

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

NAPOLI NOBILISSIMA



VOLUME LXXII DELL'INTERA COLLEZIONE

SETTIMA SERIE - VOLUME I
FASCICOLO I - GENNAIO - APRILE 2015

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

NAPOLI NOBILISSIMA

direttore

Pierluigi Leone de Castris

direzione

Piero Craveri

Lucio d'Alessandro

Ortensio Zecchino

redazione

Giancarlo Alfano

Rosanna Cioffi

Nicola De Blasi

Renata De Lorenzo

Arturo Fittipaldi

Carlo Gasparri

Gianluca Genovese

Riccardo Naldi

Giulio Pane

Valerio Petrarca

Mariantonietta Picone

Federico Rausa

Nunzio Ruggiero

Sonia Scognamiglio

Carmela Vargas (coordinamento)

direttore responsabile

Arturo Lando

Registrazione del Tribunale

di Napoli n. 3904 del 22-9-1989

comitato scientifico

e dei garanti

Ferdinando Bologna

Richard Bösel

Caroline Bruzelius

Joseph Connors

Mario Del Treppo

Francesco Di Donato

Giuseppe Galasso

Michel Gras

Paolo Isotta

Barbara Jatta

Brigitte Marin

Giovanni Muto

Matteo Palumbo

Paola Villani

Giovanni Vitolo

segreteria di redazione

Luigi Coiro

Stefano De Mieri

Federica De Rosa

Gianluca Forgione

Vittoria Papa Malatesta

Gordon Poole

Augusto Russo

La testata di «Napoli nobilissima» è di proprietà della Fondazione Pagliara. Gli articoli pubblicati su questa rivista sono stati sottoposti a valutazione rigorosamente anonima da parte di studiosi specialisti della materia indicati dalla Redazione.

Un numero euro € 19,00 - doppio € 38,00

(Estero: singolo € 23,00 - doppio € 46,00)

Abbonamento annuale € 75,00

(Estero: € 103,00)

redazione

Università degli Studi Suor Orsola Benincasa

Fondazione Pagliara, via Suor Orsola 10

80131 Napoli

seg.redazioneapolinobilissima@gmail.com

amministrazione

prismi editrice politecnica napoli srl

via Argine 1150, 80147 Napoli

arte'm

coordinamento editoriale

maria sapio

art director

enrica d'aguanno

grafica

chiara del luongo

finito di stampare

nel maggio 2016

stampa e allestimento

arte'm

è un marchio registrato

prismi

editrice politecnica napoli srl

certificazione qualità

ISO 9001: 2008

www.arte-m.net

stampato in italia

printed in italy

© copyright 2016 by

prismi

editrice politecnica napoli srl

tutti i diritti riservati

all rights reserved

Sommario

- 4 Editoriale
Pierluigi Leone de Castris
- 6 Una cona del giovane Giovanni da Nola a Buccino
Pierluigi Leone de Castris
- 18 Il programma iconografico del coro della Certosa di San Martino: dal Cavalier d'Arpino a Massimo Stanzione
Stefano Pierguidi
- 27 Il cavaliere misterioso della Certosa di San Martino.
Una proposta per un nuovo ritratto di Giovan Battista Manso marchese di Villa
Francesco Paolo Colucci
- 38 Arte e scienza nella Napoli del Settecento.
Le 'macchine anatomiche' del Principe di Sansevero
Rosanna Cioffi
- 46 La vicenda progettuale della chiesa della Nunziatella in Napoli. Ipotesi, precisazioni e nuove acquisizioni
Serena Bisogno
- 60 La facciata del Duomo di Napoli e la questione dei campanili: nuove acquisizioni documentarie
Luigi Veronese
- 74 Note e discussioni

«Napoli nobilissima» è una delle riviste italiane di più antica e lunga tradizione, e di certo la più antica fra quelle ancora in vita che abbiano fra i loro fini primari quello di occuparsi del patrimonio culturale di Napoli e del Mezzogiorno.

Vive, con alterne vicende e con interruzioni anche lunghe, dal 1892; da quando Riccardo Carafa d'Andria, Giuseppe Ceci, Luigi Conforti, Benedetto Croce, Salvatore di Giacomo, Michelangelo Schipa e Vittorio Spinazzola vollero fondarla col sottotitolo di «Rivista di topografia ed arte napoletana» e costituendo fra loro una società il cui statuto prevedeva di «illustrare la topografia e i monumenti di Napoli e contorni, promuovere la conoscenza, e vegliare (...) alla conservazione dei monumenti» stessi.

Vive senza interruzioni, è utile aggiungere, dal 1961; da quando Roberto Pane volle riprenderne la pubblicazione con una terza serie – la prima aveva avuto termine nel 1906, e la seconda, diretta da Giuseppe Ceci ed Aldo De Rinaldis aveva avuto vita breve, fra il 1920 e il 1922 – col nuovo e più moderno sottotitolo di «Rivista di arti figurative, archeologia e urbanistica» e con un maggior richiamo alla «specializzazione», alla natura specialistica della rivista stessa, ma all'insegna di «una rigorosa fedeltà» al suo programma originario e dunque alle necessità, immutate nel tempo, di conoscenza e di tutela del territorio.

La terza, la quarta (1987-1999), la quinta (2000-2009) e la sesta serie (2010-2014), tutte editate presso «L'Arte Tipografica» di Angelo Rossi senior e poi dei figli Ruggiero ed Angelo junior, non hanno avuto fra loro vere soluzioni di continuità, ma semmai qualche aggiustamento nel taglio e nei metodi di lavoro. Se il direttore della quarta

serie, Raffaele Mormone, chiariva infatti e confermava il programma di Pane – «ricerca filologica di prima mano, comunicazione, didattica e impegno civile» – la direzione e la redazione della quinta, l'una composta da Ferdinando Bologna, Mario Del Treppo, Giorgio Fulco, Giuseppe Galasso, Marcello Gigante, Giulio Pane e Pasquale Villani e l'altra coordinata da Stefano Palmieri, richiamavano nel 2000 a una maggiore ampiezza del concetto di patrimonio culturale – «dal manufatto d'arte al libro, dallo strumento musicale all'ex voto, dal manoscritto di biblioteca alle carte d'archivio, dal monumento all'ambiente» –, rivedevano all'insegna del nuovo sottotitolo di «Rivista di arti, filologia e storia» la propria composizione in base a competenze più ampie – archeologi, storici dell'arte e dell'architettura, ma anche filologi e storici *tout court* – e ambivano in fine a ricercare «un nuovo equilibrio tra conservazione, tutela, promozione e fruizione e tra informazione ed educazione del pubblico» offrendo il proprio «contributo di idee e progetti, nella persuasione che la ricomposizione dell'unità delle conoscenze umanistiche giovi [... a questo scopo più della] specializzazione monotematica, alla quale si devono spesso attribuire i guasti della separatezza e incomunicabilità delle esperienze culturali e della conseguente mancanza di colloquio che caratterizza i nostri tempi».

La settima serie, questa, si apre, dopo la chiusura de «L'Arte Tipografica», con un nuovo editore, una nuova proprietà della testata, un nuovo direttore responsabile, una nuova direzione e una rinnovata composizione del comitato scientifico, della redazione e della segreteria redazionale. Non però con intenti diversi rispetto a quelli della storia della rivista e in particolare a quelli delle sue ultime serie.

D'altronde già nel corso delle prime annate di «Napoli nobilissima» lo stesso Croce, che pure nel suo *Commiato ai lettori* del 1906 avrebbe poi scritto di intravederne un'eventuale ripresa futura quale rivista di mera storia dell'arte, aveva introdotto una serie di interventi e di rubriche in massima parte da lui direttamente curati – da *Napoli nelle descrizioni dei poeti* a *Note per la storia del costume*, e da *Curiosità napoletane* a *Memorie degli spagnuoli nella città di Napoli* – volti a spostare l'asse dalla sola ricerca sulla città, i monumenti e le opere d'arte allo studio delle fonti letterarie ed epigrafiche, allo studio del 'costume' e in particolare della storia.

E già qualche anno prima della fondazione di «Napoli nobilissima», nel 1876, Francesco De Sanctis, fondando quel «Circolo filologico» di cui proprio Croce sarebbe stato fra il 1894 e il 1896 il principale animatore, sottolineava i danni anche per la stessa nostra città di questa separazione ed incomunicabilità disciplinare: «In Napoli siamo divisi, non ci conosciamo, ciascun ramo di cultura è organizzato come un campo chiuso. È necessario, per un popolo così vivo, avere un luogo di convegno, avere una casa dove convengano gli uomini studiosi (...) Così avremo il mezzo di ottenere quella unione di forze, che è mancata sempre a Napoli, dove abbiamo grandi individualità, ma divise e disperse dal vento».

Sono parole del passato, è vero. Ma i nostri tempi non hanno risarcito questa separatezza; piuttosto l'hanno alimentata e proiettata in una dimensione che non è solo accademica, ma più complessivamente politica e civile.

«Napoli nobilissima» proverà dunque ad essere oggi una «casa» accogliente e insieme rigorosa per gli studiosi di cose meridionali, per i maggiori esperti delle

varie discipline ma anche e soprattutto per i migliori giovani formati nelle nostre università. Un luogo di dibattito. Una «casa» dove lo studio – comunque centrale – del patrimonio e di tutte le espressioni d'arte – antica e moderna, e in una prospettiva che da Napoli e dall'Italia meridionale guardi all'Europa – possa e voglia confrontarsi con quello della storia, della storia della città e della storia della cultura.

Pierluigi Leone de Castris



1. Giovanni da Nola, *Cona dell'Annunciazione*, particolare dell'Annunciazione.
Buccino, chiesa dell'Annunziata (foto del 1981).

Una cona del giovane Giovanni da Nola a Buccino

Pierluigi Leone de Castris

Più volte, nel corso degli ultimi sessant'anni, gli studi sull'arte meridionale di primo Cinquecento hanno ragionato – ad esempio di fronte alla natura plastica e statuina della *Madonna delle Grazie* dipinta da Andrea Sabatini al centro del polittico di Buccino, o di contro al precoce classicismo 'raffaellesco' di alcune sculture in legno di Giovanni da Nola (figg. 11-12) – su un possibile incontro, o comunque sull'esistenza di un rapporto, di un punto di contatto, tra i due dioscuri – a detta del Summonte – della 'maniera moderna' al Sud, tra il giovane pittore salernitano e il giovane scultore nolano¹.

Precisato che entrambi gli artisti, nel corso degli anni Dieci, tenevano in ogni caso bottega a Napoli, è oggi possibile ipotizzare con più concretezza che un incontro 'sul campo' e un incrocio di commesse avvenisse davvero, e avvenisse – con ogni probabilità nel corso dell'anno 1512 – per l'appunto a Buccino, nel piccolo centro dell'Appennino campano dove il citato polittico di Andrea Sabatini, emigrato da quasi un secolo presso il Museo Provinciale di Salerno, si conservava in origine nella chiesa di Sant'Antonio Abate, e dove, in una chiesa poco distante, si conservano invece ancora, a tutt'oggi, i resti di una notevole e sconosciuta cona lignea del giovane Marigliano.

La cona in questione, un grande complesso ligneo – come vedremo – intagliato, dipinto e dorato, era dedicata all'Annunciazione e sovrastava l'altar maggiore della locale chiesa dell'Annunziata, una chiesa di origine tardo-medievale – in apparenza tardo-trecentesca o primo-quattrocentesca – sita poco fuori dall'abitato del paese, nella località detta «fabbrica»².

Alcune foto di documentazione scattate nel gennaio del 1981, nei mesi successivi al terremoto dell'Irpinia, per

conto dell'allora Soprintendenza ai beni artistici e storici della Campania³ (figg. 1, 6), ce la mostrano ancora del tutto integra nella sua struttura, composta da due grandi statue a tutto tondo della *Vergine annunciata* e dell'*Angelo annunciante* alloggiate dentro un'architettura dagli spiccati caratteri rinascimentali e classicizzanti, con un pesante architrave intagliato con un fregio ad anfore e a girali e due pilastri laterali terminanti con capitelli classici e svuotati sulla fronte ognuno da due nicchie 'a conchiglia' le quali ospitavano quattro statuette di più modesto formato con figure di *Profeti* e *Sibille*. L'unica modifica in apparenza subita a quel tempo dal complesso – a parte le evidenti e pesanti ridipinture e le varie aggiunte 'devote' di croci, lumi e campane di vetro con fiori finti – riguardava il sistema di quote ed il rapporto con l'altare sottostante, l'uno e l'altro forse modificati già fra il Sette e il primo Novecento⁴ con la creazione di una serie di gradini intermedi, sino al punto da coprire parzialmente le due nicchie più basse del complesso e da costringere dunque a spostare su uno dei gradini le statuette che in origine le occupavano.

Pochi anni dopo il 1981 la situazione doveva tuttavia essere già cambiata. Alcune foto degli anni Novanta, questa volta della Soprintendenza di Salerno (fig. 2), mostrano infatti che a quel tempo le quattro statue più piccole erano state rimosse, probabilmente rubate⁵; e per altro, proprio da queste stesse foto, più ampie e complessive, si può invece vedere che all'apice del complesso, al centro sopra il cornicione, esisteva ancora, a quella data, un rilievo con la figura del *Padre Eterno benedicente*.

Queste ultime foto accompagnavano una campagna di catalogazione le cui schede, redatte nel 1991 da A. D'Avino



2. Giovanni da Nola, *Conca dell'Annunciazione*. Buccino, chiesa dell'Annunziata (foto del 1991-94).



3. Giovanni da Nola, *Conca dell'Annunciazione*, particolare dell'architrave. Buccino, chiesa dell'Annunziata.



4. Giovanni da Nola, *Conca dell'Annunciazione*, particolare di una delle nicchie della cornice. Buccino, chiesa dell'Annunziata.

sotto la responsabilità di V. De Martini e G. Muollo, risultano poi riviste e aggiornate nel 1995 da C. Restaino e nel 2005 da A. Ricco⁶; ed è dunque da supporre, in assenza di aggiornamenti, che la situazione rimanesse la stessa dal 1991 sino al 2005.

Proprio nel corso degli ultimi dieci anni, tuttavia, la chiesa dell'Annunziata ha poi dovuto subire alcuni significativi lavori di restauro strutturale; ed oggi, nel mentre la conca stessa, l'architettura lignea di cui si diceva, è fortunatamente ancora conservata al suo posto, sopra l'altar maggiore (figg. 3-4), il *Padre Eterno* è invece anch'esso scomparso, mentre il gruppo dell'*Annunciazione* (figg. 7, 13, 15, 17) è stato cautelativamente trasferito nella vicina chiesa dedicata alla Madonna delle Grazie.

L'opera, sebbene ad essa non si sia mai prestata attenzione, avrebbe meritato una miglior sorte, anche per la sua importanza, la sua antichità ed il fatto di essere restata, almeno sino ad una cinquantina d'anni fa, sostanzialmente integra. Ignorata dalla bibliografia locale, che non ne fa menzione, è tuttavia rimasta incompresa anche nell'occasione delle citate campagne fotografiche o di catalogazione, che l'hanno

volta a volta considerata opera del secolo XIX ovvero del secolo XVII⁷.

Si tratta invece di una aggiunta rilevante al *corpus* – lo si diceva – del giovane Giovanni da Nola, a quest'epoca non ancora «dato in tutto al marmo» – come lo descriveva nel 1524 il già citato Summonte – ma in prevalenza invece apprezzato dalla committenza locale, napoletana e ancor più salernitana, come «maestro de intaglio in legno di rilievo»⁸: la *Madonna* (figg. 13, 15, 17), chiusa in un blocco plastico e serrato ma allo stesso tempo classica e composta, simile come più non si potrebbe a quelle dei *Presepi* napoletani di San Giuseppe dei Falegnami e di Santa Maria del Parto⁹ (figg. 14, 16); e l'angelo, dal canto suo, rotondo e sofisticato (figg. 7, 13), vicino alla grazia – per altro più minuta – del *San Sebastiano* di Melfi, databile – secondo il Naldi – attorno al 1511, o del per altro discusso *San Michele Arcangelo* di Roccadaspide (fig. 8), per la Gaeta collocabile non molto oltre il 1510¹⁰.

Fatta salva una certa e originaria propensione classicista dello scultore, che solo più tardi darà tuttavia i suoi frutti più consapevoli, la componente comune di queste



5. Giovanni da Nola, *Cona di Sant'Eustachio*. Napoli, chiesa di Santa Maria la Nova.
(da Bologna-Causa 1950, tav. 67)

due figure rimanda d'altronde, ancora con molta forza, al suo *milieu* d'origine, alla sua formazione spesa, a detta delle fonti e dei documenti, dentro la bottega del bergamasco Pietro Belverte – «Questo iovene prima, in lavoro di legname, fo discepolo di un maestro Pietro da Bergamo» dice sempre la lettera del Summonte¹¹ –; e questa formazione, a detta dei documenti stessi e delle ipotesi critiche più recenti, di Francesco Abbate e specie di Riccardo Naldi e di Letizia Gaeta, dovrebbe essere avvenuta in coincidenza cogli ultimi anni di attività dello scultore veneto a Napoli,

quando quest'ultimo, intorno al 1507-08, dopo aver concluso il *Presepe* per la cappella di Ettore Carafa in San Domenico, metteva mano al soffitto cassettonato di Santa Maria di Donnaregina e al *retablo* per la cappella dell'arte dei calzalai in San Lorenzo Maggiore, poi trasferito nella chiesa dei Santi Crispino e Crispiniano ed oggi a noi noto solo per la *Madonna* di centro e per le statue dei due *Santi* titolari (fig. 9), opere alle quali anche il giovane collaboratore nolano – secondo i condivisibili rilievi della Gaeta – avrebbe con ogni probabilità potuto dunque metter mano¹².



6. Giovanni da Nola, *Cona dell'Annunciazione*, particolare dei *Profeti e Sibille* delle nicchie. Buccino, chiesa dell'Annunziata (foto del 1981).

Il confronto – d'altra parte – non solo coi due *Presepi* citati di Santa Maria del Parto e San Giuseppe dei Falegnami, con ogni probabilità realizzati entrambi dentro il crinale del 1520¹³, ma anche col *San Sebastiano* di Nocera, datato 1514, ed ancor più con la cona di *Sant'Eustachio* in Santa Maria la Nova a Napoli (fig. 5), databile – già a detta del Bologna – attorno al 1516, rivela con sufficiente chiarezza che l'*Annunciazione* di Buccino deve essere stata concepita in un momento ancora precedente, con qualche anno di anticipo rispetto ai caposaldi della prima attività dell'artista fra il 1514 e il 1516, e di certo ben prima che il giovane nolano eleggesse a suoi nuovi modelli di riferimento gli scultori spagnoli allora attivi nel cantiere della Cappella Caracciolo di Vico in San Giovanni a Carbonara, Diego de Silóee e Bartolomé Ordóñez¹⁴.

Un'analogia impressione, d'altronde, si ricava pure dall'esame delle figure minori della cona, le perdute statuette coi *Profeti* e le *Sibille* (fig. 6) che un tempo ne ornavano le

nicchie laterali, le quali – nonostante le difficoltà di lettura connesse non solo, come per l'*Annunciazione*, alle grossolane ridipinture subite, ma anche alla circostanza di doverle ormai giudicare solo da una foto – manifestano, con chiarezza forse ancor maggiore rispetto al gruppo di centro, elementi 'arcaici' e legati alla cultura di un Belverte¹⁵.

La cona di Buccino non è tuttavia degna di nota solo per le sculture a tutto tondo, maggiori o minori, che ne facevano parte, ma anche per il fatto di essere a tutt'oggi forse l'unica 'macchina' lignea, fra le tante progettate da Giovanni da Nola, ad essersi conservata pressoché integra nella sua struttura architettonica e nel suo repertorio decorativo. Perduta infatti la «cona magna» che nel 1508 egli aveva contribuito ad intagliare, ancora nella bottega del maestro Belverte, per la chiesa napoletana dell'Annunziata, perduta la cornice che, da poco emancipato, egli doveva aver approntato nel 1511 per la *Madonna e santi* dipinta da Antonio Rimpatta nel monastero cittadino di San Pietro ad Aram, perdute le altre cornici che egli doveva aver confezionato nel 1513 per un polittico di Bartolomeo di Lino destinato alla chiesa di San Francesco a Castelcivita e nel 1517 per un

dipinto di Girolamo Stabile – tutte attestate solo dai documenti notarili o di pagamento – e perduta infine la cornice della pur conservata cona di *Sant'Eustachio* in Santa Maria la Nova, sempre a Napoli, non restava sino ad oggi che il manomesso e grandioso fondale che un tempo ospitava il citato *Presepe* della chiesa di San Giuseppe dei Falegnami ad attestare le capacità dello scultore nolano nell'ideare e realizzare fastose e moderne 'macchine' lignee evidentemente tutte caratterizzate da un consapevole ricorso ai modelli della classicità¹⁶.

I robusti capitelli ionici, le nicchie a conchiglia scavate nei pilastri e soprattutto il fastoso fregio intagliato a palmette, girali ed anfore classiche del cornicione (figg. 2-4) ci fanno invece oggi comprendere assai meglio, per quanto anch'essi pesantemente ridipinti, in cosa consistesse quel repertorio di «corniczonibus, architravis, frisis, candile-rijs et scabellis intaglyatis, frontispicijs et cartocijs» cui in vario modo accennano i citati documenti di commissione stipulati dal Marigliano fra il 1511 e il 1517¹⁷; e allo stesso tempo, anche messi a confronto con quanto si vede nelle rare cornici di polittici sopravvissute e coeve – come quelle, ad esempio, del polittico di Angri, del polittico francescano del Museo del Duomo di Salerno o del dittico di Stefano Sparano in Sant'Angelo a Padula¹⁸ –, quanto Giovanni da Nola si fosse, già a questa data, distaccato dal repertorio del maestro Belverte e dei battenti lignei della porta della Santissima Annunziata, per aderire, sulla scorta dei marmi dei Malvito o delle terrecotte di un Domenico Napoletano, a un gusto decisamente più 'romano', erudito e di tradizione antiquaria¹⁹.

Tutto questo doveva avvenire – lo s'è detto – con qualche anno di anticipo rispetto al 1514-16 del *San Sebastiano* datato di Nocera o della cona napoletana di *Sant'Eustachio*, e per certo anche un po' dopo il 1508 e l'uscita del Marigliano, oramai maestro autonomo, dalla bottega del Belverte; con ogni probabilità proprio attorno al 1512, l'anno in cui ad Andrea Sabatini veniva commissionato il polittico di Buccino e nel corso del quale al pittore salernitano doveva poi spettare il compito di montare e porre in opera il grande complesso, una volta finito, nella locale chiesa agostiniana di Sant'Antonio Abate²⁰.

C'è allora da chiedersi se proprio in quest'occasione,

quella della messa in opera della grande cona con l'*Annunciazione*, Giovanni da Nola non abbia potuto lasciare a Buccino anche quell'altra statua della *Madonna* appunto delle Grazie (fig. 10) che davvero costituisce – come ha giustamente notato Letizia Gaeta – il punto di maggior contatto ed il più forte parallelo con l'analoga *Madonna delle anime purganti* posta al centro di quel polittico di Andrea da Salerno (fig. 11)²¹. La statua, oggi ricoverata anch'essa – come la nostra *Annunciazione* – nella locale chiesa di Santa Maria delle Grazie, non è facilmente giudicabile; è stata anch'essa, come la cona dell'Annunziata, pesantemente ridipinta nel passato, ed un furto l'ha inoltre privata – non molti anni fa – della testa del bambino²². Ma la forte analogia che, pur in questo stato, essa manifesta con l'altra *Madonna delle Grazie* di Giovanni da Nola a Benevento (fig. 12) – anch'essa a mio parere di questo giro d'anni²³ – lascia aperto uno spazio concreto a questa possibilità.

A Buccino, dunque, e per Buccino Giovanni da Nola deve aver lavorato molto in quel giro d'anni. E d'altronde tante altre sue opere databili a questo stesso giro d'anni, fra il 1510 e il 1514, risultano in realtà destinate al territorio del Cilento e del Vallo di Diano – Roccadaspide, Castelcivita, Teggiano, Padula – e, su su, sino alla vicina Lucania, da Melfi a San Martino d'Agri; al punto da indurre a credere che proprio questo territorio, insieme e più ancora di quello napoletano o nocerino-sarnese, abbia in quegli anni rappresentato l'area di mercato forse più ricca e fortunata per l'attività del giovane Marigliano scultore in legno.

Non diversamente muoveva i suoi primi passi il per altro salernitano Andrea Sabatini, impegnato in quegli anni a Napoli, a Nocera e a San Valentino Torio, ma anche a Teggiano e appunto a Buccino.

E fu dunque qui, oltre che nella capitale, che le loro strade doverono incrociarsi, favorendo lo stringersi di un rapporto che a mio avviso non deve necessariamente esser visto, come spesso si è detto, nel senso di una mera dipendenza delle tante *Madonne* lignee giovanili di Giovanni da Nola dal 'modello' sabatiniano del polittico di Buccino, quanto piuttosto nel senso di uno scambio di esperienze fra due artisti curiosi e scalpitanti, in cerca e in procinto d'imboccare una loro strada verso la 'maniera moderna'.



7. Giovanni da Nola, *Cona dell'Annunciazione*, particolare dell'Angelo Annunciante. Buccino, chiesa di Santa Maria delle Grazie, dalla chiesa dell'Annunziata.

8. Giovanni da Nola, *San Michele Arcangelo*, particolare. Roccadaspide, Cappella di San Michele.

9. Pietro Belverte e collaboratori (Giovanni da Nola ?), *San Crispino*. Napoli, chiesa dei Santi Crispino e Crispiniano (già).

10. Giovanni da Nola (?) e restauratori, *Madonna delle Grazie*. Buccino, chiesa di Santa Maria delle Grazie.

11. Andrea Sabatini da Salerno, *Madonna delle Grazie* (o *delle anime purganti*), pannello centrale di un polittico. Salerno, Museo Provinciale, da Buccino, chiesa di Sant'Antonio Abate.

12. Giovanni da Nola, *Madonna delle Grazie*. Benevento, chiesa di Santa Maria delle Grazie.



13. Giovanni da Nola, *Cona dell'Annunciazione*, particolare dell'*Annunciazione*. Buccino, chiesa di Santa Maria delle Grazie, dalla chiesa dell'Annunziata.



14. Giovanni da Nola, *Presepe*, particolare della *Madonna adorante*. Napoli, Museo Nazionale di San Martino, dalla chiesa di San Giuseppe dei Falegnami.

15. Giovanni da Nola, *Cona dell'Annunciazione*, particolare della *Vergine Annunciata*. Buccino, chiesa di Santa Maria delle Grazie, dalla chiesa dell'Annunziata.

16. Giovanni da Nola, *Presepe*, particolare della *Madonna adorante*. Napoli, chiesa di Santa Maria del Parto.

17. Giovanni da Nola, *Cona dell'Annunciazione*, particolare della *Vergine Annunciata*. Buccino, chiesa di Santa Maria delle Grazie, dalla chiesa dell'Annunziata.

¹ Cfr. ad esempio F. BOLOGNA, in *Opere d'arte nel Salernitano dal XII al XVIII secolo*, cat. mostra, Salerno 1955, a cura di IDEM, Napoli 1955, p. 51; F. ABBATE, *Su Giovanni da Nola e Giovan Tommaso Malvoito*, in «Prospettiva», 1977, 8, pp. 49, 53 nota 8; A. GRELLE IUSCO, in *Arte in Basilicata*, cat. mostra, Matera 1979, a cura di EADEM, Roma 1981, p. 176; F. ABBATE, in *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale*, cat. mostra, Padula 1986, a cura di G. PREVITALI, Firenze 1986, pp. 114-116; IDEM, *La scultura napoletana del Cinquecento*, Roma 1992, pp. 234, 236; L. GAETA, *Sulla formazione di Giovanni da Nola e altre questioni di scultura lignea di primo '500*, in «Dialoghi di Storia dell'Arte», I, 1995, 1, pp. 88-91; R. NALDI, *Giovanni da Nola tra il 1514 e il 1516*, in «Prospettiva», 1995, 77, pp. 88, 90, 94, 98-99 nota 26; F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Cinquecento*, Roma 2001, pp. 50-51; R. NALDI, in IDEM, F. SPERANZA, *La prima metà del Cinquecento*, in *Scultura lignea in Basilicata dalla fine del XII alla prima metà del XVI secolo*, cat. mostra, Matera 2004, a cura di P. VENTUROLI, P. LEONE DE CASTRIS, Torino 2004, pp. 44-45; L. GAETA, *Tra centro e periferia: su alcune sculture lignee, e non solo, del primo Cinquecento*, in *L'arte del legno in Italia. Esperienze e indagini a confronto*, atti del convegno, Pergola 2002, a cura di G.B. FIDANZA, Perugia 2005, pp. 221-223.

² Su questa chiesa, ospedale e congrega, che ante il 1493, dopo una lite, veniva accorpata dall'arcivescovo di Conza Giovanni de Comitibus al Capitolo della Chiesa Maggiore di Buccino, cfr. almeno G. SACCO, *Monografia di Buccino*, Buccino 1898; *L'inventario dei beni della Chiesa Madre di Buccino (Documento del 1589)*, a cura di A. VOLPE, Salerno 1996, pp. 118, 147-149. La cona lignea misura all'incirca 300 x 300 cm; le due sculture sopravvissute dell'*Annunciata* e dell'*Angelo annunciante* rispettivamente 100 x 60 x 45 e 110 x 60 x 50.

³ Napoli, Archivio Fotografico della Soprintendenza al Polo Museale della Campania (già per i Beni Artistici e Storici della Campania), negg. nn. 3153, 3175-3180H. Ringrazio il direttore Mariella Utili, il soprintendente Francesca Casule e le dottoresse Fernanda Capobianco, Luisa Martorelli, Lina Sabino, Paola Apuzza e Antonella Laregina per l'aiuto concessomi riguardo alle immagini.

⁴ Al Settecento risale per certo un intervento di restauro ed adeguamento della chiesa, cui appartiene anche e in primis l'altare tardo-barocco in marmo che evidentemente dovette sostituire quello cinquecentesco. Ai primi decenni del Novecento risale invece un altro rilevante intervento di restauro, con la rifazione – nel 1937 – della decorazione a fresco del coro retrostante l'altare da parte di un «T. Volpe». A questa stessa epoca risale con ogni probabilità l'estesa campagna di ridipintura delle sculture in legno qui prese in esame, campagna che non risulta per altro documentata da fonti locali di sorta.

⁵ Archivio Fotografico della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio (d'ora in avanti BEAP; già per i Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici) di Salerno e Avellino, negg. nn. 4634-94, 4635-94, 4636-94, 67691.

⁶ Ufficio Catalogo della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio (d'ora in avanti BEAP; già per i Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici) di Salerno e Avellino, schede nn. 1500224463, 1500224464, 1500224465; CRBC Campania, Napoli, opere e oggetti d'arte, Buccino, chiesa della Santissima Annunziata, schede.

⁷ Vedi qui le schede citate a nota 6.

⁸ P. SUMMONTE, *Lettera a Marcantonio Michiel*, 20 marzo 1524, in F. NICOLINI, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Napoli 1925, pp. 168-169: «Sorge adesso in questa città un iovane, Ioan di Nola, che prima è stato maestro de intaglio in legno di rilievo, in lo che è stato assai stimato. Adesso è dato in tutto al marmo. Tene in mano oggi un gran sepolcro marmoreo per lo illustrissimo signor don Raimondo di Cardona, che si ha da portar in Catalogna. [...] In lavoro di legname di tutto rilievo avemo qua la Natività di Nostro Signor, facta per la ecclesia nuovamente edificata per lo signor Iacobo Sannazaro in radicibus Pausilypi, loco chiamato Mergillina; la

quale Natività è del garbo ch'el Sannazaro la have in versi dipincta nel divino suo libro "De partu Virginis". E qua sono ancora molte altre figure, tutte di mano del sopranominato maestro Ioan di Nola. Di man di costui è nella sacrestia di Monte Oliveto un crocifisso pur di legno, tanto ben fatto che non have avuto bisogno di gipsamento né di altro colore. Questo iovene prima, in lavoro di legname, fo discepolo di un maestro Pietro da Bergamo, che si faceva chiamar 'veneziano', di man del quale maestro Pietro è la porta dell'Annunziata di questa città, opera di mezzo rilievo laudatissima».

⁹ Su queste opere si veda, in breve, P. SUMMONTE, *op. cit.*, p. 169; A. BORZELLI, *Giovanni Miriliano o Giovanni da Nola, Scultore*, Milano-Genova-Roma-Napoli 1921, pp. 13-17, p. 13; A. DE RINALDIS, *Note su Giovanni da Nola*, in «Napoli nobilissima», s. II, II, 1921, p. 16; A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana. X. La scultura del Cinquecento*, Milano 1937, pp. 717-720; O. MORISANI, *Giovanni Miriliano da Nola*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», n.s., XXVII, 1941, pp. 284-285; F. BOLOGNA, in *Sculture lignee nella Campania*, cat. mostra, Napoli 1950, a cura di F. BOLOGNA, R. CAUSA, Napoli 1950, pp. 167, 169, 177-179; E. CARLI, *La scultura lignea italiana dal XII al XVI secolo*, Milano 1960, p. 117; G. WEISE, *Studi sulla scultura napoletana del primo Cinquecento*, Napoli 1977, p. 18; F. ABBATE, *Su Giovanni da Nola e Giovan Tommaso Malvoito*, *cit.*, p. 53 nota 5; IDEM, *La scultura napoletana del Cinquecento*, *cit.*, pp. 73, 185; L. GAETA, *Sulla formazione di Giovanni da Nola*, *cit.*, pp. 89, 91, 95, 97-98, 103 nota 111; R. NALDI, *Giovanni da Nola e Girolamo Santacroce in Santa Maria delle Grazie a Caponapoli*, in «Bollettino d'arte», n.s., 91, 1995, pp. 54-55, 60 nota 98; IDEM, *Giovanni da Nola tra il 1514 e il 1516*, *cit.*, p. 100 nota 58; F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Cinquecento*, *cit.*, p. 48; R. NALDI, in IDEM, F. SPERANZA, *La prima metà del Cinquecento*, *cit.*, pp. 41, 49, 60 note 3 e 6,206; M.I. CATALANO, *Dal cantiere della Cona dei Lani di Domenico Napoletano: nuovi esiti per la ricerca*, in *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, atti del convegno internazionale di studi, Lecce 2004, a cura di L. GAETA, Galatina 2007, I, pp. 153-156; V. DA GAI, *Marigliano, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, LXX, Roma, 2008 p. 355.

¹⁰ Su queste opere si veda, in breve, A. GRELLE IUSCO, in *Arte in Basilicata*, *cit.*, pp. 65, 176-177; F. ABBATE, *La scultura napoletana del Cinquecento*, *cit.*, p. 257 nota 50; L. GAETA, *Sulla formazione di Giovanni da Nola*, *cit.*, pp. 80-81, 84-85; R. NALDI, *Giovanni da Nola tra il 1514 e il 1516*, *cit.*, pp. 84-86; F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Cinquecento*, *cit.*, p. 50; R. BIANCO, in *Tardogotico & Rinascimento in Basilicata*, a cura di F. ABBATE, Matera 2002, pp. 330-331; L. GAETA, *Una proposta per la fase giovanile di Domenico Napolitano e qualche notizia intorno a pittori e scultori del primo Cinquecento a Napoli*, in «Kronos», 2002, 4, pp. 40-42; R. NALDI, in IDEM, F. SPERANZA, *La prima metà del Cinquecento*, *cit.*, pp. 42, 44-45, 194-197 (con altra bibliografia).

¹¹ P. SUMMONTE, *op. cit.*, p. 169.

¹² Cfr. L. GAETA, *Sulla formazione di Giovanni da Nola*, *cit.*, pp. 73-76.

¹³ Vedi qui la bibliografia a nota 9. Quanto alla cronologia di queste opere, laddove il *Presepe* di Santa Maria del Parto, in quanto citato da Summonte nella sua lettera del marzo 1524, è universalmente riferito a prima di questa data, verso il 1519, quello di San Giuseppe dei Falegnami fu collocato da Bologna (1950) intorno al 1530, una datazione in un primo tempo condivisa anche dal Naldi (1995), che però all'Abbate (1992) è parsa troppo ritardata e che è stata più di recente anticipata dalla Gaeta (1995) attorno al 1515 e dallo stesso Naldi (2004) allo «scorcio del secondo decennio». In proposito occorre dire che quest'ultima chiesa fu iniziata a costruire nell'anno 1500 (G. FILANGIERI DI SATTIANO, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle province napoletane*, Napoli 1883-1891, VI, pp. 145-146), ed è da credere che la corporazione dei falegnami non attendesse molto, dopo la conclusione dei lavori, per dotare la nuova chiesa d'un prestigioso e monumentale complesso in legno come quello di cui questo secondo *Presepe* faceva parte (cfr. qui

anche più avanti nel testo e alla nota 16).

¹⁴ Su questa svolta vedi in particolare i lavori di Bologna, Abbate, Naldi e Gaeta qui citati alle note precedenti; ed ancora R. NALDI, in *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna"*, cat. mostra, Firenze 2013, a cura di T. MOZZATI, A. NATALI, Firenze 2013, p. 130.

¹⁵ Su Belverte si veda L. GAETA, *Sulla formazione di Giovanni da Nola*, cit., pp. 71-76; I. MAIETTA, *Il restauro dell'atrio della Santa Casa dell'Annunziata*, Napoli 1997, pp. 5-11; EADEM, *Scultori lombardi a Napoli tra Quattrocento e Cinquecento: aggiunte a Pietro Belverte*, in *Scultori e Intagliatori del legno in Lombardia nel Rinascimento*, Milano 2002, pp. 85-103; L. GAETA, *Intorno a Pietro Belverte e Giovanni da Nola tra recuperi, restauri e dispersioni*, in *Interventi sulla "questione meridionale"*, a cura di F. ABBATE, Roma 2005, pp. 63-69; con bibliografia precedente. Per le disperse figurine di *Profeti e Sibille*, per quanto con la prudenza dettata dall'impossibilità di un esame diretto, non è impossibile pensare tuttavia a un intervento di collaboratori della bottega del nolano, bottega che le osservazioni specie di Gaeta e Naldi (ad esempio a proposito del *Compianto* di Teggiano, databile, io credo, attorno al 1514) inducono a credere attiva già in questi anni.

¹⁶ Per questi documenti cfr. G. FILANGIERI DI SATRIANO, *op. cit.*, VI, pp. 111-112, ed i lavori di Naldi e Gaeta citati nelle note precedenti, nonché L. GAETA, *Il vero (?) Giovanni Marigliano il Giovane (detto Giovanni da Nola)*, in *La scultura meridionale in età moderna*, cit., pp. 198-207. Per la 'scena' del *Presepe* di San Giuseppe dei Falegnami vedi qui la bibliografia a nota 9, ed in particolare R. NALDI, *Giovanni da Nola tra il 1514 e il 1516*, cit., p. 100 nota 58, e M.I. CATALANO, *op. cit.*, pp. 153-156.

¹⁷ Cfr. il testo per intero dei documenti in R. NALDI, *Giovanni da Nola tra il 1514 e il 1516*, cit., pp. 95-98.

¹⁸ Cfr. *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale*, cit., pp. 81-85, 94-95, 102-103. Sulle cornici delle 'cone', dei polittici meridionali di questi primi anni del Cinquecento si veda anche P. VENTUROLI, *L'architettura dei polittici*, in *Scultura lignea in Basilicata*, cit., pp. 68-74.

¹⁹ Per le porte di Belverte e per i rapporti Belverte-Malvito vedi qui la bibliografia citata a nota 15. Per il ruolo, in questa congiuntura, di Domenico Napoletano, in particolar modo all'altezza dell'ancona della Cappella Rocco in San Lorenzo Maggiore, dopo il 1503 e verosimilmente verso la fine del primo decennio del secolo, vedi i saggi di Gaeta (2002) e Catalano (2007) qui citati alle note 9 e 10, nonché A. CUCCINIELLO, *Un Domenico Napoletano dimenticato*, in *La scultura meridionale in età moderna*, cit., pp. 183-193, con bibliografia precedente

te, e A. SOLPIETRO, in *Capolavori della Terra di Mezzo. Opere d'arte dal Medioevo al Barocco*, cat. mostra, Avellino 2012, a cura di A. CUCCINIELLO, Napoli 2012, pp. 104-107. Un peso rilevante, nel senso di una più moderna e cosciente scelta 'antiquaria' e 'romana', dovè inoltre avere il soggiorno a Napoli, fra il 1506 e il 1507, di Gian Cristoforo Romano (cfr. P. LEONE DE CASTRIS, *Studi su Gian Cristoforo Romano*, Napoli 2010).

²⁰ Il contratto per il polittico di Buccino, ritrovato e pubblicato in estratto da G. FILANGIERI DI SATRIANO, *op. cit.*, VI, p. 399, e poi per esteso da R. NALDI, A. ZEZZA, *Integrazioni documentarie per il giovane Andrea da Salerno: i polittici di San Valentino Torio e di Buccino*, in «Napoli nobilissima», s. V, I, 2000, pp. 207-212, rogato il 9 gennaio 1512, prevedeva che la cona fosse completata e messa in opera per Pasqua.

²¹ Cfr. L. GAETA, *Tra centro e periferia*, cit., pp. 221-222, che riferisce di averla potuta esaminare quand'era nei depositi della Soprintendenza di Salerno e Avellino presso la Certosa di Padula e ne ricorda un'originaria provenienza dalla stessa chiesa del polittico di Andrea da Salerno, quella di Sant'Antonio Abate. Diversamente la scheda di catalogo della stessa Soprintendenza di Salerno e Avellino (n. 1500224421, di A. D'Avino, 1991; revisioni 1995 e 2001 di C. Restaino; scheda CRBC di A. Ricco, 2005) la dice provenire dalla sacrestia della chiesa di Santa Maria delle Grazie. In effetti gli inventari redatti nel 1811 delle opere d'arte presenti nelle chiese della zona non annoverano statue di questo soggetto nella chiesa di Sant'Antonio Abate, ma ne menzionano una, «vecchia e corrosa», nel coro della chiesa francescana dedicata appunto alla Madonna delle grazie (cfr. L. AVINO, *Gli inventari napoleonici delle opere d'arte nel Salernitano*, Salerno 2003, pp. 44-45).

