immacolata* e l'*Annunciazione* che le monache ordinarono nel 1646 al lorenese Charles Mellin, uniche opere superstiti della produzione tarda del pittore, nato a Nancy intorno al 1600, formatosi a Roma, dove le fonti lo dicono allievo di Domenichino e Vouet, e documentato a Napoli nel 1643. Le due tele per la chiesa di Donnaregina, dai toni scuri a base di terra e volumi definiti e statuari, mostrano come, al contatto con l'ambiente napoletano, il pittore abbia abbandonato il colorismo di raffinata ascendenza neoveneta, con pennellate fluide e sciolte, che caratterizza la sua produzione anteriore a tutt'oggi nota. L'*Immacolata*, documentata al 1646, fu collocata nella prima cappella sinistra, dedicata appunto all'Immacolata e poi concessa nel 1687 alla famiglia Carmignano. L'*Annunciazione* fu probabilmente commissionata senza averne pianificato definitivamente la collocazione, forse prevista anch'essa per una cappella laterale: descritta dalle fonti sei e settecentesche in sacrestia, da quelle dell'inizio del XIX secolo "dalla parte dell'Epistola", nel 1834 risulta "in una delle cappelle della chiesa" e, infine, nel 1872, in sacrestia, dopo spostamento sull'altare della seconda cappella a destra del dipinto

murale del XVII secolo raffigurante la *Madonna della Libera*. La tela è oggi esposta, nell'ambito dell'ordinamento del Museo Diocesano, al fianco della compagna. L'*Immacolata* riprende fedelmente lo schema della perduta tela di identico soggetto dipinta da Ribera nel 1645 per la cappella del Palazzo Reale di Napoli, dove Mellin stava contemporaneamente lavorando ai dipinti murali della volta, mentre l'*Annunciazione*, firmata e datata al 1647, ultima opera conosciuta del pittore lorenese, è caratterizzata da un tono solenne e da una rappresentazione immobile, scarna ed essenziale, in cui le figure dell'angelo e della Vergine, dai volumi solidi e fermi, si stagliano su un fondo scuro appena rischiarato dalla luce emanata dallo Spirito Santo.

Alla metà del secolo risalgono ulteriori lavori nella zona presbiteriale, con la grata del comunichino e la decorazione marmorea delle pareti laterali, del 1650, opera di quello stesso Bernardino Landini cui le suore si erano rivolte tre anni prima per il portale maggiore. La decorazione della volta della navata venne commissionata nel 1654 a Francesco De Benedictis; contemporaneamente si provvedeva al consolidamento e alla doratura degli stucchi<sup>25</sup>, già posti in opera nel 1627-1628. Il pittore doveva realizzare anche affreschi per la "cappella maggiore" e il coro delle converse – e quindi per la cupola e il coretto, poi decorati rispettivamente da Beltrano e da Giordano – nonché i perduti dipinti a olio nei riquadri sopra le edicole dei pilastri della navata, dove furono poi collocate sei monumentali sculture in legno dorato di Giovanni Conte, oggi conservate in deposito in attesa di restauro, per quattro delle quali esiste un documento di commissione del 1659.

Gli affreschi della navata, restaurati nel 1979, si presentano in grave stato di conservazione e in molte zone risultano illeggibili. I quattro grandi scomparti centrali raffigurano, a partire dall'arco trionfale, la *Gloria di San Francesco*, (molto lacunoso), gli *Apostoli che guardano il sepolcro vuoto della Madonna*, l'*Assunzione* e l'*Incoronazione della Vergine*, evidente ripresa dei soggetti del polittico dell'altare maggiore con l'aggiunta del riquadro dedicato alla *Gloria di San Francesco*. Sulle parti laterali della volta personaggi del Nuovo e del Vecchio Testamento ed iscrizioni, oggi difficilmente leggibili ma attentamente descritti dalle antiche guide, costituivano una vera e propria rappresentazione figurata degli appellativi della Vergine Regina nelle litanie lauretane, con un programma iconografico necessariamente già elaborato nel 1627-28, nella fase di realizzazione degli stucchi. I dipinti, firmati nello scomparto centrale da Francesco De Benedictis, costituiscono l'unica opera pervenutaci del pittore, che all'epoca aveva già raggiunto la maturità; il ciclo, debitore della cultura emiliana si mostra aggiornato alla luce della cultura di Massimo Stanzione, quel "Guido partenopeo" che era riuscito a coniugare in un linguaggio temperato suggestioni naturaliste di ascendenza caravaggesca ed istanze classiciste, con una formula di straordinario successo per le sue possibilità di comunicare una religiosità semplice e sentimentale. Per la decorazione della cupola, costruita nel 1654, le monache si rivolsero nel 1655 ad Agostino Beltrano; allo stesso anno risalgono i documenti di pagamento a Romolo Manente per la doratura degli stucchi. Nella calotta è raffigurato il *Paradiso*, sui lunettoni sono *Cristo e la Maddalena* e i *Santi Giovanni Battista ed Evangelista*, tra le finestre del tamburo *Figure Allegoriche*, mentre i quattro pennacchi con gli *Evangelisti*, staccati nel 1950 dal loro supporto murario per effettuare operazioni di consolidamento strutturale, sono andati dispersi nel cantiere temporaneamente chiuso. Opera tarda del pittore, orientata verso soluzioni accademiche di gusto stanzonesco, è oggi difficilmente leggibile a causa delle estese lacune e del grave stato di consunzione della pellicola pittorica. Di estremo interesse è pertanto il bozzetto preparatorio dell'opera, riconosciuto come tale da Nicola Spinosa e presentato all'asta Sotheby del gennaio 1992 assieme a un altro studio compagno, con un gruppo di *Santi che adorano la croce*, per un dipinto non identificato.

