

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

NAPOLI NOBILISSIMA



VOLUME LXXIII DELL'INTERA COLLEZIONE

SETTIMA SERIE - VOLUME II
FASCICOLO III - SETTEMBRE - DICEMBRE 2016

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

referenze fotografiche

Archivi Diocesani di Brindisi:
pp. 4, 7 basso
Archivio Soprintendenza
Beni Storici, Artistici ed
Etnoantropologici della Puglia, Bari
(B. Gernone, V. Caiulo): pp. 9, 10, 12
sinistra, 13
Michelangelo Calderaro: p. 69 (per
gentile concessione dell'Università
di Catania)
Alfio Garozzo: p. 67 (per gentile
concessione dell'Università di
Catania)
Istituto Nazionale per la grafica, per
gentile concessione del Ministero
dei Beni e delle Attività Culturali e
del Turismo: p. 37 sinistra
Luciano Pedicini/Archivio
dell'Arte: pp. 16 alto, 19
Salvo Puccio: pp. 66, 68 (per gentile
concessione di Officine Culturali)
Fabio Speranza: pp. 44, 46-51
Gianni Tripoli: p. 20 sinistra
©Trustees of the British Museum:
p. 20 destra
Simone Volpi: p. 16 basso

©per le immagini: Ministero dei
Beni e delle Attività Culturali e del
Turismo; Musei e Enti proprietari
delle opere

La testata di «Napoli nobilissima» è di proprietà della Fondazione Pagliara, articolazione istituzionale dell'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli. 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 € 19,00 - doppio € 38,00
(Estero: singolo € 23,00 - doppio € 46,00)
Abbonamento annuale (sei numeri) € 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
franco grieco

finito di stampare
nel febbraio 2017

stampa e allestimento
officine grafiche
francesco giannini & figli spa,
napoli

arte'm
è un marchio registrato di
prismi

certificazione qualità
ISO 9001: 2008
www.arte-m.net

stampato in italia
© copyright 2017 by
prismi
editrice politecnica napoli srl
tutti i diritti riservati

Sommario

- 5 Studi sulla scultura medioevale in legno nell'Italia meridionale. 1.
La *Madonna* e il *Crocifisso* della chiesa del Cristo a Brindisi
Pierluigi Leone de Castris
- 17 Un resto polidoresco nella Napoli antica: il fregio
di Palazzo Pignone-Confalone
Andrea Zezza
- 23 The Royal Palace of Capodimonte: the Early Years
Robin Thomas
- 33 "Tolto dall'antico" e non solo: Elie-Honoré Montagny e le sue fonti. 1.
Ornella Scognamiglio
- 45 La trasformazione tardo-ottocentesca della piazza del Municipio di Napoli
nelle fotografie di Giacomo Arena
Fabio Speranza
- 55 Vittoria Aganoor a Napoli
Gianluca Genovese
- 65 Note e discussioni
- 73 Indici



1. Intagliatore tedesco, prima metà del XIII secolo, *Crocifisso*. Brindisi, chiesa del Cristo Crocifisso, anteriormente alla perdita della croce.

Studi sulla scultura medioevale in legno nell'Italia meridionale.1.

La *Madonna* e il *Crocifisso* della chiesa del Cristo a Brindisi

Pierluigi Leone de Castris

Le regioni dell'Italia meridionale, e in particolare la Campania, la Basilicata, l'Abruzzo, ma anche la Puglia o il Molise, sono – più di quanto non si sappia o non si creda – ricche di sculture in legno d'età medioevale, specialmente due e trecentesche.

A questa ricchezza non corrisponde tuttavia, a confronto con altre realtà del territorio italiano, un adeguato livello di conoscenza, di ricerca, una tradizione di studi, e spesso non corrisponde – purtroppo – neanche un esteso e qualificato lavoro di conservazione e restauro dei manufatti stessi.

Dopo alcune importanti aperture tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta del Novecento, ad opera in particolare di Valerio Mariani, Geza de Francovich, Enzo Carli, Ferdinando Bologna e Raffaello Causa¹, gli studi sulla scultura medioevale in legno nell'Italia del Sud hanno infatti avuto carattere più episodico, e solo negli ultimi anni s'è avvertita una certa ripresa d'interesse che ha prodotto qualche mostra, qualche convegno, qualche importante restauro e qualche saggio d'una certa ampiezza².

Uno di questi restauri, realizzato nel corso del 2013³, ed uno di questi convegni, tenutosi a Brindisi nel 2014, hanno di recente riguardato due sculture di grande importanza e qualità conservate nella locale chiesa del Cristo Crocifisso⁴; due sculture – una *Madonna col Bambino in trono* e appunto un *Crocifisso* – oggi certo non ignote ed anzi piuttosto conosciute, ma che in realtà sono riemerse dalla sfera esclusiva della devozione, del mito e della leggenda, e diventate anch'esse oggetto per la prima volta di un interesse critico, solo negli anni trenta del Novecento.

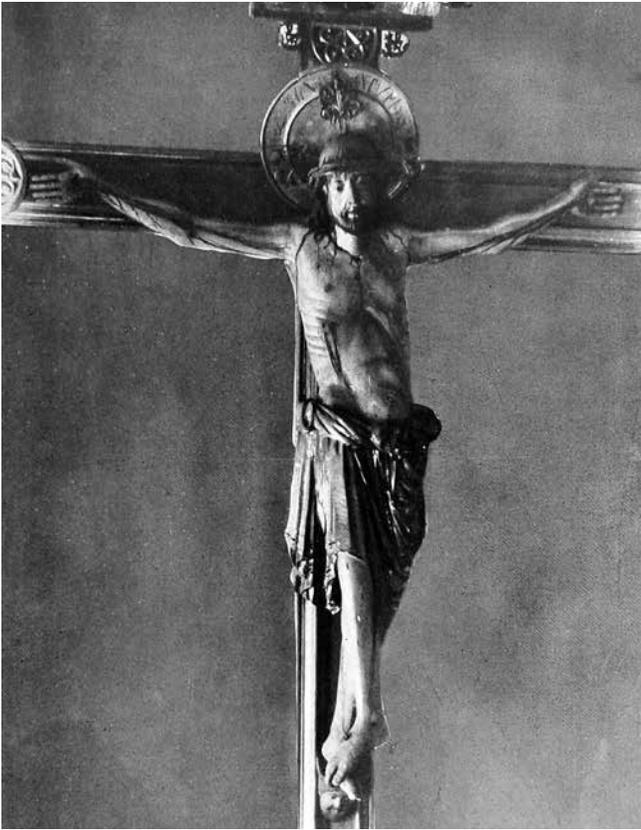
Sino a quella data di esse, come di tante altre immagini di culto pugliesi o comunque meridionali, si immaginava una provenienza «dal mare»: il *Crocifisso* (figg. 1, 6-7), ritenuto

miracoloso, detto provenire dall'Oriente da varie fonti, fra cui il testo seicentesco di Andrea Della Monaca (1674), che lo credevano e lo dicevano portato a Brindisi dal veneziano Giovanni Cappello, reduce da un pellegrinaggio ai luoghi santi, fra il 1232 e il 1250⁵; la *Madonna* (figg. 9, 12, 14-15), dal canto suo, assai meno celebrata, ma comunque ipotizzata, ancora nel 1911 e in una scheda di catalogo redatta da Angelo Pantaleo, veneziana e quattrocentesca⁶.

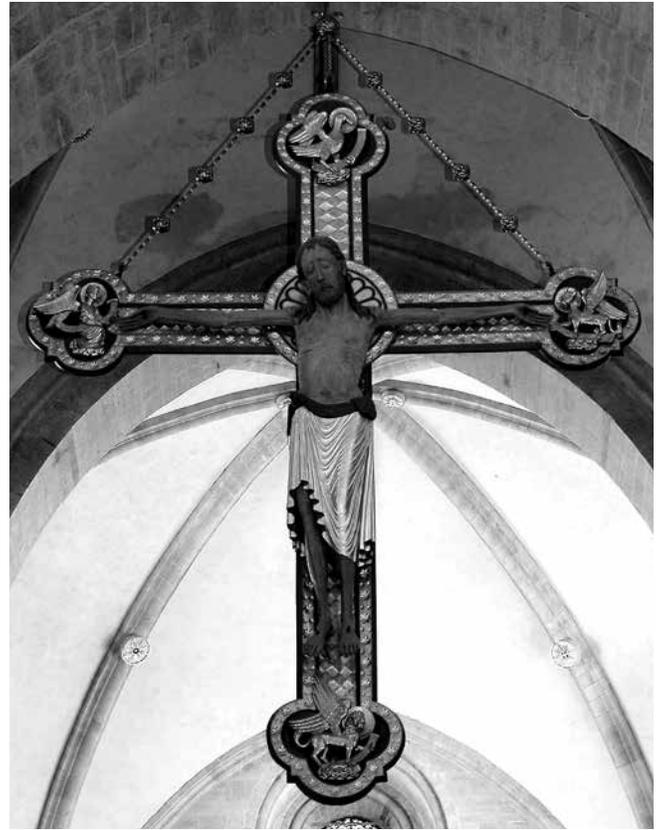
Nel 1933, invece, veniva pubblicato su «L'Arte», la rivista italiana più prestigiosa allora del settore, un bel saggio di Trude Krautheimer-Hess dal titolo *Due sculture in legno del XIII secolo in Brindisi*, nel quale la studiosa, anche prima dei vari restauri che hanno in seguito interessato le due statue, già le datava – io credo correttamente – entrambe nel secondo quarto del Duecento, tra il 1225 e il 1250, e già ne coglieva le componenti culturali di fondo, istituiva alcuni rapporti e proponeva alcuni confronti che ancor oggi rimangono a mio avviso fondamentali per provare a collocare con giustezza questi notevoli manufatti in legno intagliato nel tempo e nello spazio⁷.

Del *Crocifisso* – che allora aveva ancora la sua fantasiosa croce originale con terminali intagliati coi simboli degli Evangelisti (figg. 1, 6)⁸ – la Krautheimer coglieva l'estraneità – nel tipo e nell'iconografia – dal contesto italiano, e suggeriva di contro un confronto preciso coll'altro *Crocifisso* del castello di Traunitz a Landshut (fig. 2) e più in generale con quelli tedeschi di primo Duecento, rilevando che «la forma della croce con tralci è stata riscontrata finora soltanto in Germania»⁹.