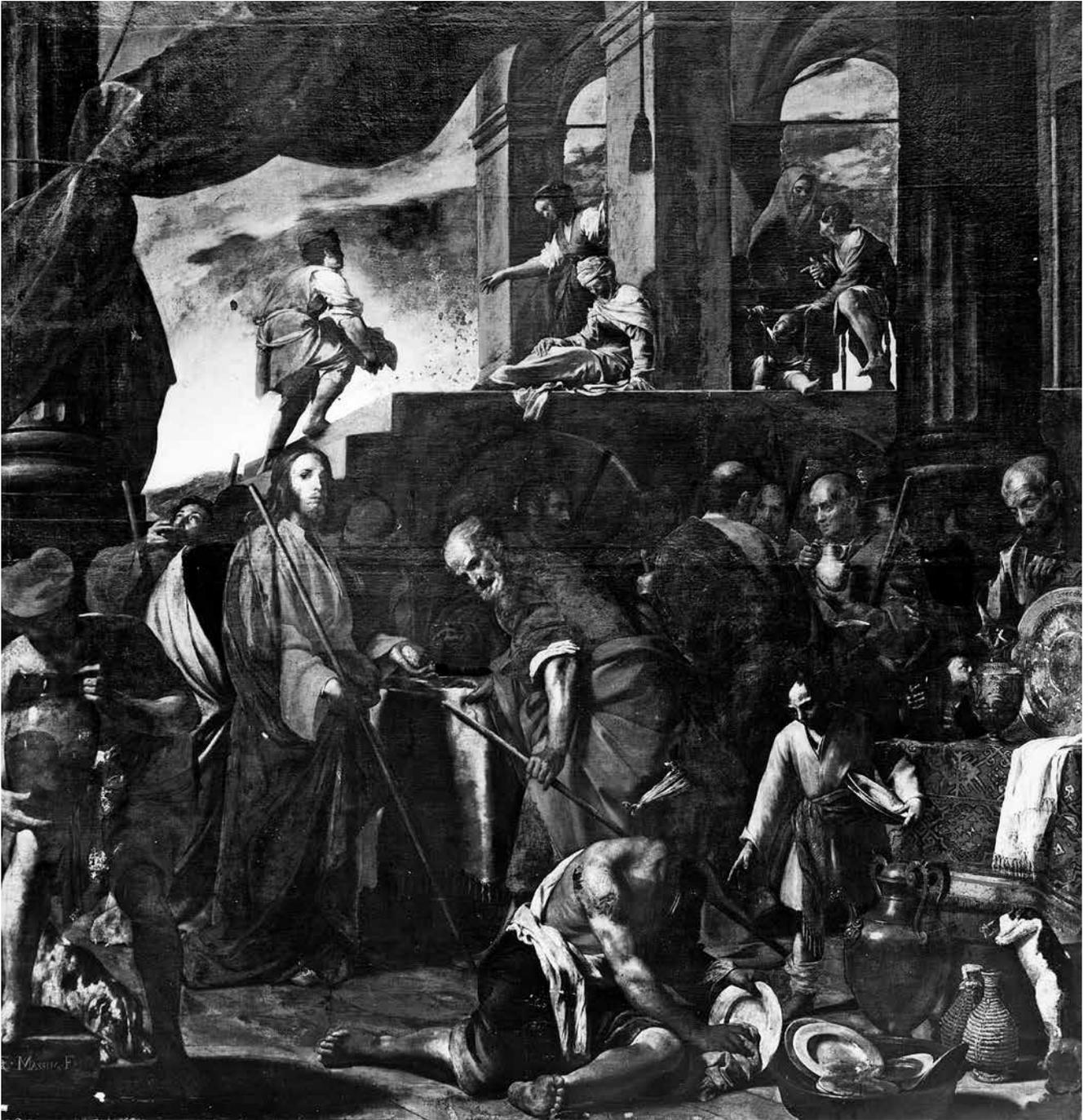
²² Se ne pubblica qui una foto (AFSBEAP di Salerno e Avellino neg. n. 67726) antecedente – così come d'altronde quella, diversa, pubblicata dalla Gaeta – al furto della testa del bambino ed al recente restauro che l'ha riproposta in altra forma. Al di là di quest'ultima integrazione, il restauro in questione ha mantenuto la ridipintura ottocentesca della statua, che un'iscrizione sulla base attribuisce all'iniziativa, nel 1862, di un fra' Aloisio da Scafati. La scultura misura 158 x 53 x 44 cm.

²³ Sulla quale si veda, in sintesi, A. DE RIENZO, *Notizie intorno alla statua e alla chiesa di Maria SS. delle Grazie di Benevento*, Benevento 1923, pp. 5-6; M. ROTILI, *L'arte nel Sannio*, Napoli 1952, p. 111; L. GAETA, *Sulla formazione di Giovanni da Nola*, cit., pp. 83, 101 nota 74; R. BIANCO, in *Tardogotico*, cit., pp. 336-337; R. NALDI, in IDEM, F. SPERANZA, *La prima metà del Cinquecento*, cit., pp. 45, 210.

ABSTRACT

An Altarpiece in Buccino by Giovanni da Nola in his Youth

Over the past sixty years several studies on early sixteenth-century art in southern Italy have advanced the hypothesis of a meeting or contact between the Salerno painter Andrea Sabatini – in an early phase of his career when he did a polyptych in Buccino (1512) and was developing a pictorial language close to the classicism of Raffaello and Cesare da Sesto – and the sculptor Giovanni da Nola, who at the time was intensely engaged in the technique of wood carving but had already been singled out by Summonte as one of the southern Italian spokesmen for the 'modern manner'. The discovery in Buccino of a repainted altarpiece, an *Annunciation* in the church of the Annunziata, attributable to Giovanni da Nola and done around 1512, serves to confirm that the two artists did cross paths and to document their moves between Naples and the Province of Salerno.



1. Massimo Stanzione, *Cristo alla Pasqua degli Ebrei*. Napoli, Certosa di San Martino, coro.

Il programma iconografico del coro della Certosa di San Martino: dal Cavalier d'Arpino a Massimo Stanzione

Stefano Pierguidi

In un importante articolo del 1986, Michael W. Stoughton ha individuato tre diverse fasi nella storia della sistemazione del coro della Certosa di San Martino, analizzando l'evoluzione del programma iconografico nel corso del lasso di tempo intercorso tra il 1589, anno del contratto del Cavalier d'Arpino per gli affreschi della volta e per la prima pala d'altare (oggi in sacrestia), e la seconda metà degli anni Trenta, quando vennero commissionate le ultime tele, ancora *in situ*, a Jusepe de Ribera, Guido Reni e Massimo Stanzione, insieme all'affresco di Giovanni Lanfranco sulla lunetta della parete di fondo (fig. 2)¹. Alla ricostruzione dello studioso si vogliono qui aggiungere alcune considerazioni, per sottolineare come solo nell'ultima fase di questa lunga storia venne messo a punto uno schema perfettamente congegnato e in sé concluso, trovando una soluzione coerente ai problemi posti da quanto era stato già realizzato tra la fine del Cinquecento e gli anni venti del Seicento, quando si era tentato di svolgere un discorso che dalla sacrestia conduceva al coro. La recente scoperta di un disegno del Cavalier d'Arpino ricollegabile a quell'impresa permette inoltre di stabilire come, pur in un lasso di tempo così lungo, la committenza rimase sempre fedele al primo progetto, che assegnava un ruolo centrale alla raffigurazione di un episodio non certo popolarissimo, quello della Pasqua degli Ebrei.

Nel giugno del 1589, come già anticipato, il Cavalier d'Arpino firmò il contratto per la decorazione del coro della certosa, con il quale si impegnava a

pingere ad fresco la volta, (...) con quattro historiette con quelle figure che mi sarrà ordinato (...), et ponere, et pi-

ctare anco un quatro di nostro Signor crucifisso con san Giovanni et la Madonna ad oglio sopra tela in mezzo del muro (...) et sul muro del predetto loco, all'incontro la porta della sacristia (...) pictare et ponere ad oglio sopra tela un altro quatro con le figure similmente ad election del Priore².

In quel momento il coro si estendeva per una sola campata, coperta da volta a crociera; la sacrestia era costituita dall'odierna Cappella di San Nicola, e si apriva sulla parete sinistra, quindi il dipinto di soggetto non specificato che Cesari doveva dipingere sarebbe stato collocato su quella destra («all'incontro la porta della sacristia»)³. Di fronte a quel dipinto doveva trovarsi già, o comunque era stata prevista, l'*Ultima Cena* firmata «Haeredes Pauli Caliarì Veronensis» (cm 390x390 circa)⁴: l'opera doveva essere stata ordinata non troppo tempo prima a Veronese, scomparso il 19 aprile 1588, prima di aver portato a termine la tela. Se forse non è sorprendente che nel contratto non venissero specificati i soggetti di tutti i piccoli affreschi della volta, stupisce che il tema della grande e importante tela che avrebbe dovuto reggere il confronto con l'*Ultima Cena* non fosse stato ancora stabilito, laddove quello della pala da collocare sulla parete di fondo del coro era indicato chiaramente come una *Crocefissione con san Giovanni Evangelista e la Madonna*: eppure al momento di ordinare quel dipinto a Veronese la committenza avrebbe già dovuto avere in mente quale episodio gli sarebbe stato affiancato. Compiuti rapidamente gli affreschi nella volta, come attesta la ricevuta del novembre successivo⁵, il Cavalier d'Arpino lasciò Napoli, e ricevette poi nel febbraio 1591 l'acconto per la *Crocefissione* (cm 372x252; poi collocata in



2. Napoli, Certosa di San Martino, veduta del coro.

sacrestia, cfr. *infra*), la cui esecuzione sarebbe databile, secondo Herwarth Röttgen, al 1592-1593⁶. Intanto, però, il coro era stato allungato di un'altra campata: già nel gennaio del 1592, infatti, Belisario Corenzio si impegnava ad affrescare la già citata Cappella di San Nicola, ex sacrestia, indicata appunto come l'ambiente «acanto la Sacrestia»⁷: quest'ultima, che sarebbe stata in seguito affrescata sempre dal Cavalier d'Arpino, si apriva appunto sulla seconda campata del coro. Quando nel febbraio del 1591 Cesari riceveva 25 scudi a buon conto della *Crocefissione* egli, con ogni probabilità, era quindi al lavoro sugli affreschi di quell'altra volta appena costruita, affreschi conclusi forse già entro la fine di quell'anno⁸. Il pittore viveva in quel momento la sua stagione migliore, costellata da numerose e importanti opere, condotte con grande felicità pittorica e straordinaria velocità, e la mancata esecuzione della tela che doveva essere collocata di fronte all'*Ultima Cena* è in qualche modo sorprendente. È vero che già alla fine del Cinquecento il Cavaliere tendesse ad accumulare le commissioni, procrastinandone la consegna⁹, tanto che fin dal 1596 la compagnia del Rosario di Cesena avrebbe voluto condurre in tribunale il pittore «in Roma, Napoli o dove farà bisogno», pur di costringerlo a terminare la pala con la *Madonna del Rosario con san Domenico e i supplici*, poi consegnata nel 1601 (*in situ*)¹⁰. Ma i rapporti di Cesari con

i priori della Certosa di San Martino non si incrinarono in quegli anni: Carel van Mander, fonte affidabilissima per la ricostruzione della prima attività del pittore¹¹, scriveva infatti nel 1604: «in seguito a molte istanze del Padre Priore del convento precitato di Napoli, egli vi andò e colorì in una sagrestia diverse bellissime storie»¹².

Se Cesari stava ritardando la consegna della tela già prevista nella prima campata del coro, perché gli sarebbe stata affidata una nuova commissione? Inoltre, se è in qualche modo comprensibile che il pittore rimandasse l'esecuzione di una pala per una confraternita cesenate, non è altrettanto verosimile che, in quegli anni nei quali la sua affermazione non era ancora completa, facesse attendere il priore della ricchissima certosa napoletana. Con l'ampliamento del coro il programma iconografico doveva essere rivisto, prevedendo una serie molto più ampia di soggetti da raffigurare, sia nella volta sia sulle pareti, e questo sembra creasse un'*impasse*: possibile, quindi, che il compenso inizialmente previsto per la tela che doveva fronteggiare l'*Ultima Cena* fosse versato al pittore in (parziale) pagamento degli affreschi della seconda campata del coro, e si rimandasse l'esecuzione delle tele da collocare sulle pareti¹³.

Sulla prima volta, nel 1589, Cesari aveva raffigurato quattro episodi con protagonista Cristo tutti allusivi all'Eucarestia, in pieno accordo con i dettami della Controriforma¹⁴. Accanto a soggetti assolutamente tradizionali quali *La cena in Emmaus*, *La moltiplicazione dei pani* e *Le nozze di Cana*, nello spazio privilegiato, ovvero nella vela sopra l'altare maggiore, ben visibile non solo al clero ma anche ai fedeli, era la *Pasqua degli Ebrei* (*Esodo*, XII): al centro della tavola, però, non era Mosè bensì, inequivocabilmente, Cristo (fig. 3)¹⁵. In quell'affresco, quindi, Nuovo e Vecchio Testamento venivano a saldarsi, la prefigurazione del mistero eucaristico si fondeva con la raffigurazione di quello stesso mistero. È alla luce del significato di quella scena, e della sua posizione chiave nel ciclo della prima campata del coro, che si devono analizzare tre disegni portati recentemente all'attenzione da Marco Simone Bolzoni. Il foglio autografo dell'Albertina di Vienna, raffigurante sempre la *Pasqua degli Ebrei*, secondo un'iconografia tradizionale, data la

presenza di Mosè (fig. 4), è stato ricollegato dallo studioso ad uno degli affreschi della seconda campata del coro (fig. 3) e datato quindi al 1591 circa. Del disegno rimangono due copie, una riferita da iscrizione antica a Belisario Corenzio (Gerusalemme, Israel Museum) e una anonima (Parigi, Louvre)¹⁶. Ora è senz'altro sorprendente che fino ad oggi non sia stato individuato nessun altro disegno preparatorio per il ciclo ad affresco del coro, mentre questa sola invenzione è nota anche attraverso due copie¹⁷. L'affresco raffigurante il medesimo episodio, inoltre, è di formato verticale, non orizzontale, e per un ciclo eseguito di certo molto velocemente, sembra strano che ci fossero anche cambiamenti in corso di questo tipo. È possibile, invece, che quello a Vienna fosse un disegno preparatorio, magari sottoposto all'esame della committenza, per l'importante tela che Cesari avrebbe dovuto dipingere a *pendant* dell'*Ultima Cena* veronesiana, ovvero la sua prefigurazione veterotestamentaria: il rapporto tra quei due episodi sarebbe stato sottolineato dall'affresco in posizione privilegiata sulla volta. Collocare uno di fronte all'altro due episodi del Vecchio e Nuovo Testamento, entrambi allusivi all'Eucarestia, sarebbe stata la scelta più ovvia: si pensi alle due immense tele con *La caduta della manna* e *La moltiplicazione dei pani* di Paolo Farinati e Felice Brusasorci (terminata, questa, dagli allievi) nel coro di San Giorgio in Braida a Verona, di primissimo Seicento. L'allungamento del coro, e la necessità di selezionare altri episodi, sia per gli affreschi sia per le tele, cambiò le carte in tavola: nella volta della seconda campata si decise di raffigurare quattro episodi veterotestamentari che prefigurassero il sacrificio eucaristico, al pari di quelli neotestamentari della prima campata (sebbene quello di cui si è detto non fosse davvero un episodio della vita di Cristo): la scelta cadde su *Abacuc alimentato dall'angelo con pane e acqua*, *La raccolta della manna*, *Abramo consegna a Melchisedec i pani* e, come già detto, *la Pasqua degli Ebrei*. L'invenzione già prevista per la tela commissionata nel 1589 sarebbe stata, quindi, riutilizzata per uno degli affreschi della volta. Erano molti altri gli episodi che avrebbero potuto essere raffigurati per alludere all'Eucarestia, dal *Mosè e il serpente di bronzo* all'*Elia nutrito dal corvo*¹⁸, ma il Cavaliere, forse per fare



3. Cavalier d'Arpino, *Cristo alla Pasqua degli Ebrei*. Napoli, Certosa di San Martino, volta del coro.

uso di un'invenzione già messa a punto, che quindi non si pensava più di tradurre in pittura, recuperò il suo disegno di Vienna. Ed è possibile che la scena, già studiata con un'impaginazione orizzontale, venisse modificata per evitare, lungo l'asse centrale delle due volte, una ripetizione troppo marcata con il già citato affresco con la *Pasqua degli Ebrei* raffigurante Cristo. Il progetto di avere di fronte all'*Ultima Cena* veronesiana una *Pasqua degli Ebrei* sarebbe stato recuperato quasi quarant'anni dopo, non prima che una soluzione del tutto diversa fosse messa in atto.

Nell'aprile del 1622 venne commissionata a Battistello Caracciolo una tela, anche in questo caso di soggetto non specificato, «che ha da stare nel primo quatro del Coro a mandritta vicino l'altare maggiore»¹⁹.

Il dipinto, la cui consegna era prevista entro l'agosto di quell'anno, doveva quindi trovare posto di fronte all'*Ultima Cena*, che attendeva da oltre trent'anni un *pendant*²⁰: la scelta della committenza era alla fine caduta su una *Lavanda dei piedi*, un episodio immediatamente precedente a quello della tela veronesiana (*Vangelo* di Giovanni, XIII, 1-15), a cui la tela di Caracciolo rimandava esplicitamente per il pane eucaristico collocato al centro, sul tavolo, in forte evidenza²¹. Nel dicembre del 1624 venivano saldate a Corenzio due tele raffiguranti



4. Cavalier d'Arpino, *Pasqua degli Ebrei*. Vienna, Albertina.

La Cattura di Cristo e *L'erezione della Croce* poste anch'esse nel coro (oggi sono nella chiesa dei Girolamini)²². Le due tele erano state evidentemente pensate per fare da corona alla *Crocefissione* del Cavalier d'Arpino, e forse non a caso ad eseguirle era stato chiamato proprio Corenzio, un pittore che era stato profondamente influenzato da Cesari. Solo in questo modo è possibile spiegare le scelte della committenza: rivolgersi nello stesso momento ad un pittore caravaggesco quale era Caracciolo e ad un attardato manierista, quale era Corenzio, non era una scelta ovvia. A Battistello si sarebbe potuto affiancare, già a quella data, Ribera, che sebbene non si fosse ancora pienamente imposto a Napoli, era comunque un astro in ascesa, non un artista quasi alla fine della sua carriera. E lo stesso discorso è valido per Stanzione, che alla metà degli anni Venti aveva dipinto proprio per la sala del

Capitolo della certosa l'*Adorazione dei Pastori*²³. Meno di quindici anni dopo si decise, come è noto, di sostituire quelle due tele di Corenzio con due dipinti, ancora oggi nel coro, opera proprio di Stanzione e Ribera. La critica ha più volte rilevato come quella scelta fosse dettata tanto da ragioni di carattere estetico quanto da motivazioni di carattere iconografico²⁴, ed è bene ribadire come sia impossibile stabilire se a pesare furono di più le prime o le seconde. Quando la *Crocefissione* del Cavalier d'Arpino venne consegnata, essa dovette subito essere collocata sulla parete di fondo della seconda campata del coro, già costruita; a quel tempo si stava anche sistemando la sacrestia, per il cui rivestimento marmoreo furono pagati nel giugno del 1591 alcuni lapicidi²⁵. Van Mander, come si ricorderà, scrisse infatti che Cesari andò a dipingere gli affreschi della sacrestia dopo «molte istanze» del priore, aggiungendo altri particolari che ci aiutano a precisare la cronologia di quel ciclo:



5. Cavalier d'Arpino, *Pasqua degli Ebrei*. Napoli, Certosa di San Martino, volta del coro.

Allora accettò per il Senato Romano il lavoro in Campidoglio; tuttavia, in seguito a molte istanze del Padre Priore del convento precitato di Napoli, egli vi andò e colorì in una sagrestia diverse bellissime storie, tornando poi a Roma per occuparsi del lavoro in Campidoglio (...). Per prima eseguì la storia di Romolo e Remo²⁶.

Gli atti dei Conservatori attestano che all'inizio del novembre del 1595 era stato deciso di commissionare gli affreschi del salone del palazzo al Cavalier d'Arpino; il primo pagamento al pittore è della fine dello stesso mese²⁷. Il 7 ottobre di quell'anno Rudolf Coraduz comunicava all'imperatore Rodolfo II che «Joseppino», al quale egli avrebbe voluto commissionare una copia dal *Davide e Golia* di Daniele da Volterra oggi al Castello di



6. Guido Reni, *Adorazione dei pastori*. Napoli, Certosa di San Martino, coro.

Fontainebleau (in deposito al Louvre), era fuori Roma e non sarebbe rientrato in città presto²⁸. Egli doveva essere allora a Napoli, ad eseguire, con la sua consueta velocità di quegli anni, gli affreschi della volta della sacrestia della certosa, databili quindi al 1595, non al 1596, prima dell'inizio dei lavori nel Palazzo dei Conservatori, in accordo con quanto scrisse van Mander²⁹. Il ciclo era stato pensato come un'introduzione al coro della chiesa, con storie della Passione di Cristo, che si saldavano alla *Crocefissione* dello stesso Cesari collocata sulla parete di fondo di quello stesso coro³⁰. Non può sfuggire, quindi, quanto importante fosse quel dipinto, raffigurante il sacrificio di Cristo, fragrante allusione al mistero eucaristico, per il programma iconografico tanto del coro quanto della sacrestia.

La commissione a Corenzio delle due grandi tele oggi ai Girolamini, nei primi anni Venti, avrebbe riconfermato il ruolo chiave della pala del Cavaliere, ma avrebbe anche compromesso la coerenza del ciclo del coro: *La Cattura di Cristo* e *L'erezione della Croce*, a differenza di ciascuno degli otto affreschi sulla volta, delle due tele nella prima campata, e della stessa *Crocefissione*, non alludevano in modo diretto all'Eucarestia, ma solo attraverso il riferimento alla pala di Cesari; né potevano dialogare con *l'Ultima Cena* e con la *Lavanda dei piedi*. Non ci sono dubbi che la commissione di quelle due tele costituì un vero e proprio passo falso, da un punto di vista sia iconografico, sia stilistico; non stupisce, quindi, la decisione, presa nella seconda metà degli anni Trenta, di sostituirle. E a quel punto, sempre con grande coerenza, la committenza si risolse ad allontanare dal coro anche la *Crocefissione* del Cavaliere d'Arpino: non perché il suo soggetto non fosse adatto a quel luogo, ma perché da un punto di vista stilistico era ormai troppo forte la distanza tra quella tela e i dipinti che si attendevano da Stanzione e da Ribera. Al posto della pala di Cesari, collocata giustamente in sacrestia, in rapporto diretto con gli affreschi con i quali già da prima dialogava a distanza, venne commissionata una tela dalle dimensioni davvero colossali (cm 485x350) al pittore italiano più illustre del tempo, Guido Reni. *L'Adorazione dei pastori* (fig. 6) giunse a Napoli dopo la morte del maestro bolognese, avvenuta nell'agosto del 1642, poiché Malvasia riporta che la tela era tra quelle ancora incompiute nello studio dell'artista³¹: la commissione doveva risalire sempre al 1637-1638 circa, quando tutta la sistemazione del coro venne ridefinita. Il 3 aprile 1637 Giovanni Lanfranco firmava il contratto per un vasto ciclo di affreschi da eseguire in tutta la chiesa, ciclo culminante nella grande *Crocefissione* nella lunetta della parete di fondo, sopra appunto all'*Adorazione dei pastori* di Reni³². Il tema della tela del Cavaliere d'Arpino veniva quindi ripreso in quell'affresco, ma lo slittamento di quel soggetto dalla pala, fulcro del coro, alla sovrastante lunetta, non è privo di significato: l'episodio della *Crocefissione*, infatti, non era tanto un'allusione all'Eucarestia, quanto la raffigurazione stessa del sacrificio di Cristo, e non era quindi il tema più adatto per la pala di

un complesso tutto dedicato al mistero eucaristico. Più opportuna sarebbe stata senz'altro una tela con la *Deposizione di Cristo*, nella quale il corpo privo di vita del Salvatore, quasi deposto sulla mensa dell'altare, sarebbe stato allusione diretta ma sottile all'Eucarestia³³: quell'episodio, però, era già stato raffigurato nella serie di affreschi dell'adiacente sacrestia, opera del Cavaliere d'Arpino, che introducevano proprio al coro. La scelta del tema per una nuova pala cadde quindi, intelligentemente, su un'*Adorazione dei pastori*, in cui il corpo di Gesù Bambino, adorato dalla Madonna, da san Giuseppe e da tutta l'umanità rappresentata dai primi pastori corsi a celebrare l'evento, grazie anche all'associazione con la sovrastante *Crocefissione* di Lanfranco, avrebbe rappresentato, fisicamente e simbolicamente, l'Eucarestia, adorata nella cerimonia delle Quarantore, la cui popolarità non fece che crescere nel corso del Seicento³⁴. E la presenza dei pastori in primo piano permise a Guido di dipingere anche un agnello con le zampe legate, perfetta allusione non solo al tema di Gesù come agnello sacrificale, ma anche a quello più specifico della Pasqua degli Ebrei, che, si ricordi, era stato raffigurato due volte negli affreschi della volta.

Nel 1638 venne commissionata a Ribera una *Comunione degli Apostoli*, consegnata solo nel 1651³⁵. Si trattava del tema in fondo più ovvio da accostare all'*Ultima Cena*, rappresentando l'istituzione stessa del sacramento dell'Eucarestia: avendo rimosso i quadri di Corenzio, si decise di collocare al loro posto quelle due tele, spostando il dipinto veronesiano, già sulla parete di sinistra della prima campata, in quella di destra della seconda, di fronte al capolavoro di Ribera. La *Lavanda dei piedi* di Caracciolo, con il pane dell'*Ultima Cena* in forte evidenza al centro della tela, già sulla parete di destra della prima campata, venne spostata su quella di sinistra, al posto prima occupato dal quadro degli «Haeredes Pauli Veronesi». Per la parete di fronte venne commissionata, a Stanzione, la tela più originale di tutto il ciclo, pagata già nel 1639 (fig. 1)³⁶. Già letto tanto come un'*Ultima Cena* quanto come una *Pasqua degli Ebrei*³⁷, il dipinto raffigurava certamente quest'ultimo soggetto, ma secondo una composizione e un'iconografia leggermente diverse da entrambe le raffigurazioni del Cavalier d'Arpino sulla

volta. Se, infatti, Cristo sostituisce Mosè come nella scena della prima campata, i commensali non sono però riuniti intorno ad una tavola, ma si affrettano anzi alla partenza, preparandosi a lasciare l'Egitto; e soprattutto al centro della tela, al posto dell'agnello sulla tavola che si vedeva nell'affresco di Cesari, è ora il pane dell'Eucarestia, che Cristo in persona introduce, anacronisticamente, nella scena. Nessuno, però, sembra badare al Salvatore, che anzi rivolge il proprio sguardo al di fuori della tela, a sottolineare la sua estraneità al tempo dell'azione, al pari di tanti committenti inseriti nelle scene sacre della pittura di tutta l'età moderna. Da una parte, quindi, per quella tela era stato recuperato il soggetto già pensato per il dipinto che il Cavalier d'Arpino pare si fosse impegnato a dipingere nel 1588; dall'altra, quella fusione tra Vecchio e Nuovo Testamento che si sarebbe realizzata, secondo il primo programma iconografico, solo nella volta del coro, veniva già anticipata nel quadro di Stanzone. In questo modo, protagonisti di tutte e quattro le tele collocate sulle pareti erano sempre Cristo e il pane dell'Eucarestia.

¹ M.W. STOUGHTON, *The choir of the Certosa di San Martino*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli 1986, pp. 237-239.

² H. RÖTTGEN, *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino: un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Roma 2002, p. 242, n. 22.

³ *Ibidem*.

⁴ M.W. STOUGHTON, *op. cit.*, p. 237.

⁵ Secondo Röttgen (*op. cit.*, p. 242, n. 22) nel novembre del 1589 il Cavaliere avrebbe eseguito in «bona parte» gli affreschi della volta del coro, ma con quell'espressione il pittore si riferiva al complesso delle pitture commissionategli nel giugno precedente («opra di pittura (...) promessa fare et in bona parte fatta»), ivi compresi quindi i due quadri ad olio. I termini del contratto prevedevano un compenso di 450 scudi per gli affreschi della volta, e nel novembre del 1589 Cesari aveva appunto percepito quella somma (i 50 di acconto e i 400 attestati dalla ricevuta del 7 novembre, cfr. *ibidem*): se ne deduce che la decorazione ad affresco fosse stata terminata.

⁶ H. RÖTTGEN, *Il cavalier*, cit., p. 254, n. 30.

⁷ Ivi, p. 244, n. 22.

⁸ Ivi, pp. 290-292, n. 62 (con bibliografia precedente). Röttgen ha più volte proposto di posticipare la cronologia degli affreschi della seconda campata del coro al 1595 circa, ma sembra più verosimile la ricostruzione proposta da Pierluigi Leone de Castris (*Pittura del Cinquecento a Napoli 1573-1606. L'ultima maniera*, Napoli 1991, p. 190, nota 11), che suggeriva una datazione intorno al 1591-1593. Marco Simone Bolzoni (*Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino Maestro del disegno: catalogo ragionato dell'opera grafica*, Roma 2013, p. 27, nota 88) ha inoltre giustamente sottolineato come la ricevuta del febbraio del 1591 per la *Crocefissione* attesti la presenza del pittore a Napoli. Considerata la velocità con la quale Cesari aveva portato a termine gli affreschi della prima campata del coro, non si può escludere che la seconda volta fosse già compiuta entro il 1591.

⁹ H. RÖTTGEN, *Il cavalier*, cit., p. 66.

¹⁰ Ivi, pp. 67 e 255, n. 32.

¹¹ Ivi, *ad indicem*; S. PIERGUIDI, *Sull' "Amor omnia vincit" del J.P. Getty Museum e la fortuna delle allegorie d'amore a Roma intorno al 1600*, in «Bollettino d'arte», s. VI, XCI, 2006 (2007), 137-138, pp. 64-65 e 71-72.

¹² Tutta la biografia del Cavaliere stilata da van Mander è stata riportata in H. RÖTTGEN, *Il cavalier*, cit., pp. 550-554; per il passo citato, cfr. p. 553.

¹³ Per i due dipinti ad olio e i due piccoli affreschi che dovevano fiancheggiare la *Crocefissione*, il Cavaliere avrebbe dovuto percepire in tutto 350 scudi (H. RÖTTGEN, *Il cavalier*, cit., p. 242, n. 22) e considerato che la *Crocefissione* venne effettivamente eseguita, è difficile credere che il Cavaliere fosse pagato per gli affreschi della seconda volta del coro tanto di meno rispetto ai 450 scudi che aveva percepito per la prima. In ogni caso, quindi, la documentazione fino ad oggi rintracciata deve considerarsi incompleta.

¹⁴ Sui cicli allusivi al tema eucaristico cfr. S. PIERGUIDI, *Il programma iconografico dei dipinti di Lanfranco della Cappella del Santissimo Sacramento in San Paolo*, in «Parma per l'arte», n.s., XIV, 2007-2008, pp. 7-18 e IDEM, *Annibale, Domenichino e Lanfranco: episodi di committenza artistica di tema sacro di Odoardo Farnese e della sua cerchia*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», XXXII, 2008 (2009), pp. 8-16 (entrambi con bibliografia precedente).

¹⁵ H. RÖTTGEN (*Il cavalier*, cit., p. 242, n. 22) ha correttamente identificato l'episodio, ma ha parlato di «una rara iconografia dell'Ultima Cena nella forma della sua prefigurazione nella *Pasqua degli Ebrei*». È però forse più opportuno indicare la scena come un'inconsueta raffigurazione della *Pasqua degli Ebrei* con Cristo come protagonista: l'Ultima Cena, infatti, era già stata prevista nel ciclo del coro della certosa (la tela veronesiana). Su questo punto cfr. anche *infra*.

¹⁶ Il disegno di Vienna era già stato riferito alla cerchia dell'Arpino da Konrad Oberhuber; cfr. M.S. BOLZONI, *Il cantiere della Certosa di San Martino: sulla grafica di Giuseppe Cesari, Belisario Corenzio e Avanzino Nucci*, in «Paragone», s. III, 104, 2012, pp. 3-18; M.S. BOLZONI, *Il cantiere*, cit. (2013), pp. 23-27 e 181, n. 23; H. RÖTTGEN, *Cavalier Giuseppe Cesari D'Arpino - Die Zeichnungen - I disegni*, Stuttgart 2012-2013, I, *Anfänge und frühe Meisterschaft - Inizi e maestria precoce*, pp. 280-285, nn. 123-124.

¹⁷ L'ipotesi secondo cui due disegni del Cavaliere raffiguranti la Circoncisione di Cristo (Louvre e collezione David Lachenmann) siano da ricollegare al ciclo del coro della certosa (M.S. BOLZONI, *Il cantiere*, cit. (2013), p. 27) sembra da escludere, poiché quell'episodio non alludeva in nessun modo al tema dell'Eucarestia.

¹⁸ S. PIERGUIDI, *Il programma iconografico dei dipinti di Lanfranco*, cit., pp. 14-18.

¹⁹ S. CAUSA, *Battistello Caracciolo. L'opera completa*, Napoli 2000, pp. 193, n. A74 e pp. 354-355.

²⁰ M.W. STOUGHTON, *op. cit.*, p. 237.

²¹ T. FITTIPALDI, *Inediti del Seicento nella quadreria del "Quarto del priore" nella certosa di San Martino di Napoli I*, in «Arte cristiana», n.s., LXXXVI, 1988, pp. 362-363.

²² M.W. STOUGHTON, *op. cit.*, p. 238; T. FITTIPALDI, *op. cit.*, pp. 362-363 (riprodotti a pp. 420-421).

²³ S. SCHÜTZE, T. WILLETTE, *Massimo Stanzione. L'opera completa*, Napoli 1992, p. 192, n. A9.

²⁴ M.W. STOUGHTON, *op. cit.*, p. 238; T. FITTIPALDI, *op. cit.*, pp. 362-363.

²⁵ H. RÖTTGEN, *Il cavalier*, cit., p. 244, cat. 22.

²⁶ Ivi, p. 553.

²⁷ Ivi, p. 295, n. 63.

²⁸ Ivi, p. 60.

²⁹ La datazione al 1596 è stata proposta da Röttgen (*Il cavalier*, cit., p. 60) secondo il quale il Cavalier d'Arpino, nel 1595, sarebbe stato sì impegnato fuori Roma, ma alla seconda volta del coro della certosa;

ivi, p. 60; cfr. anche nota 8.

³⁰ Ivi, p. 297, n. 64.

³¹ C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi* (Bologna 1678), ed. a cura di G. ZANOTTI, Bologna tipografia Guidi All'Ancoira, 1841, II, pp. 32, 42 e 49; S. PEPPER, *Guido Reni: l'opera completa* (Oxford 1984), Novara 1988, p. 301, n. 194; R.E. SPEAR, *The "Divine" Guido: Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*, New Haven 1997, p. 311.

³² E. SCHLEIER, *Lanfranco, Giovanni*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXIII, Roma 2004, p. 588.

³³ Sul corpo di Cristo deposto come allusione diretta all'Eucarestia nei dipinti già di primo Cinquecento, dalla *Deposizione* di Michelangelo alla National Gallery di Londra fino a quella di Pontormo in Santa Felicità a Firenze, cfr. J. SHEARMAN, *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano: "only connect ..."* (Princeton 1992), Milano 1995, pp. 77-93. Proprio una *Deposizione* era anche sull'altare della Cappella del Sacramento in San Giovanni Evangelista, sulle cui pareti erano i dipinti di Moretto e Savoldo che alludevano all'Eucarestia; su tutto quel ciclo cfr. V. GUAZZONI, *Temi religiosi e contenuti devozionali*, in *Pittura del Cinquecento a Brescia*, Milano 1986, pp. 21-25; P.V. BEGNI Redona, *Alessandro Bonvicino, il Moretto da Brescia*, Brescia 1988, pp. 138-165, 518-522, 280-285, A. NOVA, *Girolamo Romanino*, Torino 1994, pp. 242-245 e 347-348.

³⁴ M. WEIL, *The Devotion of the Forty Hours and the Roman Baroque Illusions*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXVII, 1974, pp. 218-248; S. PIERGUIDI, *Annibale, Domenichino e Lanfranco*, cit., pp. 13-15.

³⁵ N. SPINOSA, *Ribera: l'opera completa*, Napoli 2006, p. 378, n. A331.

³⁶ S. SCHÜTZE, T. WILLETTE, *op. cit.*, pp. 211-212, n. A52.

³⁷ *Ibidem*; M.W. STOUGHTON, *op. cit.*, p. 238. Né Schütze e Willette, né Stoughton hanno però letto il dipinto in rapporto agli affreschi sulla volta del Cavaliere d'Arpino, e allo stesso modo neanche Röttgen ha ricollegato questi ultimi alla tela di Stanzione.

ABSTRACT

The Iconographic Program for the Chorus of the Carthusian Monastery of San Martino: From Cavalier d'Arpino to Massimo Stanzione

The history of the layout of the choir of the Carthusian monastery of San Martino covers the years from 1589, when Giuseppe Cesari (Cavalier d'Arpino) contracted to do the frescoes of the choir vault and the first altarpiece, and the second half of the 1630s, when the last canvases were commissioned, again *in situ*, to Jusepe de Ribera, Guido Reni, and Massimo Stanzione, along with the fresco by Giovanni Lanfranco in the lunette on the back wall. This long history can be seen as articulated in three distinct phases. The present essay intends to demonstrate that it was only in the final phase that a well-ordered iconographic layout was accomplished, resolving the problems that had arisen in the late sixteenth century and on into the 1620s in the effort to create an artistically coherent progression from the sacresty to the choir. The recent discovery of a drawing by Cavalier d'Arpino regarding that undertaking also shows that the clients commissioning the works never wavered from their original intent, which was to give a central role to the representation of an episode that was certainly not especially popular, viz., the Jewish Passover.

Il cavaliere misterioso della Certosa di San Martino. Una proposta per un nuovo ritratto di Giovan Battista Manso marchese di Villa*

Francesco Paolo Colucci

L'obiettivo del seguente saggio è quello di aggiungere una tessera al mosaico ancora incompleto dei rapporti intercorsi tra il pittore Giovan Battista Caracciolo (1578-1635)¹ ed il poliedrico letterato e uomo politico Giovan Battista Manso marchese di Villa (1567-1645)². Quest'ulteriore contributo alla conoscenza di tali legami, variamente indagati dalla precedente storiografia³, scaturisce dal confronto tra due documenti, l'uno figurativo, l'altro letterario, ascrivibili ai due Giovan Battista.

Il primo è la lunetta affrescata dall'artista napoletano rappresentante *San Gennaro ferma l'eruzione del Vesuvio del 1631* (fig. 2), parte del ciclo decorativo realizzato dal Battistello nella Cappella di San Gennaro nella Certosa di San Martino a Napoli⁴. Il secondo è la lettera scritta dal marchese ed inviata a Roma all'amico Antonio Bruni (1593-1635) per ragguagliarlo sulle tragiche vicende dell'eruzione, pubblicata postuma dal Riccio nel 1889⁵.

Si inizi questo raffronto prendendo in esame la lunetta della Certosa e si osservi in particolar modo il gruppo di tre personaggi che campeggiano sulla destra, tra il baldacchino con le reliquie del santo e il soldato inginocchiato (fig. 3).

Gli studiosi che si sono interessati alla decorazione della cappella non sempre si sono soffermati con attenzione sull'affresco in questione, così come, quando l'hanno fatto, non hanno sempre indirizzato tale attenzione nei confronti dei tre uomini. Ma quando si sono espressi non hanno mai nutrito dubbi sull'identificazione dei primi due (partendo da sinistra): trattasi di Manuel de Zúñiga y Fonseca, VI conte di Monterrey (1586-1653), viceré di Napoli dal 1631 al 1637⁶, e del cardinale Francesco Boncompagni (1596-1641), arcivescovo della città partenopea dal 1626 al 1641⁷.

Dai primi esegeti dell'opera non sono giunte indicazioni in merito⁸. Bisognerà attendere la guida alle chiese napoletane scritta dal De Simone, datata al 1845, per una prima specifica menzione al riguardo. Infatti lo storico, riferendosi alla folla tumultuante, così afferma: «E forse tra quei primi furono ritratti di naturale il cardinal arcivescovo Buoncompagno, il viceré Conte di Monterrey ed altri notabili che sappiamo essere andati a quella pia occorrenza»⁹.

Più deciso il Tufari, che nove anni più tardi, nella propria *Descrizione della certosa napoletana*, abolisce ogni formula dubitativa sulla presenza delle due importanti cariche istituzionali tra la folla in processione: «Accompagnano la processione confratelli (...) e con somigliante cappuccio sul viso molti prelati, militi, nobili essendo fra questi ultimi ritratti il viceré don Emmanuele de Zunica e Fonseca conte di Monterrey ed il cardinal Francesco Buoncompagno in quel tempo arcivescovo di Napoli»¹⁰.

Qualche anno dopo similmente il Galante, tra i più illustri ciceroni partenopei, individua nel dipinto «il ritratto del cardinal Buoncompagno e del Viceré di Monterrey ed altri notabili d'allora»¹¹.

Poi, per molti decenni, silenzio sui tre. Sono state altre le questioni affrontate dagli storici dell'arte in merito alla decorazione della Cappella di San Gennaro: dallo Spinazola al Longhi, dalla Nugent al Venturi, nessun'indicazione per un dato ormai accertato, almeno per i primi due del terzetto¹².

È stato Raffaello Causa, nel 1973, a rimettere in gioco la questione: infatti lo studioso, nel celebre saggio sull'arte della Certosa, ha indicato nella presenza del viceré Conte di Monterrey, in carica dal 1631 (nonché nell'evento eruttivo svoltosi in quell'anno) il termine *post quem* per la datazione



1. Giuseppe de Fabris, *Monumento funebre di Torquato Tasso*, particolare del fregio processionale con l'effigie di Giovan Battista Manso in armatura, 1827-1857. Roma, chiesa di Sant'Onofrio al Gianicolo, Cappella di San Gerolamo (foto di repertorio).

dei lavori nella cappella¹³, tesi poi rilanciata dal Prohaska cinque anni più tardi¹⁴.

Negli anni Ottanta sono stati pubblicati due importanti saggi nei quali l'affresco del Caracciolo non poteva che acquisire un posto di diritto: il primo contributo iconografico sull'eruzione del Vesuvio del 1631 realizzato dal Di Mauro nel 1984 e il primo studio sulle rappresentazioni

artistiche di san Gennaro scritto dal Pacelli nel 1989. Nel primo testo l'autore ha evidenziato la particolare cura dedicata dall'artista napoletano ai ritratti del viceré e dell'arcivescovo¹⁵. Tale affermazione è stata poi ripresa dal Pacelli, il quale ha voluto rimarcare l'estremo realismo con cui erano stati raffigurati il Boncompagni ed il Monterrey, quest'ultimo indicato chiaramente nel personaggio alle spalle del primo, con i baffi all'insù e con lo sguardo rivolto verso lo spettatore. L'interesse precipuo del Battistello per la resa naturalistica di eventi al quale aveva forse direttamente partecipato avrebbe giustificato, secondo il Pacelli, la presenza di volti e personaggi reali¹⁶.

Nel decennio successivo, nel catalogo della mostra dedicata al santo patrono, anche Leone de Castris ha fatto sue le proposte dei due predecessori, rimarcando nuovamente la perizia del Battistello nel catturare quei tragici eventi dal vero, mettendo in risalto soprattutto «la partecipazione di personaggi noti al pittore e da lui 'ritratti', come il viceré, il cardinale o gli altri dignitari in costume»¹⁷.

Al nascere del nuovo millennio anche Stefano Causa nel suo studio monografico sull'artista napoletano ha ribadito la presenza dei due notabili: «si distinguono tra i confratelli, i ritratti del viceré Emanuele de Zunica y Fonseca, conte di Monterrey, e quello del cardinal Buoncompagni, arcivescovo di Napoli»¹⁸.

Chiude questa breve fortuna critica Spinosa, che, nel 2006, nel suo saggio diacronico sull'iconografia vesuviana, riferendosi all'affresco di San Martino, ha evidenziato ancora una volta la presenza del viceré e del cardinale, in testa alla processione con le sante reliquie¹⁹.

L'unanimità di giudizio degli storici dell'arte sull'identità dei primi due ritratti presi in esame non deve stupire: le numerosi fonti storiche e letterarie sull'argomento testimoniano ampiamente l'impegno del Conte di Monterrey e dell'arcivescovo Boncompagni nel fronteggiare la tragedia e la loro presenza alle solenni processioni da essi stessi promosse²⁰.