La decorazione a fresco del coro delle monache, originariamente comunicante con la chiesa vecchia e con la zona di clausura attraverso il portale sulla parete di fondo, sormontato da un rilievo cinquecentesco raffigurante *San Francesco che riceve le stimmate*, è opera di Francesco Solimena, firmata e datata al 1684, e raffigura, in eleganti scomparti mistilinei inquadrati da magnifici stucchi ad altorilievo di grande effetto naturalistico, *Scene della vita di San Francesco* e *Santi*. La decisione di restituire le forme originali all'abside della chiesa trecentesca con i restauri del 1928-34 pose in essere una situazione che sino a quel momento non era mai esistita, che comportò la riduzione di circa sei metri della profondità del coro delle monache della chiesa nuova. Fu quindi smembrato il ciclo di affreschi di Solimena, staccando dal supporto alcuni dei dipinti che decoravano la volta e le pareti, procedendo inoltre a una complessa operazione di slittamento dell'intera parete di fondo del coro. I dipinti della volta, realizzati su incannucciata, il cui stato di conservazione era già stato gravemente compromesso con l'intervento invasivo del 1933, sono stati inoltre interessati da estesi crolli e da danni conseguenti al terremoto del 1980, cui il restauro del 1987 ha potuto porre solo in parte rimedio.



Opera giovanile del pittore, compiuta nel 1684 e iniziata probabilmente intorno al 1681, costituisce il primo vasto ciclo di affreschi dell'artista, ricco di tratti lanfranchiani, giordaneschi e cortoneschi, con soluzioni schiettamente barocche felicemente coniugate a tratti di vivo realismo – derivati dalla formazione naturalista del pittore – nella rappresentazione di oggetti e particolari. La scena sulla parete di fondo, meglio conservata, rappresenta la scena del *Miracolo delle rose*; fra gli spettatori del miracolo il giovane con ricche vesti e un cappello in mano sulla destra potrebbe forse essere un autoritratto di quel giovane e avvenente Solimena la cui presenza nella clausura aveva suscitato scalpore e maldicenze, messe a tacere dal cardinale Innico Caracciolo.

Pressoché coeva alla decorazione del coro delle monache è quella della volta del coro delle converse, sopra l'ingresso principale, opera di Luca Giordano che De Dominicis dice già eseguita al tempo dei lavori di Solimena, e che invece la critica colloca intorno al 1686-87. I dipinti, già in precario stato di conservazione alla metà del XIX secolo, sono interessati da vistose lacune; dell'originaria decorazione restano oggi le due lunette con *Giaele* e *Santa Margherita*, e un riquadro raffigurante *Salomone* o *Davide* con un turibolo.

All'inizio degli anni Novanta proseguirono i lavori nella zona absidale con il pavimento in marmi commessi del 1690-91 e il paramento marmoreo della parete di fondo del presbiterio del 1692, opere eseguite da Gaetano Sacco su disegno di Giovan Domenico Vinaccia con marmi preziosi, tarsie con motivi ornamentali e vegetali che andarono ad integrarsi perfettamente con quelli preesistenti.