Allo stesso modo, per la *Madonna*, è sempre alla Krautheimer-Hess che spetta l'osservazione dei «pochi paralleli nella scultura medievale italiana» e invece della sua appartenenza alla «serie delle *Madonne Sedes Sapientiae* della Francia propriamente detta e della regione della Mosa e del Reno»,



2. Intagliatore tedesco, prima metà del XIII secolo, *Crocifisso*. Landshut, castello di Traunitz.



3. Intagliatore tedesco, prima metà del XIII secolo, *Crocifisso*. Osnabrück, Cattedrale.

come quelle ad esempio di Oignies – oggi al Metropolitan Museum di New York – o di Gaillac (figg. 10-11)¹⁰.

Erano – io credo – tutte osservazioni preziose, da tenere in gran conto. Purtroppo però il discorso della Krautheimer, dopo queste importanti premesse, si apriva ad altre considerazioni non tutte egualmente felici. Il *Crocifisso*, infatti, così come quelli tedeschi simili, sarebbe a suo avviso derivato da un comune modello francese di primo Duecento, legato al cantiere ‘proto-classicista’ della Cattedrale di Chartres, e per il suo «accentuato naturalismo» sarebbe piuttosto da ritenere opera di uno scultore italiano che non di uno tedesco¹¹. Quanto alla *Vergine*, essa appartenerrebbe sì «tipologicamente a una cerchia di Madonne occidentali» di primo Duecento collegate anch’esse al classicismo di Chartres, ma se ne distanzierebbe – a dire della studiosa – per il panneggio meno classico, le «reminescenze bizantine», il «rigore ieratico della composizione, il tipo di testa della madre e del bambino [e] la rigida regolarità dei visi»¹².

È un po’ dentro questa forchetta che gli studi dei successivi

ottant’anni si sono mossi. Prodotti locali, italiani, oppure importati, stranieri? E di quando?

Per il Francovich, il Toesca, il Carli e il D’Elia, tra il 1937 e il 1964, il *Crocifisso* sarebbe effettivamente tedesco – per quanto esemplato su modelli francesi –, ma della seconda metà del Duecento¹³; per il Bologna (1950) e la Calò Mariani (1980, 1984, 1995) piuttosto confrontabile – nella sua derivazione dal primo gotico chartrese – con i *Cristi deposti*, sempre lignei, di Scala e Montevergine¹⁴; per la Bagnoli (1994) e il Pace (1994), infine, simile piuttosto ai *Crocifissi* danesi e norvegesi di metà Duecento, ma sensibile anche alla monumentalità del *Cristo* di Siponto, e dunque forse opera – così come nell’altro caso pugliese della *Croce* di Nardò – di un artista italiano che segue un modello scandinavo¹⁵.

La *Madonna*, poi, per Francovich (nel 1943) e poi a seguire per Bologna, Carli, D’Elia, Calò Mariani, Jurlaro, Pace, Caleca ed altri ancora, sarebbe anch’essa di cultura gotica, derivata da esempi francesi o mosani, prodotta secondo alcuni attorno alla metà del Duecento e secondo altri alla fine del secolo o



4. Intagliatore mosano, circa 1260, *Crocifisso*. Oplinter, chiesa di Sainte-Geneviève.



addirittura agli inizi del Trecento, e con ogni probabilità – per i più – per mano di un artista locale o comunque italiano, un po' come nel caso della *Madonna* del Duomo di Arezzo¹⁶.

Pur tenendo nel debito conto tutte queste ipotesi e questo articolato dibattito critico sulla datazione e la provenienza, fortunatamente oggi è possibile guardare a queste due sculture così straordinarie, ma anche così difficili, anomale e discusse, dopo un restauro condotto scientificamente e con l'ausilio anche d'indagini diagnostiche, tecniche, materiali¹⁷; ed è dunque possibile riavviare da capo un ragionamento sulla loro origine e la loro cultura.

Il *Crocifisso*, intanto – occorre dire – è un vero e proprio masso erratico nel panorama pugliese e meridionale, ché i confronti proposti da alcuni studiosi con gli altri monumentali *Cristi* lignei di Siponto e di Nardò hanno davvero poco senso.

È realizzato per di più in legno di faggio, una specie ra-



5. Intagliatore mosano, circa 1260, *Crocifisso*. Oplinter, chiesa di Sainte-Geneviève, particolare della terminazione della croce.

6. Intagliatore tedesco, prima metà del XIII secolo, *Crocifisso*. Brindisi, chiesa del Cristo Crocifisso, particolare della terminazione della croce, anteriormente alla sua perdita.



ramente adoperata in quest'area geografica per intagliare statue (si preferisce il pioppo o il tiglio). Anche il sistema costruttivo è inoltre piuttosto insolito, con le braccia non indipendenti, ma intagliate in un unico tronco incastrato a croce con quello principale¹⁸, e pure la tipologia della croce – purtroppo perduta durante la seconda guerra mondiale o poco dopo –, con le terminazioni intagliate a fogliami e cogli animali simboli degli Evangelisti (figg. 1, 6), è del tutto inconsueta – è bene ribadirlo – nell'Italia del Duecento.

Il Cristo è sì vivo, cogli occhi aperti, ma tutt'altro che iconico, statico, 'románico' – per così dire – o 'bizantino', bensì drammatico e spirante, caratterizzato insieme da una grande forza, monumentalità, decoro, e però da un naturalismo a tratti atroce, dalla corona irta di spine sino ai piedi – perforati da un solo chiodo – torti in uno spasimo di movimento (fig. 7).

Molto meglio tutto ciò si confronta con i *Crocifissi* tedeschi e mosani, non tanto francesi, della prima metà del Duecento: con quello di Traunitz (fig. 2) – come suggerivano la Krautheimer ed altri¹⁹ – ma anche con quelli di Osnabrück e di Friedrichstadt (fig. 3), nella Germania settentrionale – forse un po' più antichi e infatti ancora del tipo più arcaico 'a quattro chiodi'²⁰ – o con quello di Oplinter (figg. 4, 5), in Belgio, nel triangolo tra Liegi, Lovanio e Maastricht, che è invece forse un po' più tardo, secondo Robert Didier, il maggior studioso della scultura mosana del Duecento, databile con ogni probabilità attorno al 1260²¹.

Anche il perizoma, stupendamente fitto di pieghe dal sapore classico, e del quale il restauro ha rivelato la policromia originaria in bianco, azzurro ed oro, rimboccato sui fianchi ed asimmetrico, lungo sulla gamba sinistra del Cristo e corto su quella destra (fig. 7), si rivede identico in molti *Crocifissi* tedeschi e specie mosani del secondo quarto del Duecento: in quello di una collezione privata di Wasseiges, in quello del Museo Comunale di Huy – forse il più simile fra tutti all'esemplare di Brindisi (fig. 8) –, ed anche in quello del Museo Schott di Bruxelles, tutti datati, sempre da Didier, fra il 1230 e il 1250, tutti mosani e tutti per altro scolpiti in legno non di faggio, come il nostro, ma di quercia, secondo una prassi consueta nella regione della Mosa²².

Rispetto al caso appena esaminato del *Crocifisso* brindisino, il problema posto dalla *Madonna* 'compagna' è forse un po' più complicato. Non tanto per la datazione o le



7. Intagliatore tedesco, prima metà del XIII secolo, *Crocifisso*. Brindisi, chiesa del Cristo Crocifisso, dopo il restauro.

8. Intagliatore mosano, metà del XIII secolo, *Crocifisso*. Huy, Musée Communal.

componenti culturali, chiare anche solo in base ai confronti già a suo tempo proposti dalla Krautheimer con le *Vergini Sedes Sapientiae* di Oignies e di Gaillac (figg. 10-11), e cioè con due sculture che la critica ritiene, piuttosto unanimemente, mosane o meglio ancora della Francia settentrionale,



9. Intagliatore mosano o della Francia settentrionale, prima metà del XIII secolo, *Madonna col Bambino*. Brindisi, chiesa del Cristo Crocifisso, dopo il restauro.

dell'Hainaut, e databili fra il 1220 e il 1240²³.

Le pieghe fitte e dal sapore insieme antichizzante, classico, e proto-gotico, il Bambino sgambettante e benedicente, il drago sotto i piedi della Vergine – che un tempo c'era anche nell'esemplare di Brindisi, come il restauro ha rivelato²⁴ –, il trono basso e riccamente decorato anche sui fianchi e l'attitudine severa e maestosa della Vergine (figg. 9, 12, 14-15) si rivedono infatti del tutto simili non solo nelle due *Madonne* di Oignies e di Gaillac, ma anche in altri manufatti analoghi e coevi prodotti nella regione della Mosa – come la *Vergine* della chiesa di Saint Jean a Liegi – o anche nella Francia settentrionale, come quella della parrocchiale di Gassicourt (fig. 13)²⁵.

Anche in questo caso, però – anzi, assai di più che per il *Crocifisso* – non manca qualche elemento 'di disturbo'. Intanto, come già notava la Krautheimer-Hess, l'aspetto e la «rigida regolarità dei visi»²⁶ della Madonna e del Bambino (figg. 14, 15); una caratteristica e una differenza che tuttavia – va detto – è per certo da addebitare a una ridipintura molto antica e sicuramente locale, forse trecentesca o primo-quattrocentesca, ispirata probabilmente – come sempre accade per le *Madonne* lignee, meridionali e non – da ragioni di ripristino devozionale, di 'rinfrescatura' dell'immagine, e che l'odierno restauro ha prudentemente deciso, sulla scorta di quello precedente del 1966, di non rimuovere²⁷.

L'altra grande distanza dagli esemplari transalpini, della Francia del Nord e della Mosa, sta però nella natura del legno, che, analizzato nel corso dell'odierno restauro, non è di quercia – la specie, come si diceva, usata di consueto in quell'area – ma di pioppo, così come in tante *Madonne* locali, pugliesi e più in generale meridionali²⁸.

Sembra dunque necessario, di fronte a questi elementi vecchi e nuovi, chiedersi se si tratti qui, così come ipotizzato in passato dalla stessa Krautheimer e da tanti altri studiosi, di un'imitazione locale, da parte di un artista pugliese, di una *Sedes Sapientiae* transalpina, oppure dell'opera di un artista transalpino, della Francia settentrionale, operoso però nelle regioni dell'Italia del Sud e con materiali dunque propri della tradizione meridionale.

La ridipintura antica e certamente locale dei volti della Vergine e del Bambino non consente di dare una risposta netta, definitiva; e tuttavia il confronto con altre derivazioni



10. Intagliatore mosano o della Francia settentrionale, prima metà del XIII secolo, *Madonna col Bambino*. New York, Metropolitan Museum of Art, da Oignies.