A ciò si aggiunga che il confronto con le effigi conosciute del viceré e dell'arcivescovo (e la probante porpora cardinalizia di quest'ultimo) non lasciano veramente spazio ad alcuna contestazione al riguardo²¹. Sul terzo personaggio, invece, il cavaliere misterioso che segue il cardinale,



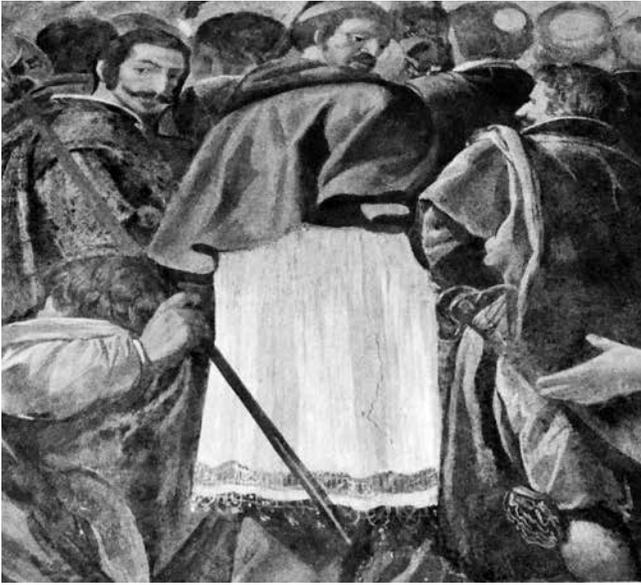
2. Battistello Caracciolo, *San Gennaro ferma l'eruzione del Vesuvio del 1631*, 1632-35. Napoli, Certosa di San Martino, Cappella di San Gennaro.

come si è potuto evincere dalla lettura delle precedenti pagine, le fonti storico-artistiche non hanno espresso alcun parere, relegando l'uomo nell'anonimato dei «notabili», per usare le parole del De Simone; tra i «nobili» e «cavalieri» senza volto del Tufari; o fra gli ignoti «dignitari in costume» del più recente commento di Leone de Castris. Eppure una certa caratterizzazione fisionomica, il particolare abbigliamento, la collocazione nel dipinto alla pari con i due massimi esponenti delle istituzioni cittadine sembrano indicare la presenza di un'importante personalità, degna di poter reggere il confronto con i due.

Insomma una figura senza una propria specifica identità avrebbe fatto compagnia alle numerose figure terzine che animano la scena processionale, o avrebbe spalleggiato il cavaliere che si prostra alla presenza dei potenti e delle sacre reliquie. Infine occorre spiegare l'atteggiamento del Boncompagni, il quale, voltandosi con una certa perentorietà nei confronti del terzo personaggio, sembra volergli comunicare qualcosa di ben preciso. A questo punto, allora, è opportuno ricorrere alla succitata lettera del Manso per seguirne attentamente le parole²².

Il Marchese narra i fatti in prima persona rivolgendosi all'amico Antonio Bruni. Dopo aver introdotto il proprio discorso con un'attenta descrizione del fenomeno naturale, deflagrato la notte tra il 15 ed il 16 dicembre, e delle sue conseguenze sulla cittadinanza, il Manso entra nel vivo della vicenda, quando le autorità decidono di fronteggiare il tragico evento, non solo mettendo al riparo la popolazione con i mezzi a propria disposizione, ma anche rivolgendosi al patrocinio del santo patrono.

La prima cerimonia, organizzata il giorno stesso dell'eruzione per far sfilare le reliquie di san Gennaro per le strade cittadine, non sortisce gli effetti sperati. Allora il 17 dicembre l'arcivescovo Francesco Boncompagni, assente per malattia alla processione svoltasi il giorno precedente, decide di organizzare un altro corteo per condurre le reliquie del santo dal Duomo alla chiesa dell'Annunziata, corteo che si volle cominciare un'ora dopo il tramonto nonostante l'incessante pioggia. Da questo preciso istante hanno inizio gli interventi miracolosi del santo protettore e gli indizi utili all'identificazione del terzo ritratto, ovvero il momento a partire dal quale il Manso, gradualmente, racconta con chiarezza della propria attiva partecipazione alla processione che accompagnava l'arcivescovo:



3. Battistello Caracciolo, *San Gennaro ferma l'eruzione del Vesuvio del 1631*, particolare. Napoli, Certosa di San Martino, Cappella di San Gennaro.

Ma nell'uscir la santa reliquia fuor la porta del Duomo cessò del tutto la pioggia e comparve così inaspettato il sole che il popolo cominciò ad alta voce a gridare miracolo, o almeno il Signor Cardinale e noi che lo accompagnavamo così apprendemmo, perché vedendo uscir sì repente il sole e udendo le voci del popolo giudicammo che queste procedessero da quelle²³.

Poi il Manso descrive la scena dell'apparizione di san Gennaro sulla porta del Duomo, raccogliendo l'eco delle testimonianze popolari, perché, come già fatto intendere in precedenza, non presente direttamente al fatto. Ed è qui che per la seconda volta sottolinea la propria presenza accanto all'ecclesiastico, mettendo da parte il «noi» del corteo processionale: «Io non lo viddi perché stava come ho detto col Cardinale tuttavia dentro la porta della chiesa, anzi neanche ne udì favellare, fin che non fu la processione finita»²⁴.

A questo punto il Marchese entra nel vivo della vicenda, il momento in cui il cardinale decide di far proseguire la processione fin fuori Porta Capuana per esporre le reliquie alla vista del Vesuvio eruttante. È qui che il Manso si proclama quale diretto collaboratore del Boncompagni nei preparativi del rito miracoloso, qui il passo che sembrerebbe dare un senso al 'muto colloquio' tra i due protagonisti dell'affresco:

Noi intanto accompagnando la santa reliquia uscimmo per mezzo al popolo ancora tumultuante e col capo asciutto quantunque co' piè nel fango per la strada di Carbonara ad uscire alla Porta Capuana, volendo il Cardinale presentare quella miracolosa reliquia a vista dell'incendio.

Era io il più vicino al Cardinale onde m'impose che dovess'andare a riconoscere un luogo ove acconciamente s'avesse potuto ciò fare, il che feci in un alto pogetto, forse un'archibugiata lungi dalla porta, dove giunto il Cardinale fe' uscire quel sacro sangue di sotto al baldacchino²⁵.

La persona più prossima al Boncompagni, proprio come nella lunetta del Caracciolo. E poi l'autoritaria espressione «onde m'impose», quasi un comando, seppur riconducibile al linguaggio d'uso ecclesiastico, sembrerebbe ben attagliarsi a quel cipiglio mostrato dall'arcivescovo battistelliano nel voltarsi verso il proprio accompagnatore. Un atteggiamento deciso, leggibile dal viso accigliato del cardinale e dalla smorfia della sua bocca, leggermente dischiusa, quasi a proferir parola. A questo repentino ordine il cavaliere sembra prestare distrattamente l'orecchio, forse perché colto d'improvviso nell'incedere della processione, così come nel testo l'«onde» rappresenta una brusca cesura al prosieguito del racconto²⁶.

D'altra parte l'«alto pogetto» individuato dal nobile cronista per il rito da svolgere può essere interpretato come il declivio roccioso sul quale campeggiano, seppur in un'incerta prospettiva, i protagonisti della vicenda.

Ora scopo delle prossime pagine non è quello di dimostrare come o quando il pittore abbia potuto conoscere il contenuto di questa lettera privata, bensì quello di dimostrare l'effettiva aderenza tra l'immagine di San Martino e la fisionomia del Manso così come è stata restituita dai ritratti conosciuti e dalle fonti storiche e letterarie pertinenti.

Non è pervenuta, infatti, nessuna fonte documentaria che leghi la lettera all'affresco: quanto vi è narrato potrebbe essere stato comunicato al Caracciolo dal Manso in persona, o da un altro membro dell'Accademia degli Oziosi, forse lo stesso Bruni, dati i supposti rapporti dell'artista con quel cenacolo. Oppure, molto più semplicemente, quanto descritto nel dipinto potrebbe essere frutto della partecipazione diretta del Battistello stesso ai tragici eventi, o del racconto di un altro processionante²⁷.



4. Anonimo (da Fabrizio Santafede?), *Ritratto di Giovan Battista Manso* (incisione tratta da Manso 1634).

Però, dato che la proposta d'identificazione del ritratto in esame muove le mosse dall'aderenza tra il brano figurativo del 'colloquio' e il relativo passo della lettera del Marchese di Villa, è opportuno evidenziarne altri passi che possano attagliarsi all'opera battistelliana.

Ritornando a quest'ultima, infatti, si presti attenzione al concitato gruppo di persone collocate nell'angolo sinistro, soprattutto alla donna che a braccia alzate fugge disperatamente dal terremoto.

La rappresentazione del vulcano in eruzione è di un naturalismo tale da indurre l'osservatore ad immaginarne i terribili boati, tra le cause più immediate dello spavento dei popolani. La cruda interpretazione del Caracciolo può essere accostata a queste parole del Manso (riferendosi al Vesuvio):



5. Francesco Stanzone (da Fabrizio Santafede?), *Ritratto di Giovan Battista Manso in armatura*, 1645-1646. Napoli, Real Monte Manso di Scala (foto di Paolo Colucci su concessione della Fondazione Real Monte Manso di Scala).

Dal quale di tempo in tempo uscivano lampi maggiori e più infocati di quelli che sogliono precedere i fulmini e con bombo più terribile e più cupo delle bombarde. Questo spettacolo per sé stesso di gran terrore (...) che alle volte cresceva sì fattamente che pareva avere il rimbrizzo della quartana. Hor pensi Vostra Signoria che dovevano fare gli uomini²⁸.

Ma ancor più calzante è il passo che sembra aderire *in toto* alla claustrofobica scena della folla che si accalca sul Ponte della Maddalena e alle spalle di quest'ultimo:

Il fuggire era cosa pericolosa, perciocché la fiamma che per giù correva, talvolta era veloce come saetta e pareva che seguisse quegli che più la fuggivano, e le ceneri che da su le nubi piovevano, senza che soffocassero le persone, havevano talmente ingombrato ogni cosa che si rendeva malagevole il passar per lo ponte sopra il Sebeto; e ancorché le genti che venivano a schiere fuggendo animosamente l' valicassero, non perciò il facevan così volentieri quegli che mossi dalla curiosità andavano contro il fuoco; per ciò che lo spavento stesso che agli uni era sprone agli altri diveniva freno²⁹.

Anche l'ambientazione notturna, quasi lunare, dell'opera di San Martino è in sintonia con quanto ancora descritto dal Manso, il quale ricordava al Bruni che la processione si svolse «un'ora doppo vespro», cioè un'ora dopo il tramonto, in una gelida sera dicembrina, diaccia³⁰.

A conclusione di questa lunga digressione va fatta un'ultima osservazione sul ruolo svolto dal viceré Conte di Monterrey: infatti è evidente, dalla lettura dei passi citati, che la sua presenza al corteo salvifico del 17 non è menzionata. Il Manso, come gli altri cronisti dell'epoca, gli ha dato maggior spazio nella narrazione riguardante l'evento processionale svoltosi il 16 dicembre, quando il viceré dovette affrontare da solo l'impegno per lo stato di costipazione del cardinale³¹. La decisione di quest'ultimo, nonostante i postumi del malanno, di organizzare e capeggiare il giorno seguente una seconda cerimonia, è stata ampiamente esaltata dagli storici coevi. Anche il Marchese di Villa ha lodato il coraggio del prelado nell'*incipit* del suo racconto, assurgendo l'arcivescovo al ruolo di protagonista assoluto della vicenda, anche per i suoi meriti di 'evocatore del miracoloso intervento del Santo', dimenticandosi totalmente del Monterrey. La scelta del principe degli Oziosi di lasciar da parte il viceré, poi nuovamente messo in risalto nella descrizione del corteo organizzato il 18 dicembre («per tutte le strade sono continue processioni e il Cardinale e il Viceré uniti ne fecero hieri giovedì anche un'altra solennissima»³²), potrebbe giustificare quella del Caracciolo di assegnare al nobile spagnolo una posizione più defilata rispetto agli altri due ritratti, i quali sono invece in evidente interazione tra loro.

Lasciando adesso da parte l'esegesi della missiva, si cominci a prendere in esame la testa del cavaliere del Caracciolo (fig. 3). Il primo confronto proposto è con il ritratto del nobile napoletano più prossimo cronologicamente all'affresco, cioè l'incisione posta a corredo delle *Poesie nomiche* edite nel 1635 (fig. 4)³³. Caratteristiche in comune dei due visi, entrambi asciutti e dai lineamenti marcati, sono il naso aquilino, la presenza dei baffetti che incorniciano le labbra superiori e la basetta lunga.

Adesso si consideri, invece, il ritratto a figura intera del Marchese di Villa conservato al Real Monte Manso di Scala, istituzione fondata dallo stesso Manso nel 1608 (fig. 5)³⁴. Tralasciando l'impostazione del nobile partenopeo, sulla quale si tornerà in seguito, ci si soffermi per il momento solo sul volto che ripropone gli stessi caratteri dell'incisione precedente. Anche in questo caso il naso adunco, i baffetti ed il taglio dei favoriti, qui ancora più lunghi, paiono quantomeno non contraddire i connotati del ritratto del Battistello.

Nell'incisione che illustra l'elogio scritto dal Crasso nel 1666³⁵, in seguito riproposta nella monografia del Borzelli³⁶, i caratteri dei due precedenti ritratti cominciano a variare: la topica gobba sul naso scompare, così come cambia l'acconciatura dei capelli. Confermata invece la presenza dei caratteristici baffetti, elemento in comune con l'opera del Caracciolo (fig. 6). In questa incisione il volto del Manso si presenta molto scarno e appuntito, magrezza esaltata anche dall'uso di un forte chiaroscuro, non lontano comunque dalla presunta immagine di San Martino, caratterizzata anch'essa da una certa spigolosità dei tratti somatici.

Chiude la serie dei confronti l'incisione di Raffaello Morghen (1758-1833)³⁷ posta a corredo della voce biografica curata dal Mazzarella da Cerreto nel 1816 (fig. 7)³⁸. Nel contesto di una fisionomia fortemente ovalizzata, accentuata anche da una diversa acconciatura della barba, restano costanti i tipici baffetti, qui resi in maniera molto più vistosa, quasi esornativa. Ma soprattutto è da segnalare il ritorno dell'altrettanto caratteristico naso aquilino, la cui convessità è messa in maggior risalto dall'allungamento del viso. La raffigurazione del Morghen sarà riproposta ben due volte nei controfrontespizi della riedizione del 1825 della



6. Anonimo, *Ritratto di Giovan Battista Manso* (incisione tratta da Crasso 1666).

7. Raffaello Morghen, *Ritratto di Giovan Battista Manso* (incisione tratta da Mazzarella da Cerreto, 1816).



8. Anonimo, *Ritratto di Giovan Battista Manso* (incisione tratta da Manso-Gamba 1825).

Vita di Torquato Tasso scritta dal Manso³⁹. Soprattutto nella seconda incisione, che qui si ripropone, l'autore, il cui nome risulta illeggibile, ha accentuato l'incisività e la spigolosità del volto del marchese rispetto al prototipo dell'artista napoletano, evidenziandone in particolar modo la caratteristica gibbosità del naso (fig. 8). Tutti elementi, questi, che apparentano il prototipo Morghen all'aguzzo profilo dipinto dal Battistello.

Prima di terminare l'analisi fisionomica del ritratto del Caracciolo bisogna fare ancora due osservazioni. La prima riguarda il colore degli occhi e dei capelli del marchese, che dalle rappresentazioni qui mostrate possono evidentemente definirsi scuri. Anche l'effigie in esame, seppur in punta di pennello, mostra i suoi piccolissimi occhi neri, così come neri sono i baffi e la capigliatura, che sembra d'altro canto colorirsi di qualche riflesso argenteo, forse per il colpo di luce che investe anche il mantello o perché testimone dell'età di un uomo non più giovanissimo⁴⁰. La seconda è una considerazione di natura psicologica e riguarda quell'espressione profondamente malinconica che caratterizza, seppur con diversa intensità, tutte le raffigurazioni analizzate. Il Manfredi riteneva che questo particolare sguardo fosse conseguenza delle tante vicissitudini familiari patite dal Manso («quel velo di tristezza che portò per tutta la vita impresso sul volto e nel cuore»)⁴¹. Dunque quell'aria

ombrosa che pare, ad un'attenta lettura, connotare anche il cavaliere di San Martino potrebbe ben essere un'ulteriore testimonianza di tale stato d'animo, al di là dell'interpretazione già fornita in precedenza in rapporto all'ordine del Boncompagni.

I raffronti qui proposti sembrano aver avuto un riscontro abbastanza positivo nonostante l'indubbia difficoltà di adattare questa serie di ritratti, tutti grossomodo impostati su di una visione a tre quarti, con lo sfuggente profilo battistelliano. Infatti le costanti fisionomiche che sono emerse dall'indagine effettuata, quali i tipici baffetti ed il naso aquilino, inquadrati in un viso sovente descritto quale scarno e asciutto, il colore degli occhi e dei capelli, e la presunta aria malinconica, sono facilmente riscontrabili anche nel piccolo cammeo del Caracciolo.

Adesso è giunto il momento di prendere in esame, invece, l'abbigliamento e la postura dell'uomo: la presenza del mantello dalle lunghe falde, gli stivali alle gambe, la posa aristocratica che con il braccio sinistro piegato all'altezza del gomito mette in evidenza il pomo della spada, sono i principali elementi che ne suggeriscono l'appartenenza al mondo cavalleresco, tra le file della nobiltà di cappa e spada. E che il Manso avesse coltivato fin dall'adolescenza l'arte militare, oltre a quella letteraria, è sempre stato messo in gran rilievo dai suoi biografi⁴².

Il primo cronista d'eccezione, in tal senso, è stato Torquato Tasso (1554-1595), della cui amicizia con il Manso si discuterà più avanti. Il poeta celebrò il valore dell'amico nei versi della *Gerusalemme conquistata*, la cui prima edizione risale al 1593: «Fra' Cavalier magnanimi, e cortesi, / Risplende il Manso e doni, e raggi ei versa»⁴³.

Tra gli storici, invece, è il Capaccio che, nel suo *Forastiero*, esalta con queste parole le qualità militari del nobile napoletano: «*Cittadino*. Iddio, posso dire, fonte et origine di tutti i beni, che ispirò la mente del signor Giovan Battista Manso, hora marchese di Villa, persona di quel valore di che l'ha conosciuto il mondo, non solo nel mestier dell'arme in che ha servito la real corona di Spagna con tanta sua lode»⁴⁴.

Anche il Crasso qualche decennio dopo nel suo elogio al letterato scrive che, «lasciato egli copioso di beni di fortuna dal padre, hebbe comodità di attendere con tutta applicazione al mestier dell'armi»⁴⁵. Come appare evidente fin da queste prime testimonianze, l'impegno del Manso nella *res militaris* è stato motivo per quest'ultimo di grandi lodi assieme all'apprezzamento profuso dagli stessi cronisti per la sua attività letteraria. Un perfetto connubio che faceva di lui un «dotto ed erudito cavaliere de' suoi tempi»⁴⁶.

L'accenno all'attività bellica del Marchese di Villa resta costante: dall'*incipit* della voce curata dal Mazzarella, il quale evidenziava come, tra le tante attività intraprese dal nobile napoletano, la sua prima professione fosse stata quella delle armi⁴⁷; a quella del De Rosa, che raccontava di come il futuro marchese in luogo di praticare l'attività forense desiderata dalla madre, la nobile Vittoria Pugliese, «scelse piuttosto di seguir la carriera delle armi»⁴⁸.

Il Manfredi, infine, discorrendo sull'educazione ricevuta dal giovane Manso e riferendosi in particolar modo alla sua iniziazione all'uso della spada, afferma che «nella scherma si segnalò tanto da esser tenuto arbitro dei duelli come un novello Paride del Pozzo»⁴⁹; poi, qualche pagina dopo, lo definisce ancora «il cavaliere più prezioso»⁵⁰.

Se si è voluto così tanto indugiare su come le varie fonti biografiche, anche quelle di marca strettamente letteraria, non tralasciassero di associarne il nome al suo essere 'cavaliere' o esperto del 'mestiere delle armi', è perché anche

nelle testimonianze figurative precedentemente analizzate, in un modo o nell'altro, si accenna al suo rango nobiliare e cavalleresco. Già nell'incisione del 1635 tratta dalle *Poesie nomiche* hanno grande risalto l'armatura, il titolo e lo stemma nobiliare. Ed in armatura e bastone di comando è rappresentato nel già menzionato ritratto a figura intera del Real Monte Manso di Scala, dove nell'angolo destro un'iscrizione ricorda il rango dell'effigiato e il suo ruolo di fondatore dell'istituto. Nelle altre effigi passate in rassegna il costume del nobile partenopeo appare più sobrio, anche se costante è il riferimento alla gorgiera, attributo classico degli aristocratici del tempo.

La connotazione del Manso quale nobile cavaliere e uomo d'armi è riscontrabile anche in due raffigurazioni che ormai hanno oltrepassato la metà del XIX secolo, testimonianze del profondo legame d'amicizia tra il letterato napoletano e Torquato Tasso⁵¹. La prima è il ritratto in armatura del marchese nel fregio del monumento al Tasso che Giuseppe de Fabris (1790-1860) realizzò per la Cappella di San Girolamo in Sant'Onofrio al Gianicolo a Roma (fig. 1). Il nobile napoletano è colto mentre sfila in perfetta tenuta militare, con tanto di elmo e cimiero, nel corteo che accompagna la salma del poeta. Nella *silhouette* neoclassica, dai lineamenti ormai idealizzati, la posa del Marchese di Villa, rappresentato con il braccio destro piegato ad angolo sul fianco, tipico gesto cavalleresco, sembra riecheggiare il fiero atteggiamento del ritratto di San Martino⁵².

E fieramente impostato è anche il Manso raffigurato da Bernardo Celentano (1835-1863) nel suo *Il Tasso infermo di mente alla villeggiatura di Bisaccia*, realizzato poco prima della morte. In abiti ricchi ed eleganti il marchese spicca per il suo nobile atteggiamento, con il braccio destro interamente disteso lungo il fianco e la gamba dello stesso lato, dritta, a sostenerlo sulla terra; sul lato sinistro, invece, gamba flessa e braccio al fianco, a completare una posa di militaresca memoria⁵³.

Dal vaglio delle fonti storiche e figurative qui proposte è apparso evidente, come già si è anticipato sopra, quanto l'immagine del nobile partenopeo sia stata legata alla sua attività militare e al suo rango, caratterizzandone in qualche modo l'iconografia. Da ciò s'inferisce facilmente che, nell'eventualità che il Battistello avesse realmente voluto

ritrarre 'l'amico' nella lunetta certosina, non avrebbe potuto che rappresentarlo quale 'perfetto cavaliere' o 'uomo d'armi', non tralasciando quei caratteri fisionomici distintivi del Marchese di Villa, quali baffetti, naso aquilino e colore degli occhi e dei capelli, che pure sembrano non mancare nella misteriosa immagine dell'affresco.

In tal caso la testimonianza del De Dominicis sulla 'contratta amicizia' tra i due Giovan Battista acquisterebbe maggior peso e concretezza, costituendo un'ulteriore motivazione per approfondire le parole del memorialista napoletano e i rapporti tra l'ambiente artistico partenopeo, il Manso e l'Accademia degli Oziosi.

* Questo studio è tratto dalla tesi di laurea in Storia dell'arte moderna *L'eruzione del Vesuvio del 1631 nella pittura napoletana: cinque autori a confronto*, discussa nell'anno accademico 2012-2013 presso l'ex Facoltà di Lettere e Filosofia ora Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, relatore professor Tomaso Montanari. Ringrazio la dottoressa Ileana Creazzo, funzionaria del Museo Nazionale di San Martino per aver letto lo scritto in forma di appunti e avermi incoraggiato alla stesura dell'articolo; ringrazio altresì la dottoressa Loredana Gazzara ed il dottor Mario Quarantiello, curatori dell'Archivio Storico del Pio Monte della Misericordia, ed il dottor Antonio Caputo, segretario della Fondazione Real Monte Manso di Scala, per aver letto il saggio in forma pressoché definitiva, dimostrandosi concordi con la mia ipotesi.

¹ Per l'attività del pittore napoletano si veda la monografia di S. CAUSA, *Battistello Caracciolo. L'opera completa*, Napoli 2000.

² Su Giovan Battista Manso è disponibile una ricca ed eterogenea bibliografia, come eterogeneo fu il suo percorso esistenziale contraddistinto da molteplici interessi, dall'attività militare a quella letteraria, dall'impegno politico alle relazioni intessute con le più importanti personalità del tempo. Per una rassegna esaustiva L. GAZZARA, *Fonti inedite sulla fondazione del Pio Monte della Misericordia: una lettura interpretativa*, in *Il Pio Monte della Misericordia di Napoli nel quarto centenario*, a cura di M. PISANI MASSAMORMILE, Napoli 2003, soprattutto p. 224, nota 62; la voce biografica curata da F. CALITTI, *Manso, Giovan Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIX, Roma 2007, disponibile anche sul web all'indirizzo [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-manso_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-manso_(Dizionario-Biografico)/); V. CERINO, *Il Real Monte Manso di Scala nella storia della città e della nobiltà napoletana*, Napoli 2009, soprattutto pp. 33-56 per la biografia del marchese di Villa; infine P.G. RIGA, *Giovan Battista Manso e la cultura letteraria a Napoli nel primo Seicento. Tasso, Marino, gli Oziosi*, Bologna 2015 (soprattutto pp. 13-14 per le nuove scoperte documentarie sulla data di nascita del Manso).

³ Per la conoscenza e l'approfondimento di tali problematiche, B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, Ricciardi, 1742-1745, ed. commentata a cura di F. SRICCHIA SANTORO e A. ZEZZA, Napoli 2003-2014, I, pp. 974-977, 992; S. SCHÜTZE, T. WILLETTE, *Massimo Stanzione. L'opera completa*, Napoli 1992, pp. 33-41; S. CAUSA, *Battistello Caracciolo*, cit., pp. 48-52, 90-91, 188-189, figg. 369-370, schede P1-P2; G. DE MIRANDA, *Una quiete operosa. Forma e pratiche dell'Accademia napoletana degli Oziosi. 1611-1645*, Napoli 2000, pp. 46-47, 188, 272; F. CONTE, A. LAZZARINI, *Proposte per Massimo Stanzione (e una premessa su Salvator Rosa)*, in *La pittura italiana del Seicento all'Ermitage. Ricerche e Riflessioni*, a cura di F. CAPPELLETTI, I. ARTEMIEVA, Firenze 2012, pp. 185-226, in particolare modo pp. 207-208, 222; F. CONTE, *Tra Napoli e Milano. Viaggi di artisti nell'Italia del Seicento, I. Da Tanzio da Varallo a Massimo Stanzione*, Firenze 2012, soprattutto pp. 141-146, 205-212, 218-224.

⁴ Per il ciclo decorativo, S. CAUSA, *op. cit.*, p. 109 e pp. 206-207, scheda A124; per le riproduzioni fotografiche delle opere, *ivi*, pp. 321-325, fig. 341, tavole XXXIX-XLV, in particolare modo la tavola XLIV per l'affresco in esame.

⁵ G.B. MANSO, *Lettera del Signor Giov. Battista Manso marchese di Villa in materia del Vesuvio scritta di Napoli al sig. Antonio Bruni a Roma*, in L. RICCIO, *Nuovi documenti sull'incendio vesuviano dell'anno 1631 e bibliografia di quella eruzione*, in «Archivio storico per le provincie napoletane», XIV, 1889, pp. 489-555. La lettera, datata al 19 dicembre del 1631, fu inviata al letterato Antonio Bruni, amico del Manso e membro dell'Accademia degli Oziosi, a quell'epoca presso la corte dei Barberini a Roma. La missiva fu ritrovata dal Riccio nella biblioteca della Facoltà di Medicina di Montpellier in un volume contrassegnato dalla sigla K485. Nel medesimo faldone lo storico ha individuato altre lettere di soggetto analogo, di cui una ancora di pugno del Marchese di Villa ed indirizzata al medesimo destinatario in data 29

dicembre del 1631, tutte provenienti dalla Biblioteca Albani di Roma. Per le vicende relative al ritrovamento di tali documenti si vedano in particolare modo, ivi, pp. 489-490; per la prima lettera del Manso, invece pp. 502-510; per la seconda pp. 511-512. Alle pp. 537-555 la ricchissima e fondamentale bibliografia sull'eruzione. Per il Bruni, C. MUTINI, *Bruni, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIV, Roma 1972, consultabile anche in rete all'indirizzo [http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-bruni_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-bruni_(Dizionario-Biografico)/).

⁶ Per una sintesi aggiornata sulla figura del viceré e la sua attività politica, G. GALASSO, *Il Regno di Napoli. Il Mezzogiorno spagnolo e austriaco (1622-1734)*, Torino 2006, p. 85 e *passim*; per una voce dell'epoca, D.A. PARRINO, *Teatro eroico e politico dei viceré del Regno di Napoli*, Napoli, nella nuova stampa del Parrino e del Mutii, 1692, II, pp. 214-262. Per una bibliografia sul Monterrey, M. SIMAL LÓPEZ, *Nuevas noticias sobre las pinturas para el Real Palacio del Buen Retiro realizadas en Italia (1633-1642)*, in «Archivo español de Arte», LXXXIV, 2011, p. 251, nota 33.

⁷ Per l'arcivescovo, la voce curata da U. COLDAGELLI, *Boncompagni, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XI, Roma 1969 disponibile sul web alla pagina [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-boncompagni_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-boncompagni_(Dizionario-Biografico)). Per il suo operato, G. SODANO, *Il miracolo nel Mezzogiorno d'Italia dell'età moderna tra santi, madonne, guaritrici e medici*, Napoli, 2010 in particolare modo pp. 166, 173, 185, 200-201, 207-208, 212 nota 21.

⁸ Per un compendio bibliografico, S. CAUSA, *Battistello Caracciolo*, cit., p. 207.

⁹ G. DE SIMONE, *Le chiese di Napoli (...) con tavole litografiche dirette da Prota e Lotti*, Napoli, Stamperia del Genio tipografico, 1845, I, p. 21.

¹⁰ R. TUFARI, *La Certosa di San Martino in Napoli. Descrizione storica ed artistica*, Napoli, Tipografia di Giovanni Ranucci, 1854, pp. 70.

¹¹ G.A. GALANTE, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli, Stamperia del Fibreno, 1872, ed. a cura di N. SPINOSA, Napoli 1985, p. 272.

¹² Si veda a proposito ancora S. CAUSA, *Battistello Caracciolo*, cit., p. 207.

¹³ R. CAUSA, *L'arte nella Certosa di San Martino a Napoli*, Napoli 1973, pp. 56-57.

¹⁴ W. PROHASKA, *Beitrage zu Giovanni Battista Caracciolo*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», LXXIV, 1978, pp. 223-224.

¹⁵ L. DI MAURO, *L'eruzione del Vesuvio del 1631*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, cat. mostra, Napoli 1984-1985, Napoli 1984, II, p. 40.

¹⁶ V. PACELLI, *L'iconografia di San Gennaro dalle origini al Settecento*, in «Campania sacra», 20, 1989, pp. 431-432.

¹⁷ P. LEONE DE CASTRIS, *San Gennaro e l'arte napoletana*, in *San Gennaro tra fede, arte e mito*, cat. mostra, Napoli 1997-1998, a cura di IDEM, Napoli 1997, p. 51.

¹⁸ S. CAUSA, *Battistello Caracciolo*, cit., p. 207.

¹⁹ N. SPINOSA, *Vesuvio in fiamme, Vesuvio a colori*, in *Alla scoperta del Vesuvio*, Napoli 2006, p. 96. L'anno seguente, invece, nel suo nuovo saggio sull'iconografia del santo patrono il Pacelli mostrerà, contrariamente a quanto fatto in precedenza, scarso interesse per i ritratti della Certosa; cfr. V. PACELLI, *L'iconografia di San Gennaro dal Naturalismo al Barocco*, in «Campania sacra», 38, 2007, p. 204.

²⁰ Per una bibliografia esaustiva sull'eruzione del Vesuvio del 1631 si aggiungano al già citato L. RICCIO, *op. cit.*, pp. 537-555, F. MARCIANO, A. CASALE, *Vesuvio 1631. L'eruzione alla luce di nuovi documenti*, Napoli 1994, e E. CASTORINA, *Vesuvi ardenti: la ricezione poetica dell'eruzione del 1631 nella letteratura barocca*, tesi di dottorato in Filologia moderna, tutor professor T.R. TOSCANO, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, XX ciclo, 2008, disponibile sul web all'indirizzo <http://www.fedoa.unina.it/3220/>, testo fondamentale per la conoscenza della produzione poetica al riguardo. A titolo di esempio si prendano in considerazione due tra le più importanti relazioni sull'evento, quelle di G.C. BRACCINI, *Dell'incendio fattosi nel Vesuvio a XVI di*

diciembre MDCXXXI e delle sue cause ed effetti, Napoli, Secondino Roncagliolo, 1632, in particolare pp. 31-35, 43-48, e di C. TUTINI, *Memorie della vita, miracoli e culto di san Gennaro martire da lui raccolte*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1633, soprattutto pp. 36-42.

²¹ Per la fisionomia del Conte di Monterrey si vedano due incisioni: la prima in D.A. PARRINO, *op. cit.*, p. 215; la seconda conservata alla Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 2150, *Memorie del Duca di Guisa*, c. 34v. Per una buona riproduzione di quest'ultima, A. ANSELMI, *I ritratti di Inigo Vélez de Guevara e Tassis VIII conte di Oñate ed un ritratto di Ribera*, in «Locus amoenus», 6, 2002-2003, p. 302, fig. 8. In ultimo per il ritratto del viceré eseguito da Jusepe de Ribera (1591-1652), N. SPINOSA, *Jusepe de Ribera's "Portrait of Count of Monterrey" rediscovered*, in «The Burlington Magazine», CLV, 2013, pp. 683-686. Per il Boncompagni, invece, si confronti il ritratto battistelliano con il dipinto, olio su tela, cm 66x94, conservato alla Quadreria dell'Università degli Studi di Bologna, inv. 308, attribuito ad un anonimo pittore del XVIII secolo. Per una riproduzione dell'opera la pagina web <http://www.archivistorico.unibo.it/it/struttura-organizzativa/pinacoteca/gestione-quadreria/boncompagni-francesco.asp?IDFolder=311&IDOggetto=19433&LN=IT>.

²² La lettera del Manso è stata spesso citata negli studi storico-artistici relativi al fenomeno eruttivo. Ha avuto ampio spazio, ad esempio, nel già ricordato saggio del Di Mauro del 1984, dove se ne riportano numerosi stralci, tra i quali uno dei tre passi in cui il marchese si denunciava quale accompagnatore dell'arcivescovo; cfr. L. DI MAURO, *op. cit.*, pp. 37-39. Lo stesso Spinosa nel suo saggio del 2006 cita la missiva quale degna di maggior attenzione tra le innumerevoli fonti sulla vicenda e, nell'enumerare le varie testimonianze figurative relative all'evento, sottolinea l'aderenza del racconto del Manso alla lunetta del Domenichino (anziché del Battistello); cfr. N. Spinosa, *Vesuvio in fiamme*, cit., pp. 93-96. Per un'analisi filologica della lettera e un confronto con le altre produzioni letterarie relative all'eruzione, E. CASTORINA, *op. cit.*, pp. 362-378.

²³ G.B. MANSO, *op. cit.*, p. 506.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Ivi, p. 507.

²⁶ Invece per l'interpretazione della strana espressione del presunto Manso in rapporto alle altre sue raffigurazioni e alle fonti biografiche, *infra*.

²⁷ Sembra da escludersi la possibilità che tale episodio sia giunto al Battistello da altri fonti: al momento chi scrive non ha ritrovato nell'ipertrofica produzione letteraria al riguardo nessuna menzione specifica dell'episodio descritto dal Manso sulla sua collaborazione prestata al Boncompagni per i preparativi della cerimonia miracolosa.

²⁸ G.B. MANSO, *op. cit.*, pp. 502-503.

²⁹ Ivi, p. 504.

³⁰ Ivi, p. 506.

³¹ *Ibidem*.

³² Ivi, p. 508.

³³ *Poesie nomiche di Giovan Battista Manso marchese di Villa, signor della città di Bisaccia e di Pianca, academico otioso: divise in rime amorose, sacre e morali*, Venezia, Francesco Baba, 1635. Per Leone de Castris l'incisione eseguita da un anonimo autore deriverebbe da un ritratto eseguito da Fabrizio Santafede negli anni novanta del Cinquecento, quando il Manso era trentenne. Dallo stesso prototipo deriverebbe anche il ritratto a figura intera del Real Monte Manso di Scala di cui si discute nella seguente nota; cfr. P. LEONE DE CASTRIS, *Santafede, il ritratto, l'incisione*, in «Napoli nobilissima», s. V, VI, 2005, pp. 169-170, fig. 11; pp. 177-178 nota 25. Si veda anche S. CAUSA, *Due episodi nella storia seicentesca di Fabrizio Santafede*, in «Napoli nobilissima», s. VI, III, 2012, pp. 139-141.

³⁴ Il dipinto, olio su tela (A.F.S.G. 33660), era ancora senza autore all'epoca della prima segnalazione fatta da Stefano Causa nella monografia sul Caracciolo, dove lo studioso ne ipotizza l'esecuzione da parte di qualche seguace dell'artista napoletano; S. CAUSA, *Battistello Carac-*

ciolo, cit., scheda A61, p. 189; ma anche L. GAZZARA, *op. cit.*, p. 224, nota 62. Per quanto riguarda la sua derivazione da un modello tardo-cinquecentesco eseguito dal Santafede, si veda la nota precedente. Nel 2009 Vincenzo Cerino ha risolto probabilmente la questione attributiva, pubblicando nel proprio studio sul Real Monte Manso di Scala un documento relativo alla tela. La cedola, datata al 17 marzo 1646, testimonia il pagamento effettuato con il danaro proveniente dal lascito testamentario del Manso al pittore Francesco Stanzione per l'esecuzione di un ritratto del Marchese di Villa. Se ne deduce che il dipinto dovette essere eseguito tra il 1645, anno di decesso del Manso, ed il 1646; cfr. V. CERINO, *op. cit.*, pp. 14-15. La foto a figura intera qui proposta è stata realizzata da Paolo Colucci.

³⁴ L. CRASSO, *Elogi d'huomini letterati*, Venezia, Combi e la Noù, 1666, I, p. 309.

³⁵ A. BORZELLI, *G.B. Manso marchese di Villa*, Napoli 1916 (l'immagine è riprodotta nel frontespizio).

³⁶ Per l'incisore nativo di Portici, la voce biografica curata da M. TOSCANO, *Morghen, Raffaello*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 76, XXVI, Roma 2012, consultabile anche in rete all'indirizzo [http://www.treccani.it/enciclopedia/raffaello-morghen_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/raffaello-morghen_(Dizionario-Biografico)/).

³⁷ A. MAZZARELLA DA CERRETO, *Giovan Battista Manso*, in *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli ornata dei loro rispettivi ritratti compilata da diversi letterati nazionali*, Napoli, Nicola Gervasi calcografo, 1816, III, p.120.

³⁸ G.B. MANSO, B. GAMBA, *Vita di Torquato Tasso scritta da Giambattista Manso napoletano*, Venezia, Tipografia di Alvisopoli, 1825.

³⁹ Il Marchese di Villa era nato nel 1567 e quindi nel 1631 aveva 64 anni.

⁴⁰ M. MANFREDI, *Giovan Battista Manso nella vita e nelle opere*, Napoli 1919, p. 24. Lo storico si riferisce alla precoce perdita di tutta la prole avuta con la moglie Costanza Belprato, nonché implicitamente alla prematura morte del padre, che l'aveva già intimamente segnato.

⁴¹ Per un sunto dell'attività militare e diplomatica del Manso, F. CALITTI, *op. cit.*

⁴² T. TASSO, *Di Gerusalemme conquistata*, Roma, Guglielmo Facciotti, 1593, p. 240. I versi con la citazione del Manso sono riportati anche in C. MODESTINO, *Della dimora di Torquato Tasso in Napoli negli anni 1588, 1592, 1594 (...)*, Napoli 1863, p. 249.

⁴³ G.C. CAPACCIO, *Il forastiero*, Napoli, Giovan Domenico Roncagliolo, 1634, ed. a cura di S. DE MIERI e M. TOSCANO (2007, p. 10) disponibile sul web alla pagina http://www.memofonte.it/home/files/pdf/guide_capaccio.pdf.

⁴⁴ L. CRASSO, *op. cit.*, p. 309.

⁴⁵ C. DE LELLIS, *Discorsi delle famiglie nobili del Regno di Napoli*, Napo-

li, Heredi di Roncagliolo, 1671, III, p. 96.

⁴⁶ A. MAZZARELLA DA CERRETO, *op. cit.*, p. 120.

⁴⁷ C.A. DE ROSA, *Giovan Battista Manso*, in *Ritratti poetici di alcuni uomini di lettere antichi e moderni del Regno di Napoli*, Napoli, Stamperia e cartiera del Fibreno, 1834, I, p. 126.

⁴⁸ M. MANFREDI, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁹ Ivi, p. 157. Anche il Borzelli ricordava dell'attività del Manso quale duello di arbitri: A. BORZELLI, *op. cit.*, p. 17.

⁵⁰ Per i rapporti tra i due letterati ed i complessi dibattiti storiografici sorti al riguardo, M. MANFREDI, *op. cit.*, pp. 40-93; V. CERINO, *op. cit.*, pp. 133-150.

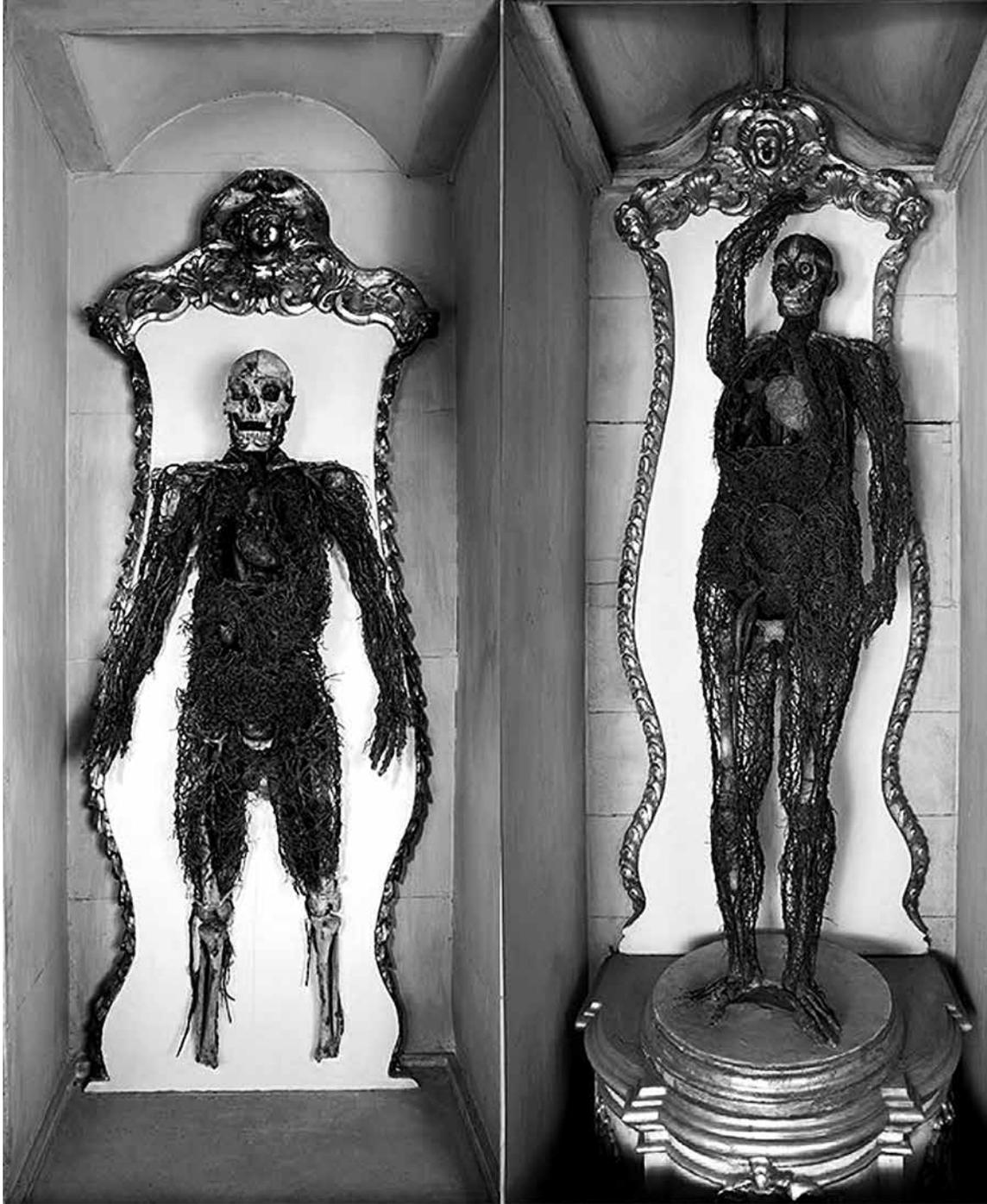
⁵¹ Per le vicende relative al funerale del Tasso e alla sua sepoltura, G.B. MANSO, B. GAMBA, *op. cit.*, pp. 183-191; P. SERASSI, *La vita di Torquato Tasso*, Firenze, Barbera, Bianchi e Co., 1858, II, pp. 329-330. Per il monumento del De Fabris progettato a partire dal 1827 ed inaugurato nel 1856, C. PATERGNANI, *Lettera all'eccellentissimo signor commendatore Giuseppe de Fabris, professore di scultura, per la inaugurazione della nuova cappella nella chiesa di Sant'Onofrio in Roma e del monumento sacro alla memoria di Torquato Tasso*, Roma, M. Lorenzo Aureli, 1857. Per una riproduzione del monumento e della cappella, per una bibliografia essenziale sull'opera e per l'iniziale commissione del monumento allo scultore danese, E. DEBENEDETTI, *Il ruolo di Thorvaldsen nell'ambito delle istituzioni culturali a Roma*, in *Bertel Thorvaldsen, l'ambiente, l'influsso, il mito*, a cura di P. KRAGELUND, M. NYKJAER, Roma 1991, pp. 47-49, 56 e figg. 6-7. Per un compendio generale, V. CERINO, *op. cit.*, pp. 142-149. Per un sunto dell'attività dello scultore, L. ALBERTON VINCO DA SESSO, *De Fabris, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, XXXIII, Roma 1987, disponibile anche sul web alla pagina [http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-de-fabris_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-de-fabris_(Dizionario-Biografico)/).