Nel 1693-94 si concentrarono i lavori nelle cappelle laterali della chiesa. Nel 1693 le monache commissionarono, nell'ambito di un progetto decorativo d'insieme di Giovan Domenico Vinaccia, a Nicola Sartore gli stucchi e a Gaetano Sacco, che ne curò la realizzazione e il disegno di alcune parti, la decorazione marmorea policroma della terza cappella a destra. Risale allo stesso periodo la commissione a Solimena della pala d'altare, che andava a sostituire un *San Francesco che riceve le stimmate* citato dalle fonti più antiche. Il dipinto, in cui il pittore rielabora le formule del pittoricismo di ascendenza giordanesca con soluzioni di maggiore impianto disegnativo e chiaroscuro, di derivazione pretiana, rappresenta *San Francesco che riceve i simboli della beatificazione e della santità*, segnando un definitivo passaggio dalla classica iconografia di *San Francesco che rifiuta il sacerdozio*, peraltro raffigurata dallo stesso Solimena nel coro delle monache, verso un soggetto che non fosse in opposizione con la valorizzazione del ruolo della vita sacerdotale promulgata dall'arcivescovo Cantelmo. In quegli stessi anni le monache affidarono a Tommaso Fasano, allievo di Luca Giordano, la realizzazione di un ciclo di dipinti ed affreschi che andavano a completare la decorazione delle ultime due cappelle del lato destro e sinistro della navata con dipinti su tela per le pareti laterali e con affreschi sulle lunette e sulle volte. Le otto tele raffigurano la *Presentazione della Vergine al Tempio* e lo *Sposalizio della Vergine* nella seconda cappella a destra, *San Francesco che riceve le stimmate* e *San Francesco e Santa Chiara* nella terza cappella a destra<sup>48</sup>, dedicata a San Francesco, la *Vergine che dà lo scapolare a San Simone Stock* e la *Madonna del Carmine in processione nel corso di un'epidemia di peste* nella terza cappella sinistra, dedicata alla Madonna del Carmine, e infine *La Vergine che porge il rosario a San Francesco e San Domenico* e *San Michele che sconfigge l'eresia di Valdesi e Albighesi* nella seconda cappella a sinistra, dedicata alla Madonna del Rosario. Gli affreschi della cappella raffigurano *Storie della Vergine e dei Santi*. I dipinti di Donnaregina sono le uniche opere

conosciute del pittore, noto solo per le notizie tramandateci da De Dominicis. Non è da escludere che sia stato proprio Giordano, assente da Napoli per un lungo soggiorno in Spagna dal 1692 al 1702, a procurare all'allievo la commissione dei dipinti di Donnaregina, per cui realizzò anche disegni per gli apparati liturgici della settimana santa del 1702. Il ciclo è improntato da un generico giordanismo, ma più che agli ultimi esempi dai toni scuri lasciati dal maestro prima della sua partenza per la Spagna, Fasano si riferisce – probabilmente proprio per la sua dimestichezza con la pittura a guazzo descritta da De Dominicis – alla produzione chiara del maestro, arricchendola con spunti tratti dalla pittura genovese. Al 1694 risalgono i lavori per le opere in marmo – frutto ancora una volta del consolidato rapporto di collaborazione tra Vinaccia e Sacco – per la seconda cappella a destra; quattro anni dopo venivano realizzate le cancellate della navata. I primi anni del XVIII secolo vedono la sistemazione definitiva della zona absidale con un nuovo altare e due monumentali tele di Luca Giordano. Il disegno per l'altare, datato al 1701 sul retro ma in realtà compiuto solo nel 1702, è opera di Francesco Solimena, che lo regalò alla badessa, a suggello di un ormai consolidato rapporto di fiducia e collaborazione, ricevendo in dono “tanti argenti di non poca valuta”. Realizzato da Giovanni Raguzzino e Giovanni di Filippo, e articolato sull'elegante rapporto cromatico tra due colori complementari, il rosso della breccia di Sicilia e il verde antico, era originariamente ornato da fregi e festoni in rame dorato, trafugati nel 1984 assieme al paliotto che nel 1794-95 aveva sostituito quello originario. Ancora *in situ* è invece la preziosa portella di tabernacolo con fondo in lapislazzuli e un bassorilievo in rame dorato raffigurante *Cristo risorto*. Al 1705 risalgono le due grandi tele di Luca Giordano sulle pareti laterali: le *Nozze di Cana* e la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, soggetti chiaramente evocativi delle due specie del sacrificio eucaristico. Le ultime opere realizzate dal pittore prima di morire, lasciate parzialmente incompiute, mostrano la straordinaria svolta dell'artista ormai settantenne nel suo percorso estremo. Abbandonati i colori chiari e la materia liquida delle sue opere più recenti, Giordano realizza due composizioni affollate quasi come due sconfinati bozzetti, con toni rapidi e bruschi, rapide lumeggiature, drammatici chiaroscuri. La scelta della tecnica ad olio su tela, che gli consente densi e corruschi impasti di colore, non fu certamente casuale, e i documenti del 1705 ne specificano puntualmente i costi di dettaglio: 15 ducati per la tela, 30 per la preparazione, 15 per i telai, 85 per le cornici lignee, 1273 a Gaetano Sacco per le cornici in marmo. Il saldo dei pagamenti al pittore, che l'anno precedente, mentre i dipinti erano in corso di esecuzione, aveva ricevuto in dono dalle monache “vitella, pescie, et altro” fu fatto agli eredi. Per le *Nozze di Cana* già De Dominicis sottolinea la derivazione da Paolo Veronese (l'inserimento della composizione entro architetture chiare, i servitori mori, il nano che regge il falcone), mentre la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* è ambientata in una cupa atmosfera notturna, rischiarata solo dalla luce emanata dalla figura di Cristo.