11. Intagliatore mosano o della Francia settentrionale, prima metà del XIII secolo, *Madonna col Bambino*. Gaillac, chiesa di Saint-Michel.

italiane dagli esemplari mosani, come quelle toscane di Santa Maria a Monte, presso Pisa, e di Massa Cozzile, in provincia di Pistoia²⁹, non fa che sottolineare la statura più classica e grandiosa della *Madonna* di Brindisi e la sua più che probabile cultura transalpina d'origine.

Piuttosto c'è da dire che la *Madonna* di Santa Maria a Monte, la cui fattura e i cui panneggi implicano una data più avanzata rispetto a quella della statua di Brindisi, reca un'iscrizione originale – rarissima nel panorama della scultura in legno italiana – con l'anno «1255»³⁰; a riprova che una collocazione del nostro esemplare dentro il secondo quarto

del Duecento, così come già intuito dalla Krautheimer-Hess, fra il 1240 e il 1250 circa, è perfettamente plausibile.

Non occorre dunque necessariamente scomodare, com'è stato fatto ipotizzando una provenienza alternativa dalla chiesa angioina della Maddalena, pure a Brindisi, Carlo I e Carlo II d'Angiò o il classicismo a cavallo ormai fra Due e Trecento di Arnolfo di Cambio³¹; e soprattutto non è utile né necessario spostare in avanti la cronologia di questo straordinario manufatto.

Le due sculture – la *Madonna* e il *Crocifisso* – sono pressoché coeve, databili immediatamente a ridosso della fondazione



12. Intagliatore mosano o della Francia settentrionale, prima metà del XIII secolo, *Madonna col Bambino*. Brindisi, chiesa del Cristo Crocifisso, dopo il restauro.

13. Intagliatore francese, prima metà del XIII secolo, *Madonna col Bambino*. Gassicourt, chiesa parrocchiale.

14-15. Intagliatore mosano o della Francia settentrionale, prima metà del XIII secolo, *Madonna col Bambino*. Brindisi, chiesa del Cristo Crocifisso, particolari dopo il restauro.



della chiesa del Cristo, si ritiene nel 1232.

Anche se non si può essere sicuri che la *Madonna* fosse all'origine sita in questa chiesa – ma di quante *Madonne* medioevali lo si sa con certezza? – questa coincidenza di date conforta per il momento l'idea che siano state entrambe ad essa legate, donate, o per essa prodotte negli anni della sua fondazione e costruzione.

In questi decenni, così come nei secoli immediatamente precedenti, Brindisi era il punto di snodo di un traffico di



uomini, di artisti, oltre che di merci, di sovrani, di cavalieri, di intere armate, di flotte, di reliquie, di devozioni, tra i paesi dell'Europa continentale e la Terrasanta.

Alla corte dello stesso re di Sicilia, e imperatore di Germania, Federico II, non doverono mancare – come ben si sa – prodotti e soprattutto artisti provenienti dai paesi d'Oltralpe, francesi e tedeschi: scultori, come alcuni di quelli attivi ad esempio a Castel del Monte, o anche orafi, come ad esempio il Dietrich di Boppard che così caro fu allo stesso Federico³².

Antonino Caleca ha scritto che le *Madonne* toscane di Santa Maria a Monte e Massa Cozzile, anche a suo avviso confrontabili con quella di Brindisi, potrebbero rappresentare, piuttosto che un caso di «derivazione da prototipi francesi o renani di analoga iconografia», un «fenomeno di tramitazione culturale analogo a quello della presenza in Toscana della maestranza di lapicidi del castello di Prato, nel cui seno vanno rintracciate le origini del pugliese Nicola, detto poi Pisano»³³.

Non è facile dire se la vicenda sia andata esattamente così.

Ma è possibile pensare che il *Crocifisso* e la *Madonna* di Brindisi, capolavori in terra di Puglia del gusto gotico europeo, naturalistico, espressivo e assieme classico, fossero in effetti tra le cose che il giovane Nicola Pisano e gli altri maggiori scultori svevi attivi nei cantieri pugliesi e lucani dell'imperatore potevano studiare già sul crinale del 1240, prima di trasferirsi – come farà di qui a poco Nicola – appunto in Toscana e lì dare vita al lungo percorso della scultura gotica italiana. È possibile individuare nel *Crocifisso* e nella *Madonna* di Brindisi le prove forse più alte e significative di una fortuna, di un percorso, di una diffusione della cultura gotica europea in Italia che non segue necessariamente un itinerario 'naturale' di discesa e trasmissione dal Nord verso il Sud, ma che spesso, al contrario e fuori da ogni banale regola geografica, ha invece nel Meridione svevo uno dei focolai più precoci e originali, di qui diffondendosi poi verso il Centro e il Nord-Italia.

¹ V. MARIANI, *Sculture lignee in Abruzzo*, Roma 1930; G. DE FRANCOVICH, *L'origine del Crocifisso gotico doloroso*, in «Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», II, 1938, pp. 143-261; E. CARLI, *Per la scultura lignea del Trecento in Abruzzo*, in «Le Arti», III, 1940-1941, pp. 435-443; *Sculture lignee nella Campania*, cat. mostra, Napoli 1950, a cura di F. BOLOGNA e R. CAUSA, Napoli 1950.

² Cfr. ad esempio, per l'Abruzzo e il Molise, i numerosi saggi relativi alla scultura in legno del Medioevo contenuti nei sette volumi dei *Documenti dell'Abruzzo teramano*, a cura di L. FRANCHI DELL'ORTO, Roma-Sambuceto 1983 (I) - Teramo 2006 (VII); gli interventi specie di D. CATALANO, G. CURZI e A. TOMEI ai convegni *I beni culturali in Molise. Il Medioevo*, atti del convegno, Campobasso 1999, a cura di G. DE BENEDETTIS, s.n. 2004; *L'arte del legno in Italia. Esperienze e indagini a confronto*, atti del convegno, Pergola 2002, a cura di G.B. FIDANZA, Perugia 2005; *L'Abruzzo in età angioina. Arte di frontiera fra Medioevo e Rinascimento*, atti del convegno, Chieti 2004, a cura di D. BENATI e A. TOMEI, Cinisello Balsamo 2005; *Abruzzo: un laboratorio di ricerca sulla scultura lignea*, atti del convegno, Chieti 2009, a cura di G. CURZI e A. TOMEI, in «Studi Medievali e Moderni», XV, 2011; la mostra *Antiche Madonne d'Abruzzo. Dipinti e sculture lignee medioevali dal Castello dell'Aquila*, cat. mostra, Celano-Trento 2009-2010, a cura di L. ARBACE, Torino 2010; e il saggio di P. LEONE DE CASTRIS, *La scultura in legno*, in F. ACETO, E. AMOROSI, F. BOLOGNA, P. GIUSTI, P. LEONE DE CASTRIS, *Civitas Penne: il Medioevo delle arti*, a cura di L. FRANCHI DELL'ORTO, Roma 2015, pp. 162-205, col rinvio a una più ampia bibliografia. Per la Basilicata e la Calabria, *Scultura lignea in Basilicata, dalla fine del XII alla prima metà del XVI secolo*, cat. mostra, Matera 2004, a cura di P. LEONE DE CASTRIS e P. VENTUROLI, Torino 2004; e *Sculture in legno in Calabria dal Medioevo al Settecento*, cat. mostra, Altomonte 2008-2009, a cura di P. LEONE DE CASTRIS, Napoli 2009, con bibliografia. Per la Campania, almeno P. LEONE DE CASTRIS, *Sulle più antiche Madonne in legno campane*, in *Sculture in legno a Napoli e in Campania fra Medioevo ed Età Moderna*, atti del convegno, Napoli 2011, a cura di P. LEONE DE CASTRIS, Napoli 2014, pp. 9-23; e S. D'OVIDIO, *Scultura lignea del Medioevo a Napoli e in Campania*, Napoli 2014, con bibliografia. Per la Puglia, su cui mancano in realtà mostre, convegni o iniziative di censimento territoriale ad ampio raggio, almeno i lavori di M. D'Elia, M.S. Calò Mariani, M. Bagnoli, V. Pace e P. Leone de Castris citati nelle note che seguono; ed ancora P. LEONE DE CASTRIS, *Tre Crocifissi in legno d'età angioina a Lucera, Altamura e Polignano*, in «Confronto», 9, 2007, pp. 94-100, con bibliografia.

³ Il restauro, finanziato dalla Regione Puglia tramite fondi europei, è stato condotto, su affidamento dell'Arcidiocesi di Brindisi-Oria, dalla ditta Vincenzo Caiulo di Brindisi, con l'alta sorveglianza della dottoressa Rosa Lorusso Romito dell'allora Soprintendenza per i beni storici artistici ed etnoantropologici della Puglia. Ringrazio entrambi per gli utili scambi di idee e d'informazioni e rinvio, per una disamina più puntuale degli aspetti tecnici di questo importante restauro, alle loro relazioni ed interventi qui citati alle note 4, 8 e 17.

⁴ Società di Storia Patria per la Puglia, Sezione di Brindisi, XXIX colloquio di Ricerca Storica, *Il compiuto restauro delle duecentesche statue lignee del Cristo dei Domenicani in Brindisi*, 29 gennaio 2014, Brindisi, chiesa del Cristo dei Domenicani, saluti del rettore della chiesa R. Ivone e del soprintendente M.G. Ragozzini, coordinamento di A.M. Caputo, conclusioni dell'arcivescovo di Brindisi S.E. Mons. D. Calandro, interventi – rispettivamente sulla storia della chiesa e le fonti, il restauro delle sculture e le questioni d'iconografia e di cultura figurativa da esse poste – di G. Carito, R. Lorusso Romito, G. Curzi e P. Leone de Castris. Gli atti del colloquio non sono stati, almeno al momento, pubblicati.

⁵ Cfr. A. DELLA MONACA, *Memoria storica dell'antichissima, e fedelissima città di Brindisi*, Lecce, Micheli, 1674, ed. cons. Bologna 1967, p. 389.

⁶ Cfr. la scheda di catalogazione ministeriale redatta dall'ispettore Angelo Pantaleo l'11 ottobre 1911 per la Soprintendenza ai monumenti

della Puglia e del Molise («L'opera stessa ci dice, per la sua tecnica, essere del 1400 e di quella maniera che usarono gli artisti veneziani del tempo»); Bari, Soprintendenza belle arti e paesaggio per le province di Bari, Barletta-Andria-Trani e Foggia, Ufficio Catalogo.

⁷ T. KRAUTHEIMER-HESS, *Due sculture in legno del XIII secolo in Brindisi*, in «L'Arte», XXXVII, 1933, pp. 18-29.