⁵² Il dipinto, olio su tela, cm 90x195, è conservato dal 1884 alla Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma, inv. 371, anno nel quale fu acquistato dal fratello dell'artista, Luigi. Per le relative vicende, L. SETTEMBRINI, *Il Tasso dipinto di Bernardo Celentano ad Antonio Panizzi direttore del Museo Britannico di Londra*, Napoli 1864, in particolare modo p. 9 per l'identificazione del Manso e p. 18 per la particolareggiata descrizione del sontuoso abbigliamento del nobile partenopeo; la sintetica scheda del sito internet della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma consultabile all'indirizzo <http://www.gnam.beniculturali.it/index.php?it/23/gli-artisti-e-le-opere/21/il-tasso-infermo-a-bisaccia>. Per una sintesi delle vicende fin qui descritte, V. CERINO, *op. cit.*, pp. 138-139 e p. 145. Per Bernardo Celentano, P. SPADINI, *Celentano, Bernardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXIII, Roma 1979, consultabile in rete all'indirizzo http://www.treccani.it/enciclopedia/bernardo-celentano_%28Dizionario_Biografico%29/.

ABSTRACT

The Mysterious Knight in the San Martino Carthusian Monastery: Possibly a Hitherto Unrecognized Portrait of Giovan Battista Manso, Marquis of Villa

The present essay takes up again the much debated question of contacts between the Neapolitan nobleman Giovan Battista Manso, Marquis of Villa, and the famous Neapolitan painter Giovan Battista Caracciolo. Cross-references from literary, historical, and art-history sources have led to identify Manso with a whole-length figure in a fresco, *San Gennaro ferma l'eruzione del Vesuvio del 1631* (St. Januarius Stops the Eruption of Vesuvius in 1631), part of a series of decorations done by the artist and his studio in the eponymous chapel in the Carthusian Monastery of San Martino in Naples. In the sanctuary of the Neapolitan baroque a new path has been opened for the solution of an enigma.



1. Giuseppe Salerno, *Scheletri di un uomo e di una donna incinta, comunemente detti 'macchine anatomiche'*. Napoli, Cappella Sansevero (da www.museosansevero.it).

Arte e scienza nella Napoli del Settecento. Le ‘macchine anatomiche’ del Principe di Sansevero

Rosanna Cioffi

Il Marchese de Sade, più noto per il suo teatro di argomento libertino che per essere stato un esponente dell'Illuminismo radicale, fine conoscitore delle arti e attento viaggiatore, soggiornò a Napoli nell'inverno del 1775-76. Nelle sue note di viaggio, descrivendo il Palazzo Sansevero, ricordava di aver visto in una stanza affrescata «due scheletri abbastanza curiosi»¹ (fig. 1). Dunque, chiariamo subito che gli scheletri che oggi si osservano nella cripta della famosa cappella di famiglia non si trovavano originariamente dove oggi sono conservati. Una testimonianza più dettagliata sull'oggetto della nostra ricerca la leggiamo nella *Breve nota di quel che si vede in casa del Principe di Sansevero*, una 'guida' che il de Sangro aveva fatto stampare per quei viaggiatori desiderosi di visitare le meraviglie del suo palazzo².

In una stanza d'un altro Appartamento, che chiamano della *Fenice* (...) si veggono due Macchine Anatomiche, o per meglio dire, due scheletri d'un maschio, e d'una femmina, ne' quali si osservano tutte le vene, e tutte le arterie de' corpi umani, fatte per iniezione, che, per essere tutti intieri, e, per diligenza, con cui sono stati lavorati, si possono dire singolari in Europa. Oltre a tutte le viscere, e le parti interiori del corpo, colla apertura del cranio, si osservano tutt'i vasi sanguigni della testa; e coll'aprirsi la bocca, si veggono altresì i vasi sanguigni della lingua. Mirabile poi è la delicatezza, colla quale è stato lavorato il corpicciuolo d'un feto, che morì in un colla madre, la quale sta in piedi e si fa girare d'ogni intorno, per osservare tutte le parti. Vicino a detto bambino vi è la sua placenta aperta, dalla quale esce l'intestino ombelicale, che va ad unirsi al feto nel suo proprio luogo. Anche il cranio di questo piccolo corpicciuolo si apre, e se ne osservano i vasi sanguigni. Le dette due macchine, o sieno scheletri, sono opera del Signor

D. Giuseppe Salerno Medico-Anatomico Palermitano³.

Aggiungo subito che rispetto al 1767, anno della guida in questione, i due scheletri – che in origine dovevano essere visibili anche nella parte retrostante – oggi si fruiscono solo in una prospettiva frontale, ci appaiono molto danneggiati e nulla resta più del corpicino e della sua placenta: si dice entrambi scomparsi alcuni decenni fa.

Questo articolo si propone perciò la ricostruzione storica di questi manufatti, illustrando alcuni strumenti didattici usati, intorno alla metà del Settecento, nel Collegio Massimo degli Studi dei Gesuiti di Palermo, un'istituzione universitaria che, pur laureando nel tempo in questione solo in filosofia e teologia, constava di quattro facoltà: giurisprudenza, teologia, filosofia e medicina. Mi servirò allo scopo di un personaggio intrigante e *border line* tra scienza e alchimia come il Principe di Sansevero.

Quando e come arrivano gli scheletri nel palazzo di Piazza San Domenico Maggiore? Sappiamo ormai che essi furono trasferiti in cappella ben dopo la morte del committente che, pur consapevole di essere in possesso di una 'meraviglia' da mostrare, si era ben guardato dal porli nella cavea sotterranea della sua chiesa gentilizia. Dobbiamo attendere almeno il 1856, quando Camillo Napoleone Sasso, nella sua *Storia de' Monumenti di Napoli*, li menziona come una delle due rarità (l'altra era il *Cristo velato*) della cappella. I due scheletri apparivano allora con gli apparati arterioso e venoso «coverti di una rete d'argento»⁴, non sappiamo se preesistente perché posta dal principe per fini cautelativi o aggiunta dopo, allo scopo di metterli in sintonia con i veli e le reti marmoree scolpite dagli artisti del Sansevero (figg. 2-3). La discesa degli scheletri nella cripta fu probabilmente un *coup de théâtre*,



2. Antonio Corradini, *La Pudicizia*, particolare. Napoli, Cappella Sansevero (da www.museosansevero.it).

messo in atto dai suoi discendenti sempre attenti, allora come ora, ad attrarre visitatori nel monumento del celebre avo. E non so fino a che punto Sansevero avrebbe approvato questa commistione tra ermetismo colto e horror popolare nella sua amata cappella: un monumento che egli aveva ideato e decorato affinché testimoniassse il lustro della sua casata e, al tempo stesso, rappresentasse un tempio di virtù ispirate agli ideali razionali e umanitari del riformismo illuminato dei massoni del XVIII secolo.

Non è questa la sede per ricordare in dettaglio che cosa avesse previsto il principe per la cavea sotterranea, dove oggi si vedono i due scheletri⁵. Posso solo velocemente ricordare che egli aveva progettato un'ornamentazione che simulasse una specie di grotta, dove allestire le tombe dei suoi discendenti e al tempo stesso rappresentare allegoricamente una sorta di gabinetto di riflessione, ispirato alla tradizione ermetica del mito della caverna, luogo dove il massone muore e risorge alla vita «del bello nella mente e del buono nel cuore»⁶. Non a caso aveva previsto che il *Cristo velato* (fig. 4) fosse posto proprio nello spazio (fig. 5) cui si accede ancora oggi attraverso una piccola e ripida scala a chiocciola. Quanto det-

to è testimoniato da una lettera scritta dal principe nel 1754 al fisico Jean Baptiste Nollet, suo corrispondente⁷.

La 'leggenda nera' del principe stregone imbevuto di occultismo nasce e si sviluppa a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, con Matilde Serao, Luigi Capuana e Benedetto Croce⁸, e non escludo che la presenza dei due scheletri, traslocati dal palazzo in cappella proprio in quel periodo, abbia scatenato la credenza popolare circa il fatto che per realizzare i due 'mostri', Raimondo insieme col medico palermitano Giuseppe Salerno avesse iniettato mercurio a due poveri schiavi addirittura in vita, per metallizzarli. Ovviamente le cose non andarono così e, lasciando agli antropologi *strictu sensu* il compito di interpretare il fatto che ancora oggi si preferisca credere allo stregone piuttosto che agli interessi di un aristocratico dilettante di arte e di scienza, procediamo con la forza dei documenti scritti e dei manufatti che ci parlano con le loro materie e le loro tecniche.

Nell'Archivio storico del Banco di Napoli sono conservati alcuni documenti che attestano pagamenti del Sansevero al sacerdote anatomista Antonio Salerno, risalenti al 1763. Se ne deduce che il principe si era impegnato a pagare al medico 2000 ducati, rateizzati in 150 all'anno. In aggiunta c'è un altro pagamento di 7 ducati, che Raimondo deve a un certo mastro Alessandro Ciulli «per saldo e final pagamento (...) di uno stipo di pioppo servito per riponervi lo scheletro»⁹. Si tratta probabilmente del secondo scheletro, poiché il primo, come diremo, era arrivato a Napoli già tempo addietro.

Prima di tentare la ricostruzione cronologica dell'arrivo dei due scheletri nel Palazzo Sansevero, vorrei accennare brevemente al concetto di 'macchine anatomiche', termine col quale li menziona la citata *Breve nota*. Si tratta di una denominazione impropria per i nostri manufatti, perché il termine 'macchine anatomiche' denominava dei veri e propri automi nati per imitare i movimenti dell'uomo e degli animali. Già nell'antichità classica se ne menzionavano ma dopo un lungo oblio, per ragioni diverse, durato dal Medio Evo al primo Rinascimento, tornarono di moda in Occidente a partire dal Cinquecento e furono perfezionati nel Settecento in coincidenza con l'esplosione della prima Rivoluzione industriale. Basti ricordare quelli del celebre meccanico Jacques de Vaucanson, che realizzò un'anatra in grado di bere acqua col becco, mangiare semi di grano, replicare il processo di digestione

e compiere complessivamente 400 movimenti differenti che potevano simulare tutte le movenze di un'anatra vera (fig. 6). Ricorderei anche il suo tentativo di costruire, senza riuscirvi, un automa il cui meccanismo interno replicasse la circolazione del sangue: un fatto che ci testimonia l'interesse internazionale per questi studi e i tentativi di comunicarli attraverso una didattica efficace.

Premesso dunque che i nostri due *monstra* non hanno nulla di meccanico propriamente detto, soffermiamoci sugli aspetti anatomici di essi. La storia dell'arte e della medicina ci vengono per fortuna in aiuto. A tal proposito gioverà ricordare quanto scultura e studio dell'anatomia si fondino mirabilmente nelle cere di Ercole Lelli, artista attivo nella prima metà del Settecento, che approntò la 'camera di notomia' dell'Istituto delle Scienze in Palazzo Poggi a Bologna (fig. 7). Questi, utilizzando ossa tolte da scheletri umani, plasmò delle statue sostenute da un'armatura di ferro e ricoperte di cera diluita con trementina e acqua ragia e poi impastata con mastice e sego. L'effetto finale raggiungeva un risultato del tutto verisimile al naturale, producendo quel formidabile impatto che tutti conosciamo (fig. 8). Gli scheletri del Sansevero non furono opera di un artista in senso stretto, e infatti non sono delle vere e proprie ceroplastiche. Sono opera di Giuseppe Salerno, che si adoprò egli stesso a realizzare con passione scientifica e perizia artigiana dei manufatti a scopo essenzialmente didattico. Ma chi era questo anatomista e come arrivarono a Napoli i suoi 'scheletri'? Ce lo racconta l'erudito siciliano Giuseppe De Gregorio, in una *Epistola* scritta nel 1762, in cui si parla di uno scheletro mirabilmente avvolto dall'apparato circolatorio e ci si rammarica che questo manufatto, opera del Salerno, fosse stato trasferito nel 1756 a Napoli nella Galleria del Principe di Sansevero¹⁰. Si dice anche che alla data del 1762 il Salerno ne aveva fatti altri tre, molto meglio rifiniti del primo, raffiguranti due donne ed un uomo. E si aggiunge che queste nuove 'sculture' furono mostrate e illustrate in una lezione nell'Aula Magna dell'Accademia di Medicina, durante la quale lo stesso anatomista avrebbe affermato che per nessun motivo avrebbe trasferito queste opere da Palermo¹¹.

Nella delicata operazione filologica di ricostruzione di queste citazioni mi corre l'obbligo di ricordare che, prima degli studiosi napoletani otto-novecenteschi, il merito di aver sollevato dalle ceneri dell'oblio il dottor Salerno era stato del suo



3. Francesco Queirolo, *Il Disinganno dalle passioni*, particolare. Napoli, Cappella Sansevero (da www.museosansevero.it).

compaesano Giovanni Gorgone, professore di anatomia e poi di chirurgia all'Università di Palermo. Questi si era distinto nel panorama nazionale e internazionale degli studi, per le sue ricerche sui vasi sanguigni e, in particolare, sulla tunica intima dei vasi. Spinto da queste ricerche, Gorgone si era appassionato agli studi del suo predecessore Salerno, al quale dedicò un libro intitolato: *Notizie sulle statue angiografiche e la vita di Giuseppe Salerno date ai suoi allievi da G. Gorgone. Redatte presso gli eredi Graffeo*, stampato a Palermo nel 1830. In questo intricato gioco di fonti entrano ancora due soggetti: gli eredi Graffeo, discendenti di un altro insigne anatomista palermitano, Paolo Graffeo, il quale aveva costruito sin dal 1753 due manufatti anatomici, purtroppo dispersi, cui si fa cenno nella citata *Epistola* del De Gregorio del 1762. Leggiamone qualche passo:

si possono vedere nella nostra Accademia due scheletri interi uno di un uomo e l'altro di una donna la quale curva sul dorso regge un feto con le mani, due scheletri preparati dell'ingegnossissimo Paolo Graffeo e illustrati nella esatta distinzione delle ossa in due riunioni dell'Accademia (...). L'uno e l'altro scheletro sono ancora nei loro vani, sul davanti ornati di pitture e pietre preziose e occupano entrambi i lati del prospetto interno dell'Accademia.

Si trattava, però, solo di statue osteografiche. Ritornando ai manufatti del nostro dottor Salerno, nella stessa *Epistola* si ricorda che:



4. Giuseppe Sanmartino, *Cristo velato*. Napoli, Cappella Sansevero (da www.museosansevero.it).

il 5 maggio 1756 alla presenza dell'Ecc.mo Viceré Don Giovanni Fogliani, e col concorso degli eruditi, in questa nostra Accademia A. e M. Dottor sac. Giuseppe Salerno palermitano mostrò uno scheletro elaboratissimo in ogni parte. Questo, costruito con impegno e con arte di opere meccaniche mostrava l'osteografia dell'uomo e insieme l'angiologia, per un numero complessivo di 261 ossa.

In queste lettere dunque compare il termine 'opere meccaniche' per sottolineare la qualità fattuale della realizzazione che rendeva il modello simile a un automa. Nella medesima fonte si legge che all'adunata accademica era presente Francesco Bonocore, il medico di Carlo di Borbone. Questi, in una lettera al viceré di Sicilia Fogliani, elogiando il lavoro del collega palermitano, scrisse:

Confesso candidamente a V.E. che se il Re di Danimarca vanta per miracolo dell'Anatomia quello scheletro artefatto colle vene, ed arterie di ferro bianco, che conserva nel suo gabinetto di Copenaghen, questo del nostro Sacerdote Salerno merita di essere collocato in una delle più famose Gallerie dell'Europa.

La notizia giunse al Borbone, che invitò il Salerno a Napoli per tenere una lezione allo scopo di mostrargli il suo 'artificio anatomico'. Accolto il prestigioso invito, il 23 novembre Salerno tenne la sua lezione alla presenza di una straordinaria moltitudine di nobili e intellettuali: non è da escludere che tra questi vi fosse anche il Principe di Sanse-

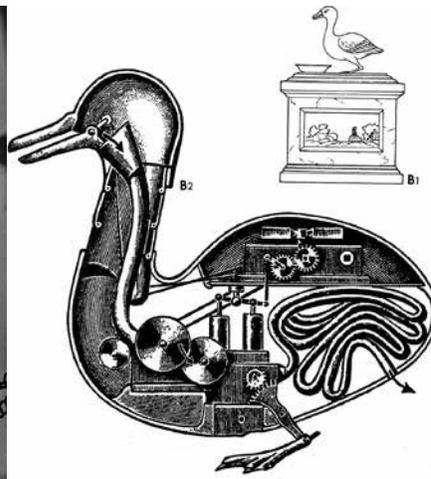
vero. Lo stesso anatomista Gorgone, in una lezione tenuta in un periodo di certo anteriore al 1830¹², servendosi di due scheletri ricoperti dell'apparato circolatorio, oggi probabilmente dispersi, ricorda ai suoi allievi che:

L'autore di queste statue fu Giuseppe Salerno nato in Palermo nel 1728: esercitò la medicina con decoro, e tra i primi fu annoverato dell'età sua, si distinse però sopra gli altri per le arti meccaniche applicate alle costruzioni anatomiche. Formò dapprima uno scheletro coperto di vene, e di arterie, che diede a vedere, con sommo stupore, ai suoi Colleghi nell'Accademia Reale di medicina. Conoscendo però la tendenza, che il principe di Sanseverino [*sic*] degno Mecenate delle lettere, mostrava verso simili cose, glielo portò in Napoli, e n'ebbe la pensione di onze cinquanta; sebbene fu rimproverato per non averlo lasciato alla sua patria, il Salerno, ch'ebbe, se mal non mi avviso, delle forti ragioni a ciò fare (...). All'epoca di anni ventotto si fece col primo saggio ammirare fra suoi e gli stranieri, ma instancabile com'era, e mosso dal diletto, e dalle ricompense formò le statue nostre.

Dunque il Salerno ne fece più d'una di quelle 'statue', come conferma lo stesso Gorgone che ne menziona ancora altre tre, due di donna e una di uomo, realizzate nel 1762. A questo punto si potrebbe ipotizzare che una delle 'donne' fosse stata poi acquistata dal Sansevero e che a questa si riferirebbe il documento dell'Archivio del Banco di Napoli, in cui si parla di pagamenti al medico Salerno. Nella lezione tenuta al corso di anatomia nella Real Università di Palermo Gorgone, illustrando le caratteristiche delle statue¹³, usò questo termine in accezione latina, ne descrive i materiali e



5. Interno della cripta della Cappella Sansevero con ricostruzione ideale della originaria collocazione del *Cristo velato*.



6. Jacques de Vaucanson, *L'anatra che digerisce*, disegno del progetto tratto da Sigvard Strandh, *The history of the Machine*, Dorset Press, New York 1979. Frédéric Vidoni (1998), esemplare contemporaneo, Musée des Automates di Grenoble.

le tecniche di realizzazione con una capacità conoscitiva che oggi possiedono solo attenti e provati restauratori o studiosi della scultura antica. Prima di addentrarmi nelle ammirevoli descrizioni del medico palermitano dell'Ottocento, che è ancora in grado di riconoscere le tecniche dell'anatomista del secolo precedente, tengo a riaffermare quanto scrissi nella mia monografia sulla Cappella Sansevero. Con il desiderio di fare finalmente chiarezza sulla vicenda dei due presunti schiavi assassinati da Raimondo, capace di iniettare un liquido malefico nei loro corpi ancora in vita, nonché acceccare lo scultore Giuseppe Sanmartino, affinché non riproducesse altre sculture pari al suo *Cristo velato*, mi recai nella cavea con un bravissimo restauratore, Luciano Maranzi, purtroppo oggi scomparso. Questi mi spiegò con chiarezza che egli riconosceva nella realizzazione del sistema circolatorio di quelle 'statue' una tecnica artigianale molto simile a quella adottata dai pastori napoletani. È noto come costoro, per dare forma plastica alle anime di filo di ferro delle loro statuine usassero principalmente stoppa, cera e colla, fino ad ottenere una struttura corporea sulla quale innestare capo e mani sapientemente modellati in creta e poi dipinti, per poi coprire i suddetti corpi con tessuti più o meno pregiati e sgargianti secondo il personaggio da rappresentare. Allora non mi erano ancora note le ricerche del medico Gorgone e del fisico Scinà¹⁴ – che ancor prima del Gorgone aveva studiato il Salerno e pubblicato la lettera del 1762 – ma oggi trovo conferma

nelle fonti ottocentesche all'ipotesi che potei elaborare per via esclusivamente visiva, con un occhio avvezzo a leggere manufatti di scultura e di qui ancora una volta, mi sia concesso ricordarlo, vedere confermata la trasversalità degli studi di storia dell'arte e storia dell'anatomia. Scrive Gorgone:

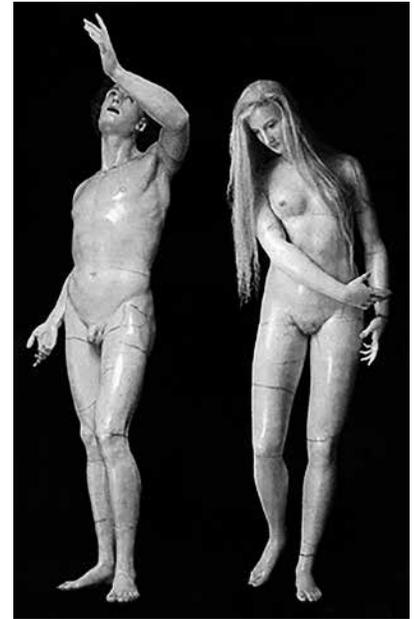
Tutti i vasi risultano da delicati fili di ferro attorno a cui sono rivolti altri di lino, e sopra di questa lucida sostanza viene sparsa or rossa ed or nera. Per costruire i tronchi molti fili riuniti, che separava nel bisogno delle secondarie divisioni, o pure ai primi altri ne aggiungeva onde poterle con migliore agio formare. Simili filamenti più o meno voluminosi si piegano in varj sensi, e la incrostata materia non cede alla flessione, ma soffre qualche piccola screpolatura. Mi parve desse a prima giunta una miscela di cera, e di cera-lacca, dapoiché l'accendersi della fiamma, non formar filamenti mentre si trova in liquefazione, non divenir solida subito che si raffredda sono i caratteri della prima; la durezza, la pel [sic] lucidità, il non lasciare fili dietro una forte frizione, sono quelli della seconda; per cui mi sembrava partecipare a prima vista dell'una, e dell'altra.

Dopo averli attentamente esaminati continua:

Ma un saggio fece conoscere che la prima base è semplice cera colorita o con nero fumo, o con solfuro rosso di



7. Panoramica della 'camera di notomia'. Bologna, Istituto delle Scienze di Palazzo Poggi.



8. Ercole Lelli, *Adamo ed Eva*. Bologna, Istituto delle Scienze di Palazzo Poggi.

mercurio; ed al di sopra coverta con una vernice che difende la base medesima. In ogni modo il composto supera di assai la semplice cera e molti ne sono i vantaggi: puossi maneggiare, e ripiegare in mille direzioni, resiste agli urti nel trasporto da un luogo all'altro e nel toccarsi nelle dimostrazioni, non viene attaccata alla forma cilindroidea non che alle più profonde sotto divisioni.

Segue ora una breve riflessione legata ai metodi di conoscenza dei saperi umanistici e al loro necessario uso delle nuove tecnologie. A conferma della mia ipotesi, tutta basata sull'occhio di una storica dell'arte e di un bravo restauratore e conoscitore delle tecniche del Settecento, e prima ancora dei menzionati libri e documenti resi noti per la prima volta dall'architetto Attanasio, è stata pubblicata nel 2007¹⁵ un'analisi scientifica fatta su un pezzetto di una delle due statue da parte di Renata Peters, dell'University College di Londra, studiosa di restauro archeologico, nell'ambito di un progetto sponsorizzato dal Wellcome Trust Centre for the History of Medicine. Queste analisi, condotte al microscopio e ai raggi infrarossi, hanno confermato che si tratta di scheletri di ossa umane ricoperti di un sistema circolatorio realizzato con filo di ferro intrecciato con fibre tessili e cere colorate. Nessuna

operazione di iniezione di sostanze imbalsamanti, come pure sembrerebbe affermare la prima fonte settecentesca. Il sistema circolatorio è del tutto artificiale e realizzato con una mistura a base di cera d'api colorata. Non so quanto sia costato all'University College di Londra questo progetto di ricerca, non pochissimo immagino. Senza voler apparire passatista, vorrei fare una riflessione sulla tradizione e la forza dei saperi storico-artistici dell'Università italiana e napoletana, in particolare, a cui mi onoro di appartenere. Senza nulla togliere all'innovazione tecnologica che nel campo del restauro e della valorizzazione dei beni storico-artistici ha fatto passi da gigante, vorrei sottolineare che affinché questi strumenti siano utilizzati nel modo più utile ed economico per lo sviluppo della conoscenza, occorre che essi siano affiancati e diretti da un sapere fatto di storia, una storia costruita con la lettura e l'interpretazione dei documenti. Siano essi carte d'archivio o manufatti artistici, la tessitura di questa storia deve essere realizzata da una comunità di studiosi certamente internazionale, ma capace di riallacciarsi a secoli di conoscenze eminentemente italiane ed europee che, nel campo dei saperi umanistici, compreso quello straordinario della storia della medicina, ha un intrigantissimo raggio d'azione *border line* tra filosofia, arte e scienza.

¹ Cfr. D.A.F. MARCHESE DE SADE, *Viaggio in Italia*, ed. originale, Torino 1996, p. 255.

² Per la fortuna critica di questo opuscolo cfr. S. ATTANASIO, *In casa del principe di Sansevero. Architettura, invenzioni, inventari*, Napoli 2011. In questo libro è pubblicata una ristampa della *Breve Nota*.

³ *Breve nota di quel che si vede in casa del Principe di Sansevero D. Raimondo di Sangro nella città di Napoli* (1767), Napoli s.l. 1769, ripubblicata in S. ATTANASIO, *op. cit.*, pp. 61-62.

⁴ C.N. SASSO, *Storia de' Monumenti di Napoli*, Napoli, F. Vitale, 1856, I, p. 200. Scrive il Sasso: «L'altra rarità sono due scheletri uno di donna, di uomo l'altro lavorati per iniezione, in cui sono dinotate tutte le arterie, e le vene del corpo umano, coverti con una rete d'argento; ma supera ogni umana credenza lo scheletro di un Feto che morì insieme con la madre, della quale è l'anzidetto scheletro. Il feto è vicino alla madre la quale sta in piedi; e la si fa girare attorno per osservarsene le parti, stando il bambino colla placenta aperta, dalla quale esce l'intestino ombelicale che va ad unirsi al Feto nel suo proprio luogo: e tutte le parti di questo stupendo lavoro, sono osservabili nelle più minute cose, e fin il cranio del picciol feto, e la lingua della madre possono aprirsi, ed osservarne i vasi sanguigni. Quest'opera di somma pazienza fu di Giuseppe Salerno medico anatomico napoletano».

⁵ Cfr. R. CIOFFI, *La Cappella Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica*, Salerno 1994, 2ª edizione.

⁶ Parole pronunciate dal Principe di Sansevero in un discorso del 1745 in occasione di una ricezione massonica. Cfr. R. CIOFFI, *op. cit.*, pp. 73-75.

⁷ Cfr. *ivi*, p. 111.

⁸ L. CAPUANA, B. CROCE, S. DI GIACOMO, M. SERAO, *E parve castigo del cielo: voci di fine Ottocento sul principe di Sansevero e il suo palazzo*, a cura di F. Rutoli, Napoli 2005.

⁹ Cfr. E. NAPPI, *Dai numeri la verità. Nuovi documenti sulla famiglia, i palazzi e la Cappella dei Sansevero*, Napoli 2010, p. 21.

¹⁰ Cfr. G. DE GREGORIO E RUSSO, *Epistola de notatu dignis R. Panormitanae Medicorum Academiae*, in *Opuscoli di Autori siciliani*, Palermo 1762. A conferma della tradizione degli studi di anatomia condotti con l'ausilio di manufatti, nello stesso opuscolo si parla di un altro 'cerusico' palermitano, Giuseppe Mastiani, autore di una raccolta di modelli anatomici in legno poi confluita nel Museo di San Martino delle Scale di Palermo. In un *Elogio* del signor don Giuseppe Mastiani, celebre chirurgo napoletano si legge: «Non altro era il suo divertimento, che la meccanica; ed in vero riuscì sì fattamente in questa, che lasciò manifatture, le quali si vedono oggidì nel bellissimo Museo de' Padri Benedettini di San Martino», ripubblicato in *Memorie per servire alla storia letteraria di Sicilia*, Palermo 1756, stamperia Pietro Bentivenga, tomo II, parte prima, mese di luglio 1756, p. 104.

¹¹ Queste notizie si leggono nell'introduzione all'*Epistola* del 1762, pp. XVI-XVII. La prima traccia per risalire a queste fonti si ritrova in S. ATTANASIO, *op. cit.*, pp. 91-96, al quale però non si rimanda per la filologia delle citazioni. Si precisa che dette fonti sono reperibili via internet.

¹² Ricordiamo che l'opera di Giovanni Gorgone fu pubblicata nel 1830.

¹³ Cfr. G. GORGONE, *Notizie sulle statue angiografiche e la vita di Giuseppe Salerno*, Palermo, presso gli eredi Graffeo, 1830. In detto libro si legge: «Il sistema vascolare dell'Economia animale, esse rappresentano, e sono al numero di due, una di Uomo, e l'altra di Donna, accompagnate da un feto, ed altrettanti scheletri giganteschi ne formano il fusto, della lunghezza di palmi sei e mezzo circa».

¹⁴ Cfr. D. SCINÀ, *Storia Letteraria di Sicilia*, Palermo, Lorenzo Dato, 1825.

¹⁵ L. DACOME & R. PETERS, *Fabricating the body: the anatomical machines of the Prince of Sansevero*, in V. GREENE, *Objects Specialty Group postprints*, 14, *Objects Specialty Group of the AIC*, Washington 2007, pp. 161-177.

ABSTRACT

Art and Science in Eighteenth-Century Naples: Prince Sansevero's Anatomical Machines

Proceeding from the words of marquis De Sade, wrote in his *Voyage d'Italie*, the essay is based on the history of two skeletons today exposed in the crypt of the Sansevero Chapel. They were acquired by the prince Raimondo di Sangro in order to organize a kind of scientific cabinet, on the model of the educated European aristocrats of his time. In syntony with the wax sculptures of Ercole Lelli and the scientific automatons of the French doctor de Vaucanson, the skeletons of the Sansevero are characterized as handmade pieces, 'border line' between science and art, typical for the transitional culture between alchemy and chemistry which was that one of the Prince of Sansevero.

The essay reproduces the implementation techniques of the cardiovascular system of two handmade pieces realized with the presepio technique typical of the Neapolitan and Sicilian tradition, combined with the competencies of some eighteenth-century Sicilian anatomists.



1-2. Napoli, chiesa della Nunziatella. Veduta dell'altare maggiore e particolare della volta.

La vicenda progettuale della chiesa della Nunziatella in Napoli. Ipotesi, precisazioni e nuove acquisizioni*

Serena Bisogno

Nel 1974 Alfonso Gambardella pubblicava, nella monografia sull'opera di Ferdinando Sanfelice, un progetto da lui individuato tra i disegni del Museo Nazionale di Capodimonte¹ e riferibile, con buona probabilità, al Noviziato dei Gesuiti di Pizzofalcone in Napoli. Il disegno (fig. 3) comprende, oltre alla pianta del collegio, quella della nuova e adiacente chiesa, intitolata alla Vergine Annunziata, ma denominata 'Nunziatella' per distinguerla dall'omonima chiesa della Santissima Annunziata².

Nella proposta sanfeliciano la struttura è caratterizzata da un impianto ovale, con asse maggiore coincidente con la direttrice prospetto-zona absidale. Nell'involucro murario l'architetto ricava quattro cappelle rettangolari poco profonde, ospitanti altrettanti altari minori. L'ingresso, delimitato da esili colonne binate, è preceduto da una piccola scalinata convessa, in contrappunto alle strette concavità ai lati della facciata.

Appare subito evidente come questa soluzione, nella ricercata combinazione tra vaso ovale e involucro rettangolare, non corrisponda affatto all'attuale struttura della Nunziatella (fig. 16), la cui pianta è invece una semplice aula rettangolare. I riscontri metrici e topografici inducono però gli studiosi³ a supporre che quel disegno rappresenti una prima proposta per la costruzione della nuova chiesa, poi non più tradotta in fabbrica, per un ripensamento dell'architetto o per un mutamento di gusto dei committenti.

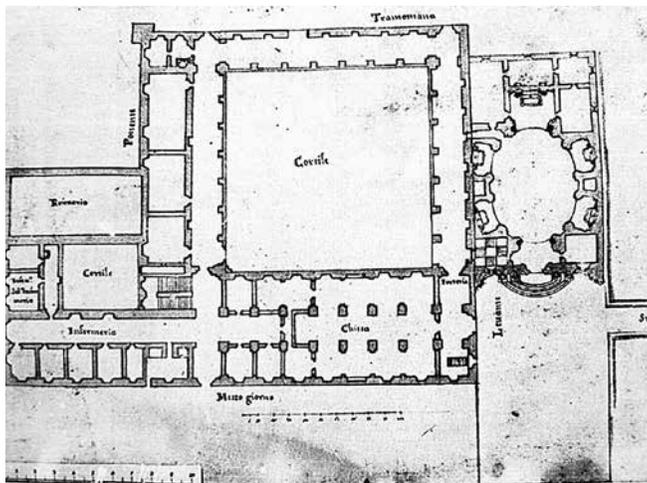
In realtà, nonostante le notevoli modifiche formali, nell'attuale sistemazione dell'edificio è possibile rintracciare ancora gli esiti di alcune scelte iniziali, come l'alternanza di pieni e vuoti nelle pareti, ottenuta con l'adozione della travata ritmica. Ma l'involucro murario compreso tra le due cappelle laterali risulta nella versione attuale svuotato, pre-

sumibilmente al fine di realizzare piccoli ambienti accessibili dal perimetro esterno della struttura. A ben vedere, perciò, l'originario disegno sanfeliciano rappresenterebbe soltanto una delle ipotesi ideate dall'eccentrico artista napoletano per i padri di Pizzofalcone, se – come scrive già nel 1745 il De Dominicis – Sanfelice aveva inizialmente previsto una singolare conformazione planimetrica a stella, con gli altari minori collocati negli spazi triangolari, i cui angoli acuti sarebbero stati celati da quadri sostenuti da putti in stucco⁴. Le limitazioni imposte dal suolo edificatorio avrebbero poi costretto l'architetto ad abbandonare tale ambizioso progetto⁵ – del quale purtroppo non abbiamo traccia – in favore del più modesto disegno poi concretamente realizzato.

Ma, oltre ai motivi che avevano portato ad un ridimensionamento del progetto, sia le parole del De Dominicis che il disegno ritrovato da Gambardella confermavano che la chiesa della Nunziatella era opera di Ferdinando Sanfelice. Tuttavia il ritrovamento di ulteriori documenti e disegni, avvenuto negli anni seguenti, ha indotto gli studiosi a rileggere più volte l'intricata vicenda⁶, ponendo in discussione il ruolo e il contributo da lui svolto nell'ambito della progettazione dell'edificio.

In particolare, alcuni documenti recentemente rinvenuti hanno dimostrato che tra il 1710 e il 1712 erano impegnati nel cantiere della Nunziatella due dei più produttivi architetti napoletani del Settecento: Ferdinando Sanfelice e Arcangelo Guglielmelli⁷. Più precisamente, come già in parte anticipato da Bösel, il primo progetto era stato redatto dal Guglielmelli, dapprima affiancato e poi, per motivi non chiari, sostituito dal Sanfelice.

Bösel sollevava già allora diverse questioni storiografiche, a cui però, per sua stessa ammissione, non riusciva



3. Ferdinando Sanfelice, *Progetto per la chiesa della Nunziatella*. Napoli Museo Nazionale di Capodimonte (da Di Maggio 1997).

a dare un'esaustiva risposta. Lo studioso si chiedeva se il progetto 'a stella' del Sanfelice, rappresentasse una prima soluzione da lui ideata o piuttosto una versione modificata nel 1722, a seguito delle richieste dei Gesuiti, propendendo per questa seconda ipotesi. Esaminando poi il disegno pubblicato dal Gambardella, lo definiva un 'abbozzo' del Sanfelice, senza però collocarlo cronologicamente nella vicenda⁸. A rendere più complessa la ricostruzione dei fatti, intervenne però qualche anno dopo il ritrovamento, da parte di Francesco Divenuto, di un nuovo grafico (figg. 4-6)⁹. In quest'ultimo l'edificio presenta una semplice aula rettangolare, nelle cui pareti laterali sono ricavate nicchie semicirculari, destinate alle statue dei santi. Pregevole ed imponente è la struttura di copertura, quasi sicuramente di mano sanfeliciano, sormontata da bizzarri animali marini, la cui presenza è con ogni evidenza riconducibile più a ragioni di ordine statico che a scelte di carattere estetico. La recente acquisizione di nuovo materiale documentario, unita alla rilettura di quello noto, permette forse oggi di fare luce sulle questioni emerse nel corso del tempo e di ricostruire le fasi della complessa vicenda in esame.

Agli inizi del Settecento i Gesuiti decidono di costruire una nuova chiesa per la loro sede di Pizzofalcone, non interna al collegio (come quella già presente, della seconda metà del Seicento), ma come edificio autonomo aperto al culto dei fedeli. La struttura viene definita nei documenti come 'nuova', per distinguerla dal preesistente spazio re-

ligioso, collocato al pianterreno del collegio ed attualmente corrispondente al sacrario, ai locali destinati a Museo dell'Associazione ex-allievi e ad alcuni uffici¹⁰.

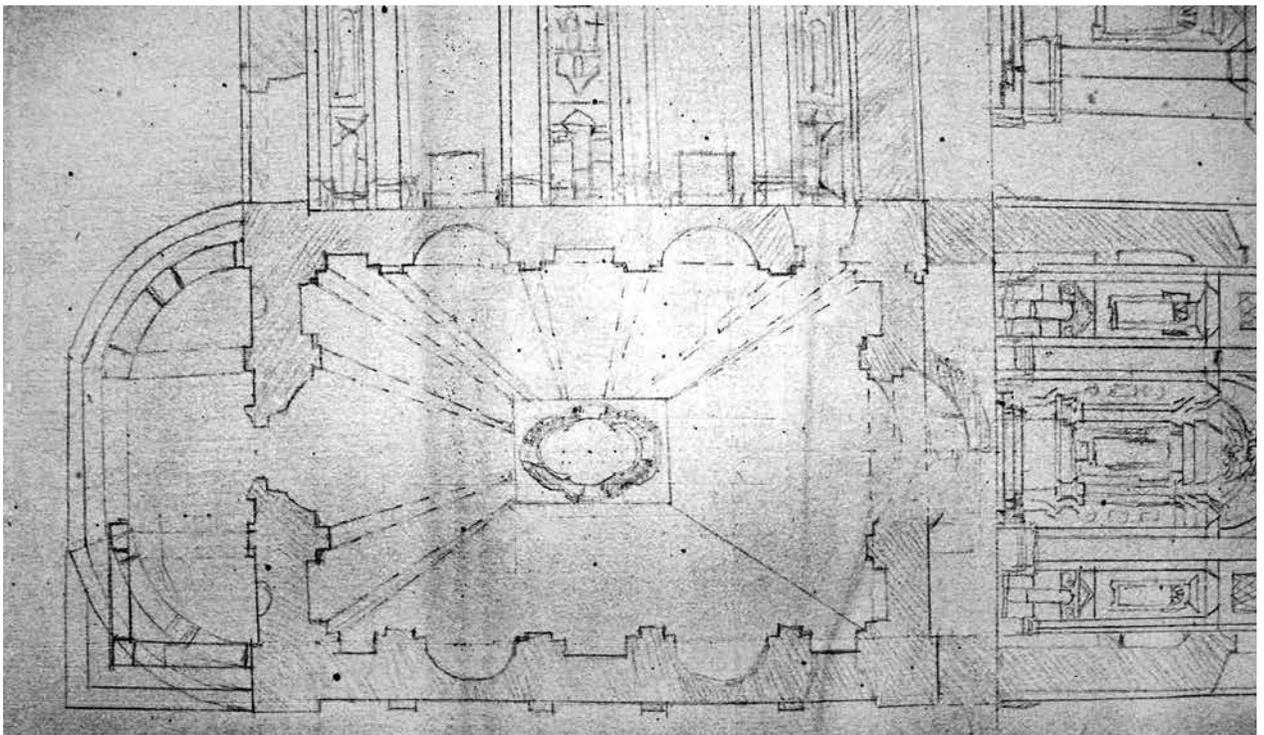
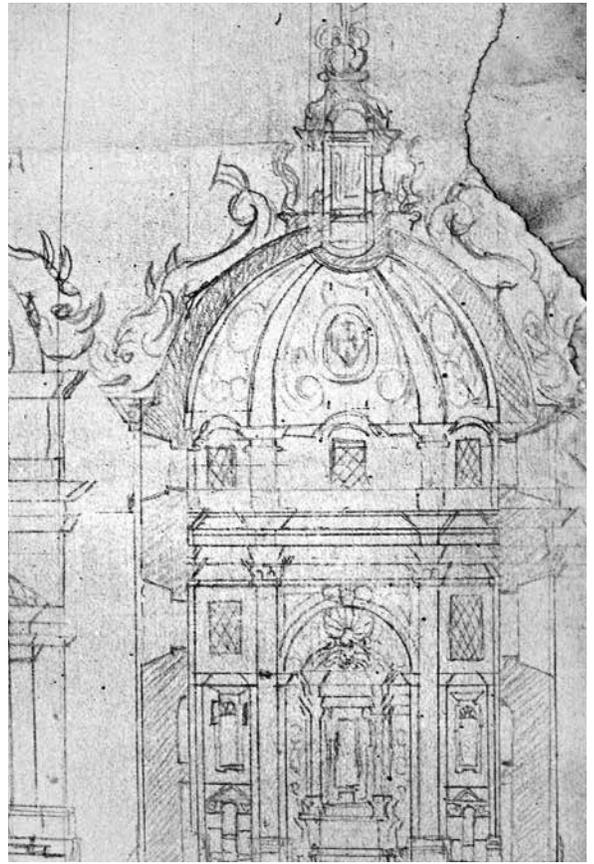
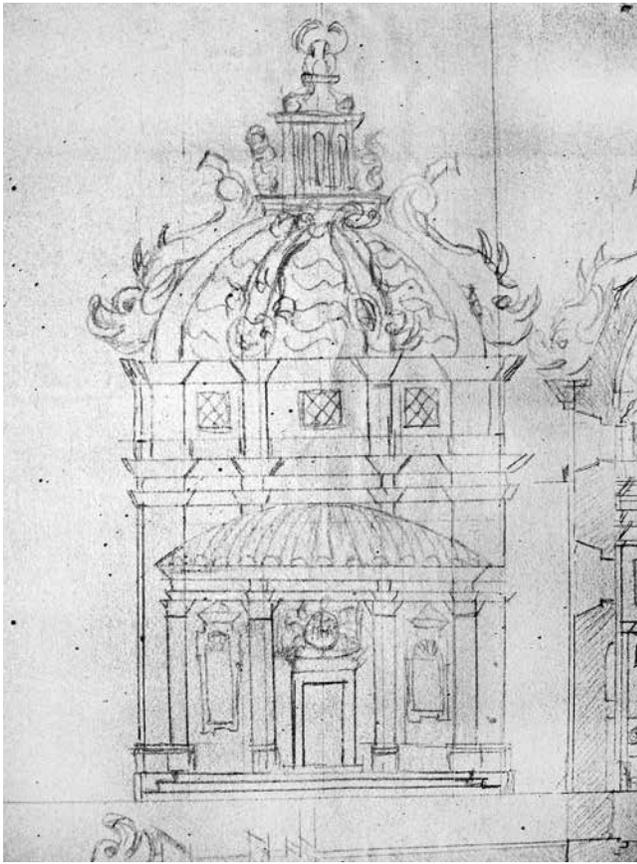
Nel 1710 hanno dunque inizio i lavori di sbancamento dell'area destinata alla fabbrica, sita tra l'edificio del Noviziato e un palazzo ad esso prossimo. Il 3 marzo 1711 si accede alla richiesta del maresciallo di campo¹¹, affittuario di un appartamento del palazzo del Noviziato, contiguo alla chiesa, di eseguire «alcune nuove commodità» nell'edificio da lui abitato¹², per assentire all'erezione del divisorio tra il palazzo e il giardino destinato alla nuova costruzione.