In occasione delle festività religiose la chiesa – e in particolare la zona absidale – veniva addobbata con grande sfarzo, “con superbissimi apparati per gli Altari, e per le Messe, galanterie d'argento sete, e d'oro ed un bellissimo strato per l'Altar maggiore”. Di grande effetto dovevano essere le sculture in argento, fuse come tante altre durante la dominazione francese: le più antiche sono citate da DeLellis: un busto in argento di *San Bartolomeo*, una statua di *Sant'Andrea*, probabilmente sostituita nel 1718 quando Andrea De Blasio realizzò due sculture raffiguranti *Sant'Andrea* e *San Bartolomeo* su disegno di Francesco Solimena. Di grande suggestione è la descrizione che ne fa Sigismondo alla fine del XVIII secolo: “merita questa chiesa esser veduta, allorché viene adornata ne' giorni più solenni, e certamente non può desiderarsi cosa ne' più divota ne' più ricca, ed ogni lode se ne deve alle signore Monache Dame delle principali famiglie di questa Città, le quali sono molto esatte, e grandiose nelle funzioni di questa loro chiesa. Hanno due statue intiere di argento di due SS. Apostoli per i due capi dell'altare, che sono assai ben modellate, cioè Sant'Andrea, e San Bartolomeo; le statue anche di argento a mezzo busto di San Donato vescovo, e di San Bartolomeo, che ha la testa solo di bronzo; e due bellissimi angeli al naturale di argento che sostengono due cornucopi, e stanno sospesi nei pilastri accosto all'altare maggiore; due superbi splendori, ed altri argenti per servizio della chiesa”.

Nel 1727 la badessa Eleonora Gonzaga fece trasportare il sepolcro di Maria d'Ungheria nell'ambiente a sinistra dell'abside, il comunichino delle monache; il monumento, collocato su un alto basamento con iscrizione che ne ricordava lo spostamento, fu poi nuovamente trasferito nella chiesa vecchia con i restauri del 1928-34. Il comunichino faceva parte della zona di chiusura e non è quindi descritto dalle guide antiche; Celano nel 1692 annota che nell'ambiente “vi è una quantità di bellissimi quadri piccoli”. Parole scarse, ma utili per avvalorare l'ipotesi che anche lo spostamento degli altri monumenti sepolcrali che oggi si trovano nel comunichino sia avvenuto contestualmente a quello della regina. E del resto essi, smembrati o posizionati in modo incongruo, vi sono stati sistemati seguendo un progetto unitario, che riflette un'esigenza di simmetria. I monumenti sepolcrali nella chiesa trecentesca erano molti; la scelta fu fatta privilegiando quelli cinquecenteschi, trasferiti senza le iscrizioni trascritte da D'Engenio, per i quali si possono tuttavia proporre ipotesi di identificazione. Le due lapidi con giacenti sono forse quelle di Pietro Antonio Cestio e di Ettore Tufio, di cui un'epigrafe datata al 1553 ricordava la grande amicizia, assegnabili – per lo stretto confronto con le tombe Rota, e in particolare con quella Giovan Battista Rota (1561), in San Domenico Maggiore – a Giovan Domenico D'Auria. I sepolcri con sarcofagi e sculture a tutto tondo dei defunti sono verosimilmente quelli di Cesare (†1570) e Carlo Loffredo (†1580), che si trovavano presso l'altare maggiore. Quello sulla parete di fronte all'ingresso, cui è da collegarsi il rilievo con la *Madonna col Bambino* alla sommità del