⁸ Le fotografie degli anni Trenta, che anche qui si pubblicano e di cui si conservano copie – a mia conoscenza – almeno nell'Archivio Diocesano di Brindisi e nella Fototeca del Kunsthistorisches Institut in Florenz, riproducono il Cristo fissato a una croce dotata in alto e all'estremità dei bracci laterali di terminazione trilobate – ciascuna fiancheggiata da due riccioli vegetali intagliati – entro cui alloggiavano i simboli, l'aquila, il toro e il leone, rispettivamente degli apostoli Giovanni, Luca e Marco. È dunque possibile che nella parte bassa, che s'intravede conclusa da un'analogha terminazione circolare, s'innestasse in origine un quarto trilobo col simbolo di Matteo. La croce, ancora documentata nelle illustrazioni del saggio di G. DE FRANCOVICH, *Holzkruzifixe des XIII. Jahrhunderts*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz», 1937-1940, p. 174, fig. 119, risulta assente e già sostituita da una moderna in legno liscio in quelle del volume di N. VACCA, *Brindisi ignorata*, Trani 1954, p. 120. Si può ipotizzare che essa sia stata distrutta o asportata durante la seconda guerra mondiale o negli anni immediatamente successivi. Vedi anche l'intervento di R. Lorusso Romito al convegno brindisino del 2014 citato a nota 4, *Il restauro delle più antiche sculture lignee brindisine. Linee d'intervento e modalità operative*.

⁹ T. KRAUTHEIMER-HESS, *op. cit.*, pp. 18-24.

¹⁰ Ivi, pp. 27-28. Il rapporto fra la *Madonna* di Brindisi e il tipo della *Sedes Sapientiae* è stato inoltre e più di recente esaminato, anche a valle dei risultati dell'ultimo restauro, da G. CURZI, *La Madonna "Sedes Sapientiae" e il Crocifisso ligneo, due tipologie di immagini di culto medievali*, in occasione del convegno brindisino di cui qui a nota 4.

¹¹ Ivi, pp. 23-24.

¹² Ivi, p. 28.

¹³ G. DE FRANCOVICH, *Holzkruzifixe*, cit. p. 162; IDEM, *L'origine*, cit., pp. 172-174; P. TOESCA, *Il Trecento*, Torino 1951, p. 931, nota 172; E. CARLI, *La scultura lignea italiana dal XII al XVI secolo*, Milano 1960, p. 24; *Mostra dell'arte in Puglia dal tardo antico al rococò*, cat. mostra, Bari 1964, a cura di M. D'ELIA, Roma 1964, pp. 14-15, n. 13.

¹⁴ F. BOLOGNA, in *Sculture lignee*, cit., pp. 55-56; M.S. CALÒ MARIANI, *La scultura in Puglia durante l'età sveva e proto-angioina*, in *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*, a cura di C.D. FONSECA [Civiltà e Culture in Puglia], Milano 1980, p. 309; EADEM, *L'arte del Duecento in Puglia*, Torino-Bergamo 1984, pp. 114, 161; EADEM, in *Federico II. Immagine e potere*, cat. mostra, Bari 1995, a cura di M.S. CALÒ MARIANI e R. CASSANO, Venezia 1995, p. 421.

¹⁵ M. BAGNOLI, *The Brindisi Cross. Related Problems in Southern Italian Sculpture*, in *Studien zur Geschichte der Europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, a cura di H. BECK e K. HENGVOSS-DÜRKOP, Frankfurt am Main 1994, pp. 689-692; V. PACE, *Apulien, Basilicata, Kalabrien, [Kunstdenkmäler in Italien. Ein Bildhandbuch]* Darmstadt 1994, p. 401; IDEM, *Presenze europee nell'arte dell'Italia meridionale. Aspetti della scultura nel «Regnum» nella prima metà del XIII secolo*, in *Il Gotico europeo in Italia*, a cura di V. PACE e M. BAGNOLI, Napoli 1994, pp. 230-233, 237, note 63, 65.

¹⁶ G. DE FRANCOVICH, *Scultura medievale in legno*, Roma 1943, p. 23; F. BOLOGNA, in *Sculture lignee*, cit., p. 54; N. VACCA, *op. cit.*, p. 170; E. CARLI, *La scultura lignea*, cit., p. 24; M. D'ELIA, in *Mostra dell'arte in Puglia*, cit., pp. 15-16, n. 14; M.S. CALÒ MARIANI, *La scultura in Puglia*, cit., p. 309; EADEM, *L'arte del Duecento*, cit. pp. 114, 161; P. LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte nella Napoli angioina, da Carlo I a Roberto il Saggio*, Firenze 1986, p. 161; *Custode dell'immagine. Scultura lignea europea XII-XV secolo*, a cura di J. LORENZELLI, P. LORENZELLI e A. VECA, Bergamo

1987, pp. 153, 155; R. JURJARO, *Sculture mariane a Brindisi tra Medioevo ed Età Moderna*, in *Virgo beatissima. Interpretazioni mariane a Brindisi*, a cura di M. GUASTELLA, Brindisi 1990, pp. 107-111; M.S. CALÒ MARIANI e R. BIANCO, in *Federico II*, cit., pp. 421, 555 (con altra bibliografia); M. BAGNOLI, *op. cit.*, pp. 693-694; V. PACE, *Apulien, Basilicata, Kalabrien*, cit., p. 401; IDEM, *Presenze europee*, cit., pp. 230-234, 237, note 63-64; A. CALECA, in *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, cat. mostra, Pisa 2000-2001, a cura di M. BURRESI, Milano 2000, pp. 47-48; P. LEONE DE CASTRIS, *Le arti figurative*, in *Le eredità normanno-sveve nell'età angioina. Persistenze e mutamenti nel Mezzogiorno*, atti delle quindicesime giornate normanno-sveve, Bari 2002, a cura di G. MUSCA, Bari 2004, p. 352. Per la *Madonna* del Duomo di Arezzo – indicata come simile a quella di Brindisi già da T. KRAUTHEIMER-HESS, *op. cit.*, p. 27, ma davvero, a mio parere, problema diverso – vedi M. ARMANDI, in *La bellezza del sacro. Sculture medievali policrome*, cat. mostra, Arezzo 2002-2003, Firenze 2002, pp. 79-83, con bibliografia.

¹⁷ Cfr. la relazione tecnica finale di restauro, del restauratore Vincenzo Caiulo, in data 27 dicembre 2013, *Comune di Brindisi, Chiesa del SS. Crocifisso, Restauro delle due sculture lignee policromate raffiguranti il "Crocifisso", la "Madonna in trono col bambino"*, depositata presso l'Archivio Restauro dell'allora Soprintendenza per i beni storici, artistici ed etnoantropologici della Puglia, Bari, oggi Soprintendenza belle arti e paesaggio per le province di Bari, Barletta-Andria-Trani e Foggia, Bari; e l'intervento di R. Lorusso Romito al convegno brindisino del 2014 già qui citato alle note 4 ed 8.

¹⁸ Cfr. ancora la relazione di restauro e l'intervento qui citati alla nota precedente.

¹⁹ T. KRAUTHEIMER-HESS, *op. cit.*, pp. 23-24.

²⁰ Cfr. R. SCHNEIDER BERRENBURG, *Monumentalkruzifixe im 13. Jahrhundert*, München 1971, nn. 34, 45.

²¹ R. DIDIER, *Christs et calvaires mosans du XIII^e siècle*, in *Millenaire de la collégiale Saint-Jean de Liège. Exposition d'art et d'histoire*, cat. mostra, Liège 1982, Bruxelles 1982, pp. 153-158, figg. 36-37.

²² Ivi, pp. 141-172.

²³ Cfr. T. KRAUTHEIMER-HESS, *op. cit.*, p. 28; e, in ultimo, per la provenienza di queste sculture dalla Francia del Nord, almeno R. DIDIER, *La Vierge assise à l'enfant (Sedes Sapientiae)*, in *Millenaire de la collégiale Saint-Jean*, cit., pp. 134-136 (con bibliografia); M. BAGNOLI, *op. cit.*, pp. 693-694.

²⁴ Cfr. ancora la relazione tecnica finale del restauratore Vincenzo Caiulo (2013) e l'intervento di R. Lorusso Romito qui citati alle note 8 e 17.

²⁵ Cfr. R. DIDIER, *La Vierge assise à l'enfant*, cit., pp. 123-140; *Custode dell'immagine*, cit., pp. 113-117.

²⁶ T. KRAUTHEIMER-HESS, *op. cit.*, p. 28.

²⁷ Cfr. nuovamente la relazione tecnica finale del restauratore Vincenzo Caiulo (2013) e l'intervento di R. Lorusso Romito qui citati alle note 8 e 17; e, a monte, per l'intervento del 1966 ad opera del restauratore Pellegrino Banella, *XI Settimana dei Musei. Catalogo provvisorio*, a cura di M. D'Elia, s.d. (ma 1968), pp. 8-10, n. 6.

²⁸ Ivi, con i risultati delle indagini diagnostiche, realizzate dallo studio del geologo Davide Melica, Copertino (relazioni del 13 giugno 2013).

²⁹ Per le quali si veda, in sintesi, A. CALECA, *op. cit.*, pp. 44-50, con bibliografia precedente.

³⁰ Ivi, pp. 44-46.

³¹ R. JURJARO, *op. cit.*, pp. 109-111.