In quello stesso anno l'architetto Giuseppe Lucchese, collaboratore di Domenico Antonio Vaccaro¹³, viene pagato per aver eseguito cinque disegni della chiesa «di ottimo gusto, ma non eseguito, che conservansi in archivio»¹⁴, di cui uno recante l'approvazione, nel 1722, dell'architetto Biagio Zizza¹⁵, verosimilmente incaricato dai Gesuiti. La notizia di questo primo progetto, finora sconosciuto alla critica, risulta di notevole interesse, così come – per i motivi che più avanti si diranno – è significativo che ancora nel 1722 la sua idea sia sottoposta al giudizio di un altro collega, appunto Zizza¹⁶, in occasione di un riesame dei progetti di cui si dirà più avanti.

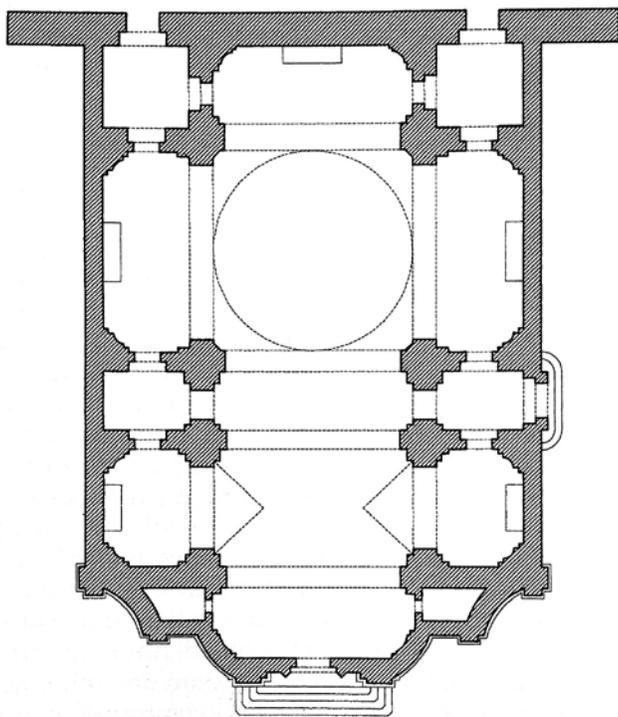
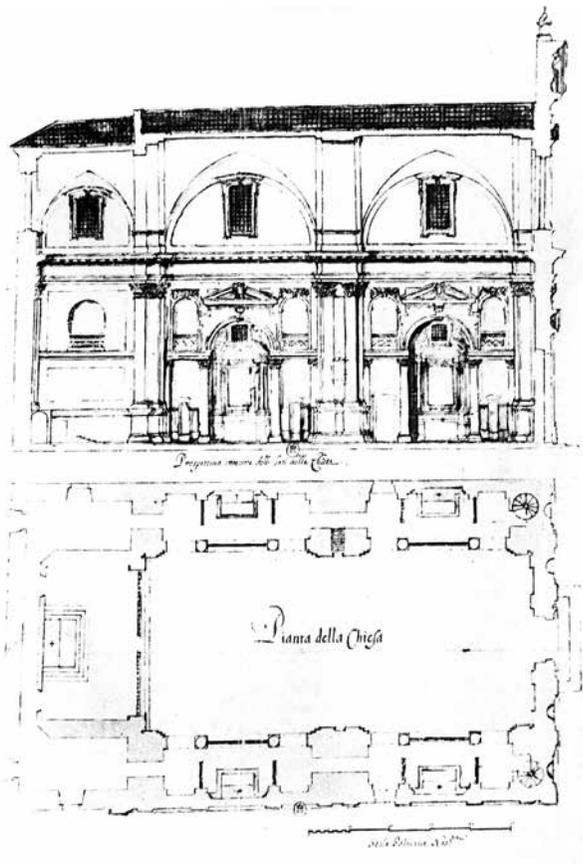
Tuttavia la proposta del Lucchese non aveva convinto a suo tempo i padri, i quali nel 1712 invitano Arcangelo Guglielmelli, architetto ordinario della Compagnia sin dal 1689, a formulare una soluzione alternativa; il regio ingegnere fornisce loro due disegni, con modelli in legno realizzati dal 'mandese' gesuita Mattia Krall¹⁷.

Sin qui la vicenda sembrerebbe di facile comprensione: ad un primo progetto di Lucchese i Gesuiti preferiscono un'idea elaborata dal loro architetto ordinario; se non fosse che nello stesso periodo compare tra le carte il nome di Ferdinando Sanfelice, il quale, tra il 1710 e il 1712, forse grazie alla protezione assicurategli dal cugino gesuita Antonio¹⁸, poi vescovo di Nardò, ottiene l'incarico di dirigere i lavori per la nuova chiesa.

Dobbiamo perciò ritenere che il progetto approvato sia frutto della verosimile collaborazione tra i due architetti (ideato cioè dal Guglielmelli e modificato dal Sanfelice), ma già una settimana dopo l'inaugurazione del cantiere si ha notizia di rimostranze del Guglielmelli, allontanato



4-6. Ferdinando Sanfelice (?), Ipotesi di progetto per la chiesa della Nunziatella (prospetto, sezione e pianta). Archivio di Stato di Napoli, Azienda di Educazione, carte gesuitiche (in riordinamento).



7. Tommaso Vanneschi (attr.), *Progetto per la chiesa di Sant'Ignazio a Sulmona*. Paris, Bibliothèque National de France, Fondo gesuitico. (da J. Vallery-Radot 1960).

8. Ipotesi ricostruttiva del secondo progetto per la chiesa di Sant'Ignazio a Sulmona (da Ghisetti Giavarina 2000).

dal cantiere dopo avere avviato il progetto approvato dai padri¹⁹.

Peraltro, i documenti di archivio c'informano dell'esistenza di due disegni per l'erigenda chiesa: uno con cupola e cupolino di mano del Sanfelice (l'intaglio dei quali, nel modello in legno, eseguito sempre da Krall, sarà opera di Domenico Carvaggio, o Caravaggio); l'altro del Guglielmelli, ma 'regolato' dal Sanfelice.

Le stesse carte precisano che sarà questo secondo progetto ad essere alla fine scelto e realizzato²⁰, perciò il suo modello ligneo sarà trasportato in casa del Sanfelice, e, dopo le modifiche, esposto su due cavalletti in Noviziato²¹.

Della prima soluzione, non realizzata, non abbiamo riscontro grafico, ma potremmo ipotizzare che si tratti di quella descritta dal De Dominicis, con un'originale distribuzione planimetrica a stella, oppure di quella a pianta rettangolare (ritrovata dal Divenuto), probabilmente redatta dal Guglielmelli in collaborazione col Sanfelice (fig. 6).

Pare allora plausibile che il progetto definitivamente scelto dai Gesuiti sia quello ritrovato anni fa dal Gambardella (fig. 3), di nuvoliana ascendenza, in cui la chiesa presenta una conformazione di pianta ovale allungata, con due cappelle laterali, intervallate da confessionili: un compromesso tra la semplice struttura rettangolare del Guglielmelli e la maestosa struttura stellare inizialmente proposta dal Sanfelice²². Come sottolinea Amirante, questa icnografia ellittica non era nuova tra le chiese della Compagnia, tant'è vero che già De Rosis ne prevedeva l'adozione tra le tipologie suggerite²³.

In realtà la soluzione poi realizzata si discosta anche da questo progetto; priva di transetto, la chiesa infatti presenta un impianto ad aula unica (fig. 17) – tipico dell'architettura gesuitica controriformata – coperta da una volta a botte e con quattro profonde cappelle laterali (due per ognuno dei lati lunghi), coperte da cupolette, affine a quello di San Giuseppe a Chiaia²⁴.

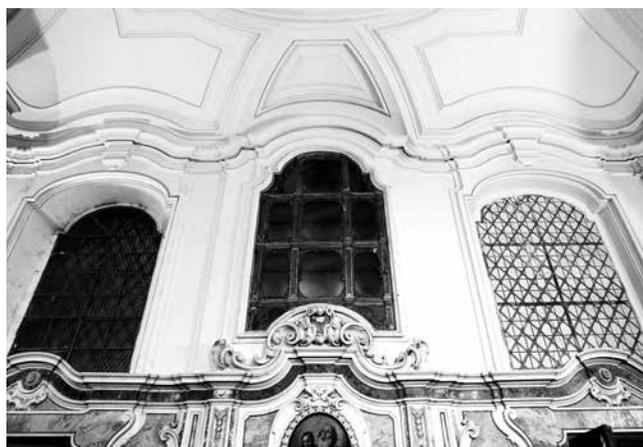
Già Bösel ha contribuito a ricomporre la complessa vicenda progettuale, osservando che nel 1712 era stato inviato a Roma per l'approvazione un disegno per l'edificio napoletano, molto simile a quello previsto per la chiesa di Sant'Ignazio a Sulmona²⁵. Di quest'ultima, oggi distrutta, ci è pervenuto soltanto un primo progetto, attribuito

all'architetto gesuita Tommaso Vanneschi (fig. 7)²⁶. Ghi-setti Giavarina ha formulato un'ipotesi ricostruttiva della chiesa di Sant'Ignazio (fig. 8), a valle del secondo progetto, al cui modello, verosimilmente, avevano fatto esplicito riferimento i padri di Pizzofalcone²⁷. Secondo Bösel, la soluzione inviata a Roma per la chiesa napoletana doveva essere stata elaborata dal Guglielmelli²⁸.

Ad una nuova versione dello stesso progetto, probabilmente dovuta al Guglielmelli e al Sanfelice, fa riferimento un altro documento del 28 giugno 1712, con cui si autorizza l'inizio dei lavori, avendo i committenti ottenuto di ricavare anche congrui spazi per le cappelle, necessari per gli esercizi spirituali e la meditazione individuale²⁹.

Il Bösel si chiede perciò se questo progetto sanfeliciano sia quello del 1712 o una nuova proposta elaborata nel 1722, e propende per quest'ultima ipotesi, mentre, alla luce di quanto finora esposto, si potrebbe considerare l'idea del Sanfelice come elaborata nel 1712, quando cioè già si richiedeva al progettista di prevedere un congruo spazio per le cappelle laterali, al fine di 'regolare' il disegno guglielmelliano, e ritenere il progetto del Lucchese – a noi purtroppo non pervenuto – come quello rivalutato nel 1722, approvato, ma poi, per difficoltà di allineamento con le parti già erette, nuovamente accantonato in favore di una semplificazione ulteriore della proposta Guglielmelli-Sanfelice, cioè con una pianta rettangolare e non più ellittica. Il padre generale, infatti, visti i disegni, arriva alla conclusione di non poter recuperare il lavoro già eseguito, se non proseguendo il progetto inizialmente avviato³⁰.

Ritornando ora alla vicenda costruttiva, il 25 marzo 1713, giorno celebrativo dell'Annunciazione, viene posta nella tribuna la prima pietra della nuova chiesa³¹, trasportata da casa del Sanfelice, dal quale probabilmente era stata anche incisa col trigramma IHS. Interviene alla cerimonia anche il viceré, conte Carlo Borromeo Arese, al quale viene donato un reliquiario d'oro, contenente una reliquia di santo Stanislao. I lavori di costruzione sono seguiti, per i primi giorni, dal Guglielmelli, per il quale viene acquistata una sedia³². La necessità di fornire un comodo all'architetto potrebbe far credere che il suo successivo allontanamento dalla direzione dei lavori, al di là dei supposti favoritismi, possa essere dipeso da problemi di salute. È certo che l'architetto non



9-10. Giuseppe Astarita, sagrestia della chiesa della Nunziatella (foto G. Pane).

gradisce l'ingerenza del Sanfelice sul cantiere e il 3 aprile 1713 il padre generale chiede al rettore spiegazioni in merito alla scelta del padre provinciale di far affiancare Guglielmelli da Sanfelice, da più persone ritenuto un professionista «di gran lunga inferiore»³³.

Intanto l'edificazione della nuova chiesa procede celermente e nel luglio 1713 viene pagato il capomastro Nicola de Sanctis per i lavori di sbancamento del terreno e sistemazione del piano fondale, mediante la scucitura e risarcitura di preesistenti strutture di fondazione³⁴. Ma una volta completate le fondamenta, l'opera viene interrotta per ben sei anni. Durante il lungo periodo di sospensione dei lavori – dal 1717 al 1723 – l'attenzione torna sulle strutture del Noviziato.

Nella consulta del 29 maggio 1717 si discute infatti sulla necessità di un intervento di ristrutturazione della cappella interna, intitolata a Gesù, Giuseppe e Maria³⁵. Dopo varie incertezze sul da farsi, si decide l'abbattimento della volta



11. Giuseppe Astarita, sagrestia della chiesa della Nunziatella (foto G. Pane).

e l'esecuzione di un tetto a spioventi, completato da una sottostante incannucciata³⁶. Ad ottobre è già terminata la struttura in legno del tetto, eseguita da Giuseppe Velasco e dai suoi collaboratori³⁷. Nel 1718 Nicolò Tagliacozzi Canale e lo zio materno Andrea Canale sono pagati per la stima dei lavori in stucco eseguiti da Giuseppe Cristiano nel Noviziato e in una sua cappella³⁸.

Tornando alla nuova chiesa, i lavori interrotti per sopraggiunte priorità d'intervento³⁹ saranno ripresi solo nel 1722, quando, dopo aver rivalutato i progetti fino ad allora elaborati, i padri stabiliranno di proseguirli seguendo quello del 1713, perché non troppo lontano da quanto già costruito.

Ma nel 1717, oltre alle strutture di fondazione, dovevano essere state già elevate almeno in parte le mura della chiesa, se, come emerge dalla corrispondenza con la sede romana, il pittore Francesco Solimena veniva allora più volte sollecitato a dedicarsi alla realizzazione di un'opera di grandi

dimensioni, da porsi sopra la porta della chiesa⁴⁰.

Ad avvalorare la tesi dell'avvenuta erezione, già nel 1717, di strutture verticali, concorrono poi altre lettere dei religiosi sui materiali da impiegare nel fregio del cornicione (figg. 1-2), per il quale si reputa poco opportuno l'impiego di marmi commessi sul fondo di breccia di Francia⁴¹. Già nel luglio del 1724, l'opera è a buon punto, come risulta da una consulta relativa ai contrastati lavori di sistemazione della strada di accesso al Noviziato⁴². Nell'ottobre di quell'anno la chiesa è ormai quasi completamente edificata. Utilizzando poi una donazione di 3000 ducati, i Gesuiti acquisteranno un fabbricato dei signori Cella⁴³, adiacente all'altro di loro proprietà, utile in futuro per aprire finestre prospettanti sul giardino del secondo, senza incontrare opposizioni, e per allargare la sagrestia della chiesa, la cui costruzione è stata ormai quasi completata⁴⁴.

Ora, se in tale periodo la sagrestia era stata già costruita sul lato destro della chiesa, è possibile indicare come termine *ante quem* il 1724 per la datazione di un inedito disegno (fig. 13), recentemente ritrovato tra le carte gesuitiche dell'Archivio di Stato di Napoli, nel quale la sagrestia è a sinistra del 'nuovo' altare della chiesa e le cappelle, la cui decorazione probabilmente non era stata ancora ultimata, sono denominate in maniera diversa. Nella dettagliata legenda del grafico, forse redatto da un membro della congregazione, si legge: «Disegno della chiesa, sacrestia e porteria il più facile, e meno speso d'ogn'altro, tirato da un incognito architetto». Lo schizzo, piuttosto approssimativo nel tratto, risulta abbastanza fedele all'attuale conformazione planimetrica, riportando peraltro anche traccia delle due porte inizialmente previste nella zona absidale della chiesa. Ma il 18 novembre 1731 si discute sulla volontà espressa da Vincenzo Campione⁴⁵ di chiudere proprio le «2 porte laterali ed ambedue i coretti della tribuna della nuova chiesa, e ciò al fine di fare riuscire assai più vaga e vistosa per l'unione non interrotta de' marmi la medesima tribuna angusta per altro di sito»⁴⁶. Dichiaratisi intanto alcuni padri contro questa modifica, il Campione, benefattore della chiesa, rimette la decisione ad uno o due ingegneri che si recheranno sul posto. Il padre rettore osserva che «se lasciasse chiudere, vi sarebbe speranza certa, che il signor don Vincenzo compisse tutta la chiesa». Quasi

all'unanimità si decide perciò di lasciare

fare al detto signor don Vincenzo tutto ciò ch'è di suo gusto, essendo per altro egli di gusto ottimo, ed espertissimo di questa materia d'architettura (...) Siché quando l'ingegniero sta nel sentimento del signor Vincenzo, e dice che è meglio chiuderle, il padre rettore mostri gusto nell'aderire al lor sentimento.

Addirittura i padri inizialmente avevano pensato di corrompere l'ingegnere «secretamente con denaro o altro regalo», affinché condividesse il parere di Vincenzo Campione; ipotesi poi scartata, come «azione primieramente disonorata ed offensiva dello stesso don Vincenzo». Inoltre, considerano preferibile il piccolo incomodo proposto al rischio «di restarci senza chiesa per un altro secolo». Concludendo, infine,

chiudersi le dette aperture servirebbe di stimolo al detto signor Vincenzo di farci concedere o il giardino o il palazzo delli signori Cella⁴⁷ per fare la sagrestia dietro la testa dell'altare maggiore; qual pensiero già si vede nato nella mente del detto don Vincenzo, che a tal fine ha fatto mettere già a marmo la porta che è dietro l'altare maggiore, sicché col tempo s'avrebbe anco l'entrata dentro la tribuna per la detta porta già messa a marmi, e la perdita di due misere porte ci farebbe il guadagno di tutta la chiesa ed anco della sacristia, e finalmente d'un'altra porta assai migliore e più commoda e decente dietro l'altar maggiore. Né con chiudersi dette 2 porte si viene a guastare il disegno, come crede il padre Vespoli; anzi il disegno diviene più ricco, più maestoso e più nobile⁴⁸.

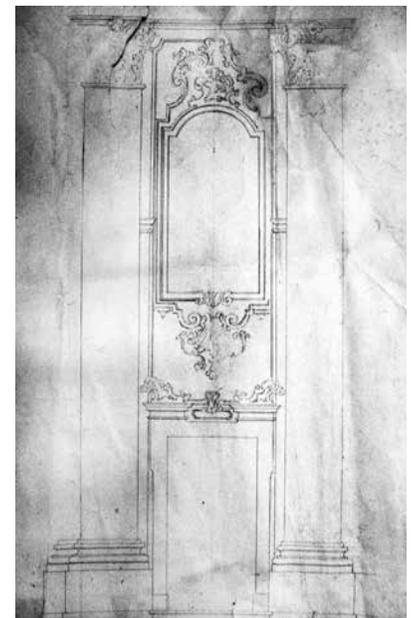
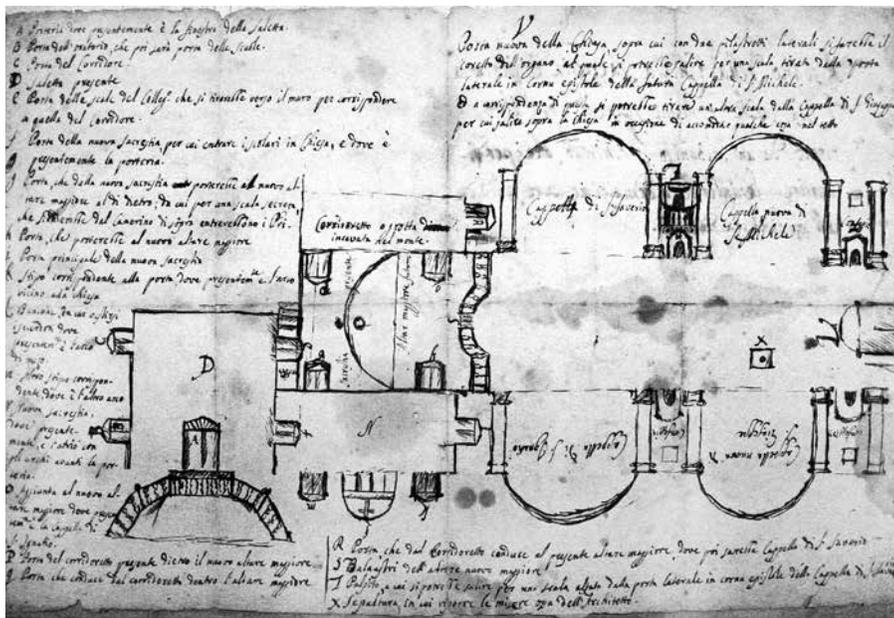
Ora, se la volontà di chiudere i coretti è stata espressa dal reggente Giovene, i 'suoi architetti' chi sono? Sanfelice, dopo l'allontanamento di Guglielmelli, dovrebbe essere rimasto solo nella direzione dei lavori. Si potrebbe allora supporre che l'altro architetto di cui si parla sia proprio il Campione, definito «espertissimo di questa materia d'architettura».

Il 20 ottobre 1726, in occasione della visita del padre provinciale Marc'Antonio Adriani, il padre rettore espone il problema della decorazione della volta. Interpellato il pittore Paolo De Matteis, questi si era dichiarato pronto a



12. Francesco De Mura, *Assunzione della Vergine*. Napoli, chiesa della Nunziatella, affresco della volta.

dipingere non solo la volta, ma anche «tutta la pittura che vi bisognasse a fresco, ed anco i quadri delle cappelle», a fronte di un compenso (seimila ducati) giudicato troppo elevato, seppure ridotto poi a cinquemila⁴⁹. Gli altri padri propongono diverse soluzioni, tra cui quelle di aspettare un miglioramento delle condizioni economiche, fare dipingere per ora soltanto la volta, affidare l'incarico ad altro artista, come l'allievo dello stesso De Matteis (cioè Giuseppe Mastroleo) che in quei giorni ultimava la volta della chiesa di Santa Brigida, o come Giacomo Del Po, Nicola Malinconico, o qualche bravo allievo del Solimena. Padre Giovanni Maria Brancia, perplesso di fronte alla proposta di Vespoli – far dipingere la volta in oro, come si era fatto in altre chiese napoletane e romane, anche di notevole importanza –, ritiene preferibile la pittura ad affresco, meglio adatta al marmo che già rivestiva alcune parti della chiesa. Si conclude perciò di attendere il completamento del rivestimento per ogni ulteriore decisione⁵⁰.



13. Ignoto, *Disegno della chiesa, sacrestia e porteria il più facile, e meno speso d'ogn'altro, tirato da un incognito architetto*. Archivio di Stato di Napoli, Azienda di Educazione, carte gesuitiche (in riordinamento).
 14. Domenico Antonio Vaccaro (?), *Progetto per i laterali dell'altare*. Archivio di Stato di Napoli, Azienda di Educazione, carte gesuitiche (in riordinamento).

Solo nel 1743 i padri tornano a discutere dell'affresco della volta, la cui realizzazione è stata intanto affidata a Francesco De Mura (fig. 12). Le condizioni economiche non buone inducono i padri a temporeggiare nelle trattative col pittore, sottolineando la necessità di tener conto anche delle spese accessorie⁵¹. Sei anni dopo, il 6 ottobre del 1749, l'artista stipulerà con i padri un contratto accettando di dipingere la volta per 1000 ducati⁵². Il 28 maggio 1751 l'affresco della volta è completato⁵³.

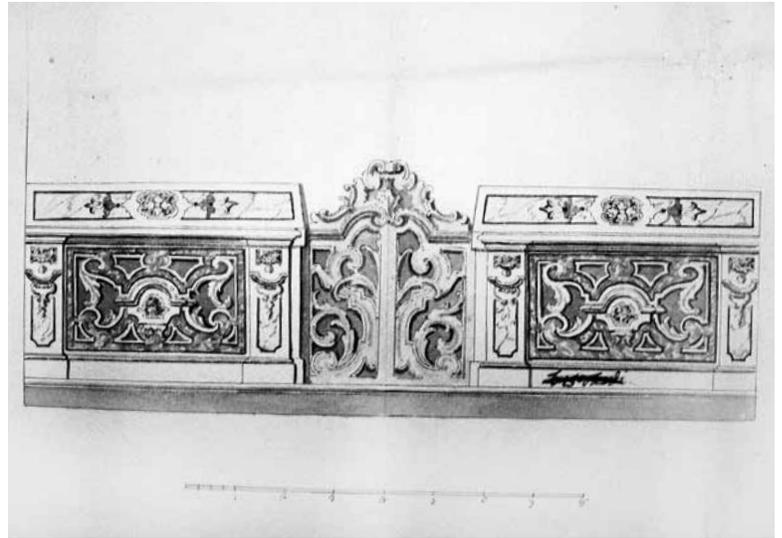
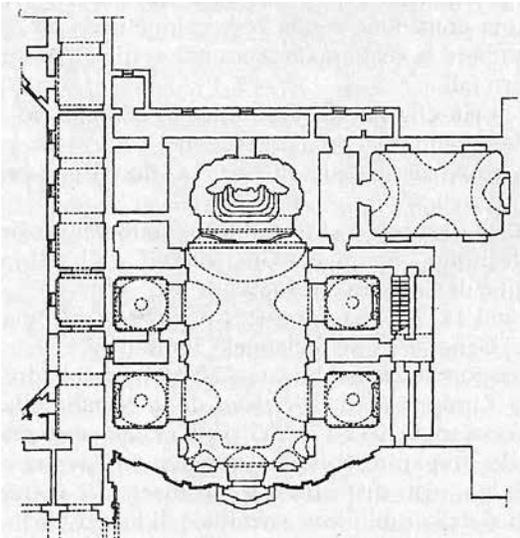
Nel 1732 si stabilisce che la chiesa sarà inaugurata il 13 novembre, festa di Santo Stanislao Kostka e primo giorno delle Quarant'ore. I padri organizzano la cerimonia, decidendo il percorso processionale per trasportare il Crocifisso dalla vecchia alla nuova chiesa. Le ultime rifiniture si protraggono lavorando anche dopo il tramonto del sole e prima dell'alba, alla luce dei lumi⁵⁴.

Intanto si completa il rivestimento delle pareti della chiesa. Il 31 maggio 1732 Giuseppe Bastelli – di cui è anche il ricco altare di Santa Maria Egiziaca realizzato nel 1737⁵⁵ – viene pagato «per 4 fasce per tutti li 4 suoi controcapitelli di marmo commesso che egli (...) ha messo già in

opera a sue spese nelli due secondi fondati piccioli laterali detti de' medaglioni dentro la tribuna della loro nuova chiesa»⁵⁶. Progettati inizialmente da Domenico Antonio Vaccaro, non furono più realizzati; nel 1732 l'architetto viene però pagato 12 ducati per i disegni effettuati⁵⁷, tra cui, presumibilmente, vi doveva essere lo schizzo che qui si pubblica, con due versioni del profilo delle modanature in stucco (fig. 14). Nello stesso anno lo scultore Francesco Pagano viene pagato per i medaglioni di bassorilievo raffiguranti i due *San Giovanni*⁵⁸, per le basi dei laterali⁵⁹ e l'«intaglio del modello»⁶⁰ dei due puttini per l'altare, poi ultimati⁶¹.

La fabbrica gesuitica di Pizzofalcone sarà però compiuta solo molti anni dopo, e precisamente nel 1756, con la costruzione della sagrestia sul lato destro dell'abside, progettata da Giuseppe Astarita (figg. 9, 10, 11, 15)⁶². In particolare, nel 1756 si decide di sostituire il primitivo altare della chiesa con quello commissionato ai marmorari Francesco Martinez e Aniello Cimafonte⁶³, preceduto da una raffinata balaustra in marmo (fig. 17), della quale si pubblica qui l'inedito disegno preparatorio (fig. 18).

Il primo altare era stato disegnato nel 1731, insieme all'ancona e ai laterali di marmo della tribuna, da Carlo Schisano⁶⁴. Ad assistere ai lavori di costruzione dell'altare era stato chiamato il gesuita Matthias Krall, già prima ricordato. Questi, esperto in lavori di ebanisteria, era stato richiesto anche dal Collegio Massimo per il restauro della libreria. I padri, però,



15. Giuseppe Astarita, sagrestia della chiesa della Nunziatella (foto G. Pane).

16. Napoli, chiesa della Nunziatella, pianta attuale.

17. Francesco Martinez, Aniello Cimafonte, balastra dell'altare maggiore, particolare. Napoli, chiesa della Nunziatella.

18. Disegno preparatorio per la balastra dell'altare maggiore della chiesa della Nunziatella. Archivio di Stato di Napoli, Azienda di Educazione, carte gesuitiche (in riordinamento).

con l'autorevole parere del reggente Giovene, benefattore della chiesa, avevano chiesto che non venisse trasferito⁶⁵.

Il 4 marzo 1739 i Gesuiti decidono di far realizzare l'altare tutto in marmo, secondo un certo disegno, sostituendolo al «tavolone che ora v'è con una piccola pietra sacra»⁶⁶. E il 14 ottobre 1742 si avanza la proposta di procurarsi, «per quando poi potesse servire, un buon modello dell'altare maggiore»⁶⁷.

Tra il 1758-60 Martinez e Cimafronte vengono pagati «per porre in opera a loro spese tutto il nuovo altar maggiore da i gradi, e sottogradi impellicciati fin alla cimasa». Giuseppe Sanmartino scolpisce per esso due capoaltari costituiti da «4 putti, in 2 gruppi, de' 2 puttini del paliotto, e de' 4 cherubini attorno la custodia»⁶⁸.

Individuate le maestranze che lavorano al nuovo altare, resta oggi ancora ignoto l'autore del progetto. È bene osservare che negli stessi anni si andavano realizzando gli altari delle cappelle dell'Assunta e di San Martino nella Certosa napoletana. Analogie stilistiche tra questi manufatti, eseguiti dal Sanmartino, e quello ideato per la Nunziatella, messe in luce da Patrizia Di Maggio, indurrebbero ad ascrivere l'opera a Nicolò Tagliacozzi Canale⁶⁹.

È solo quindi nella seconda metà del XVIII secolo che ha fine il complesso e travagliato cantiere della chiesa della Nunziatella, «autentico sincretismo di spazialità e decorazione»⁷⁰, la cui storia progettuale occupa un arco temporale molto esteso, coinvolgendo alcuni dei maggiori esponenti della scena architettonica locale, nonché rinomati artisti e maestranze, senza tuttavia consentire – alla luce della documentazione ad oggi nota – d'individuare una singola personalità come quella più determinante, probabilmente anche per la forte ingerenza degli stessi padri gesuiti, spesso pronti a suggerire (e talvolta anche ad imporre) soluzioni artistico-architettoniche, andando ben oltre l'affidamento fiduciario all'architetto di turno. E ciò facevano ben consapevoli di avere in questo campo affermata esperienza, già attraverso l'opera del De Rosis ed altri, che avevano lungamente atteso a definire l'impianto ecclesiale più vicino ai convincimenti ed alle aspettative della Congregazione stessa.

* Ringrazio il compianto padre Filippo Jappelli S.J. per il prezioso e affettuoso aiuto fornitomi durante le ricerche svolte presso l'Archivio Napoletano della Societas Iesu e per il quotidiano incoraggiamento a proseguire nei miei studi sulla Nunziatella. A lui dedico il presente saggio.

¹ Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, Gabinetto dei disegni e delle stampe, n. 1216689. Le parti esistenti della casa sono campite in grigio sfumato, quelle della chiesa in giallo. Cfr. A. GAMBARDILLA, *Ferdinando Sanfelice architetto*, Napoli 1974, pp. 96 e sgg.; R. MUZZI CAVALLO, *Disegni del Sanfelice al Museo di Capodimonte*, in «Napoli nobilissima», s. III, XXI, 1982, pp. 229-230.

² Per le prime vicende della fondazione, cfr. Archivium Romanum Societas Iesu (d'ora in poi ARSI), *Neap.* 189, n. 3 (*donatio domini Fabritii Gesualdo principis Venusiae 800 ducatorum*, 20.5.1585), in R. BÖSEL, *Jesuitenarchitektur in Italien (1540-1773). Die Baudenkmäler der römischen und der neapolitanischen ordensprovinz*, Wien 1985, pp. 461 e sgg.; D.A. PARRINO, *Nuova guida de' forastieri (...)*, Napoli, presso il Parrino, 1725, pp. 65-66; G. SIGISMONDO, *Descrizione della città di Napoli e i suoi borghi*, Napoli, Terres, 1788-89, II, p. 302; C. CELANO con aggiunte di G.B. CHIARINI, *Del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, Napoli 1859, V, p. 79. Alla fine del XVII secolo il complesso edilizio del Noviziato risultava ultimato su quattro piani.

³ A. GAMBARDILLA, *Ferdinando Sanfelice architetto*, cit., pp. 96 e sgg.; P. DI MAGGIO, *Napoli. La Nunziatella. Il trionfo della "Propaganda Fide" nella Napoli del '700*, in *Castra et ars. Palazzi e quartieri di valore architettonico dell'Esercito Italiano*, a cura di C. PRESTA, Bari 1987, p. 43; F. JAPPELLI, *La Nunziatella*, in «Societas. Rivista dei Gesuiti dell'Italia meridionale», XXXVI, 1-2, 1987, p. 20; G. AMIRANTE, *Architettura napoletana tra Seicento e Settecento. L'opera di Arcangelo Guglielmelli*, Napoli 1990, pp. 251-252; F. DIVENUTO, *Napoli sacra del XVI secolo. Repertorio delle fabbriche religiose napoletane nella cronaca del gesuita Giovan Francesco Araldo*, Napoli 1990, fig. 86.

⁴ Il progetto prevedeva «altari situati in isola ad ogni angolo, e li quadri riportati da angeloni di stucco, per levare l'acuto dello spiccolo, e le finestre anche a forma di stella, coverta la detta chiesa da una cupola così angolata, che più bella non si poteva desiderare». Cfr. B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, Stamperia del Ricciardi, 1742-1745, III, p. 646; A. WARD, *The architecture of Ferdinando Sanfelice*, New York-Londra 1988, pp. 168-171. Per la singolare conformazione a stella cfr. anche J. CONNORS, S. Ivo alla Sapienza. *The first three minutes*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», 55, 1, 1966, pp. 48, 55), richiamando anche la chiesa di San Giovanni Nepomuk a Bestvina (Boemia) di Jan Blazej Santini Aichel.

⁵ «Ma perché quei reverendi padri non poterno avere certo sito, che necessitava per detta chiesa, fu necessitato il detto Sanfelice con sommo suo dispiacere di formare il nuovo disegno, col quale presentemente se ne vede fabbricata la chiesa». B. DE DOMINICI, *op. cit.*, p. 646.

⁶ Cfr. R. PANE, *Architettura dell'età barocca in Napoli*, Napoli 1939, p. 194; G.D. SCOTTO DI PAGLIARA, *La "Nunziatella"*, Pompei 1946; S. CASTRONUOVO, *Storia della Nunziatella*, Napoli 1970; M. ERRICHETTI S.I., *La Nunziatella*, in «Societas. Rivista dei Gesuiti dell'Italia meridionale», 3-4, 1979, pp. 35-36; F. JAPPELLI, *La Nunziatella, antico noviziato dei Gesuiti*, in «Januarius», 68, 8-9, 1987, pp. 480-487; V. RIZZO, *Un capolavoro del gusto rococò a Napoli. La chiesa della Nunziatella a Pizzozalone*, Napoli 1989; *Campania barocca*, a cura di G. CANTONE, Milano 2003, pp. 85-90. Un utile sunto della situazione documentaria al 2006 è stato redatto da Fulvio Lenzo in A. BLUNT, *Architettura barocca e rococò a Napoli*, edizione italiana a cura di F. LENZO, Milano 2006, pp. 196 e sgg.

⁷ Archivio di Stato di Napoli (d'ora in poi ASNA), *Azienda di Educazione*, carte gesuitiche (in riordinamento), di seguito: *Az. Educ.*, Car. ges. Si tratta di frammenti trovati nel fondo dell'Azienda di Educa-

zione, non ancora inventariati. Il fascicolo, lacunoso, reca il seguente titolo: «Fabrica della nuova chiesa del Noviziato».

⁸ «Il disegno a stella fu concepito come preabozzo nel 1713, oppure come proposta di cambiamento nel 1722? La seconda ipotesi sembra più plausibile. In quel tempo si era infatti parlato di un possibile mutamento del suolo edificatorio. Purtroppo non abbiamo alcuna prova che consenta di dare una risposta definitiva alla questione della datazione o di esprimere un giudizio storico formale sulle opere sanfeliciane». R. BÖSEL, *op. cit.*, p. 466.

⁹ ASNA, *Az. Educ.*, Car. ges., F. DIVENUTO, *op. cit.*, fig. 86.

¹⁰ Cfr. A. GAMBARDELLA, *Ferdinando Sanfelice architetto*, cit., pp. 96 e sgg.; P. DI MAGGIO, *op. cit.*, p. 43; R. BÖSEL, *op. cit.*, p. 466; M. AMOROSI PAPACCIO, *Scripta manent*, Napoli 2002, p. 21. Ringrazio la prof. Marinella Amorosi, il col. Vincenzo Papaccio, ex comandante della scuola, ed il cap. Davide Boracchia per avermi facilitato i sopralluoghi nella sede della Scuola Militare Nunziatella. Ringrazio anche l'ing. Renato Benintendi, ex allievo della Scuola, per alcune immagini del complesso.

¹¹ Dovrebbe trattarsi del principe Filippo d'Assia Darmstadt, che, arrivato a Napoli il 28 giugno 1708, vi fu maresciallo di campo e comandante generale delle truppe cesaree del Regno di Napoli. Amante della musica, fu mecenate di Nicola Porpora. Cfr. P. MAIONE, *Fonti d'archivio per la storia della musica e dello spettacolo*, Napoli 2001, p. 148.

¹² Archivio Napoletano della Societas Iesu (d'ora in poi ANSI), presso la Biblioteca del Gesù Nuovo, *Libro delle Consulte della casa di Probazione della Compagnia di Gesù di Napoli, principiato a gennaio 1711*, ms. (d'ora in poi *Consulte*), c. 6v (3 marzo 1711).

¹³ Nel 1720 Giuseppe Lucchese e Filippo Marinelli assistono Vaccaro nei lavori di edificazione della chiesa della Concezione a Montecalvario. Inoltre, nel 1726 lo stesso Lucchese, insieme ad Antonio di Notarnicola, progetta per i Gesuiti l'ampliamento del Collegio Massimo. Cfr. ASNA, *Corporazioni religiose soppresse*, 2725, cc. 53-54; 69-70.

¹⁴ Una stanza del Noviziato era adibita ad archivio, come si deduce dal fondo dell'Azienda di Educazione presso l'ASNA. In particolare a cc. 17r, 19r-v, si trova un'Annotazione dell'Archivio della Casa di Probazione della PP. dell'Espulsa Compagnia di Gesù, detta l'Annunciatella di Pizzofalcone (...) A 25 Novembre 1767: «Libri attinenti agli interessi di questa Casa rinvenuti in varie stanze, e situati nell'Archivio (...) Squarci, dove son notate le spese della nuova fabbrica della chiesa (...) Consulte di questa Casa dall'1711 al 1767». Purtroppo, dell'intero corpus documentario (anche grafico) oggi rimane ben poco (una parte presso l'ASNA ed un'altra presso l'ANSI).

¹⁵ ASNA, *Az. Educ.*, Car. ges., c. 25r.

¹⁶ Di Biagio Zizza non si sa quasi nulla. Il suo nome compare per i seguenti lavori: disegno dell'altare maggiore, scolpito poi dal maestro marmoraro Giuseppe Bastelli, per Santa Maria del Rifugio Archivio Storico del Banco di Napoli - Fondazione (d'ora in avanti ASBN), Banco della Pietà, Giornale di cassa [di seguito: g.d.c.], matr. 1515, 4 dicembre 1724; cfr. V. RIZZO, *Il real conservatorio e casa santa di S. Maria del Rifugio ai Tribunali (1662-1762)*, in *Quaderni dell'Archivio Storico*, Napoli 2000 (2001), p. 307; apprezzo di stabili in Castellammare di Stabia (ASBN, Banco di San Giacomo, g.d.c., matr. 724, 14 maggio 1725, p. 229); progetto di una fabbrica nella marina di Santa Maria del Piliero (ASBN, Banco di San Giacomo, g.d.c., matr. 724, 26 settembre e 19 dicembre 1725, pp. 328-329); stima dei lavori di legname, compiuti dal 'mandese' Gennaro Pascale, nelle case del Monte della Misericordia (ASBN, Banco del Popolo, g.d.c., matr. 955, 31 ottobre 1726, p. 359).

¹⁷ ASNA, *Az. Educ.*, Car. ges., c. 25r. Il gesuita Mattia Crall (altrove anche Krall) era il sagrestano della chiesa del Noviziato. Tuttavia, il 30 dicembre 1739, essendo egli in età avanzata, i Gesuiti deliberano

di assumere al suo posto il fratello, e proposero di selezionare i futuri novizi, tenendo presenti anche le loro competenze tecniche. ANSI, *Consulte*, c. 81v.