monumento della parete opposta, è opera di Girolamo D'Auria, di cui un documento del 1591, pubblicato da D'Addosio, ricorda l'attività per la famiglia Loffredo in Donnaregina Vecchia; di incerta assegnazione è invece la tomba compagna, cui peraltro non può certamente riferirsi il rilievo settecentesco con *Sant' Anna e la Vergine* posto sull'altro monumento. Sempre a Girolamo D'Auria sono riconducibili le figure dei due personaggi nelle edicole sulla parete dove si trovava il sepolcro della regina Maria, da identificarsi in tal caso anch'esse come due membri della famiglia Loffredo. Il rilievo con la *Madonna col Bambino* sull'arco tompagnato della grata del comunichino può forse essere collegato al documento del 1506, pubblicato da Filangieri, nel quale Tommaso Malvito si impegna a decorare la cappella Caracciolo con una "spalliera" in marmi pregiati e bianchi, affine a quella già fatta dall'artista per le tombe d'Alessandro oggi in Sant' Anna dei Lombardi, di cui va evidenziata la derivazione dal gruppo con *la Madonna col Bambino* posto sulla lunetta del sepolcro del giureconsulto d'Alessandro (†1491).

La decorazione pittorica del comunichino è armonica ed unitaria, con specchiature in marmo, portee finestre a *trompe l'oeil* alle pareti; sulla volta stucchi dorati incorniciano l'affresco con il *Miracolo della manna*, firmato e datato al 1729 da Santolo Cirillo, modesto seguace di Solimena. Nel 1735 le suore commissionarono sempre a Cirillo la decorazione della volta della sacrestia, con un dipinto raffigurante *Il serpente di bronzo*. L'affresco, con il suo supporto a incannucciata, andava a coprire altri dipinti murali dedicati a San Francesco, della metà del '600, parzialmente ispezionati attraverso la lacuna centrale nel corso dell'ultimo intervento di restauro<sup>73</sup>. L'opera di Santolo Cirillo, oltre a rispondere a mutate esigenze di gusto, costituiva un evidente rimando tematico all'altro episodio della vita di Mosè – il *Miracolo della manna* – nell'ambiente del comunichino, posto simmetricamente dall'altro lato del presbiterio.

Nel corso del '700 prosegue l'attività decorativa della chiesa: "riggiole", basamenti in marmo e decorazioni in rame dorato per i pilastri della navata, su disegno di Solimena, arredi in radica di noce per la nuova sacrestia, rivestimenti marmorei dei pilastri del presbitero, due tele, disperse, di Giuseppe Pesce sui varchi che dalla navata conducono al comunichino e alla sacrestia. Le suore pongono continua attenzione anche al restauro del patrimonio, con interventi sulla tavola dell'altare maggiore, sulle tele di Giordano, sugli affreschi di Solimena.

Al 1764 risale l'unico intervento di un certo rilievo non direttamente collegabile alla committenza monastica: le tele con *Miracoli e Gloria di Sant' Antonio* per la prima cappella a destra, della famiglia Narni Mancinelli, opera del pittore siciliano Antonio Guastaferra (firmate e datate al 1764 nel dipinto con il *Miracolo dell'asina*), modesto ciclo legato alla coeve esperienze neoclassiche della pittura romana. Con la posa in opera di un pavimento in maiolica datato al 1846, asportato nel corso dei lavori di restauro delle fondazioni, e il parziale rifacimento nel 1872 della seconda cappella a destra, citato da Galante, si chiude la storia della committenza della chiesa, affidata all'Arciconfraternita di Santa Maria della Visitazione subito dopo la soppressione del monastero, nel 1861. Nel 1972 l'Arciconfraternita, impossibilitata a garantire lo svolgimento del culto, riconsegnò la chiesa in attesa che se ne stabilisse una nuova destinazione.

Degrado, abbandono, furti e spostamenti non verbalizzati delle opere hanno provocato danni e dispersioni del patrimonio della chiesa. Imponenti campagne conservative finanziate dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali e curate dalle Soprintendenze hanno portato al restauro dell'edificio, che agli inizi degli anni Ottanta versava in completo stato di abbandono. Con l'apertura del Museo Diocesano è stata finalmente e definitivamente riaperta al pubblico una chiesa chiusa da più di trent'anni.