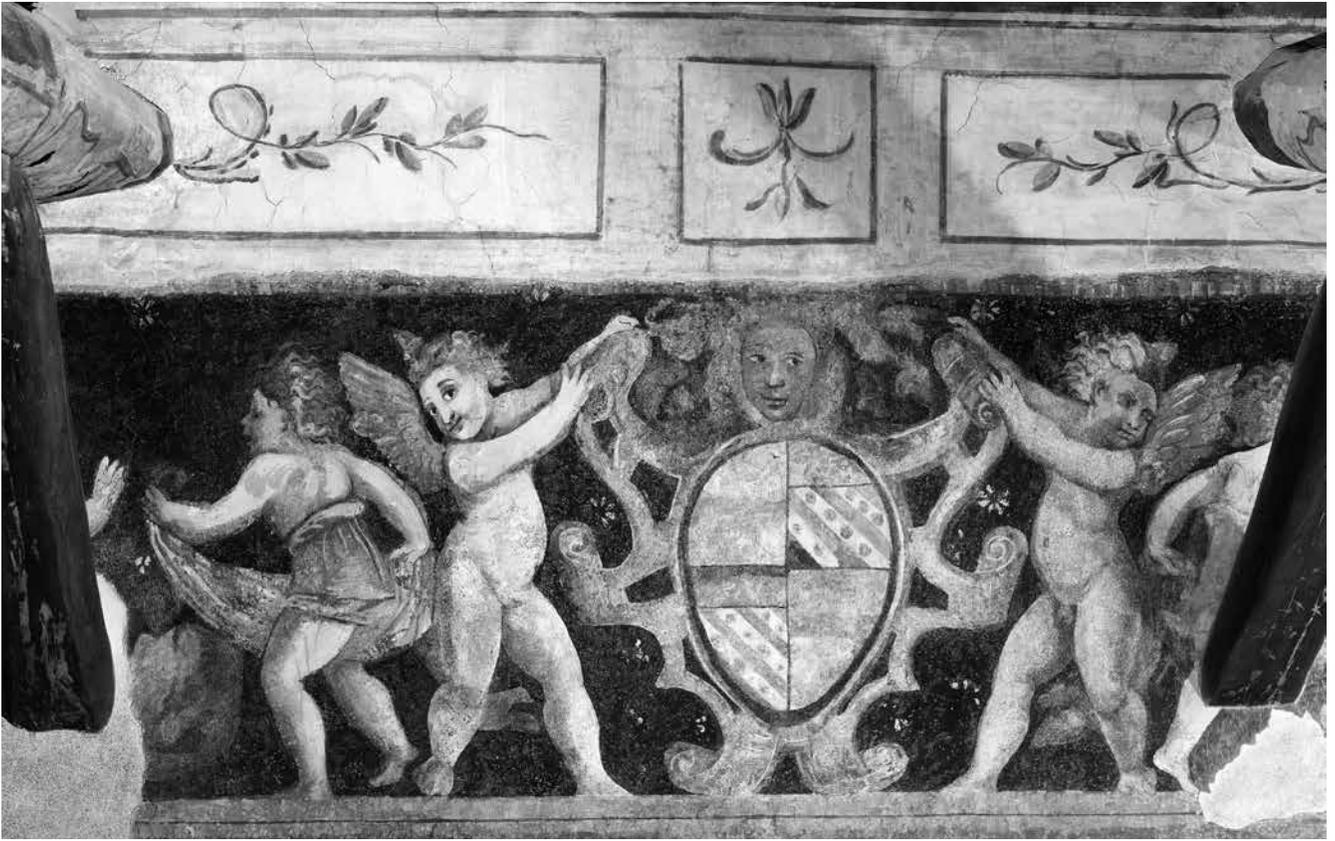
³² Su Dietrich di Boppard e la possibilità di riferirgli la croce in argento sbalzato dell'abazia di Casamari, oggi nel Tesoro del Duomo di Veroli, vedi in sintesi A. LIPINSKY, *L'arte orafa napoletana sotto gli Angiò*, in *Dante e l'Italia meridionale*, atti del congresso nazionale di studi danteschi, Caserta-Benevento etc. 1965, a cura del seminario di studi danteschi di Caserta, Firenze 1966, pp. 184-185, nota 24; IDEM, *L'arte orafa alla corte di Federico II di Svevia*, in *Dante e la cultura sveva*, atti del convegno, Melfi 1969, *Omaggio a Francesco Torraca*, Firenze 1970, pp. 102-110, 116; IDEM, *La croce processionale di Veroli, la stauroteca di Velletri e l'orefice Dietrich da Boppard*, in «Bollettino dell'Istituto di Storia e di Arte del Lazio Meridionale», 9, 1976-1977 (1977), pp. 133-156; V. PACE, *Presenze europee*, cit., pp. 229, 236, nota 40, col rinvio alle fonti. Relazioni tra questa notevole oreficeria, per altro di carattere più antico e 'classico', ispirata ai modi di Nicolas de Verdun, e il Crocifisso di Brindisi furono segnalate già da G.L. MELLINI, *Appunti per la scultura fredericiana*, in «Comunità», XXXII, 1978, 179, pp. 324-328; ma cfr. anche C. BERTELLI, in *Il Re dei Confessori. Dalla croce dei Cloisters alle croci italiane*, Milano 1984, pp. 114-118; M. BAGNOLI, *op. cit.*, pp. 690, 695, nota 14.

³³ A. CALECA, *op. cit.*, pp. 47-48.

ABSTRACT

Studies on Medieval Wood Sculpture in Southern Italy. 1. The Madonna and the Crucifix in the Chiesa del Cristo in Brindisi

Beyond what is generally known or surmised, the regions of Southern Italy contain much wood sculpture from the Middle Ages, especially from the thirteenth and fourteenth centuries, little of which has been dealt with specifically in critical literature, let alone been carefully preserved. The recent restoration of two of the most important of these sculptures, viz., the *Madonna with Child* and the *Crucifix* in the Dominican Chiesa del Cristo in Brindisi, has allowed them to be interpreted more closely. New diagnostic data on how they were made and what woods were used prove that they were sculpted no later than the second quarter of the thirteenth century, as Krautheimer-Hess proposed at the time of their "discovery" in 1933, and allow us to be more precise as to their origin and cultural identity by comparing them with other sculpture, especially German and Mosan.



Un resto polidoresco nella Napoli antica: il fregio di Palazzo Pignone-Confalone

Andrea Zezza

Chi conosce i palazzi storici napoletani conosce il loro stato di conservazione spesso desolante e sa che la situazione è particolarmente grave, per non dire senza rimedio, per le decorazioni pittoriche, di cui non si conservano che pochissimi esempi anteriori al XVIII secolo. Gerard Labrot, a cui si devono gli unici studi sistematici, descrisse bene la situazione quando parlò della perpetua minaccia costituita dalla instabilità e dalla fragilità quasi congenita del palazzo napoletano, oggetto di continui rimaneggiamenti anche prima dei moderni frazionamenti e abbandoni. Già nel 1979 lo studioso francese notava come ricostruire la decorazione fissa e la cornice effimera che circondava il nobile napoletano fosse una «impresa strettamente archeologica», in quanto «nessuna decorazione, ne siamo quasi sicuri, è pervenuta intera fino ai giorni nostri»¹. La situazione è molto peggiorata da allora, soprattutto a seguito del terremoto del 1980 che, ad un anno dalla pubblicazione del libro di Labrot, provocò danni terribili al patrimonio edilizio napoletano, non tanto per via dei guasti inflitti direttamente dal sisma, quanto per quelli procurati da restauri edilizi spesso assai invadenti e poco rispettosi.

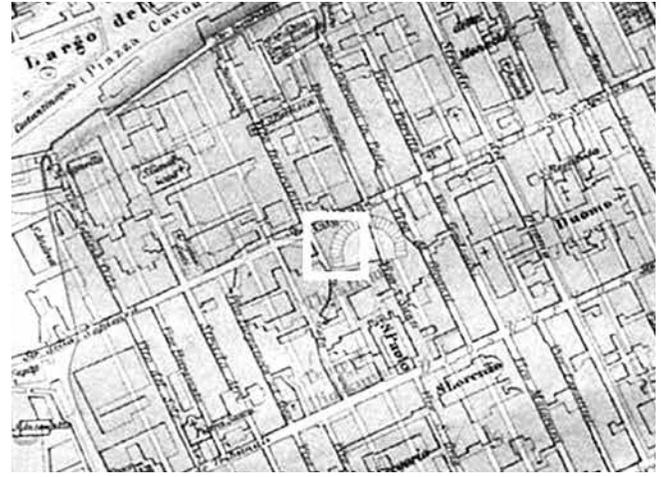
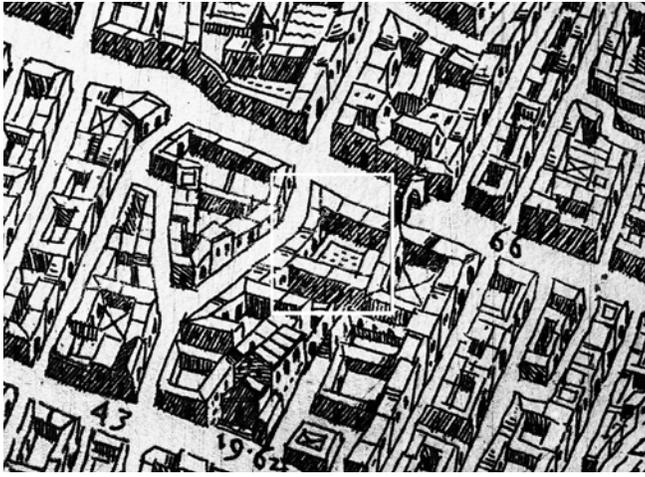
Se poi è vero che la decorazione murale profana non riscosse mai a Napoli il successo che conobbe in altre città, bisogna notare anche – come faceva ancora Labrot – che ciò non è sempre stato vero: nei primi decenni del Cinquecento, in quello che gli studi degli ultimi anni hanno rivelato come uno dei momenti più interessanti e misconosciuti della storia artistica cittadina, le fonti letterarie ricordano un discreto numero di affreschi decorativi, soprattutto in esterno, sulle facciate di palazzi che spesso erano abitati da persone che si distinguevano non solo per sangue o per censo, ma anche per interessi culturali. Protagonista di quella stagione e di

quella specialità fu Polidoro da Caravaggio, che già prima del 1524 aveva decorato il cortile e una loggia nel palazzo di Ludovico di Montalto, con «vaghe cose, per la maior parte cavate dall'exempio della Colonna di Traiano» come comunicava, ammirato, Pietro Summonte al veneziano Marcantonio Michiel²; nello stesso tempo, o forse poco dopo, l'artista doveva aver lasciato altri esempi, subito celebrati e ricordati dal Vasari³, dal Lomazzo⁴, dal Capaccio⁵.

Sembra di poter dire quindi che nella stagione di rinnovamento che segnò Napoli nei primi tre decenni del secolo, prima dell'assedio del 1528, e poi ancora alla metà degli anni Quaranta, nel corso della ripresa successiva, marcata dagli interventi dei pittori toscano-romani provenienti dalla Roma dei Farnese, le dimore napoletane di alcuni baroni e letterati (o spesso baroni-letterati) tendessero ad aprirsi alla moda che nello stesso tempo prendeva piede nella capitale pontificia, promuovendo l'esecuzione di opere, oggi tutte perdute, che dovettero essere talvolta di notevole qualità, al punto da essere ricordate con favore non solo dagli eruditi locali – sempre sospettabili di campanilismo – ma anche da molto più severi osservatori forestieri.