¹⁸ Archivio Storico Diocesano di Napoli, *Diari dei Cerimonieri*, X, 1713, cc. 30r-v. Cfr. F. STRAZZULLO, *I diari dei Cerimonieri della Cattedrale di Napoli. Una fonte per la storia napoletana*, Napoli 1961, p. 58. La preferenza accordata dai Gesuiti al Sanfelice potrebbe anche essere ascritta a motivazioni di ordine politico. In particolare, secondo Gambardella, ciò fu dovuto anche alla protezione del Conte di Daun, il quale interviene però successivamente alla posa della prima pietra, cui presenza ancora Carlo Borromeo. Cfr. A. GAMBARDELLA, *Note su Ferdinando Sanfelice architetto napoletano*, Napoli s.d., pp. 13 e 48.

¹⁹ Nella lettera si legge di «doglianze contro il padre rettore di cotesto Noviziato, e ancora di V.R. perché abbiamo escluso un tale Architetto Guglielmelli, doppo aver egli fatti i disegni approvati dal mio antecessore, e da me, per introdurvi uno di gran lunga inferiore». ARSI, *Neap.* 52, c. 278 (al provinciale, padre Maurizio Antonelli, 3 aprile 1713).

²⁰ «Quello, su cui si è fatta la chiesa». ASNA, *Az. Educ.*, Car. ges., c. 25r.

²¹ *Ibidem*.

²² Cfr. F. DIVENUTO, *op. cit.*, fig. 86.

²³ G. DE ROSIS, *Piante tipo per le chiese della Compagnia (1575-80)*. Modena, Raccolta Campori, 1.1.50, f. 11 b; cfr. G. AMIRANTE, *op. cit.*, p. 252.

²⁴ Ivi, p. 251.

²⁵ In realtà, nuovi documenti c'informano che il disegno di Sulmona era stato inviato a Napoli per consentire ai padri partenopei di attenersi ad uno schema già approvato a Roma nel 1713. Ma il progetto era stato smarrito proprio dai Gesuiti di Pizzofalcone e nel 1717 il padre rettore della sede romana aveva vivamente sollecitato la ricerca e restituzione del disegno, imponendo, nel frattempo, la sospensione dei lavori di fondazione della nuova fabbrica di Sulmona. Poco dopo il progetto era stato ritrovato e spedito, insieme al nuovo, nel frattempo elaborato, per stabilire quale fosse migliore. ARSI, *Neap.* 56, cc. 407-408 (27 settembre) e c. 428 (25 ottobre 1717).

²⁶ Paris, Bibliothèque National de France, *Fondo gesuitico*. Cfr. J. VALLERY-RADOT, *Le recueil de plans d'édifices de la Compagnie de Jésus conservé à la Bibliothèque National de Paris*, Roma 1960, p. 43. La chiesa sarà demolita nel 1901 a seguito del crollo di una parte della copertura. Cfr. A. GHISETTI GIAVARINA, *L'architettura della Compagnia di Gesù in Abruzzo: chiese e collegi di Chieti, Atri, Sulmona*, in *Alle origini dell'Università dell'Aquila. Cultura, Università, collegi gesuitici all'inizio dell'età moderna in Italia meridionale*, atti del convegno internazionale di studi, a cura di F. JAPPELLI e U. PARENTE, Roma 2000, p. 751.

²⁷ Cfr. ivi, pp. 746-753.

²⁸ Cfr. R. BÖSEL, *op. cit.*, p. 463.

²⁹ ARSI, *Neap.* 52, c. 115 (28 giugno 1712); Cfr. R. BÖSEL, *op. cit.*, p. 463 e doc. n. 10.

³⁰ ARSI, *Neap.* 55, ff. 233, 242v. Cfr. R. BÖSEL, *op. cit.*, p. 463 e doc. nn. 14-15

³¹ G.G. BORRELLI, *L'altare maggiore della Nunziatella*, in «Antologia di Belle Arti», 55-58, 1998, p. 74.

³² ASNA, *Az. Educ.*, Car. ges., cc. 26r-v. Carlo Borromeo Arese, conte di Arona, fu viceré di Napoli dal 14 ottobre 1710 al 17 maggio 1713; Cfr. F. STRAZZULLO, *op. cit.*, pp. 58, 75. Gli succederà il 20 maggio 1713 Wirich Philipp Lorenz, conte di Daun, già viceré dal 1707 al 1708.

³³ ARSI, *Neap.* 52, c. 276 (padre generale Michelangelo Tamburini al rettore, padre Carlo Vespoli, 3 aprile 1713).

³⁴ De Sanctis viene pagato «per le fatiche fatte nel bassar e spianar terreno, cavar fondamenti, romper mura vecchie anche sotterranee, cucir e scucir pedamenti vecchi, abbassar grotticelle, cucir, et altro, come da misura esaminata dal Sanfelice». ASNA, *Az. Educ.*, Car. ges., c. 26v.

³⁵ Cfr. ASBN, Banco di San Giacomo, libro maggiore, matr. 179, 1713, I semestre, cc. 1482, 2298. Invero, nella consulta del 29 dicembre 1711 già vengono approvati lavori di ristrutturazione della cappella, iniziando dalla chiusura di «tutte le fessure della cappella, essendo molte»; ANSI, Consulte, c. 8r (29 dicembre 1711); cfr. F. JAPPELLI, *La Nunziatella*, cit., p. 21.

³⁶ I padri gesuiti avevano chiamato «l'ingegneri ed architetti più pratici» (forse Andrea e Nicolò Tagliacozzi Canale?), i quali, osservato lo stato delle mura d'imposta della volta, avevano proposto di abbattere la copertura della zona absidale, e rifarla ad «incannucciata», per gravare meno sulle pareti perimetrali. Inoltre, essi ritenevano opportuno realizzare un arco su un «cavalletto armato» tra il catino absidale e la volta della navata. Nel corso della consulta del 29 maggio 1717, era stato all'unanimità approvato l'intervento. Tuttavia, essendo comparse poco dopo nuove lesioni, si era deciso di abbattere la volta, rialzare le pareti laterali e poggiarvi un tetto a spioventi. Interpellato l'ingegnere Andrea Canale, questi aveva proposto un disegno per un soffitto piano, comprendente la realizzazione di statue, cornici e doratura. Giudicato costoso e impegnativo il progetto, gli fu preferita una volta ad incannucciata. Cfr. ANSI, Consulte, cc. 18r-v, 19v (23 settembre 1717). Cfr. F. JAPPELLI, *La Nunziatella*, cit., p. 21.

³⁷ ASBN, Banco del SS. Salvatore, g.d.c., matr. 650, 5 ottobre 1717, c. 145v; cfr. V. RIZZO, *Un capolavoro del gusto rococò a Napoli*, cit., p. 27, doc. 14.

³⁸ ASBN, Banco dello Spirito Santo, g.d.c., matr. 5012, 1718, p. 40; V. RIZZO, *Aggiunte a Tagliacozzi Canale*, in «Napoli nobilissima», s. III, XXIII, 1984, p. 143, doc. 5; IDEM, *Un capolavoro del gusto rococò a Napoli*, cit., p. 14. La cappella in questione dovrebbe corrispondere all'aula magna ubicata al primo piano della Scuola Militare. Cfr. S. BISOGNO, Nicolò Tagliacozzi Canale. *Architettura, decorazione, scenografia dell'ultimo rococò napoletano*, Napoli 2013, pp. 32-37. Sulla destra dell'ingresso una porta poi murata dava accesso ad un saloncino (oggi sala di scherma), che doveva fungere da sacrestia. La cappella riceveva luce da balconi e finestre laterali (poi murate). Nella parete di fondo non vi sono, come nel sottostante refettorio, due balconi, ma una piccola area absidale. Cfr. F. JAPPELLI, *La Nunziatella*, cit., p. 21.

³⁹ I lavori vengono interrotti per provvedere al restauro di altre parti del Noviziato. ARSI, *Neap.* 56, c. 352 (Al padre Carlo Vespoli, 1717).

⁴⁰ Ivi, c. 377 (Al padre provinciale Giacinto Perreca, 2 agosto 1717).

⁴¹ «L'anno passato circa questo tempo fu fatto qui proporre in una consulta di periti il punto de' commessi nel freggio del cornicione di cotesta chiesa; e fu da essi giudicato, che supposto il fondo di breccia di Francia era affatto conveniente l'aggiungervi i commessi, però resta veramente permesso che s'adopriano». ARSI, *Neap.* 56, cc. 396-397 (Al padre Egidio Gadaleta, 20 agosto 1717). Più avanti si legge: «Nella consult'avisata dell'anno scorso questi periti, dopo aver giudicati necessari i commessi sopra la breccia di Francia del cornicione di cotesta chiesa, circa la forma de' medesimi altro non aggiunsero, se non che pareva meglio ch'essi non fossero così grandi come que' de' pilastri; ma che si procurasse che coll'inserirvi qualche fiore o cosa simile venissero a rompere decentemente la vivacità della breccia». ARSI, *Neap.* 56, cc. 407-408 (Al padre Egidio Gadaleta, 27 settembre 1717).

⁴² F. MANCINI, *La Nunziatella nel vedutismo*, in *La Nunziatella*, a cura di G. CATENACCI, Napoli 1993, p. 102. Giovanni Giorgio Carafa della Spina (1671-1743), nel 1723 maresciallo di campo, pretese infatti dai Gesuiti che la strada fosse rivestita interamente da basoli, per non rovinare le ruote delle sue carrozze (ANSI, Consulte, cc. 34r-v.; cfr. F. JAPPELLI, *La Nunziatella*, cit., p. 22). Nel fascio la descrizione degli interventi s'interrompe a c. 26v (1713) e ricomincia da c. 31r (1726), ma i lavori di edificazione riprendono già nel 1722. Gian Giotto Borrelli, utilizzando le stesse fonti (ASNA, *Az. Educ.*, Car. ges.), non si avvede delle lacune e ipotizza che il completamento della fabbrica riparta dal

1726 (cfr. G.G. BORRELLI, *op. cit.*, p. 74), anno in cui invece si realizza il cornicione della facciata e vengono acquistate le tegole per rivestirne il tetto. Inoltre saranno comperati tavoloni di noce per i confessionili. ASNA, *Az. Educ.*, Car. ges., c. 31r.

⁴³ Dovrebbe trattarsi di Santo Maria Cella, duca di Frisia, e del fratello Nicola. Una descrizione del palazzo, detto Frisia Cella, e dell'adiacente Palazzo Contreras, è contenuta in *Stato delle rendite e pesi degli aboliti Collegi della Capitale e Regno dell'espulsa Compagnia detta di Gesù*, a cura di C. BELLI, Napoli 1981, pp. 255-256. A proposito del Palazzo Cella si legge: «Il terzo appartamento matto sopra i descritti due nobili, consistente in numero 19 stanze, camerini e gallerie con vetri propri, stalla per sei cavalli e rimessa per tre legni fittato al Conte Carafa per annui ducati 130».

⁴⁴ ANSI, Consulte, c. 35r (26 ottobre 1724).

⁴⁵ Vincenzo Campione compare come consulente negli anni 1731-1739 con l'esplicita qualifica di persona di buon gusto. «Aspettava il signor don Vincenzo Campioni per l'ultimo determinativo, avendo questi sempre con molto profitto consultato a proposito e quelle cose fattesi col suo indirizzo son sempre ben riuscite». Dovrebbe trattarsi del primicerio dell'Arciconfraternita dei Pellegrini negli anni 1730-1732, immortalato in altorilievo (da Matteo Bottigliero?) nel monumento funebre sito nel corridoio della sagrestia di quella chiesa. ANSI, Consulte, 29 novembre 1739. Cfr. F. JAPPELLI, *La Nunziatella*, cit., p. 26.

⁴⁶ La tribuna prevedeva quindi due porte, sormontate da due coretti, ai lati dell'altare maggiore. *Ibidem*.

⁴⁷ Il palazzo verrà in seguito acquistato dal Noviziato ed è menzionato nell'inventario stilato l'11 dicembre del 1767. Cfr. ASNA, *Az. Educ.*, Car. ges., *Stato Generale della Casa di Probazione de' Gesuiti detta l'Annunziata di Pizzofalcone del di lei dare, ed avere, et altro attinente a' suoi interessi*, c. 2r. Tra gli altri immobili posseduti figurano il Palazzo Contreras a Monte di Dio e case al Chiatamone.

⁴⁸ ANSI, Consulte, cc. 56r-v; 57r. In un documento trovato dal Bösel (cfr. R. BÖSEL, *op. cit.*, doc. n. 17) e datato 28 novembre 1731, il padre generale Franz Retz, avendo avuto notizia dei pareri discordi circa la chiusura dei suddetti coretti, voluta dal reggente Giovene e dai suoi architetti, ordina di esaminare le ragioni dell'una e dell'altra parte con «cautela, acciò il Signor Reggente non si disgusti».

⁴⁹ ANSI, Consulte, c. 39v; cfr. F. JAPPELLI, *La Nunziatella*, cit., p. 25. Secondo Jappelli, ciò confermerebbe che la scelta degli artisti spesso non obbediva a motivazioni estetiche, ma a più prosaici motivi di ordine economico.

⁵⁰ ANSI, Consulte, c. 40r.

⁵¹ Ivi, c. 87r.

⁵² Ivi, c. 106r. Cfr. F. JAPPELLI, *La Nunziatella*, cit., p. 25. Il 26 settembre 1750 Francesco De Mura riceve 100 ducati, come acconto dei 1000 pattuiti per «la pittura che dovrà fare nella volta della chiesa, cioè così nel quatru, e nelli squarci, della detta volta, come nelle due lunette alli lati del finestrone». ASBN, Banco del SS. Salvatore, g.d.c., matr. 1233, 26 settembre 1750, cc. 149r, 150v; cfr. V. RIZZO, *Un capolavoro del gusto rococò a Napoli*, cit., p. 41, doc. 58.

⁵³ Terminata la pittura della volta, «riuscita con molto gradimento», ad opera di De Mura, con l'aiuto della moglie, i padri deliberano di pagare mille ducati al pittore e 50 alla moglie Anna d'Ebreu. Cfr. V. RIZZO, *Un capolavoro del gusto rococò a Napoli*, cit., pp. 12-13. ANSI, Consulte, c. 108r; cfr. F. JAPPELLI, *La Nunziatella*, cit., p. 25. Per i bozzetti della volta della chiesa, cfr. P. DI MAGGIO, *op. cit.*, p. 48.

Il 28 settembre 1750 e il 14 aprile 1751 Tommaso Zino, pittore ornamentista, viene pagato per «i lavori che sta facendo nella volta di detta loro chiesa», che terminerà nel 1751. ASBN, Banco di San Giacomo, g.d.c., matr. 1143, 28 settembre 1750; matr. 1152, 14 aprile 1751, p. 749; cfr. V. RIZZO, *Un capolavoro del gusto rococò a Napoli*, cit., pp. 41-42, doc. 60.

⁵⁴ ANSI, *Consulte*, cc. 59v-60r (31 ottobre 1732).

⁵⁵ A Giuseppe Bastelli (not. 1722-1745) si devono pregevoli lavori in marmo eseguiti nella Santissima Trinità delle Monache (1734), in San Giuseppe delle Agostiniane (1728) e nella chiesa delle Anime del Purgatorio di Nola (1736). Degna di nota è poi la balaustra della Cappella del Santissimo Sacramento nella chiesa matrice di Modugno (1734). Cfr. M. PASCULLI FERRARA, E. NAPPI, *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII secolo. Pittori, scultori, marmorari, architetti, ingegneri, argentieri, riggiolari, organari, ferrari, ricamatori, banderari, stuccatori*, Fasano 1983, pp. 174-175; S. BISOGNO, *Nicò Tagliacozzi Canale*, cit., pp. 56-58.

⁵⁶ ASBN, Banco di Sant'Eligio, g.d.c., matr. 989, 31 mag. 1732; cfr. V. RIZZO, *op. cit.*, p. 31, doc. 27. All'opera collabora anche il maestro marmoraro Francesco Ragozzino. ASBN, Banco del Popolo, g.d.c., matr. 1032, 23 e 28 febbraio 1732; cfr. E. NAPPI, *I Gesuiti a Napoli. Nuovi documenti*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2002*, Napoli 2003, p. 124.

⁵⁷ ASNA, *Az. Educ.*, Car. ges., c. 37v.

⁵⁸ Cfr. G. SIGISMONDO, *op. cit.*, II, pp. 303-304. Cfr. V. RIZZO, *Sculture inedite di D.A. Vaccaro, Bottigliero, Pagano e Sanmartino*, in «Napoli nobilissima», s. III, XVIII, 1979, figg. 8 e 9, doc. 14; G.G. BORRELLI, *op. cit.*, p. 75.

⁵⁹ ASNA, *Az. Educ.*, Car. ges., c. 37v.

⁶⁰ Ivi, c. 38r. Carlo Schisano è anche l'autore della statua d'argento di Sant'Irene, per la Cappella del Tesoro di San Gennaro (del 1733), oltre che dell'altare maggiore di San Nicola al Molo (oggi visibile in Santa Maria dell'Incoronata a Capodimonte), realizzato nel 1715 con Francesco Ragozzino, e di un altare e cona di marmo per il Noviziato del monastero dei Santi Severino e Sossio nel 1732. Cfr. ASBN, Banco dello Spirito Santo, g.d.c., matr. 1242, 14 giugno 1732, p. 857; cfr. V. RIZZO, *Un capolavoro del gusto rocò a Napoli*, cit., pp. 15, 32, doc. 31. Ancora di Carlo Schisano sono il disegno e il modello di altare realizzati nel 1724 per il monastero di Santa Maria a Capua. Cfr. ASBN, Banco del Popolo, matr. 928, 12 settembre 1724, p. 205.

⁶¹ ASNA, *Az. Educ.*, Car. ges. (29 gennaio 1732), c. 37v. Cfr. G.G. BORRELLI, *op. cit.*, p. 74.

⁶² Ivi, nota 7. Le parti marmoree di questo ambiente furono eseguite da Gaspare e Aniello Cimafonte. G.G. BORRELLI, *op. cit.*, p. 78.

⁶³ *Ibidem*. Secondo Borrelli nel 1756 l'altare fu venduto al Collegio di Capua, ma i documenti lasciano intendere che il passaggio di

proprietà era avvenuto già diversi anni prima. Il precedente altare, plasmato tra il 1731 e il 1732 da Giuseppe Bastelli, era stato disegnato da Carlo Schisano e venduto, prima del 1756, al Collegio dei Gesuiti di Capua. ASBN, Banco di Sant'Eligio, g.d.c., matr. 975, 21 luglio 1731; Banco del Popolo, g.d.c., matr. 1034, 29 gennaio 1732; cfr. E. NAPPI, *I Gesuiti a Napoli*, cit., p. 124; cfr. ANSI, *Consulte*, c. 79r (4 marzo 1739); ASNA, *Az. Educ.*, Car. ges., c. 69v; cfr. G.G. BORRELLI, *op. cit.*, p. 75.

⁶⁴ L'altare e la cona di marmo saranno eseguiti, secondo l'albarano stipulato il 18 luglio 1731, entro 4 mesi a partire dal 19 luglio, dal capomastro stuccatore (?) Giuseppe Bastelli (ASNA, *Az. Educ.*, Car. ges., c. 36v; cfr. anche ASBN, Banco di Sant'Eligio, g.d.c., matr. 981, 31 agosto 1731; Banco dello Spirito Santo, g.d.c., matr. 1239, 15 dicembre 1731, p. 534; cfr. V. RIZZO, *Un capolavoro del gusto rocò a Napoli*, cit., pp. 28-29, docc. 19, 23. Il nome del Ragozzino non compare però accanto a quello del Bastelli come esecutore dell'altare disegnato dal Carlo Schisano, come sostiene G.G. BORRELLI, *op. cit.*, p. 74.

⁶⁵ Cfr. R. BÖSEL, *op. cit.*, p. 463 e doc. n. 16.

⁶⁶ ANSI, *Consulte*, c. 79r (4 marzo 1739).

⁶⁷ Secondo Jappelli, l'altare maggiore doveva essere in legno, con una mensa di marmo. Ai lavori di rifinitura dell'altare definitivo diedero mano anche tre fratelli gesuiti: i bavaresi Ignazio Hell e Matthias Krall (citato come marmista in una consulta) e il messinese Eutichio Amato. Cfr. R. BÖSEL, *op. cit.*, p. 463 e nn. 17-18; p. 467 doc. n. 16. ANSI, *Consulte*, c. 86r (8 luglio 1731); cfr. F. JAPPELLI, *La Nunziatella*, cit., p. 25. Elio Catello, ritenendo improbabile che i Gesuiti avessero commissionato un altro altare a distanza di pochi anni, ipotizza che quello originario fosse stato semplicemente impreziosito dalle sculture del Sanmartino. Cfr. E. CATELLO, *Giuseppe Sanmartino*, Napoli 2004, p. 92. Tuttavia, le carte di recente acquisite rivelano la vendita del primitivo altare: «A Bartolomeo Ravenna con fede del Banco San Giacomo in parte del padre Domenico Auricchio in agosto 1756 per verde antico palmi 4 ¼ a ducati 20 per il nuovo altare maggiore, essendo stato di già venduto, e mandato al nostro padre di Capoa per il prezzo di ducati 350 l'altare vecchio 85». ASNA, *Az. Educ.*, Car. ges., c. 69v.

⁶⁸ Ivi, c. 70v. Cfr. G.G. BORRELLI, *op. cit.*, p. 78.

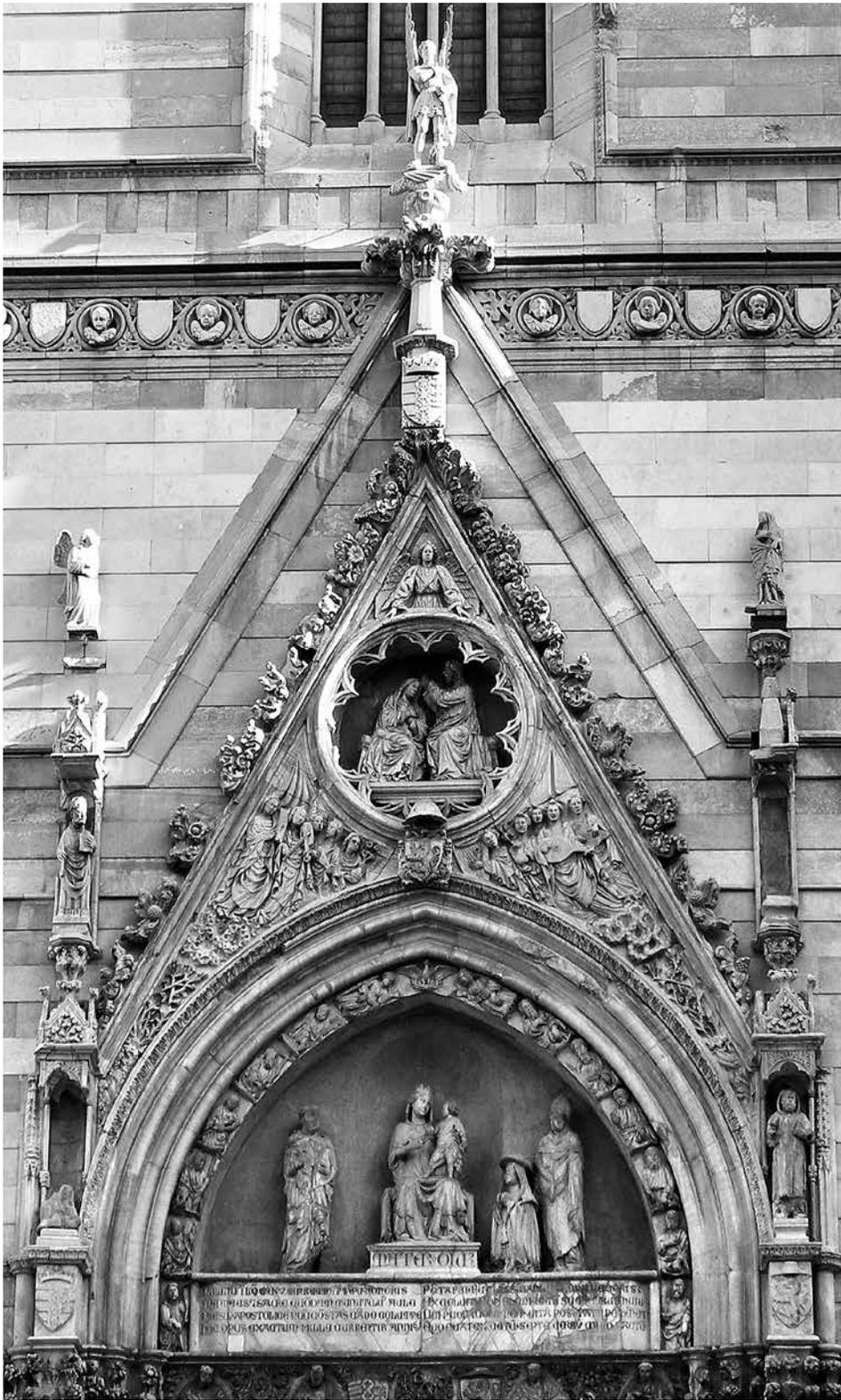
⁶⁹ P. DI MAGGIO, *op. cit.*, p. 55.

⁷⁰ G. PANE, *Domenico Antonio Vaccaro e Ferdinando Sanfelice tra rivalità e collaborazione*, in *Ferdinando Sanfelice: Napoli e l'Europa*, a cura di A. GAMBARDELLA, Napoli 2004, p. 306.

ABSTRACT

Issues Regarding Building Plans for the Nunziatella Church in Naples: Hypotheses, Clarifications, and New Documentation

The present essay offers an overview of the succession of interventions regarding the layout and architectonic space of the Nunziatella church. The history of the building of this edifice, starting from its beginnings in 1710 down to its completion in the second half of the century, is a long and intricate one, in which several major local architects were involved (Astarita, Guglielmelli, Sanfelice and Vaccaro), along with excellent specialized workers and well-known artists (among them Bastelli, De Mura, Pagano, Sanmartino). Newly discovered documentary material, thanks to long archival research, and a careful re-reading of existing critical literature makes it possible today to reconstruct the various phases of the building of this church and to better understand issues that arose in the course of time, offering hypotheses and details on the contributions and collaboration, sometimes difficult, of the various artificers.



1. Tino di Camaino, *Madonna col Bambino* ('*Mater Orbis*'). Napoli, Duomo, particolare del portale maggiore (foto Veronese 2013).

La facciata del Duomo di Napoli e la questione dei campanili: nuove acquisizioni documentarie

Luigi Veronese

La facciata del Duomo di Napoli costituisce, come è noto, l'esito di un 'restauro' ottocentesco realizzato, in forme neogotiche, per conferire un degno coronamento all'ingresso principale della Cattedrale angioina. L'attuale prospetto, così come appariva alla conclusione dei lavori nel 1905, risultava, tuttavia, privo delle due alte torri campanarie previste dal disegno fornito da Errico Alvino nel 1876 e in seguito modificato da Nicola Breglia e Giuseppe Pisanti, esecutori materiali dell'opera¹. Eppure nuovi documenti, ritrovati presso l'Archivio di Stato di Napoli, attestano la volontà, da parte della Curia e dell'Alto Commissariato per la città e la provincia di Napoli – l'ente preposto alla realizzazione delle opere pubbliche in città durante il regime fascista² – di completare la facciata con la costruzione dei due campanili, ponendo fine alla secolare vicenda della realizzazione della fronte principale della Cattedrale cittadina, nonostante il cantiere fosse di fatto già chiuso da molti anni³. Un caso di 'esecuzione differita', dunque, che, seppur rimasto solo sulla carta, contribuisce, oltre al naturale incremento delle conoscenze sulla maggiore fabbrica religiosa di Napoli, a sollecitare una nuova riflessione sulla concezione del restauro durante il Ventennio in Italia e a valutare la questione dell'autenticità di architetture in cui progetto e realizzazione non seguono i tempi della consueta successione cronologica.

Differire nel tempo l'esecuzione di un'opera rispetto al suo progetto è una pratica che in architettura si verifica molto frequentemente. La peculiarità dell'architettura stessa, infatti, rispetto alle altre arti figurative, permette di identificare due momenti distinti, quello del progetto e quello della messa in opera, nei quali l'atto

creativo precede, almeno teoricamente, l'effettiva realizzazione dell'oggetto che da esso discende⁴. Tuttavia, s'impone una seria riflessione allorché il tempo intercorso tra la fase della progettazione e quella dell'esecuzione è tale da separare in maniera eccessiva i due momenti, relegando l'esecuzione o il completamento di un'opera a un'epoca successiva nella quale sono ormai mutati il senso artistico e le capacità tecnologiche. In questo caso, l'esecuzione differita «devasta i riferimenti teorici che sostengono la maggior parte dei discorsi sul restauro architettonico e, più in generale, sulla stessa storia dell'architettura»⁵.

L'inaugurazione del nuovo prospetto del Duomo di Napoli, nel 1905, rappresentò per la Cattedrale napoletana l'atto finale di una vicenda costruttiva lunga e complessa. Alla fine dell'Ottocento, infatti, il Duomo aveva raggiunto una configurazione del tutto simile all'attuale a seguito di numerosi interventi che, per successive stratificazioni, avevano reso l'edificio un cantiere sempre 'aperto' in tutte le epoche. La sola facciata della chiesa fu oggetto, a partire dalla prima metà del Trecento, di molteplici interventi, riassumibili in almeno quattro grandi fasi di 'restauri', attuati spesso in maniera autonoma dal resto dell'edificio, al punto che diventa possibile individuare una storia delle trasformazioni della fronte quale manufatto indipendente dalla retrostante Cattedrale.

L'originario prospetto del Duomo angioino fu eretto su commissione dell'arcivescovo Filippo Minutolo negli stessi anni in cui si procedeva alla costruzione della nuova Cattedrale, inglobando, in un'unica fabbrica, le preesistenti basiliche della Stefania e di Santa Restituta⁶. Sotto il regno di Carlo II d'Angiò (1254-1309), infatti, si scelse

di rendere *l'insula* del Duomo il fulcro del rinnovamento urbanistico della città, come «parte del più ampio obiettivo di affermare il ruolo di Napoli come nuova capitale del regno mutilato»⁷. Non è noto il nome del progettista della costruzione, e nonostante la critica abbia negli anni avanzato ipotesi di nomi illustri quali Giovanni e Nicola Pisano, Masuccio I e Masuccio II, sembra invece più plausibile l'idea di una sinergia tra architetti francesi e maestranze locali⁸. Anche l'aspetto originario del prospetto rimane ignoto, ma si sa con certezza che andò quasi completamente perduto nel terremoto che il 10 settembre 1349 danneggiò gravemente l'intera chiesa e distrusse il campanile⁹. Sopravvissero al sisma solamente alcune decorazioni della facciata, in particolare i leoni stilofori del portale maggiore (fig. 4), le colonne di porfido e la marmorea *Madonna con Bambino, Mater orbis*, nella lunetta centrale, opera dello scultore senese Tino di Camaino, attivo a Napoli dal 1323 fino alla sua morte nel 1337 (fig. 1).

Nel 1407 il cardinale Errico Minutolo intraprese un vasto programma di restauri all'interno della Cattedrale e nello stesso anno commissionò allo scultore Antonio Baboccio da Piperno la costruzione di un nuovo portale che, nonostante i danni subiti durante la Seconda Guerra Mondiale, costituisce a tutt'oggi l'unica testimonianza dell'antico ingresso quattrocentesco¹⁰. Già architetto della facciata del Duomo di Messina, il Baboccio realizzò a Napoli un portale molto simile a quello siciliano, ricollocando le preesistenti sculture trecentesche in una nuova configurazione sormontata da cuspidi e ulteriormente decorata da un nuovo apparato scultoreo realizzato dal Baboccio stesso¹¹. Quello stesso schema geometrico sarà ripreso dallo scultore pochi anni dopo per la realizzazione di una delle sue opere più note, ovvero il portale della cappella che Artuso Pappacoda si fece erigere a Napoli, nel 1415¹² (fig. 2).

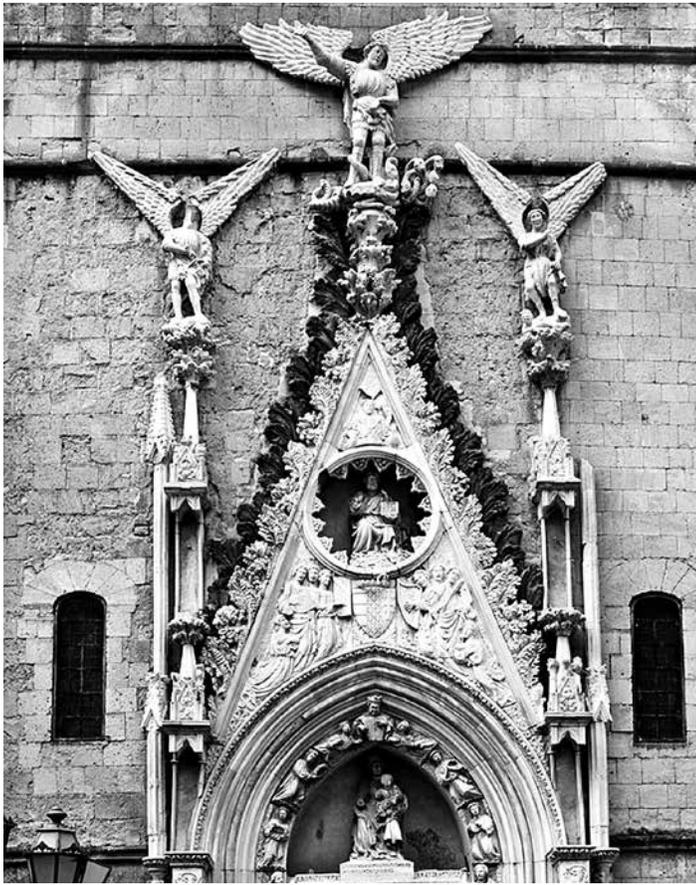
Non si conosce con certezza l'aspetto della facciata quattrocentesca, ma non essendo nota alcuna trasformazione effettuata nei due secoli successivi, è lecito supporre che il prospetto del Duomo raffigurato alla fine del Seicento nel ritratto del cardinale Alfonso Carafa sia proprio quello progettato dall'architetto di Baboccio: un'incisione che lo Strazzullo individua come «la più

antica immagine del Duomo oggi in nostro possesso»¹³. A quel tempo, tuttavia, la facciata doveva già portare i segni di precedenti interventi di riparazione, visto che, nel 1456, pochi decenni dopo la costruzione del prospetto, il violento terremoto che colpì Napoli e il Meridione d'Italia aveva seriamente danneggiato l'intero edificio e parte della fronte¹⁴ (fig. 3).

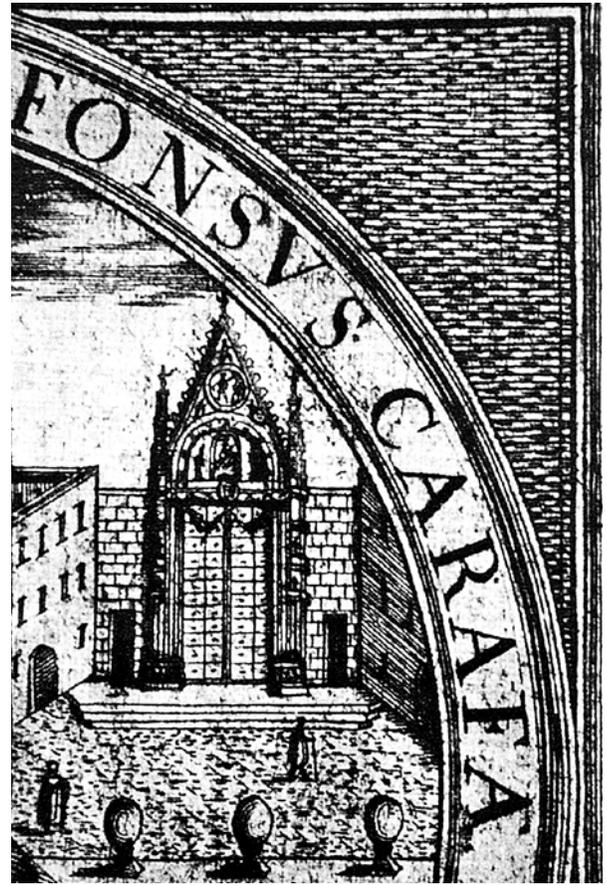
Sotto l'episcopato del cardinale Giuseppe Capece Zurlo la Cattedrale subì una nuova serie di restauri che completarono definitivamente il lato della chiesa verso la Curia. Anche la facciata fu coinvolta nei lavori, e su disegno dell'architetto Tommaso Senese venne realizzato, tra l'aprile 1787 e il settembre del 1788, un nuovo ingresso che, in una veste formale del tutto inedita, inglobava l'antico portale del Baboccio¹⁵ (fig. 5). Questo nuovo prospetto è descritto con entusiasmo da Pietro D'Onofri, che sottolinea come il progetto «ritenesse del disegno antico, ma avesse ancora del moderno: onde levato quell'oscuro del color della pietra naturale, e sovrappostovi il bianco dello stucco, si rendesse così più allegra e luminosa quella piazza, la quale dapprima era senza dubbio più tetra e malinconica»¹⁶. Tuttavia, il parere del D'Onofri non trova ulteriori riscontri nelle cronache del tempo, visto che la maggior parte dei commentatori coevi riportano come la facciata del duomo suscitasse spesso impressioni negative sui visitatori della città¹⁷.

In occasione del restauro del Senese, per la prima volta vennero inglobate nel disegno generale della fronte anche le due torri laterali, che furono rivestite da un basamento di travertino e di stucco ad imitazione del marmo, lavorato a bugne dolci¹⁸. L'architetto Pompeo Schiantarelli, più tardi, propose di modificare la superficie decorandola con ulteriori stemmi e ornamenti ed un bugnato¹⁹; tuttavia, ragioni di tipo statico ed economico si opposero al progetto, lasciando la configurazione settecentesca immutata fino alla costruzione della nuova facciata alla fine dell'Ottocento.

L'attuale prospetto cominciò ad essere concepito nella seconda metà del XIX secolo. La nuova campagna di lavori fu strettamente legata al proposito di allargare via Duomo per migliorare il collegamento tra i quartieri bassi della città e l'area del Museo Archeologico. L'importanza



2. Napoli, Cappella Pappacoda, particolare del portale (foto Veronese 2013).



3. La facciata del Duomo di Napoli in un'incisione della fine del Seicento (da Strazzullo, 1959).

che avrebbe avuto la nuova «strada passante per il Vesco-vato» imponeva, infatti, un adeguamento della facciata della Cattedrale, la quale, con la creazione di una vera e propria piazza ad ovest, si sarebbe venuta a trovare in uno spazio molto più solenne rispetto al semplice slargo situato sull'antico cardine²⁰.

L'idea dello sventramento del tessuto urbano antico si innestava fortemente nel solco della politica urbanistica del tempo che, sotto l'influenza dei lavori di Haussmann a Parigi, vedeva le maggiori capitali europee perdere la loro configurazione storica, conservata per lo più intatta fin dal Medioevo, per trasformarsi secondo le più moderne esigenze della nuova classe borghese.

Una prima ipotesi per una strada di collegamento tra via Foria e via Marina fu avanzata già nel 1839 da Federico Bausan e Luigi Giordano, che proposero l'idea di un asse passante per l'antico nucleo cittadino e tangente alla parte retrostante del Duomo. Il disegno prevedeva

anche un nuovo ingresso alle spalle della Cattedrale garantito dall'ampliamento di via dei Tribunali e della via dei Santi Apostoli²¹.

Nel dicembre 1852, gli architetti Antonio Francesconi e Luigi Cangiano furono incaricati di elaborare il progetto della nuova strada del Duomo, allargando e unificando il tracciato di una serie di strade strette che, da settentrione fino alla marina, attraversavano in sequenza il nucleo antico della città: il vico San Giuseppe dei Ruffi, la strada dell'Arcivescovado, la strada de' Mannesi, il vico San Giorgio Maggiore e la strada San Severo al Pendino. I lavori iniziarono con un notevole ritardo, nel 1860, e dopo circa un ventennio risultava completato il tratto di strada tra via Foria e l'attuale piazzetta del Museo Filangieri, mentre il ramo di congiunzione con via Marina fu aperto solo successivamente, durante i lavori di risanamento²².

La realizzazione della nuova arteria comportò gravi perdite per il tessuto del centro antico di Napoli che, per



4. Napoli, Duomo, particolare del leone stiloforo del portale maggiore (foto Veronese 2013).

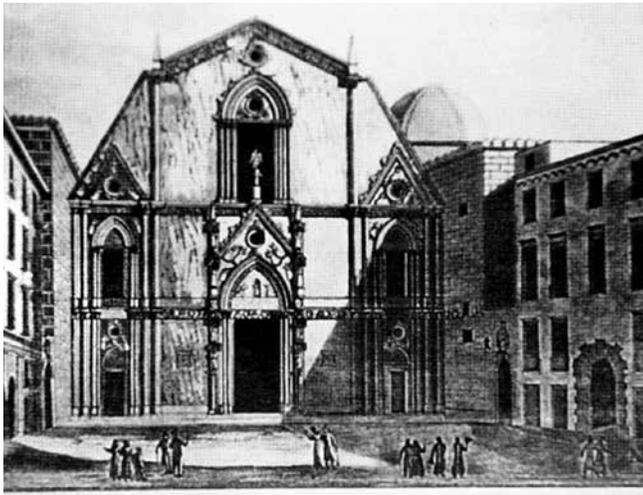
la prima volta, veniva 'sventrato' nella maglia regolare ereditata dall'impianto greco di derivazione ippodamea. L'allargamento dell'antico cardine fino alla misura di 60 palmi (circa 15 metri) causò l'abbattimento di importanti emergenze architettoniche, come le chiese di Santo Stefano ai Mannesi e Santa Maria Porta Coeli, e costrinse ad eseguire discutibili rifacimenti di antichi edifici secondo criteri non rispettosi della stratificazione storica e dell'autenticità delle opere²³. In quell'occasione infatti le chiese di San Giorgio Maggiore e di San Severo al Pendino furono letteralmente 'tagliate' e dotate di nuovi prospetti lungo via Duomo, mentre il quattrocentesco Palazzo Como fu spostato di circa venti metri rispetto alla posizione originaria, attraverso lo smontaggio e la relativa ricostruzione nella posizione attuale.

Nel 1869 si avviarono i lavori di costruzione dei portici in corrispondenza del lato destro della facciata del Duomo e nell'aprile del 1870 il vice sindaco di Napoli Giu-

seppe Melchionna, reputando ormai inadeguata la vecchia fronte, sollecitò il cardinale Sisto Riario Sforza al restauro del prospetto della Cattedrale, proponendo per la sua realizzazione una commissione di tecnici appositamente nominata dal Comune²⁴ (fig. 6).

Il cardinale, che in quegli stessi anni aveva già provveduto al restauro dell'abside della Cattedrale, «pur ringraziando il Municipio del suo interesse, rivendicò all'autorità ecclesiastica il diritto e il dovere di provvedere al restauro della facciata»²⁵, rispettando un'antica consuetudine che aveva visto da sempre separati, nella gestione dei lavori edilizi sulla Cattedrale, la Curia e i rappresentanti del potere cittadino.

Il dibattito che ne scaturì coinvolse l'intera cittadinanza sull'opportunità di restaurare l'esistente facciata del Senese, il cui disegno ancora suscitava vaste polemiche, oppure provvedere, come sosteneva la maggior parte degli studiosi, alla realizzazione di una facciata del tutto nuova. Lo stesso arcivescovo manifestava forti dubbi tra la soluzione più economica del restauro e l'altra, che sicuramente avrebbe dato più lustro alla chiesa



5. Il largo antistante il Duomo di Napoli in una stampa del 1823 (da Strazzullo, 1959).

e a se stesso. L'ipotesi della ricostruzione della facciata, del resto, si innestava pienamente nella coeva prassi 'stilistica' del restauro, che vedeva negli stessi anni la realizzazione di numerose facciate delle più importanti chiese italiane, nelle forme tipiche dell'eclettismo ottocentesco. Possono annoverarsi, tra i tanti, noti esempi quali il Duomo di Milano e quello di Firenze, le cui fronti furono costruite rispettivamente nel 1813 e nel 1887, e, più vicino temporalmente e geograficamente al caso in oggetto, il Duomo di Amalfi, la cui facciata fu ripristinata nelle attuali forme neo romaniche nel 1891²⁶ (figg. 7-9).

In un primo momento il cardinale Riario Sforza optò per la realizzazione di un nuovo progetto e convocò a Napoli, nel 1871, l'architetto pontificio Virginio Vespignani, commissionandogli l'opera. Questi, impegnato a Roma nei restauri di Santa Maria Maggiore e di Santa Maria degli Angeli, pur tardando molto l'esecuzione dei disegni, fece pervenire al vescovo il proprio progetto, considerato subito molto soddisfacente, ma eccessivamente oneroso per le finanze della Curia²⁷. Intanto era stata nominata, dallo stesso arcivescovo, una commissione di esperti, composta dal senatore Giuseppe Fiorelli e dagli architetti Michele Ruggiero e Giovanni Rossi, con il compito di esaminare le proposte che progettisti napoletani avevano spontaneamente inviato alla Curia con l'intento di poter contribuire all'impresa. D'accordo con il cardinale, la giuria considerò il progetto presentato da



6. Napoli, il largo antistante il Duomo, in una foto del 1869 circa (da Rossi, 1998).

Errico Alvino come un buon compromesso tra la costruzione di una facciata del tutto nuova ed una spesa contenuta²⁸. Errico Alvino, fin dagli anni Cinquanta, era stato tra i protagonisti del contemporaneo dibattito sull'architettura eclettica in Italia, contribuendo in maniera determinante alla realizzazione di importanti interventi 'in stile' per le facciate della chiesa di Santa Maria di Piedigrotta a Napoli, della Cattedrale di Amalfi e del Duomo di Firenze, dove pur non essendo autore del progetto realizzato influenzò fortemente le scelte definitive, prima come giurato del concorso e poi come progettista²⁹.

Il disegno proposto per la facciata del Duomo partenopeo mirava «ad inserire il goticizzante portale del Baboccio in una massa architettonica di stile affine», a costruire cioè una sorta di palinsesto per i monumenti superstiti delle antiche facciate del Trecento e Quattrocento, ricercando contemporaneamente uno stile architettonico che ben si armonizzasse con la Cattedrale antica³⁰.

Il risultato fu una slanciata cornice neo-gotica, arricchita da guglie, edicole e cuspidi, che racchiudeva le antiche vestigia trecentesche³¹.



7. Napoli, chiesa di Santa Maria di Piedigrotta. Veduta della facciata dopo il restauro di Errico Alvino in una cartolina della fine del XIX secolo (da Pugliano, 2004).

I disegni definitivi si sarebbero dovuti presentare entro il 30 giugno 1876, ma la morte dell'Alvino a Roma in quello stesso mese interruppe nuovamente l'opera. Il progetto originario fu ripreso, con qualche lieve modifica, dagli architetti Nicola Breglia e Giuseppe Pisanti che, sotto la direzione di Ruggiero e Rossi, riuscirono finalmente a compiere l'impresa (figg. 11-12).

La data della posa della prima pietra viene ricordata da un'incisione alla base della colonnina a sud del torrione di sinistra e fu benedetta dallo stesso arcivescovo Riario Sforza il 7 luglio 1877³². I lavori, finanziati da una sottoscrizione popolare quinquennale di una lira al mese per famiglia, subirono un arresto dopo la morte del cardinale Riario, nel 1877. L'anno successivo furono ripresi dal cardinale Guglielmo Sanfelice, il quale, per incentivare la raccolta dei fondi necessari alla costruzione, commissionò a Giuseppe Pisanti la costruzione di un modello in creta da ritrarre in numerose

copie fotografiche da distribuire ai contribuenti. Nel 1884 il modello fu esposto all'interno della Cattedrale e fino al 1954, quando venne distrutto, fu possibile ammirarlo nella navata sinistra del Duomo, accanto al battistero³³ (fig. 14).

Il 18 giugno 1905, in occasione dei festeggiamenti del XV centenario del martirio di san Gennaro, la benedizione del cardinale Giuseppe Prisco sancì la fine dei lavori, sebbene mancassero ancora le guglie laterali e altre decorazioni³⁴. La costruzione dei campanili, secondo documenti dell'Archivio Centrale dello Stato, riportati da Giuseppina Pugliano, fu inizialmente posticipata per motivi economici e poi definitivamente abbandonata a seguito di un parere contrario della Giunta Superiore di Belle Arti del Ministero dell'Istruzione Pubblica³⁵ (figg. 10, 13).

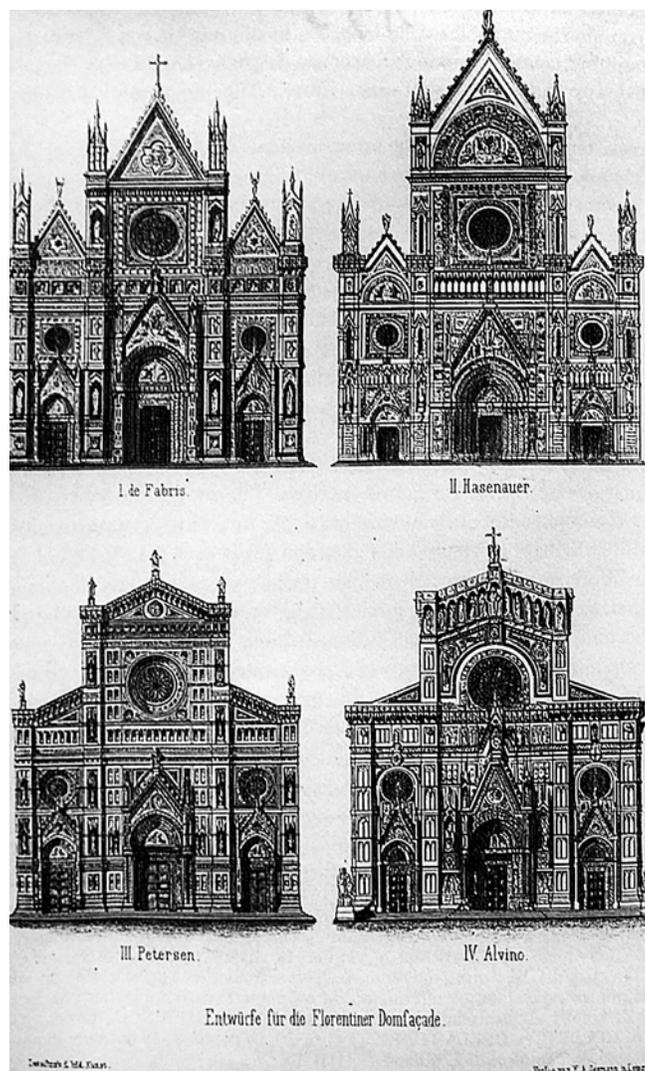
Al 1905, dunque, risale la conclusione dell'ultima campagna di lavori volti alla definizione architettonica della facciata del Duomo di Napoli.

I nuovi documenti³⁶, consistenti in preventivi di massima per l'esecuzione delle torri campanarie della facciata, anche se rimarranno solo sulla carta, testimoniano di una nuova possibile fase di lavori che si sarebbe dovuta

svolgere a partire dalla fine degli anni Venti del Novecento. In quel frangente, infatti, si mossero significativi passi per tentare di conferire il degno coronamento alla fronte della Cattedrale, così come previsto dal progetto dell'Alvino. Sono gli anni in cui la gestione dei lavori pubblici napoletani è affidata all'Alto Commissariato per la città e la provincia di Napoli, un organo prefettizio che, dal 1925 al 1936, ebbe tra i vari compiti la responsabilità finanziaria e gestionale della maggior parte dei restauri dei monumenti del territorio municipale³⁷. Per tutta la durata del regime fascista, l'esecuzione 'differita' delle opere di architettura fu una pratica assai diffusa, in special modo nel campo dell'urbanistica. È noto infatti come il regime si appropriò di numerosi progetti, piani e interventi concepiti durante i precedenti governi liberali e mai messi in atto³⁸. Nel fervore dell'attività edilizia di quegli anni, che coinvolse una larga fetta del patrimonio storico-artistico partenopeo, non fu ignorato che nei fatti la realizzazione della facciata della più importante chiesa cittadina fosse rimasta incompiuta.

I due preventivi furono commissionati dalla Curia di Napoli e resi noti all'Alto Commissariato nel 1928. L'autorità religiosa prese contatti con due studi di ingegneria attivi in città, inviando loro due fotografie, una raffigurante lo stato presente della facciata con la scritta a penna, in calce, «come sta ora», e l'altra con la riproduzione del bozzetto in gesso del progetto di Breglia e Pisanti, con la scritta «il Duomo come dovrebbe venire» (figg. 15-16). La committenza richiedeva esplicitamente «lavori da farsi per integrare con i due campanili laterali la monumentale facciata del duomo di S. Gennaro e per la rinnovazione totale del pavimento»³⁹. Le risposte dei due studi, indirizzate al cardinale Alessio Ascalesi e datate al 12 febbraio 1928, sono entrambe strutturate nella forma del computo metrico e indicano un importo totale dei lavori pari a circa quattro milioni di lire.

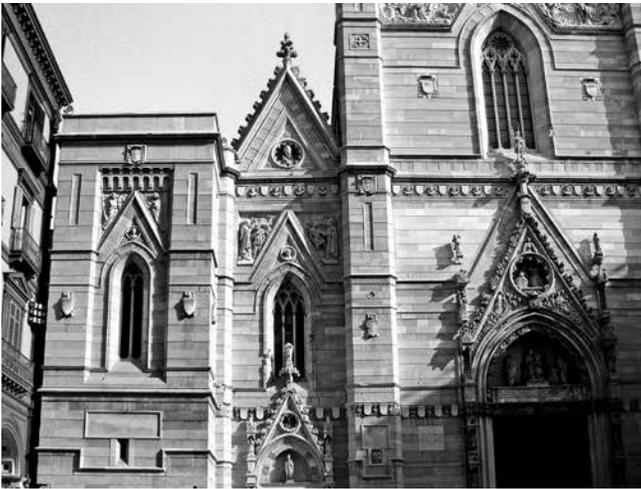
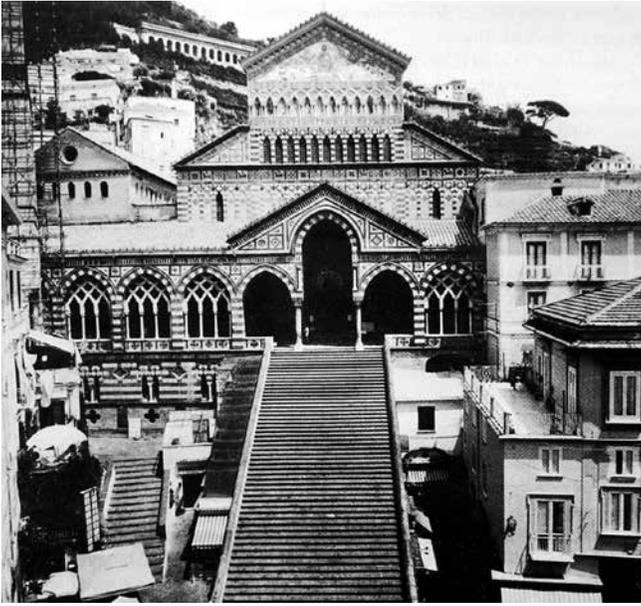
Il primo documento è firmato da una commissione composta da tre ingegneri, tra cui figura Raffaele Pergolesi, già componente, in quegli stessi anni, della commissione Giovannoni per la redazione del Piano Regolatore di Napoli, e riporta in maniera assai dettagliata ed analitica le singole fasi necessarie alla realizzazione dell'opera⁴⁰.



8. Il progetto Alvino (1884) e i disegni dei De Fabris, Hasenauer e Petersen, pubblicati sulla rivista «Zeitschrift für bildende Kunst Beiblatt» in seguito all'ammissione al «ballottaggio finale» del secondo concorso (1864-1865) per la facciata del Duomo di Firenze (da Pugliano, 2004).

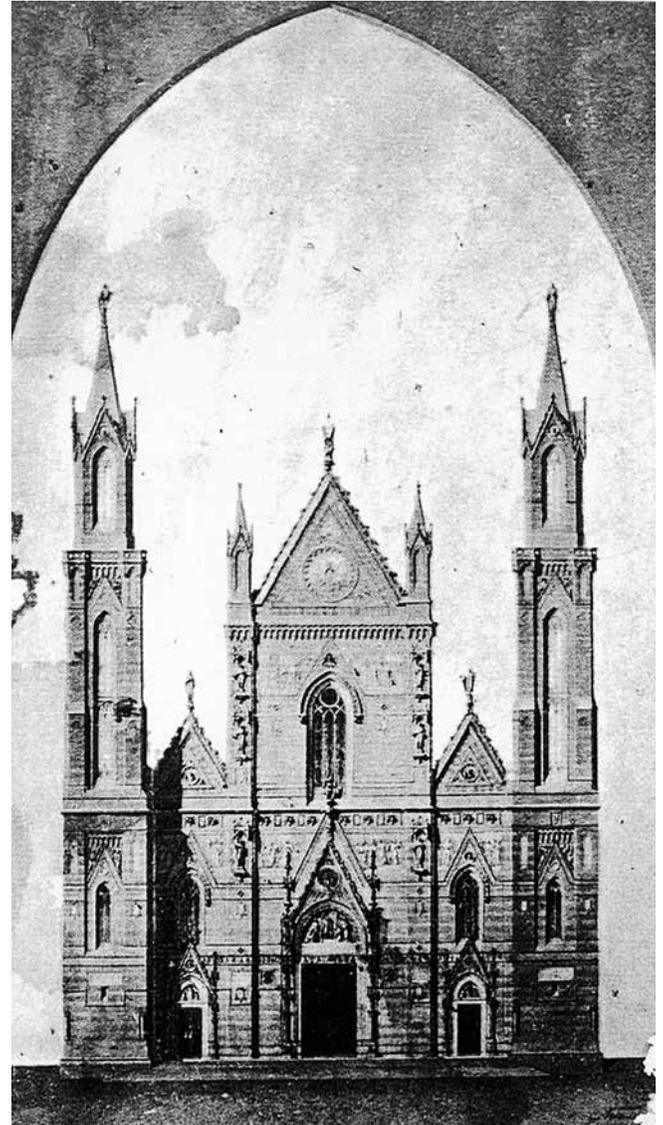
L'intento dei progettisti è quello di fornire un «giudizio di larga massa sulla spesa occorrente per l'eventuale elevazione ed ultimazione delle due torri laterali della facciata del duomo in Napoli, in conformità del progetto originario dei sigg. architetti Nicola Breglia e Giuseppe Pisanti»⁴¹.

Dopo aver doverosamente premesso «che un preventivo di tale fatta esige uno studio bene accurato il quale esorbita dall'attuale giudizio sommario che qui si esprime sotto l'imperio dell'urgenza ed a solo scopo di larga approssimazione», gli ingegneri si soffermano su «alcune considerazioni» condotte sulla base della conoscen-



9. Amalfi, Duomo. Veduta d'insieme dell'atrio e della facciata (da Fiengo, 1994).

10. Napoli, Duomo, particolare della torre a destra della facciata (foto Veronese 2013).



11. Cattedrale di Napoli. Progetto per la facciata di N. Breglia e N. Pironti (da Di Stefano, 1975).

za dell'evoluzione storica della fabbrica e dall'analisi dei prezzi di mercato dei materiali edilizi da utilizzare. La prima riguarda l'analisi dello stato delle fondazioni, definito «molto incerto», che impone quindi «l'apertura di cavi di assaggio prima di accingersi a qualsiasi opera di sopraelevazione». La seconda mette in evidenza come il costo completo dell'opera avrebbe dovuto tenere conto della necessaria riapertura delle cave antiche da cui, nell'Ottocento, si era estratto il travertino utilizzato per realizzare la facciata. L'ultima considerazione pone l'attenzione sul carattere straordinario dell'opera, che «esula dalle condi-

zioni correnti di costruzioni del genere», e mette in evidenza il timore reverenziale che gli stessi ingegneri ponevano di fronte ad un monumento di «eccezionale importanza per suo valore intrinseco e per l'alta destinazione religiosa nella Metropoli del Mezzogiorno».

Per l'effettivo svolgimento dei lavori vengono individuate sei fasi, definite «capisaldi», per ciascuna delle quali sono esplicitati accuratamente i costi e le dimensioni degli interventi.

A monte dell'opera viene previsto lo «scandaglio» delle fondazioni, tramite «pozzi d'assaggio» in corri-



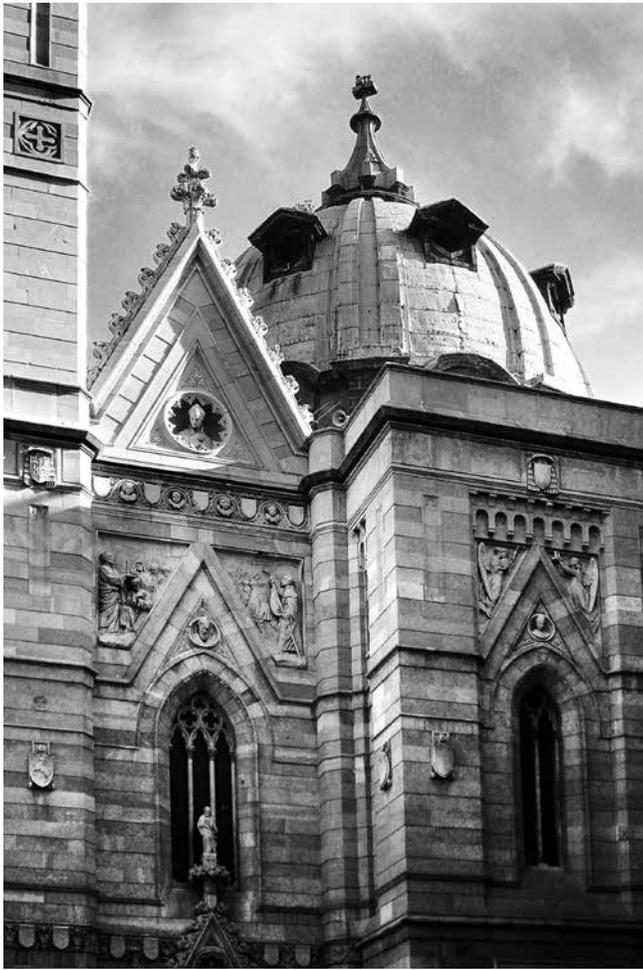
12. Napoli, Duomo, particolare della facciata (foto Veronese 2013).

spondenza delle due torri, «tenuto conto di tutte le cautele necessarie, compresa la loro colmata ed ogni opera di ripristino». La particolare situazione orografica dell'area del Duomo e la presenza in altri punti dell'*insula* di cedimenti fondali imponeva, per questa fase, una certa discrezionalità, per cui si considerava prudente accantonare una riserva economica per l'eventuale opera di sotfondazione necessaria. Per l'elevazione della «struttura del grezzo» viene prontamente specificato che «le due sopraelevazioni possano eseguirsi in cemento armato», prevedendo, per i 43 metri di altezza di ciascuna torre, solai ogni 4 o 5 metri, per un totale di circa 9 livelli.

Le voci di spesa più consistenti vengono dedicate ai

finimenti degli interni e soprattutto al rivestimento architettonico degli esterni, per il quale «le difficoltà di rinvenimento, trasporto, lavorazione, elevazione, sfrido e collocamento in opera» determinano le maggiori incognite per la corretta esecuzione dell'opera. Vengono ancora inclusi nel computo i costi per la costruzione delle opere d'arte accessorie, comprese tutte le opere d'arte e di scultura, non incluse nel rivestimento architettonico esterno⁴².

Il secondo preventivo è firmato dall'ingegner Giovanni Galli e, rispetto al primo, si presenta molto meno dettagliato nella definizione dei particolari costruttivi e nell'individuazione delle singole fasi, riprendendone tuttavia i contenuti e i criteri. Anche in questo caso la struttura portante dei campanili viene prevista in cemento armato, mentre la realizzazione delle decorazioni con lo «stesso materiale



13. Napoli, Duomo, particolare della torre a destra della facciata (foto Veronese 2013).

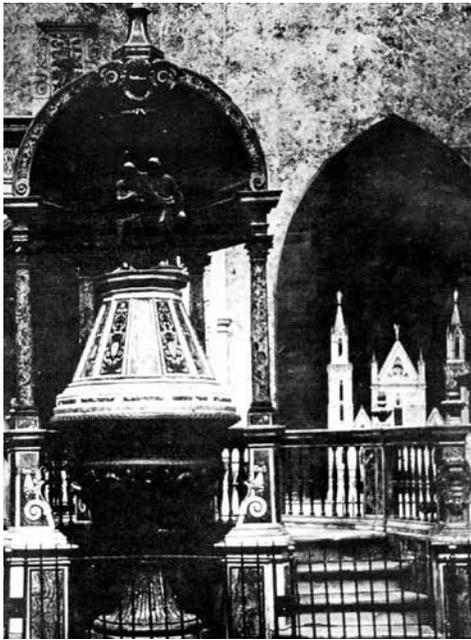
della facciata esistente»⁴³. All'intervento sul corpo principale viene poi aggiunto genericamente «ogni accessorio per dare il lavoro complementare finito»⁴⁴.

I nuovi documenti costituiscono una valida testimonianza del modo di intendere il restauro dei 'monumenti' nei primi decenni del Novecento, sia dal punto di vista culturale che da quello tecnico. Sono anni in cui importanti innovazioni tecnologiche e costruttive determinano un mutamento della figura dell'architetto, sancito anche da una forte regolamentazione legislativa, che porterà ad una netta distinzione delle competenze e dei ruoli. La figura del professionista tecnico, teorico e amministratore che aveva caratterizzato i primi anni del XX secolo tenderà a sparire, a favore di un crescente grado di specializzazione che renderà visibili, anche nel restauro dei monumenti, le distanze formative tra l'architetto e l'ingegnere⁴⁵.

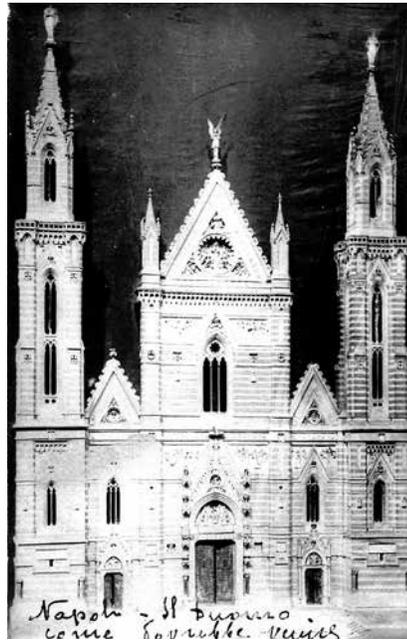
Le scelte architettoniche che emergono dalla lettura dei documenti, d'altro canto, compongono un quadro nel quale risulta evidente l'apporto tecnologico fornito dall'uso del cemento armato nel restauro, così come più tardi raccomandato nella Carta di Atene del 1931, anche se declinato all'interno di una pratica contraddistinta da scelte metodologiche non sempre univocamente determinate e riconoscibili. Questo tipo di atteggiamento caratterizza un periodo nella storia della cultura del restauro nel quale le diverse correnti sorte alla fine dell'Ottocento convivono e si contaminano nel solco di una committenza politica che poneva nella funzione propagandistica dell'architettura grandi aspettative. Nonostante la cultura 'ufficiale', infatti, si raccogliesse attorno alla teoria giovannoniana del «restauro scientifico», considerata come la più completa e innovativa dottrina in tema di conservazione dei monumenti, l'effettiva prassi operativa proponeva ancora interventi 'in stile' e spinti rifacimenti che il regime reputava utili per imporre i noti valori nazionalistici. D'altro canto i «restauri di rinnovamento» che Giovannoni descriveva come quelli che «si presentano quando si debba terminare un'opera di cui manchi interamente una parte essenziale», così come nel caso dei campanili, venivano già connotati in un'accezione negativa, in un'epoca in cui concetti quali il 'minimo intervento' e la 'distinguibilità' delle aggiunte erano pienamente riconosciuti e condivisi dalla comunità scientifica⁴⁶.

Tuttavia, la specificità del caso in oggetto spinge a valutare ulteriori considerazioni che vanno al di fuori delle singole definizioni. Non si può infatti non considerare la vicinanza temporale tra la chiusura dei lavori della facciata nel 1905 e l'elaborazione dei preventivi di cui si è detto. Il differimento dell'esecuzione in questo caso sarebbe stato prodotto a distanza di circa 25 anni dall'effettivo completamento dell'intervento originario; un tempo tutto sommato contenuto, che lascia anche ipotizzare come la facciata del Duomo di Napoli fosse considerata dai contemporanei un'opera ancora 'aperta' e passibile di ulteriori interventi per determinarne il definitivo assetto.

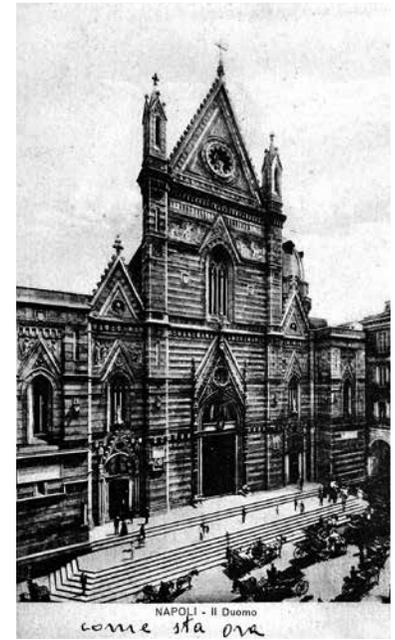
Non sono note le ragioni per cui questo importante intervento non fu realizzato. La mancanza di ulteriori



14. Il modellino in creta della facciata del Duomo di Napoli, posto nella navata sinistra della cattedrale, vicino al fonte battesimale fin dal 1884, in una foto degli anni '20 circa del XX secolo (da Sersale, 1929).



15. Fotografia del modello della facciata del Duomo recante la scritta «Napoli - il Duomo come dovrebbe venire» (ASNA, *Prefettura di Napoli - Gabinetto, Il versamento, busta 714*).



16. Fotografia della facciata del Duomo di Napoli recante la scritta «come sta ora» (ASNA, *Prefettura di Napoli - Gabinetto, Il versamento, busta 714*).

documenti rende impossibile individuare le reali motivazioni e soprattutto lascia supporre che la richiesta dei preventivi rimase un episodio isolato e poco conosciuto anche ai contemporanei, dal momento che non produsse alcun dibattito culturale, come pure avvenne per altri complessi restauri coevi quali Castelnuovo e la chiesa di Donnaregina⁴⁷. Risulta tuttavia verosimile l'ipotesi che a far tramontare l'impresa contribuirono anche ragioni economiche. Nonostante l'Alto Commissariato, in quegli anni, provvedesse con notevoli somme alla cura degli edifici monumentali, la crisi che iniziò a prodursi sulla fine degli anni Venti rallentò enormemente l'attività edilizia e imprenditoriale dello Stato. Gli arcivescovi, inoltre, avevano sempre mirato a mantenere una certa autonomia nelle questioni inerenti il Duomo, provvedendo spesso con fondi propri ai lavori sulla cattedrale. Sono frequenti, infatti, gli episodi in cui la Curia, pur gradendo lasciti e finanziamenti di tipo 'secolare', preferiva ricorrere a donazioni da parte di facoltosi personaggi di nobili famiglie o alle offerte del popolo, piuttosto che accedere ai fondi dello Stato, soprattutto se questi dovevano comportare

l'intromissione di laici nei problemi ecclesiastici.

Nuove campagne di restauro sulla Cattedrale partenopea sono state eseguite nell'immediato dopoguerra e tra il 1968 e il 1974. Questi ultimi lavori in particolare, sotto la direzione di Roberto Di Stefano, hanno condotto, com'è noto, a notevoli scoperte archeologiche e alla generale sistemazione dell'interno del Duomo e del suo sistema di copertura⁴⁸. Tuttavia, nessuna nuova alterazione ha modificato l'aspetto della facciata e, nonostante i danni subiti durante la Seconda Guerra Mondiale e i successivi interventi in termini di ordinaria manutenzione, oggi è ancora possibile ammirare la fronte della Cattedrale così come appariva all'atto della sua inaugurazione nel 1905.

¹ Cfr. M.L. SCALVINI, *La facciata neogotica per il Duomo di Napoli nell'itinerario eclettico di Errico Alvino, in Il neogotico nel XIX e XX secolo*, atti del convegno, Pavia 1985, a cura di R. BOSSAGLIA, V. TERRAROLI, Milano 1989, II, pp. 383-397.

² Cfr. L. VERONESE, *Il restauro a Napoli negli anni dell'Alto Commissariato (1925-1936). Architettura, urbanistica, archeologia*, Napoli 2012.

³ I documenti citati sono stati trovati presso l'Archivio di Stato di Napoli [d'ora in poi ASNA], nel fondo *Prefettura di Napoli - Gabinetto*, II versamento, busta n. 714, nell'ambito delle ricerche per il dottorato in Conservazione dei beni architettonici, XXII ciclo, Università 'Federico II' di Napoli, tutor prof. arch. Renata Picone, confluente in L. VERONESE, *op. cit.*

⁴ Cfr. P. MARCONI, *Arte e cultura della manutenzione dei monumenti*, Roma 1984; IDEM, *Il restauro e l'architetto: teoria e pratica in due secoli di dibattito*, Venezia 1993.

⁵ M. MANIERI ELIA, *La conservazione, opera differita, in Il progetto del passato, memoria, conservazione, restauro, architettura*, a cura di B. PEDRETTI, Milano 1997, pp. 115-132.

⁶ Alcuni autori, tra i quali P. Leone de Castris, ipotizzano che l'edificazione del Duomo sia iniziata all'epoca di Carlo I d'Angiò, ovvero subito dopo il 1277. Altri, invece, tra i quali C. Bruzelius e A. Venditti, collocano la costruzione al regno di Carlo II, adducendo come motivazione la totale mancanza di documentazione che possa attestare la prima ipotesi; cfr.: P. LEONE DE CASTRIS, in *Napoli Sacra*, I Napoli 1993, pp. 2-3; F. STRAZZULLO, *Saggi storici sul duomo di Napoli*, Napoli 1959, pp. 55-71; A. VENDITTI, *Architettura dell'Alto Medioevo*, in *Storia di Napoli*, II, Napoli 1969, p. 748; C. BRUZELIUS, *Le pietre di Napoli*, Roma 2004, p. 94.

⁷ C. BRUZELIUS, *op. cit.*, p. 95.

⁸ C. Bruzelius considera valida l'ipotesi avanzata nel 1899 da F. Carabellese, secondo il quale l'architetto della Cattedrale fu Riccardo Primario, membro di una famiglia di architetti napoletani, morto tra il 1310 e il 1313; cfr. F. CARABELLESE, *Spigolature storico artistiche Robertine*, in «Napoli nobilissima», VIII, 1899, pp. 191-192; C. BRUZELIUS, *op. cit.*, p. 110.

⁹ Cfr. A. MIOLA, *La facciata del Duomo di Napoli inaugurata dall'Em. mo Cardinale Arcivescovo Giuseppe Prisco il 18 giugno del 1905: cenno storico descrittivo*, Napoli 1905, p. 7; F. STRAZZULLO, *op. cit.*, p. 57; IDEM, *La facciata del Duomo di Napoli*, in «Campania Sacra», 5, 1974, pp. 157-199.

¹⁰ La committenza del cardinale Minutolo è testimoniata da un'iscrizione, tuttora esistente, benché danneggiata nell'ultima guerra, posta sull'architrave del portale. Francesco Abbate riferisce di una «fonte settecentesca» nella quale si evince la chiamata nell'allora capitale angioina del Baboccio da parte del cardinale Minutolo. Lo scultore, allora cinquantenne, era impegnato nel cantiere del Duomo di Milano e rimase a Napoli, con ogni probabilità, fino al 1421; cfr. F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il sud angioino e aragonese*, Roma 1998. A. Miola e F. Strazzullo riportano che l'attribuzione del portale del duomo al Baboccio si evince da un'iscrizione esistente sulla tomba di Antonio Penna, opera dello scultore di Priverno, nella chiesa di Santa Chiara a Napoli, cfr. A. MIOLA, *op. cit.*, p. 7; F. STRAZZULLO, *Saggi storici*, cit., p. 60.

¹¹ La facciata anteriore al restauro del 1788 è riprodotta in un'incisione della *Guida dei Forestieri* del Sarnelli; essa reca la dedica al cardinale Giacomo Cantelmo e mostra la fronte del Duomo come la si poteva ammirare nel 1697. Come nota Strazzullo, il disegno, che ingloba il portale baboccesco, è «preciso nelle sue linee architettoniche essenziali, nessuna spartizione verticale, rivestimento e lastre rettangolari di pietra viva, cinque finestroni oblungi e quattro tondi; la gradinata è resa più mossa dalla triplice curvatura a semicerchio»; F. STRAZZULLO, *Saggi storici*, cit., p. 72.

¹² F. ABBATE, *op. cit.*, p. 141. Sull'attività artistica del Baboccio, cfr. A. CIRILLO MASTROCINQUE, *Cultura e mode nordiche nell'opera di Antonio Baboccio da Piperno*, in «Napoli nobilissima», s. III, VIII, 1969, pp. 16-25.

¹³ L'incisione è contenuta in B. ALDIMARI, *Historia genealogica della famiglia Carafa*, 1691, vol II, p. 151, così come riportato da F. STRAZZULLO, *Saggi storici*, cit., p. 64. Come nota E. Vassallo Zirpoli, «le ragioni del protrarsi del disinteresse da parte della committenza ecclesiastica per questo lato della chiesa è probabilmente da ricercare nella posizione del prospetto principale che, defilato rispetto alla maggiormente trafficata e raggiungibile via dei Tribunali, veniva utilizzato solo in particolari occasioni»; E. VASSALLO ZIRPOLI, *Trasformazioni e restauri di un'architettura stratificata. Il caso della cattedrale di Napoli*, in *Verso una storia del restauro. Dall'età classica al primo Ottocento*, a cura di S. CASIELLO, Firenze 2008.

¹⁴ Il Duomo, a seguito di quell'evento luttuoso, fu restaurato grazie all'interessamento di Alfonso I d'Aragona e al contributo economico di molte nobili famiglie napoletane. Non risultano tuttavia documenti che attestino interventi effettuati sulla facciata, per cui si può supporre che furono solo riparati i danni senza modificarne l'aspetto; cfr. A. MIOLA, *op. cit.*, p. 12. Sugli effetti del terremoto del 1456, cfr. B. FIGLIUOLO, *Il terremoto del 1456*, Altavilla Silentina (SA) 1988.

¹⁵ Tommaso Senese compare come Regio ingegnere del Capitolo dal 15 marzo 1778; cfr. R. DI STEFANO, *La cattedrale di Napoli: storia, restauro, scoperte, ritrovamenti*, Napoli 1975, p. 63.

¹⁶ P. D'ONOFRI, *Succinte notizie intorno alla facciata della chiesa cattedrale napoletana nelle quali si da contezza dell'antica speciosa sua porta e del ripulimento si' dell'una, che dell'altra fattosi in quest'anno 1788 da Giuseppe Maria de principi Capece Zurolo (...) all'istessa Eminenza Sua Reverendissima rispettosamente dicata*, Napoli 1788, p. 25.

¹⁷ R. DI STEFANO, *op. cit.*, p. 35. Franco Strazzullo descrive la nuova facciata come «una fabbrica che non era né gotica né barocca, ma piuttosto un'ibrida espressione di antico e moderno, di valore artistico decisamente negativo»; e ancora osserva che «conoscendo i metodi di restauro allora vigenti, bisogna ringraziare Dio se il portale del '400 venne incorporato e non demolito»; F. STRAZZULLO, *op. cit.*, p. 65.

¹⁸ In quegli anni, il largo del Duomo era molto più stretto dell'attuale e le due torri laterali della facciata erano quasi completamente inglobate negli edifici adiacenti. L'arretramento di tali costruzioni e la liberazione delle torri fu realizzata dopo l'Unità d'Italia.

¹⁹ L'intervento proposto dallo Schiantarelli è citato in P. D'ONOFRI, *op. cit.*, p. 28 e riportato in R. DI STEFANO, *op. cit.*, p. 63. Tuttavia non ci è pervenuto alcun disegno di questo progetto e non è possibile definire con certezza le intenzioni dell'architetto. Sugli interventi di Pompeo Schiantarelli sul Duomo di Napoli cfr. F. DIVENUTO, *Pompeo Schiantarelli: ricerca ed architettura nel secondo Settecento napoletano*, Napoli 1984, pp. 109-112.

²⁰ Sulla creazione della nuova strada cfr. A. BUCCARO, *Istituzioni e trasformazioni urbane nella Napoli dell'Ottocento*, Napoli 1985; G. ALISIO, *Napoli nell'Ottocento*, Napoli 1992; P. ROSSI, *Gli interventi urbani da Ferdinando II agli anni postunitari*, in *Civiltà dell'800 Architettura ed Urbanistica*, a cura di G. ALISIO, Napoli 1997; P. ROSSI, *Antonio e Pasquale Francesconi: architetti e urbanisti nella Napoli dell'Ottocento*, Napoli 1998.

²¹ Il Consiglio Edilizio nel 1841 sottolineava che «questa novella comunicazione condurrebbe per la più bella parte della Città alla prima Chiesa di essa, senza obbligare il sovrano, come ora avviene, ed al suo corteggio, a passare strade tortuose ed anguste, simili assai a senterucoli che a vie di nobilissima capitale»; P. ROSSI, *Antonio e Pasquale Francesconi*, cit., p. 34.

²² Ivi, p. 44.

²³ Sulla prassi del restauro nell'Ottocento a Napoli cfr. R. PICONE, *Il restauro e la questione dello "stile". Il secondo Ottocento nel mezzogiorno d'Italia*, Napoli 2012.

²⁴ F. STRAZZULLO, *La facciata del duomo di Napoli*, cit., p. 18.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Cfr. M.L. SCALVINI, *La facciata neogotica per il Duomo di Napoli*, cit.; G. FIENGO, *Il duomo di Amalfi: restauro ottocentesco della facciata*, Amalfi 1991.

²⁷ F. STRAZZULLO, *La facciata del duomo di Napoli*, cit., p. 20. Sull'opera di Virginio Vespignani si veda S. CIRANNA, *Virginio Vespignani architetto restauratore*, in *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, a cura di S. CASIELLO, Venezia 1996, pp. 49-71.

²⁸ F. Strazzullo, nel saggio sulla facciata del Duomo di Napoli del 1974, ipotizza l'esistenza di due distinti progetti elaborati dall'Alvino per il prospetto della Cattedrale. Le ricerche di G. Pugliano hanno permesso il ritrovamento di un disegno risalente al maggio 1872, presentato in forma spontanea alla Curia nello stesso anno, diverso da quello elaborato nel 1875 su commissione del cardinale Riario Sforza. In questo primo progetto, al posto degli alti campanili laterali, previsti nella versione definitiva, si possono osservare due basse guglie, che non superano il corpo centrale della facciata e che danno alla costruzione un aspetto molto più simile ai riferimenti gotici dell'Europa centrale; cfr. F. STRAZZULLO, *La facciata del duomo di Napoli*, cit., pp. 156-199; G. PUGLIANO, *Errico Alvino e il restauro dei monumenti*, Quaderni dell'Accademia Pontaniana, 37, Napoli 2004, pp. 63-106.

²⁹ Nel 1853 si registra il primo intervento di restauro dell'Alvino, sulla facciata della chiesa napoletana di Santa Maria di Piedigrotta. La partecipazione al concorso per la fronte del Duomo di Firenze è testimoniata fin dal 1859, prima in veste di giurato e poi di progettista, influenzando fortemente la soluzione definitiva realizzata da Emilio de Fabris. Dal 1870 Alvino sarà impegnato nel cantiere della Cattedrale di Amalfi dove fino alla sua morte fornirà i disegni per l'attuale prospetto neo-romanico; cfr. G. PUGLIANO, *op. cit.*

³⁰ F. STRAZZULLO, *Saggi storici*, cit., p. 69. Come riporta A. Miola, «si convenne pertanto con l'Alvino che egli avrebbe continuato gli studi per il suo progetto seguendo certe determinate norme, che furono fra le altre queste, cioè dover l'altezza della facciata regolarsi sulle fabbriche originarie del duomo, e le due torri laterali elevarsi oltre la massima altezza delle costruzioni centrali, e che la facciata avesse forma tricuspidale»; A. MIOLA, *op. cit.*, p. 18.

³¹ Si chiede lo Strazzullo: «Fu vera gloria?», ed aggiunge: «dobbiamo riconoscere che la cucitura (...) non ha dato un'opera d'arte. I difetti in sostanza si riducono ad uno solo, ad una specie di peccato originale: un errato concetto di restauro»; F. STRAZZULLO, *Saggi storici*, cit., p. 69.

³² *Ibidem.*

³³ La costruzione di un modello in scala fu proposta dal principe Filangieri di Satriano, nel 1881, quando fu chiamato dal cardinale Sanfelice a far parte della sottocommissione insediata presso la Curia per completare il disegno della facciata a seguito della morte dell'Alvino;

cfr. G. PUGLIANO, *op. cit.*, p. 89.

³⁴ F. STRAZZULLO, *La facciata del duomo di Napoli*, cit., p. 23.

³⁵ Cfr. G. PUGLIANO, *op. cit.*, p. 96.

³⁶ ASNA, fondo *Prefettura di Napoli - Gabinetto*, Il versamento, busta 714.

³⁷ Cfr. L. VERONESE, *op. cit.*

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ ASNA, *Prefettura di Napoli - Gabinetto*, Il versamento, busta 714.

⁴⁰ Cfr. A. PANE, *L'influenza di Gustavo Giovannoni a Napoli tra restauro dei monumenti e urbanistica. Il piano del 1926 e la questione della «vecchia città»*, in R. AMORE, A. PANE, G. VITAGLIANO, *Restauro, monumenti e città. Teorie ed esperienze del Novecento in Italia*, Quaderni di Restauro del Dipartimento di Storia dell'Architettura e Restauro dell'Università di Napoli Federico II, Napoli 2008, pp. 19-93.

⁴¹ ASNA, *Prefettura di Napoli - Gabinetto*, Il versamento, busta 714.

⁴² Il tutto viene così riassunto: «1°) Scandaglio delle fondazioni: L. 10.000; 2°) Struttura del grezzo: L. 576.000; 3°) Castelletti: L. 150.000; 4°) Finimenti interni: L. 115.000; 5°) Rivestimento architettonico: L. 2.750.000; Opere d'arte: L. 200.000. Totale L. 3.801.000 + 10% circa d'imprevisti: L. 399.000 = L. 4.200.000». Una voce di spesa è, infine, dedicata alle opere provvisorie e ai castelletti di sostegno per la costruzione; *ibidem.*

⁴³ L'importo totale dei lavori, in questo caso, ammonta a L. 3.900.000; *ibidem.*

⁴⁴ Questo secondo documento fornisce anche un cenno sui lavori da fare al pavimento, per il quale si prevede un decoro «in marmo lucidato a colori, con fascia, controfascia e centri»; *ibidem.*

⁴⁵ Cfr. P. SICA, *Storia dell'Urbanistica. Il Novecento*, Roma 1981; G. ZUCCONI, *La città contesa. Dagli ingegneri sanitari agli urbanisti (1885-1942)*, Milano 1989; P. NICOLOSO, *Gli architetti di Mussolini, scuole e sindacati, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, Milano 1999; L. VERONESE, *op. cit.*, pp. 75-88.