Meno frequenti, com'è naturale, sono le menzioni delle decorazioni in interno, anch'esse tutte sparite; nella letteratura troviamo però menzione almeno di quelli che dovettero essere gli episodi più eclatanti: il Celano ricordava come opera di Polidoro dei chiaroscuri nei soffitti di due camerini in Palazzo Rota, già al suo tempo alienati e spariti (dunque dipinti su supporti rimuovibili)⁶; mentre Giorgio Vasari ricorda una sala che egli stesso dipinse in Palazzo Cambi, vicino alla chiesa di San Giovanni Maggiore, oltre ad una loggia nella villa puteolana di don Pedro di Toledo⁷.

Di tutto ciò oggi non rimane nulla. Per questo mi sembra



a pagina 16

1. Pittore napoletano della prima metà del XVI secolo, *Fregio con gioco di putti*. Napoli, Palazzo Pignone-Confalone, dettaglio dello stemma dopo il restauro.

2. Polidoro Caldara da Caravaggio, *Fregio con putti reggi-stemma e scene della vita di sapienti antichi*. Roma, Palazzo Baldassini.

3. E. Du Pérac, A. Lafréry, *Quale e di quanta importanza e bellezza sia la nobile città di Napole...*, Roma 1566. Napoli, Museo Nazionale di San Martino, particolare.

4. *Neapolis*, da K.J. Beloch, *Campanien. Geschichte und Topographie des antiken Neapel und seiner Umgebung. Zweite vermehrte Ausgabe*, Breslau 1890, ed. it., a cura di G. Pugliese Carratelli, Napoli 1989 (evidenziata l'area del Palazzo Pignone-Confalone).

meriti una segnalazione il ritrovamento (fatto raro) e la salvaguardia (fatto rarissimo) di un considerevole frammento di tale mondo scomparso: nel corso dei lavori di ripristino di un appartamento privato al primo piano di un palazzo posto tra via San Paolo e l'Anticaglia, nel cuore della Napoli più antica, è ricomparso infatti un frammento, mutilato e malconcio, ma ancora apprezzabile e leggibile, di un fregio cinquecentesco, dall'inconfondibile sapore polidoresco, probabile resto di una più ampia decorazione oggi irrimediabilmente perduta (figg. 1, 5-6).

Il palazzo in cui il fregio è riemerso è quello che, sulla base di una corsiva citazione nella guida seicentesca di Celano – in cui si fa cenno di una casa «già» di un «don Vincenzo Arcucci»⁸ – viene oggi chiamato «Palazzo Arcucci» (ad esempio nel recente, benemerito, *Atlante* di Italo Ferraro)⁹. Di certo sappiamo che il palazzo appartenne tra Otto e Novecento alla famiglia Masci, che lo ebbe dalla famiglia Confalone, di cui si vede ancora nell'atrio lo stemma¹⁰. A questa famiglia dovette arrivare dalla nobile famiglia dei Pignone, a cui lo riferiscono le fonti storiche più attendibili: come dei Pignone il palazzo è indicato infatti nel 1788 dal Sigismondo¹¹ e già nel 1696 da Sigismondo Sicola¹², per cui preferiremo definirlo Palazzo Pignone-Confalone.

Il palazzo è però assai più antico degli anni a cui risalgono le attestazioni letterarie che siamo stati in grado di reperire. Sorto sui resti del teatro romano (fig. 4), probabilmente nel corso del Trecento, l'edificio appare oggi come un palinsesto, dove gli interventi di maggior qualità risalgono forse agli anni successivi al grande terremoto del 1456, quando doveva presentarsi come un palazzo di particolare pregio: a quel tempo risalgono probabilmente gli elementi di maggiore qualità architettonica, come il bel portale di gusto catalano, l'arcone dell'atrio e forse anche i resti di una loggia in facciata – rivelati dal recente restauro – che guardava verso il monte di Sant'Elmo (una veduta assai celebrata già al tempo), mentre un vasto giardino all'interno copriva i resti della cavea dell'antico teatro¹³.

Già nel Cinquecento nuovi interventi, anch'essi di un certo pregio, dovettero modificarne sensibilmente la struttura: lo si vede dalle ampie incorniciature in piperno, di gusto ormai pienamente rinascimentale, delle finestre sul cortile interno che testimoniano un radicale mutamento del primitivo assetto già nel corso del XVI secolo. Fu probabilmente in quello stesso momento che si pensò a decorare un salone posto al primo piano con il fregio in questione; allo stesso tempo risalgono anche le prime menzioni del palazzo nella letteratura,



5. Pittore napoletano della prima metà del XVI secolo, *Fregio con gioco di putti*. Napoli, Palazzo Pignone-Confalone, dopo il restauro.

6. Pittore napoletano della prima metà del XVI secolo, *Fregio con gioco di putti*. Napoli, Palazzo Pignone-Confalone, dettaglio dopo il restauro.



7. Pittore napoletano della prima metà del XVI secolo, *Fregio con gioco di putti*. Napoli, Palazzo Pignone-Confalone, dettaglio dello stemma durante il restauro.

dovute ai ritrovamenti nel giardino e nelle cantine dei resti delle antiche strutture, in cui si riconobbe presto, con entusiasmo, l'antico teatro, celebre perché luogo delle imprese artistiche di Nerone, ricordato da Tacito, da Svetonio, da Seneca e da Stazio¹⁴. Il palazzo subì poi in tempi più recenti la sorte comune alla gran parte degli edifici del centro storico, con la divisione tra più proprietari, le manomissioni, le superfetazioni, il degrado; finché, a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso, una importante campagna di scavo non ha recuperato le strutture dell'edificio antico, inaugurando una nuova stagione, in seguito alla quale si è avviato il recupero delle parti più storicamente significative del complesso.

Almeno una parte della lunga storia dell'edificio si legge sul fregio stesso che, scoperto sotto uno strato di intonaco bianco, ha rivelato dapprima uno stemma composito, dove



8. Cherubino Alberti, da Polidoro Caldara da Caravaggio, *Vaso all'antica*. Londra, British Museum.

le armi dei Pignone sono inquartate con quelle degli Orsini e con altre, tra le quali sembra di riconoscere quelle dei Guevara, e poi, in uno strato sottostante, un diverso stemma, anch'esso inquartato, più antico, purtroppo lacunoso, che nonostante i tentativi non è stato possibile identificare, ma che è probabilmente quello della famiglia che nel Cinquecento commissionò le pitture (figg. 5-7).

Il fregio appartiene ad una tipologia nota, molto diffusa per tutto il Rinascimento, che si ispira, rivisitandoli, a modelli scultorei antichi, come i celebri *Troni degli dei* (cfr. il *Trono di Saturno*, Parigi, Musée du Louvre)¹⁵. Composizioni del genere sono molto note in altre città, da Roma a Trento, e ora possiamo vedere che erano presenti anche a Napoli. Lo stemma è retto da due putti alati o 'spiritelli' che si muovono su di un cornicione, davanti ad un fondo scuro che crea uno

spazio illusorio; intorno a loro altri quattro putti, anch'essi alati, ma vestiti, giocano tra enormi idrie di marmo e bracieri. La composizione è chiusa sui due lati da figure femminili, probabilmente personificazioni allegoriche, non identificabili per la mancanza (o forse la perdita) degli attributi iconografici. Sembra probabile che la decorazione corresse in origine su tutte le pareti della stanza, ma le successive trasformazioni hanno cancellato ogni traccia e, nonostante i sondaggi condotti dai restauratori, non è stato possibile recuperare altri frammenti¹⁶.

Una datazione precisa non è facile, viste la scarsità di termini di confronto e l'assenza di notizie storiche sul palazzo, ma è probabile che il fregio vada collocato nel secondo quarto del XVI secolo. Polidoro aveva dipinto fregi simili a Roma, sia in esterno, come quelli dipinti a monocromo sulla facciata di un palazzo in via de' Coronari, ricordati da Giorgio Vasari, o come quelli su di un palazzo posto dietro la chiesa di Santa Maria Sopra Minerva¹⁷. Copiati innumerevoli volte e riprodotti in incisioni diventarono tra i modelli più fortunati di decorazione di carattere antiquario per tutto il Cinquecento (fig. 8). L'artista lombardo aveva dipinto però fregi simili anche in interno, non più a monocromo per fingere il bronzo, ma a colori naturali, come nel fregio napoletano: è il caso di quello, oggi celebre, nel palazzo romano di Melchiorre Baldassini (fig. 2), avvocato concistoriale e familiare di Leone X, napoletano di nascita, nel quale compare, forse per la prima volta nella storia di questa tipologia decorativa, la volontà di

rendere il gioco dei putti non come un elemento in sé compiuto, ma in modo più realistico, tenendo conto del punto di vista dell'osservatore, costruendo una visione di sotto in su, in modo che le figure appaiano come tagliate dalla cornice, come se si muovessero all'interno di uno spazio reale, impostazione che contribuisce non poco alla vivacità della scena. È questa una modalità che torna nel fregio di Palazzo Pignone-Confalone, così come torna il caratteristico occhieggiare dei putti verso il riguardante, che è un altro dettaglio rivelatore dell'approccio naturalistico del pittore, il quale sviluppa motivi e suggestioni tutte riconducibili a modelli polidoreschi: dai grandi vasi, qui finiti in preziosi marmi colorati, ai movimenti sfrenati di danza dei putti intorno al braciere¹⁸. Le condizioni di conservazione del fregio sono purtroppo tali da rendere poco prudente ogni proposta di attribuzione, ma non si può fare a meno di notare almeno 'l'aria di famiglia' che corre tra i putti del nostro fregio e quelli che popolano le contemporanee pale d'altare dipinte da pittori napoletani di ispirazione polidoresca, come Marco Cardisco¹⁹.

Insomma, se da tempo abbiamo imparato a valutare come le rare pitture religiose di Polidoro ebbero una importanza fondamentale per i successivi sviluppi della pittura meridionale del Cinquecento, nel fregio ora scoperto possiamo finalmente cominciare a scorgere ciò che finora si poteva solo supporre, cioè l'esistenza nella Napoli della prima metà del XVI secolo anche di una pittura di carattere profano e antiquario esemplata su modelli del grande artista lombardo.

Grazie a Fabio Fiorillo, che ha promosso il restauro del fregio oggetto di questo articolo e che mi ha autorizzato a darne notizia, a Gianni Tripoli, che ha scoperto e restaurato il frammento e a Pasquale Cavallo, Lucia Calzona, Leonardo Di Mauro, Daniela Giampaola, Valeria Parisi, Aldo Pinto e Simone Volpi per suggerimenti e aiuti.

¹ G. LABROT, *Baroni in città, Residenze e comportamenti dell'aristocrazia napoletana 1530-1734*, Napoli 1979, p. 99.