⁴⁶ G. GIOVANNONI, *I restauri dei monumenti ed il recente Congresso storico*, estratto dal «Bollettino della Società degli Ingegneri e degli Architetti Italiani», Roma 1903, p. 3; cfr. anche IDEM, *Restauri di monumenti*, in «Bollettino d'arte», VII, 1-2, 1913, pp. 1-42.

⁴⁷ Sul dibattito culturale e sui restauri effettuati a Napoli negli anni tra le due guerre mondiali cfr. R. PICONE, *Restauri a Napoli tra le due guerre: l'opera di Gino Chierici 1924-1935*, in *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, a cura di S. CASIELLO, III edizione, Venezia 2005; R. AMORE, *Gino Chierici, tra teoria e prassi del restauro*, Napoli 2011; L. VERONESE, *op. cit.*

⁴⁷ Cfr. R. DI STEFANO, *op. cit.*, pp. 101-213.

ABSTRACT

The Façade of the Cathedral of Naples and the Question of the Bell Towers: New Documentation

The present façade of the Cathedral of Naples is the result of a 19th-century, neo-Gothic restoration intended to confer majesty on the main entrance to the Angevin church. However, as we see the façade today, which is how it looked when the works were terminated in 1905, it lacks the two tall bell towers that were present in the design submitted by Errico Alvino in 1876, later modified by Nicola Breglia and Giuseppe Pisanti, who did the building.

New documents have been found in the State Archives in Naples attesting to the intention of the Curia and the High Commissariat for the city and province of Naples, which was the agency charged with carrying out public works under the Fascist regime, to complete the façade with the construction of two bell towers in spite of the fact that building on the site had been ceased for many years.

This is a case of a 'delayed realization' which, although never accomplished, increases our knowledge of the most important church builder in Naples and how restoration was conceived of in Italy under Fascism.

Note e discussioni

La Nunziatella di Napoli. Sincretismo o integrazione progettuale?

Giulio Pane

Il saggio di Serena Bisogno (pp. 46-59) ripropone la lettura della sequenza degli interventi succedutisi nella definizione della pianta e dello spazio architettonico della chiesa della Nunziatella, soprattutto ricostruendo una successione documentaria finora compiuta per singoli ritrovamenti e perciò non ancora sistematica.

Ma l'occasione diviene di particolare rilievo, se per poco si estendono i riferimenti a quanto si era già realizzato, andava realizzandosi o sarebbe stato realizzato nell'ambiente cittadino sul tema, coinvolgendo in parte le stesse personalità attrici della vicenda suddetta.

In particolare, è da sottolineare il tema dell'impianto ellittico del disegno attribuito a Sanfelice. Esso è sempre stato proposto a Napoli non tanto per il fascino singolare ed ambiguo di tale figura geometrica, come invece avveniva nell'ambiente romano ad opera di Bernini e Borromini, suscitando quindi conseguenze metriche, di coerente proporzionamento, di concezione tettonica e di problematica cantieristica assai notevoli, ma più prosaicamente per banali esigenze di spazio. O, se vogliamo, le esigenze di contenersi in spazi talvolta angusti ha suggerito di fare ricorso alla pianta ellittica. Ciò almeno dalla prima delle piante conosciute, quella per il San Sebastiano di Fra Nuvolo, intervenuto a integrare un diverso progetto di Fanzago.

Avviene così che gl'impianti ellittici napoletani non si adeguino affatto a quella prassi impegnativa e lucidamente perseguita, cara alla cultura architettonica romana, preferendogli un'articolazione più vicina agli schemi classici, soprattutto negli interni, e in definitiva soluzioni più libere da una serrata consecutio geometrico-tettonica.

Ma a maggior ragione non si vede perché i Gesuiti non adottino subito la proposta sanfeliciano, che sembra rispondere pienamente allo scopo di risolvere le loro esigenze in uno spazio contenuto, offrendo loro anche una soluzione elegante, per quanto si può giudicare dalla sola pianta. Non sembra convincente la spiegazione economica, anche perché la chiesa, nella sua versione definitiva, non sembra avere impegnato un importo minore. Ma forse la ragione va cercata nel loro desiderio di non discostarsi troppo da icnografie che si erano venute formulando proprio all'interno dell'Ordine, sin dai tempi della Controriforma, e rispetto alle quali essi ritenevano a ragione di avere qualcosa da dire, mentre la pianta ellittica – generalmente adottata a Napoli da ordini femminili (San Sebastiano, San Tommaso d'Aquino, Santa Maria Egiziaca a Pizzofalcone) — introduceva un elemento di carattere non identitario.

Tuttavia la proposta sanfeliciano sembra porsi, stando alla testimonianza del De Dominicis, com'è detto nel saggio, già un passo avanti alla sua originaria idea, che si articolava in una pianta stellare, sia pure forse inevitabilmente allungata, cui

avrebbe corrisposto una copertura a volta stellare, i cui costoloni avrebbero ospitato angeloni in stucco portatori di 'quadri'; cioè – per quanto riguarda questi ultimi – quanto aveva sperimentato già Domenico Antonio Vaccaro nelle chiese della Concezione a Montecalvario e di Santa Maria della Pace.

Il disegno ritrovato poi da Divenuto ne rappresenta invece una fase intermedia, probabilmente mai protrattasi oltre quello schizzo, nella quale le cappelle si dispongono lungo le pareti, secondo i probabili *desiderata* dei Gesuiti, ma la cupola si presenta ancora nella sua ricca articolazione costolonata e sormontata da un lanternino sub-ellittico.

E qui veniamo alla novità più notevole di questo schizzo. Novità non solo per l'ambiente napoletano, ma novità in assoluto, che rinvia alle sperimentazioni di un Guarini o di un Borromini. Infatti l'ipotesi che Sanfelice – perché, com'è detto, lo schizzo è certamente suo – abbia voluto conservare la struttura della copertura da lui inizialmente immaginata è provata dalla presenza inusitata e singolare dei grandi tritoni estradossali, il cui scopo è essenzialmente quello di contribuire, con il proprio carico concentrato sui pilastri, alla stabilizzazione di una copertura così complessa come quella immaginata. E tuttavia, così facendo, l'architetto trova anche uno straordinario esito plastico e paesistico, introducendo in una veduta urbana caratterizzata da cupole maiolicate segnate al più da ripartizioni di fasce estradossali, vistose figure plastiche – forse anch'esse destinate ad essere maiolicate – le quali avrebbero da sole conferito la massima visibilità alla sua proposta e caratterizzato in modo estroso ed originale la piccola struttura religiosa.

Non sappiamo se questa proposta sia stata poi fatta, visto che non sono ancora emersi disegni tecnici simili a quello della pianta ellittica; può darsi appunto che, passando per questa iniziale riduzione dell'idea stellare, Sanfelice si sia poi acconciato alla più tranquilla soluzione ellittica, come quella che avrebbe potuto trovare più agevole ascolto.

Ma a questo punto neppure la soluzione ellittica viene accolta, anche per le ragioni già dette sopra, mentre i Gesuiti sembrano sempre più attratti dalla soluzione originariamente richiesta e proposta dal Guglielmelli nel 1712, avendo accantonato il primitivo progetto affidato al Lucchese. Il Guglielmelli, oltre ad essere l'architetto ordinario dei Gesuiti, era anche colui che aveva da pochi anni terminato la chiesa di Santa Maria Egiziaca, nello stesso quartiere, operando delle semplificazioni sostanziali rispetto al progetto avviato da Fanzago e rimasto incompiuto. E va ricordato, peraltro, che Giuseppe Lucchese, Arcangelo Guglielmelli e Ferdinando Sanfelice furono coinvolti insieme, dal 1717 in avanti, nell'allestimento barocco dell'abbazia di Montecassino.

Tuttavia Sanfelice ottiene la direzione dei lavori della chiesa, accanto al Guglielmelli, afflitto sembra da qualche malanno. Ma i due litigano spesso ed i Gesuiti, pur giudicando 'inferiore' Sanfelice (il che, tenuto conto del successo da lui già conseguito

a quel tempo, è almeno singolare) decidono l'allontanamento del primo. Non vi è dubbio però che la chiesa intanto è venuta su secondo il progetto di Guglielmelli, sia pure 'regolato' dal Sanfelice, e che non vi è più alcuna possibilità di articolare una diversa tettonica, riprendendo le idee a suo tempo proposte da quest'ultimo.

Di chi è dunque la chiesa della Nunziatella? Dovremo probabilmente accettare sempre più frequentemente, nella storiografia architettonica napoletana del Sei e Settecento, che le opere siano piuttosto il frutto di un'intensa e talvolta problematica compartecipazione, piuttosto che di una singola personalità creatrice. O quanto meno spingere l'approfondimento critico al riconoscimento dei singoli apporti, reso in genere ancora meno agevole dalle reciproche affinità culturali dei loro autori e dalla capacità mimetica che ne era inevitabile conseguenza.

Belforte - Castel Sant'Elmo. Questioni di metodo

Giulio Pane

Nella sua muscolare replica alla mia nota sulle immagini antiche di Castel Sant'Elmo e sulla loro interpretazione alla luce dei riscontri documentari, Palmieri sembra rimproverarmi di avere utilizzato i suoi «scrittarelli», come avrei già fatto nel mio «quaderno» sulla *Tavola Strozzi*; al contrario, ciò mi è parso per la verità doveroso, come in ogni trattazione che intenda porsi un obiettivo scientifico. Chissà che cosa ne avrebbe detto, se li avessi invece ignorati. Ho inoltre raccontato in modo sufficientemente trasparente, nel mio saggio, come sia nata la sfida della recente esplorazione della *Tavola Strozzi*, per dovere ancora, e per giunta solo a lui, una spiegazione sulla valutazione critica dei diversi saggi che si sono succeduti sull'argomento negli ultimi anni.

Ma veniamo alla sua ultima stizza. Egli sembra volere mettere in dubbio la correttezza della rivista che ha ospitato il mio contributo. Ma se ciò fosse vero, inevitabilmente, essa sarebbe incolpata anche per il suo scritto. Come invece Palmieri sa perfettamente, perché era presente, il suo contributo è stato vagliato, come quelli di tutti i contributori alla rivista, ed io stesso, pur non condividendo alcune sue interpretazioni, ho sostenuto che esso andasse pubblicato senz'altro, pur riservandomi di ritornare sull'argomento con una eventuale nota. Devo ricordare, anzi, che tentai di fargli osservare, con una nota al suo scritto, lui presente, che stava prendendo una cantonata, quando mostrava di credere che la chiesa dell'Incoronata fosse sempre stata coperta a tetto, sulla scorta dell'affresco attribuito ad ignoto maestro marchigiano, presente nella Cappella del Crocifisso. Ma ciò poi non è stato da lui raccolto, e perciò mi ha indotto ad ulteriori precisazioni.

Sono quindi lieto che il Palmieri riconosca la mia lettura delle tracce iconografiche della fortezza e delle eventuali sopravvivenze di esse in età moderna come «più che lecita». Non lo sono, invece, quando egli ritiene che si tratti in entrambi i casi

di ipotesi. In quanto nel mio caso si tratta propriamente di una contestazione alle sue ipotesi, che hanno a mio avviso il torto di trarre troppi elementi di certezza da raffigurazioni incerte, cronologicamente contraddittorie in sé stesse e talvolta in contrasto con gli stessi documenti addotti come ulteriore prova o chiamati a rispecchiare documentalmente le immagini. Com'è ben noto, vi è pur sempre la necessità che le ipotesi trovino una loro credibilità, com'è costume critico diffuso e largamente condiviso, nonostante che Palmieri sembri ritenere possibile una diversa modalità, legata forse al principio di autorità, o forse al diritto di primogenitura, nei confronti dell'argomento oggetto di studio, piuttosto che alla efficacia della dimostrazione.

Al Palmieri non risulta chiaro il dubbio da me avanzato in merito alla determinazione che può avere condotto alla costruzione del Belforte da parte di Roberto o di Carlo. Ora, posto e non concesso che io abbia fatto confusione tra Roberto e Carlo d'Angiò (cosa che non avrei difficoltà ad ammettere, nel caso così fosse, ma poiché ho scritto anche sulla scorta dei dati documentari offerti da Palmieri, ciò mi sembra difficile), andrebbe considerato almeno singolare che il Duca di Calabria avesse fondato la Certosa appena cinque anni prima che il padre edificasse il castello «per godere della salubrità dei luoghi e della bellezza del paesaggio», come dice Palmieri, senza che ciò corrispondesse ad una visione generale di presidio territoriale, condivisa da padre e figlio, e sia per l'una che per l'altra fabbrica, mentre a suo dire la costruzione del castello re Roberto l'avrebbe ordinata addirittura appena un anno dopo l'improvvisa scomparsa di Carlo, solo per quelle mondane e fatue ragioni ricordate da Palmieri: «l'edificio fu voluto dal re (non dall'erede al trono) come luogo di svago e di diletto della corte e suo», nello stile: «perdo l'unico figlio maschio destinato a succedermi, e me la spasso». A proposito di sapere interrogare le fonti storiche, questo suo prendere il dato documentario come prova ... di se stesso, senza cercarne le ragioni, si rivela una ben scarna valutazione storica dei moventi profondi che si agitano dietro le decisioni sancite dai mandati e dai documenti scritti.

Più in dettaglio, poi, la questione pura e semplice da me posta è costituita dalle dimensioni delle mura preordinate dal re per quella dimora di piacere; mura che per la loro esasperata dimensione di oltre quattro metri (due canne) non possono non essere state pensate come difesa, non essendo verosimile che per una tale destinazione ci si dovesse sobbarcare ad edificare una struttura così imponente, se non si temesse comunque una sua possibile vulnerabilità, magari alle mine, come ho accennato. Ciò spiegherebbe, senza contraddizione con quanto affermato da Palmieri, la mancanza di mura «eminenti», nel senso dell'altezza, ma non l'assenza di considerevoli preoccupazioni di sicurezza. E poiché «il punto debole dei castelli» non era solo «la porta», come sostiene Palmieri, ma le stesse mura; ed è ben noto – ma non sembra a lui – che le mine, intese anche solo come gallerie sotterranee destinate a provocare il crollo delle mura, furono impiegate largamente anche nel Medioevo, con o senza l'impiego di polvere nera, la dimensione di quella edificazione così massiccia può solo spiegarsi con le ragioni della difesa.

Perciò Palmieri non ci ha detto come spiega l'impiego di mura così spesse, se non per difesa, ancorché tale scopo – si può concedere – non sia stato «prevalente»; sempre che naturalmente non ritenga la cosa del tutto irrilevante. Infine, Palmieri, non sembra leggere quello che scrivo, e cioè che «nonostante la più che verosimile e documentata destinazione residenziale del castello, quelle mura così spesse sembrano essere già state pensate almeno come difesa contro le mine, se non contro l'offesa portata da armi da fuoco pesanti, come le future bombarde, allora non ancora disponibili. Dunque se l'eminenza delle strutture non si manifestava nell'altezza delle stesse, certamente ciò avveniva nella loro massiccia dimensione di pianta, che ne faceva a tutti gli effetti una struttura fortificata, ancorché prevalentemente residenziale»¹, dove precisavo che il tema della difesa non si poteva ritenere del tutto assente, ma non sostenevo affatto che lo scopo della residenza, sia pure saltuaria, ne fosse escluso.

«I primi atti di cancelleria menzionano esplicitamente solo due torri a lato della porta d'ingresso. Più tardi, in corso d'opera, i documenti attestano una terza torre, che forse fu disposta in un secondo momento», prosegue Palmieri. Qui mi pare che egli tratti i suoi documenti con una certa disinvoltura: nel senso che essi da un lato «attestano una terza torre, che forse fu disposta in un secondo momento», dall'altro di tale torre «più semplicemente, non se ne fece parola nel mandato di fondazione». Dunque torri che vanno e che vengono, secondo convenienza, ma certamente in evidente contraddizione tra documenti e realtà figurativa, come ho sostenuto, e forse propriamente in contraddizione all'interno degli stessi documenti. Ma il lettore dei documenti è lui, ed io non faccio che sollevare un dubbio.

Poi il Palmieri affronta nuovamente la questione posta dalla rappresentazione offerta dal fronte di cassone di Carlo di Durazzo; dopo avere osservato che il pittore raffigura Belforte e gli altri castelli «con le torri che appaiono poste all'interno del recinto delle mura o al più sul lato opposto di chi le guarda», egli conclude che la torre mastra non era posta, come avrei inopinatamente suggerito io, «in posizione approssimativamente baricentrica», perché «se l'atto di fondazione ci dice che due torri erano, ovviamente, a lato della porta d'accesso, la terza doveva essere posta sull'angolo opposto a quelle, rivolto verso la città e la reggia». Una certezza, la sua, che tuttavia non trova supporto nella rappresentazione del cassone di Carlo di Durazzo, esattamente come intendevo dimostrare, perché la torre appare visibilmente 'al centro' – come ammette anche Palmieri, che scrive «con 'dentro' proprio tre torri» – del rettangolo murario. Quanto ai castelli dell'Inghilterra normanna, eviterei simili spiritelli, tanto più che stiamo parlando di una dinastia d'oltralpe, con una tradizione costruttiva ben diversa dalla nostra ed abbiamo anche nel Mezzogiorno esempi di castelli con masti ben distinti dalle loro mura di cinta.

Il Palmieri mi taccia finalmente di «medievista improvvisato». Io non mi picco di essere un medievista, o almeno non mi sono occupato prevalentemente di quei tempi, ma certamente non sono un improvvisato. Invece altrettanto improvvisata potrebbe peraltro definirsi la sua lettura delle immagini, alle quali

ho invece dedicato sempre molta attenzione in tutto il mio lavoro. Ma qui non è in gioco il *pedigree* delle persone, quanto la credibilità delle dimostrazioni critiche e scientifiche che esse sono in grado di svolgere, a prescindere dalla loro ufficiale o ufficiosa qualifica. Tradizione questa che è sempre stata cara alla «Napoli nobilissima», fin dalla sua fondazione, e che io non intendo assolutamente contraddire. Perciò la lettura delle immagini fatta da Palmieri continua ad apparirmi poco dimostrata e contraddittoria. Non solo, ma essa mi appare poco attenta ai tanti aspetti che ho cercato di mettere in luce nel mio scritto, dal dimensionamento delle strutture, alle vie di accesso, alla coerenza complessiva delle fonti. Quanto al fatto che «le ricostruzioni storiche si fanno con le fonti superstiti (...) suscettibili di revisione per effetto di letture critiche del preesistente quadro documentario», mi limito ad osservare che tale procedura si chiama più propriamente critica delle fonti, cioè quell'attività di confronto che consente, in buona misura, di verificare la presenza di eventuali contraddizioni, ed emendarle, o sospendere il giudizio. Che è precisamente quanto ho inteso fare.

Il Palmieri mi accusa poi – proprio lui – di avere letto con poca attenzione la pagina nella quale si occupa dello scritto di Filangieri di Satriano, rimasto inedito e rinvenuto tra le carte De Blasiis, da Palmieri recentemente riordinate. Si tratta di uno scritto nel quale Filangieri, osservando attentamente ciò che restava dell'affresco dell'Incoronata, ne legge i minimi particolari ancora visibili, dichiarando espressamente di averne tratto «il tipo», cioè il disegno, perché ne restasse almeno il ricordo, visto il pessimo stato di conservazione. Ora, per quanto abbia letto e riletto la pagina suddetta, non sono stato capace di trovare la semplice frase che mi attendevo: «il disegno purtroppo non si è conservato», ovvero: «è andato perduto», ovvero ancora: «mi riservo di renderlo noto in altra occasione», cosa quest'ultima che mi avrebbe riempito di curiosità, inducendomi davvero a verificare, nelle sale di studio della Società napoletana di Storia Patria, come Palmieri mi suggerisce di fare, se e dove il disegno fosse conservato. Ma poiché mi sono fidato delle sue informazioni, che non scioglievano quel dubbio, mi è rimasta insoddisfatta quella curiosità, e non potevo non segnalarlo a chi legge. Insomma il Palmieri dimentica che chi scrive assume su di sé l'onere della prova: non è un buon esempio da portare, l'invito a rendersi conto di persona di una incongruenza che avrebbe dovuto essere sciolta dallo stesso autore, perché dimostra indirettamente che il suo discorso è stato poco chiaro...

Inoltre egli sembra mettere ancora in dubbio² che la chiesa dell'Incoronata avesse avuto volte estradossate *prima* che, a maggiore garanzia degli affreschi che nel frattempo vi si erano aggiunti, vi fosse sovrapposto un tetto. A nulla è valsa la fotografia già pubblicata e commentata da Roberto Pane, la scoperta delle canalizzazioni in terracotta per le acque piovane, compiuta al tempo dei restauri di Chierici, a nulla valgono gli evidenti esempi di San Giovanni a Mare e della Certosa di Capri, a nulla vale la maggiore esperienza di chi intende di fatti costruttivi, a nulla valgono le considerazioni che ho nuovamente ripetuto, anche con altri esempi seriori. Eppure, almeno questa svista particolare gli era stata da me segnalata, quando egli presentò

il suo saggio alla lettura della redazione. Certo, se non si legge e rilegge che se stessi, le proprie argomentazioni non vengono scalfite da alcun dubbio.

Il Palmieri sostiene poi che la sua descrizione dello stato dell'edificio al tempo della *Tavola Strozzi*, pur tratta dall'originaria immagine del dipinto, non avesse necessità di essere illustrata dalla fotografia di *quello stesso stato*, precedente cioè al restauro infelice che se ne fece, perché tanto chiunque avrebbe potuto andare a trovarselo nel volume in cui essa fu pubblicata³. Intanto la sua descrizione fa riferimento all'immagine precedente al restauro, pubblicata appunto dal Causa e da me ripubblicata per correttezza, non certo a quella pubblicata da lui, con ogni possibile contraddizione nell'informazione visiva, fornita da un'immagine ormai corrotta ed irrecuperabile.

Ma allora, mi chiedo, che cosa contano le illustrazioni dei nostri saggi, se esse sono già quasi tutte pubblicate altrove, e soprattutto se noi non ne facciamo una disamina ed una presentazione critica, coerentemente con quanto andiamo scrivendo? L'illustrazione non è un appunto a futura memoria, ma la prova evidente che il nostro discorso critico si fonda su dati che possono essere direttamente verificati da chi legge. Infine, così come spesso è necessario citare i documenti nella loro scrittura originale, affinché il lettore possa seguirci condividendo la legittimità della nostra interpretazione, la regola dovrebbe valere anche per le immagini. Davvero, c'è bisogno di dirlo?

A proposito poi dei danni prodotti dal terremoto del 1456, il Palmieri va assai al di là delle proprie competenze, mentre devo (anch'io a malincuore, naturalmente) sottolineare che di strutture edilizie e dei loro comportamenti in occasione di terremoti chi scrive si è occupato per formazione e si occupa professionalmente da molti anni; pertanto il caso di solai che collassino all'interno di un edificio le cui mura avevano addirittura lo spessore di circa metri cinque è ipotizzabile – salvo il caso ovvio di solai marcescenti, che però non si possono ipotizzare nella reggia di campagna del re, sia pure a ventott'anni di distanza dalla costruzione – solo come conseguenza di una gravissima compromissione delle mura stesse, determinata dalla forte oscillazione della struttura. Ritenere che ciò possa accadere a prescindere da una grave dislocazione delle mura di appoggio è un'ingenuità compatibile sia con le competenze del buon De Blasiis, che era un laureato in giurisprudenza ed uno storico, sia con quelle dei suoi epigoni, che di queste cose incolpevolmente non intendono, ma che dovrebbero almeno prudentemente astenersi dal cimentarsi con esse⁴. Perciò la testimonianza di Giannozzo Manetti è da me considerata la più rilevante, perché non solo caratterizzata da una descrizione più dettagliata delle altre, ma soprattutto perché il Manetti, soprattutto nelle sue lettere, rivela una notevole capacità di osservazione sulla meccanica dei terremoti, che lo condurrà addirittura a scrivere un'orazione sull'argomento, non priva di singolare sensibilità⁵. Senza contare che anche i più modesti danni ammessi malvolentieri dal Palmieri [«erano collassati all'interno i solai, se non completamente, almeno in parte, (...) era crollata una sola torre e (...) si era aperta una facciata, al punto che attraverso essa erano fuggiti i prigionieri»] appaiono

di tale gravità che quelli verosimilmente avvenuti in continuità con essi dovevano avere prodotto il collasso di tutto o quasi l'edificato, determinando successivamente la convenienza di una sostanziale ricostruzione, in altra forma.

Venendo poi alle sue considerazioni sull'attendibilità della *Tavola Strozzi*, relativamente all'immagine di Castel Sant'Elmo, Palmieri mi fa dire di aver datato il dipinto al 1465, cioè l'anno della battaglia d'Ischia. In ciò il Palmieri vorrebbe spingermi capziosamente ad affermare un'ingenuità che è la sua, nel momento in cui si ostina, pur di fronte alle tante prove che ho addotto nel mio 'quaderno'⁶, a ritenere il dipinto come sicuramente attribuibile ad una data certa e indubitabile, posto che esso – concepito per essere dislocato a Firenze ad ornare lo studio di Filippo Strozzi – conservasse, in tale contesto, tutta la sua pregnanza storica e non ne avesse invece assunto ben presto una simbolica, assai più pertinente alle fortune del suo proprietario. Infatti, come ho cercato di spiegare nel mio saggio, non è affatto certo che la *Tavola* sia stata dipinta in un solo tempo, ma è anzi molto verosimile che essa sia stata rimaneggiata più volte, cosa che è certa per la definizione del corteo navale, mentre la sua stesura originaria (cioè il paesaggio urbano) potrebbe – non solo per le mancate ricostruzioni degli edifici, ma anche per molti altri motivi e per molti particolari da me indicati, e che Palmieri volutamente trascura – risalire addirittura a prima del 1465. Non si vede infatti perché la *Tavola* debba essere considerata come un ritratto cronologicamente puntuale, e quindi affidabile per la valutazione della ricostruzione di Sant'Elmo, mentre per altri poco dimostrati motivi il dipinto sarebbe databile agli anni ottanta. Qui occorre decidersi sul valore di testimonianza cronologicamente esatta di tali rappresentazioni, da me considerato peraltro assai dubbio, ma dal Palmieri assunto spesso con la stessa validità di un documento scritto (posto che quest'ultimo lo sia sempre ed assolutamente). *Per incidens*, va detto che non sempre le valutazioni cronologiche fondate su apprezzamenti d'ambito storico-artistico colgono nel segno.

Quanto alla certezza della testimonianza di Antonio da Trezzo, a proposito della parata della flotta aragonese all'indomani della battaglia d'Ischia, ho rivelato proprio io, attraverso la lettura dettagliata della *Tavola*, la presenza di vistose tracce di ripensamenti nella delineazione delle navi, che nessuno ancora aveva visto. Ma ciò, nonostante il diverso parere di Palmieri, non dice ancora nulla sulla maggiore verità di quella testimonianza scritta, a fronte di quella dipinta, rivelando solo che – come in tutte le cose della vita – il racconto degli avvenimenti cambia secondo l'animo dei loro testimoni e la funzione che s'intende attribuire alla narrazione, scritta o pittorica che sia. Venendo poi alla *Cronaca* del Ferrajolo, com'è noto, quei disegni sono pieni di contraddizioni; basti fra tutte la presenza-assenza della lanterna del molo, che già da sola è in contraddizione con le notizie storiche degli avvenimenti che vi sono narrati. Inoltre il lavoro di Francesco di Giorgio Martini, consistente nella demolizione di ben due delle torri di Belforte, sotto la minaccia dell'invasione di Carlo VIII, non è solo previsto, ma è dato per eseguito dal cronista Ferrajolo⁷. Inoltre ad Alfonso II succede Ferrandino, cioè ancora un aragonese, sia pure per

breve tempo (fino al 7 settembre 1496) e poi ancora Federico I (dal 1496 al 1501), sicché non si vede perché mai la conclusione del regno di Alfonso II al 1495 debba coincidere necessariamente con l'abbandono del progetto martiniano da parte della corona, soprattutto se in vista dei rivolgimenti politici e militari che di lì a poco la travolgeranno. È anzi di grande curiosità che l'architetto senese sia stato chiamato a dirimere quella che era divenuta ormai una questione di rilevante interesse militare, in considerazione dei nuovi mezzi di offesa e proprio a ridosso degli eventi drammatici di quegli anni. Le torri infatti vengono verosimilmente demolite perché in se stesse pericolose per gli occupanti, in caso di assedio, e perché si viene affermando ormai l'impiego di nuovi mezzi di difesa, come i bastioni. Dunque non una demolizione fine a se stessa, che non avrebbe avuto molto senso, ma l'inizio di una trasformazione non più andata a termine, per le sopraggiunte difficoltà della corona.

Concludendo, credo che i molteplici motivi di perplessità da me espressi e documentati nei confronti delle modalità di acquisizione e valorizzazione delle testimonianze iconografiche da parte di Palmieri, a sostegno della proposta ricostruzione dell'aspetto di Castel Sant'Elmo, avrebbero dovuto indurre l'autore quanto meno ad una maggiore prudenza di giudizio, soprattutto nella sua replica. E forse avrei fatto meglio, in tal senso, se le mie note gliel'avesse fatte pervenire prima che il suo scritto venisse pubblicato, sperando così di evitare a lui l'inutile ripetizione di argomenti già da me contestati, a me la puntualizzazione dell'ovvio, ai lettori la noia di una disputa sul nulla (o quasi), posto che le questioni di natura metodologica e interpretativa abbiano ancora corso a questo mondo e posto infine che uno studio approfondito su Belforte-Castel Sant'Elmo, con tutti i necessari riscontri tettonici e planimetrici, per quanto da me auspicato e auspicabile, appaia oggi molto di là da venire.

¹ Cfr. G. PANE, *Belforte e Castel S. Elmo. Una dialettica tra immagini e documenti*, in «Napoli nobilissima», s. VI, IV, 2013, pp. 161-176.

² Cfr. S. PALMIERI, *Pane al Pane*, in «Napoli nobilissima», s. VI, V, 2014, p. 225, nota 5.

³ Cfr. R. CAUSA, *L'arte nella Certosa di S. Martino a Napoli*, Cava dei Tirreni 1973, p. 17.

⁴ Tra l'altro, l'esperienza del terremoto dell'80 ha confermato la massima gravità dei danni negli edificati sulle cime montane e lungo le faglie. Spero che Palmieri mi scuserà se non cito la vastissima bibliografia sull'argomento.

⁵ Cfr. G. MANETTI, *De terrae motu libri tres*, Napoli 1457-58, Bibl. Apost. Vaticana, Pal. Lat. 1076, 1r-131v, in [www.http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bav_pal_lat_1076](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bav_pal_lat_1076). Il Manetti si riferisce a Castel Sant'Elmo alle cc. 123r e 123v, oltre naturalmente che nelle sue lettere, da me già citate. Non ho difficoltà a riferire anche dell'edizione italiana con testo a fronte, a cura di D. PAGLIARA, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, Firenze 2012, che il Palmieri provocatoriamente mi segnala, ma aggiungo qui di seguito le inequivocabili espressioni originali, tratte direttamente dal testo digitalizzato: «Nam et castello titulo beati martiris heremi nuncupatum quod quidem urbi ipsi velut arx quedam altiuscule imminebat: ita intus in parietibus ac tricliniis: foris autem in menibus sic collaps(um) vidimus ut plusque semirutum extrinsecus intrinsecus(ue) apparuerit (corsivo mio)».

⁶ Cfr. G. PANE, *La Tavola Strozzi tra Napoli e Firenze. Un'immagine della città nel Quattrocento*, Napoli 2009.

⁷ Cfr. R. FILANGIERI, *Una cronaca napoletana figurata del Quattrocento*, Napoli 1956, p. 16. Le parole del cronista, riferite al 13 gennaio 1495, sembrano inequivocabili: «La Maistà del sig. Re fece bottare in terra le doie turre che stevano sopra la porta dello castiello de Sant'Eramo».

Se il restauro va a gara

Giulio Pane

Alcune recenti esperienze di pubbliche gare di restauro m'inducono a rendere noto qualche dettaglio che le riguarda, per segnalare, qualora ancora ve ne fosse bisogno, lo stato approssimativo, superficiale e culturalmente equivoco dei giudizi espressi in sede ministeriale e locale in merito alla validazione dei progetti posti a gara, nonché la singolare procedura che la legge Merloni ha attivato nei confronti di tali interventi, posti sullo stesso piano di qualunque altro intervento di edilizia pubblica.

Il primo caso è quello del Castello di Lettere. Qui sussiste un grandioso complesso di fabbriche medievali, con i resti dell'antico abitato costruito ai piedi del castello nel X-XII secolo, quelli di una Cattedrale coeva, e soprattutto dell'unico elemento superstite, il suo campanile, scampato ai danni del terremoto dell'80, di rilevante testimonianza per la storia delle tarsie murarie, che ha caratterizzato l'attività delle maestranze tardo-bizantine in tutta l'area meridionale, ma soprattutto nel salernitano, e segnatamente a Ravello, Amalfi, Pontone, Sorrento, in contemporanea con i celebri esempi di Monreale e Palermo.

Per comprendere il prosieguo, occorre ricordare che Lettere è comune montano, con una superba vista sulla piana campana, che la sua vicinanza con uno dei maggiori centri di produzione della pasta alimentare, Gragnano, ne ha fatto in pochi anni un centro gastronomico, luogo deputato per l'organizzazione di sponsali e cerimonie diverse, sicché vi si affollano ormai gli alberghi-ristorante, la cui attività è prevalentemente destinata a rispondere a tali istanze. L'altura sulla quale si erge il castello si trova al termine del paese ed è lambita a breve distanza dai complessi suddetti, restandone finora non troppo compromessa. Il progetto elaborato dallo studio tecnico comunale, che è privo di architetti, prevede di coprire, con una struttura lignea a capannone, i ruderi informi della Cattedrale, per farne uno spazio da destinare anch'esso alle suddette cerimonie, in aperta concorrenza con gli impianti già esistenti, in modo da consentire al Comune – proprietario dei suddetti beni, ma evidentemente incapace di individuarne un uso coerente e rispettoso della loro natura – di partecipare anch'esso al banchetto collettivo.

Inutile aggiungere che il capannone è stato approvato dalla Soprintendenza locale ai Beni architettonici, nonostante la sua evidente bruttezza e l'estrema difficoltà di conciliarne la presenza e la sua stessa esecuzione tecnica con le preesistenze strutturali murarie. Possiamo aggiungere, per la gioia degli archeologi, che i piloni che lo sosterranno saranno fondati su plinti in cemento di circa un metro di lato (in area archeologica

non esplorata), che lo scavo archeologico previsto non è finalizzato ad altro che a questo, che il restauro compiuto anni fa del castello è oggi in condizioni di fatiscenza, che nulla è stato previsto, infine, per il vicino campanile romanico, le cui tarsie murarie, esposte come sono agli agenti atmosferici, sono già molto degradate rispetto alle vecchie foto di una ventina di anni or sono.

Infine, nel corso del colloquio con il responsabile del locale ufficio tecnico, in qualità di interessati alla partecipazione alla gara, siamo stati avvertiti che qualora avessimo pensato di proporre una 'miglioria' che avesse comportato il riesame del progetto, l'onere dei tempi di approvazione sarebbe caduto a carico dell'eventuale vincitore, che avrebbe dovuto eseguire il lavoro solo dopo il nuovo nulla osta, rischiando così la perenzione dei fondi. Già, perché per colmo di inettitudine, la pubblica amministrazione ha messo a gara un progetto la cui copertura finanziaria scade il 31 dicembre 2015, data entro la quale il progetto deve essere amministrativamente rendicontato (e quindi terminato almeno un mese prima), pena la decadenza dei fondi stessi. Naturalmente ad una gara simile non si può partecipare, se non si è o filibustieri o aspiranti suicidi. Ma come hanno fatto le locali Soprintendenze ad approvare una simile assurdità?

Il secondo caso è quello del completamento del Castello di Melfi. Sede di un prestigioso museo archeologico, che raccoglie testimonianze di corredi funerari di cultura dauna, greca e romana, il castello delle tavole federiciane occupa un'altura a margine dell'abitato di Melfi, in straordinaria posizione paesistica. Oggetto finora dei consueti annosi interventi a stralcio, occorre ora ultimare la sistemazione museale e architettonica, individuando migliori destinazioni d'uso e nuovi percorsi di visita della sua parte medioevale.

Tra i luoghi che s'intende rendere visitabili è anche una grandiosa cisterna posta al di sotto del vasto cortile. Cisterna naturalmente oggi inutilizzata, ma per accedere alla quale si è già aperto in anni passati un varco pedonale nella sua parte inferiore.

Che cosa ti hanno pensato, d'accordo con il Ministero, i tecnici incaricati dalla società Invitalia, redattori del progetto a gara? Essi propongono di rimettere l'acqua nella cisterna, per alcuni decimetri, di costruirvi una vistosa pedana perimetrale sopraelevata in acciaio inox e cristallo, d'illuminare suggestivamente lo spazio e di collocarvi alcuni meccanismi multimediali che illustrerebbero ai visitatori la storia del castello. Ciò in aperta ispirazione della Cisterna Basilica di Istanbul. Solo che ciò avverrebbe dopo avere rivestito il manto di cocciopesto esistente e pressoché interamente conservato in buono stato, grazie all'assenza di calpestio, con un nuovo massetto impermeabilizzante di circa 10 cm. e dopo avere impiantato un'unità di trattamento dell'acqua, altrimenti stagnante. Intanto, s'intende utilizzare per deposito archeologico alcuni ambienti limitrofi alla cisterna, con la certezza che i reperti vi staranno... al fresco.

Quale ulteriore singolarità della procedura, va menzionato l'esito della gara, vinta dalla stessa impresa che aveva svolto gli ultimi lavori, distintisi almeno per la grossolana stilatura

delle murature medioevali della torre di Marcangione, nonché per l'abbandono in cui sono stati accatastati all'aperto e nel più completo disordine i numerosi frammenti epigrafici ed architettonici, talvolta di epoca medioevale, che erano presenti nel castello, e dei quali nessuna delle sistemazioni precedenti ha saputo individuare una collocazione congrua, proprio ai fini della storia dei luoghi. Gara che è stata vinta dalla suddetta impresa con 97,37 punti, cioè solo 2,63 punti meno del massimo. Ci si chiede perché mai non riconoscerli anche questi, dati i molti meriti raccolti, totalizzando così i cento punti previsti a base delle possibili valutazioni della commissione.

Ora, non si vuole escludere che possano esservi imprese di eccellenza anche nel campo del restauro, e che la vincente possa essere tra queste, ma quando la vittoria viene attribuita su progetti così culturalmente equivoci, non vi è dubbio che essa è stata conseguita in seguito all'appiattimento prono dell'impresa alle indicazioni di progetto, senza cioè che si sia neppure tentato di proporre – come pure da altri si è fatto – che almeno l'acqua non fosse reintrodotta, che il cocciopesto fosse restaurato invece che annullato da una ricopertura, che gli effetti multimediali fossero chiamati semmai ad illudere sulla presenza idrica e che in conseguenza di tali effettive miglierie del progetto fosse possibile operare un congruo risparmio di spese, destinando i fondi ad altre e più utili qualificazioni di quanto previsto. Ma è ben noto che una clausola delle gare d'appalto è quella che stabilisce l'obbligo di non 'stravolgere' il progetto definitivo posto a gara. E che, nella generale ignoranza che governa questi aspetti delle questioni culturali che ci stanno a cuore, anche la proposta di salvaguardare il cocciopesto e di realizzare una soluzione complessiva meno invasiva sia stata giudicata come uno stravolgimento... consentendo solo una ben misera valutazione ai proponenti.

Il terzo caso riguarda Venosa. Qui ha sede, in parte del Castello dei Del Balzo, un interessante museo paleo, geo ed archeologico, nel quale sono raccolte molte testimonianze epigrafiche, una sezione numismatica molto rilevante per la monetazione delle colonie romane, nonché reperti e testimonianze dell'età paleo, neo ed eneolitica e della vulcanologia del Vulture. Insieme con quello di Melfi, il museo di Venosa riveste giustamente un ruolo territoriale di primaria importanza, costituendo un elemento di un polo museale territoriale di rilievo.

Nella cittadina di Venosa, colonia romana – nonché sede della casa del 'presunto Orazio', come con divertente metalessi vengono talvolta indicati i resti di una domus romana in centro storico – in seguito agli scavi principalmente condotti da Dinu Adamesteanu negli anni '50, si è ritrovata inoltre parte notevole dell'impianto urbanistico originario, e la cittadina ha ancora ben visibili i resti di un notevole anfiteatro, mentre a breve distanza la Cattedrale antica della Trinità con la tomba di Alberada, moglie del Guiscardo, e l'invaso incompiuto della Trinità costituiscono da sempre elementi di grande richiamo culturale e turistico. Tale insieme è anzi una vera e propria area archeologica, che ospita resti che vanno dal III secolo a. C. al XIV secolo, ai margini della città moderna, ma ben lontano dal castello ed anzi in sito quasi diametralmente

opposto ad esso rispetto all'abitato.

In questo contesto, nel quale emergono quasi solo le strutture delle due cattedrali ed una piccola parte delle strutture dell'anfiteatro, il ritrovamento di un mosaico tardo imperiale della locale terma indusse anni fa a realizzare una passerella sopraelevata, destinata ad evitarne il calpestio diretto e consentirne ugualmente la visione dall'alto di qualche metro. Naturalmente a distanza di anni l'originaria struttura lignea ha fatto la sua fine, per assenza di manutenzione, lasciando peraltro numerosi monconi metallici di ancoraggio infissi nelle mura antiche. Il nuovo progetto, peraltro privo di alcuna organicità e orientato solo ad interventi manutentivi e sporadici, prevede due interventi del tutto slegati l'uno dall'altro; il primo consiste nel rifacimento di parte delle coperture in cotto di alcune terrazze del castello, a circa due chilometri di distanza, che viene proposto in lamiera di rame, del tutto estranea, come si può immaginare, alla realtà ambientale locale, nonché nell'integrazione di una vistosa illuminazione esterna perimetrale e nella fornitura di meccanismi multimediali che dovrebbero proporre l'interattività con il visitatore, dei quali si magnifica la novità museografica.

A qualche chilometro di distanza (e ciò la dice lunga sul modo con cui vengono utilizzate le risorse comunitarie), ma all'interno dello stesso progetto, si prevede la realizzazione di una vistosa passerella-ponte in acciaio inox e cristallo (il lettore avrà già capito, a questo punto, che anche questo progetto è dei tecnici incaricati da Invitalia, e che la passerella è quasi una fotocopia di quella di Melfi) al di sopra del suddetto mosaico. Sicché, nell'area archeologica, finora caratterizzata dalla prevalenza dei ruderi architettonici altomedioevali, dove era fortunatamente scomparsa anche la poco felice struttura lignea per visionare il mosaico, e dove le mura superstiti non superano l'altezza di 80-90 cm da terra, si staglierà a breve – unica vistosa emergenza da parco giochi – un piccolo ponte in acciaio, ormai decisamente inamovibile, destinato a procurare la gioia di grandi e piccini che vi scorrazzeranno sopra, indicandosi reciprocamente – quanto 'interattivamente' – le povere figure caudate di età tardo imperiale che ornano il pavimento.

Ora, se le moderne istanze di divulgazione culturale e scientifica vengono a loro volta finalizzate alla spettacolarizzazione anche dagli organi centrali e periferici della pubblica amministrazione, ed anche in presenza di strutture la cui serietà e severità di concezione dovrebbero da sole indurre a maggiore cautela, che cosa pensiamo d'insegnare ancora in materia di criteri di restauro, che non sia una stantia ripetizione di formule astratte, di carattere quasi ormai ideologico, in luogo di una casistica di problematiche e di relative soluzioni, che dovrebbero inverare in qualche modo – e soprattutto secondo una superiore coerenza – quelle celebrate distinzioni concettuali?