² Pietro Summonte, 20 marzo 1524, in F. NICOLINI, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Napoli 1925, pp. 164-165.

³ G. VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. BETTARINI, commento secolare a cura di P. BAROCCHI, IV, Firenze 1976, p. 467: «fece al conte di (...) una volta dipinta a tempera, con alcune facciate, ch'è tenuta cosa bellissima. E così fece il cortile di chiaro oscuro, al signore (...), ed insieme alcune logge, le quali sono molto piene d'ornamento e di bellezza e ben lavorate».

⁴ G.P. LOMAZZO, *Idea del Tempio della pittura*, Milano, Gottardo Ponzio, s.d. [ma 1590], p. 7: «[Polidoro da Caravaggio] havendo prima ripiena e adorna tutta Roma e il regno di Napoli di miracolose opere nelle

facciate»; ma anche a p. 54: «Polidoro ha dimostrato perfettamente nella terribilità delle figure che ha dipinto nelle sue facciate in Roma e in Napoli avendo non pure espressi tutti gli andamenti che gli antichi usavano, ma aggiuntine molti altri in più».

⁵ G.C. CAPACCIO, *Il Forastiero*, Napoli, per Giovan Domenico Roncagliolo, 1634, p. 859: «Mi doglio sì che alcuni dalle lor case han tolto il meglio come in quella del Regente Revertera, dov'erano pitture ad oglio e a fresco di Polidoro di tanta bellezza che basta una sola a far celebre quella casa, e avendo coperto ogni cosa con la calcina, bisogna che pianga chi la mira. Gran danno hanno fatto alla grandezza della pittura».

⁶ Per il palazzo di Bernardino Rota vedi C. CELANO, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori forastieri*, Napoli, nella stamperia di Giacomo Raillard, 1692, giornata terza, p. 95: «La facciata stava dipinta da Polidoro, ma dal tempo già sta consumata in modo che appena si conosce essere stata colorita. Vi erano due soffitti di camerini, dipinti dall'istesso Polidoro con varie historiette in chiaro oscuro, ma, dovendosi rifare gl'astrichi e mutar le travi, andorno giù. Essendo state conosciute queste pretiose dipinture, pervennero in potere di Gasparo Romuer, delle quali la maggior parte ne mandò in

Francia. Ne restorno dodici, le migliori, in potere di esso Gasparo, che molto de quadri si diletta, e doppo la morte di questo furono vendute a dolce prezzo al Marchese de los Veles, all'ora viceré, che le trasportò in Spagna» (cfr. ora la trascrizione a cura di P. CONIGLIO e R. PRENCIPE, in www.memofonte.it, e P. LEONE DE CASTRIS, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Napoli 2001, pp. 173-177). Più cauti bisognerà essere nel valutare le testimonianze di altre fonti più tarde, come Bernardo De Dominicis, che ricorda «pitture (...) a chiaro scuro trattizzate» nel cortile di Palazzo Orsini a Chiaia, dipinte dal suo Francesco Roviale insieme a Polidoro (B. DE DOMINICIS, *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani*, II, Napoli, stamperia del Ricciardi, 1742-1745, ed. a cura di F. SRICCHIA SANTORO e A. ZEZZA, Napoli 2003-2014, II, p. 700, o anche i resoconti di Luigi Catalani e di Giovan Battista Chiarini per Palazzo Firrao in via Costantinopoli e per quello di Fabrizio Colonna in via Mezzocannone (L. CATALANI, *I palazzi di Napoli*, Napoli 1845, ed. cons. Napoli 1993, p. 72; G.B. CHIARINI, *Aggiunzioni a CELANO, Notizie*, cit., ed. Napoli 1856-1860, III, 1, p. 49; su questo punto cfr. già le osservazioni di B. CAPASSO, *Il palazzo di Fabrizio Colonna a Mezzocannone*, in «Napoli nobilissima», III, 1894, pp. 1-6, 33-38, 51-56, 67-70, 86-89, 100-103, 116-121, 138-141, 167-169, in particolare p. 86, nota 5).

⁷ G. VASARI, *op. cit.*, VI, pp. 385-386. Di altre decorazioni pittoriche in interno resta solo qualche traccia documentaria: nel 1543 il napoletano Matteo Lama decorava i soffitti del palazzo del Consiglio Collaterale: G. CECI, *Lama (Della Lama), Matteo (Mazzeo)*, in U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, XXII, Leipzig 1928, p. 247; A. BORZELLI, *Intorno al pittore napoletano del Cinquecento Gian Bernardo Della Lama*, Napoli 1939; tra il 1547 e il 1550, alcuni pagamenti testimoniano lavori di Matteo, con «Giovanni De Niro», in Castel Nuovo e nel Palazzo Reale vecchio; lo specialista Matteo Lama decorò poi nel 1555 una volta per il Cardinal Pacheco (B. CAPASSO, *La Vicaria vecchia*, Napoli 1889, p. 19; R. FILANGIERI DI CANDIDA, *Rassegna critica delle fonti per la storia di Castel Nuovo*, Napoli 1936, pp. 264-265, 270, 271, 276, 277 e 314).

⁸ C. CELANO, *op. cit.*, giornata seconda, ed. cons. a cura di S. DE MIERI e F. DE ROSA, pp. 75-77 (www.memofonte.it): «Nella casa attaccata alla cappella di San Leonardo del già fu don Vincenzo Arcucci vi si vede una gran parte del primo ordine intera colle sue volte, tutta d'opera reticolata e laterica alla maniera greca». Dell'Arcucci menzionato dal Celano non si sa nulla. Un Vincenzo Arcucci, forse un antenato di quello ricordato dal Celano, si fece seppellire sul finire del Cinquecento in una tomba monumentale nella certosa di Capri (oggi nella chiesa di Santo Stefano nella stessa isola). Non sembra che il palazzo sia però mai appartenuto a quella nobile famiglia; Giulio De Petra riteneva che l'Arcucci del Celano fosse stato solo un inquilino di Palazzo Pignone (cfr. B. CAPASSO, *Napoli greco romana esposta nella topografia e nella vita. Opera postuma edita a cura della Società Napoletana di Storia Patria*, Napoli 1905, pp. 190-191).

⁹ I. FERRARO, *Napoli. Atlante della Città Storica. I. Centro antico*, Napoli 2002, pp. 227-228.

¹⁰ Il commendatore Paolo Confalone, che nel 1881 diede il via libera alla prima campagna di scavi archeologici nell'area del palazzo, morì senza eredi diretti, lasciando le sue proprietà alla signora Clementina

Martino, vedova Masci: P. POLI CAPRI, H.B. VAN DER POEL, *Pompei, Ercolano, Napoli e dintorni*, Roma 2002-2005, III s., pp. 197-198, 495-497, 521.

¹¹ G. SIGISMONDO, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Napoli 1788, I, p. 182, ed. cons. a cura di S. DE MIERI e M. TOSCANO (www.memofonte.it).

¹² S. SICOLA, *La nobiltà gloriosa della vita di S. Aspreno, primo cristiano e primo vescovo della città di Napoli*, Napoli, per Carlo Porsile, 1696, p. 484.

¹³ D. GIAMPAOLA, *Il teatro e la città: storia delle trasformazioni di un comparto urbano*, in *Il teatro di Neapoli. Scavo e recupero urbano*, a cura di I. BASSARRE, D. GIAMPAOLA, F. LONGOBARDO, A. LUPIA, G. FERULANO, R. EINAUDI, F. ZELI, Napoli 2010, pp. 21-34; in particolare B. CAVALLARO, M. DI MARCO, D. GIAMPAOLA, F. LONGOBARDO, A. LUPIA, *Lo scavo*, ivi, pp. 47-104, in particolare pp. 88-92 e 96.

¹⁴ La prima menzione sembra essere quella di Pietro Summonte, sfuggita finora agli studi degli archeologi, che sembra riferirsi agli edifici più a nord, allineati su via dell'Anticaglia: «In le case del signor Annibale di Capua, in le case di messer Soardino de Suardi si discernono doi teatri, dove sono ancora alti vestigi d'immensa fabrica. Qua è stata defossa la imagine marmorea di Vespasiano e di Tito, maior del naturale; e quantunque qua ci sia adnexa e supraddata molta fabrica moderna, pur, quando sete dentro, vi accorgete della verità e di quelli membri antichi di quelli fornici grandi» (F. Nicolini, *op. cit.*, p. 173); a questa testimonianza fanno seguito le menzioni di Fabio Giordano (cfr. CAPASSO, *Napoli greco-romana*, cit., pp. 82, 190 e nota 236) e poi di Capaccio (*op. cit.*, p. 93).

¹⁵ L. BESCHI, *I rilievi ravennati dei «troni»*, in «Felix Ravenna», s. IV, 1984-1985, 127-130, pp. 37-80; Ph.P. BOBER, R. RUBINSTEIN, *Renaissance artists & Antique Sculpture*, London-New York 1986, pp. 90-91, n. 52 a-b.

¹⁶ La porzione di fregio cinquecentesco recuperata al di sotto dello scialbo misura 126x499 cm.

¹⁷ Cfr. P. LEONE DE CASTRIS, *op. cit.*, pp. 496-497, n. 15 e p. 502, n. 36, con discussione dell'ampia bibliografia.

¹⁸ A.W.A. BOSCHLOO, *Il fregio dipinto nei palazzi romani del Rinascimento: forma e funzione*, in «Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome», n.s., 8, 1981, pp. 129-141. Cfr. anche M. COGOTTI, L. GIGLI, *Palazzo Baldassini*, Roma 1995 e P. LEONE DE CASTRIS, *op. cit.*, pp. 69-74. Il prof. Giulio Pane mi segnala cortesemente la possibilità di accostare il ritrovato frammento napoletano al fregio con putti e girari del Palazzo baronale Orsini di Anguillara Sabazia. Sul ciclo cfr. A. TANTILLO, *Una memoria di Gentil Virginio Orsini conte dell'Anguillara*, in *Il Palazzo Baronale Orsini di Anguillara Sabazia*, a cura di A. TANTILLO, Anguillara-Roma 2000, pp. 12-35, in particolare p. 26.

¹⁹ Cfr., ad esempio, gli spiritelli del fregio con gli angioletti della *Madonna col Bambino in gloria e san Giovanni Battista* del Museo di Capodimonte (Marco Cardisco, *Giorgio Vasari. Pittura, umanesimo religioso, immagini di culto*, a cura di R. NALDI, Napoli 2009, fig. 3 a p. 18 e fig. 8 a p. 31) o con quelli delle pale di Santa Maria del Popolo agli Incurabili e di San Giorgio Maggiore (Cfr. P. GIUSTI, P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1510-1540. Forastieri e regnicoli*, Napoli 1988, fig. 219 e tav. 52).

ABSTRACT

A Polidoresque Remnant in Old Naples: The Frieze in the Pignone-Confalone Palazzo

The article reports on the finding and restoration of a fragment of a decorative frieze in the salon of what is today known as the Pignone-Confalone Palazzo, built above the ruins of a Roman theater in Naples. The fresco, strongly antiquarian in taste, can be dated to the second quarter of the sixteenth century and bears evident ties with the Roman examples by Polidoro da Caravaggio. As of now, it is the only surviving fragment of early-sixteenth-century mural decoration from the widespread transformation and destruction of Renaissance buildings in Naples.

The Royal Palace of Capodimonte: the Early Years

Robin Thomas

The construction of the royal palace at Capodimonte was fraught with challenges (fig. 1)¹. The terrain was difficult to build upon. One of the designing architects, Antonio Canavari (1681-1764), bitterly accused his supervisor, Giovanni Antonio Medrano (1703 - c. 1760), of deception. Later, Medrano would be imprisoned for embezzlement. Begun as a hunting park with a proposed lodge in 1735, in 1737 the court instead approved a monumental palace for the site. Work began on this palace in 1738, but by the 1750s it was only partly completed, and at that time the truncated building was converted into a museum for the Farnese Collection. Work continued slowly over the following decades. Only in the 1830s did the architects Antonio Niccolini and Tommaso Giordano bring it to completion. They also converted it back into a palace for Ferdinand II. It remained a royal residence until its definitive conversion into a national museum in the twentieth century. These many shifts between palace and museum led to changes in the architectural plan. Unfortunately, teasing out the key moments in this metamorphosis has been difficult because of the loss of archival material. Moreover, few drawings have survived². Despite becoming one of Italy's most important museums, the building's history, particularly its first few years, remains shadowy.

My recent discovery of a previously unknown and unpublished suite of original drawings in the Bibliothèque nationale de France (figg. 2-4) helps bring light to the earliest period of the palace's design. I present these drawings here for the first time, and will use them to return to the 1730s to reinvestigate the planning of Capodimonte. My aim is twofold. First, by examining these drawings I want to bring new light to questions of attribution. Second, I want to examine the palace in the political context of those early years and argue for its promi-

nence in the Bourbon system of architectural patronage. More renowned for its afterlife as a museum, Capodimonte was, at its inception, the most important royal project in Naples.

Charles of Bourbon conquered Naples in 1734 and was crowned king the following year. His main domicile was to be the seventeenth-century Palazzo Reale, but since no monarch had ever resided there, it had to be renovated for Charles and his large retinue³. While architects expanded wings and painters redecorated rooms, the court sought out suburban retreats where the king could enjoy his favorite sport of hunting.

Observers noted that Naples «non ha nelle sue vicinanze luogo alcuno delizioso», for hunting⁴. Most of the prized game lands were several miles from the center, either to the east or north. The nearest covered the crest of a hill a mile north of Naples. It was known as Capo di Monte, or «head of the mountain», and was considered a salubrious area, freshened by healthy breezes even in the hottest months⁵. Its position above the city also commanded magnificent views. One could gaze down over Naples and the bay or look east to Vesuvius and the mountains beyond. The locus neatly fit Leon Battista Alberti's prescription for a villa:

I would prefer to locate the house of a gentleman somewhere dignified (...) where it could enjoy all the benefit of breeze, sun, and view (...) it should be in view, and have itself a view of some city, town, stretch of coast, or plain, or it should have within sight the peaks of some notable hills or mountains, delightful gardens, and attractive haunts for fishing and hunting⁶.

Despite its fulfillment of many of these qualities, the hill never boasted as many suburban residences as the coastal areas. Limited freshwater, difficult access, and caverns and



1. Giovanni Antonio Medrano, *Royal Palace of Capodimonte*. Napoli, begun 1738.

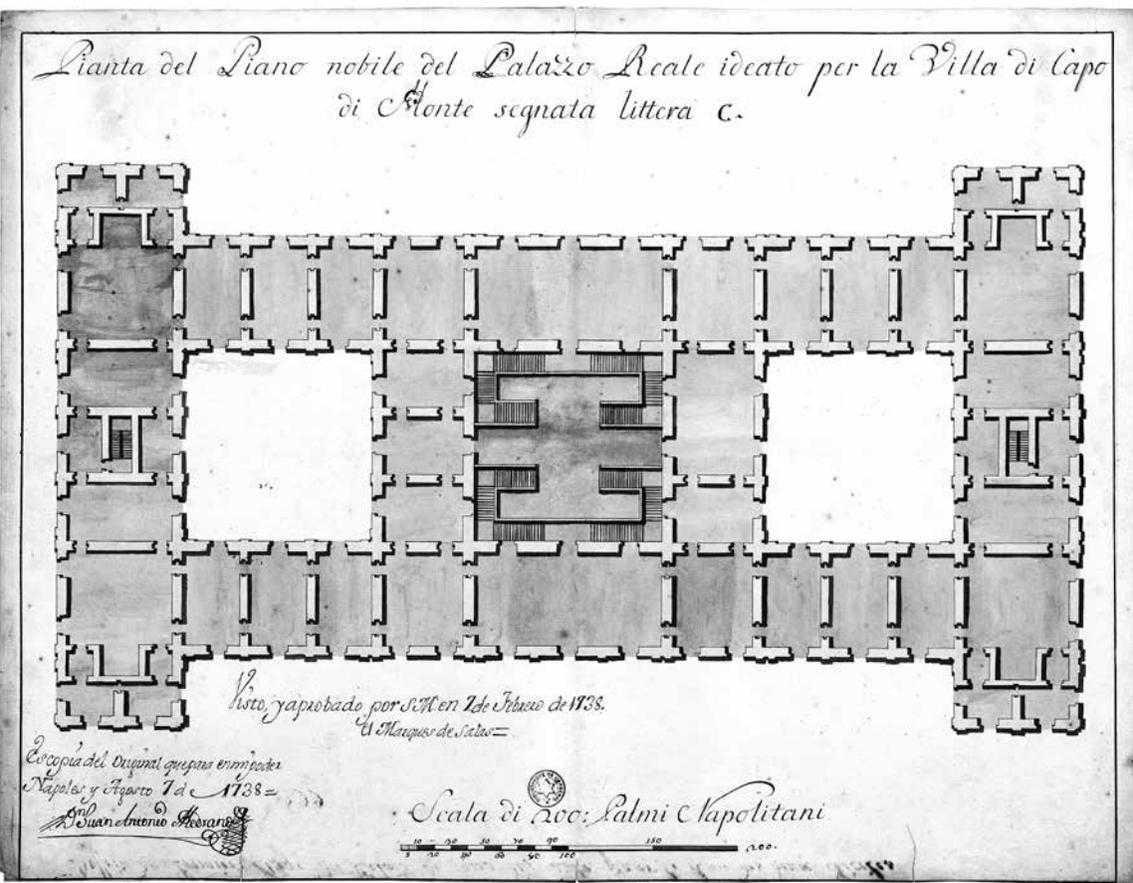
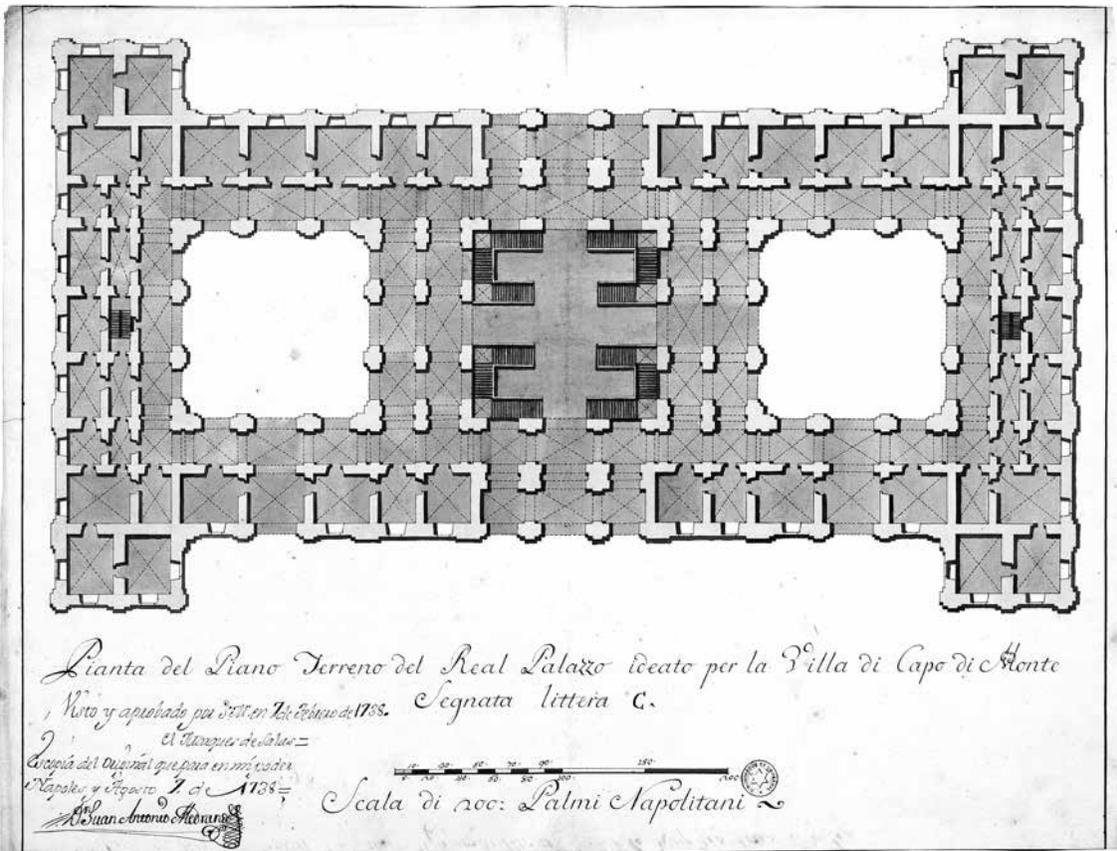
chasms in the volcanic tuff discouraged building. With the exception of a few aristocratic villas, Capodimonte was a land of farms, many belonging to religious institutions⁷. The king's first visit to the area was as guest of the Carmignano Marquis of Acquaviva in July of 1734⁸. Despite the manifest obstacles to building a large palace, after Charles returned from the conquest of Sicily in 1735, royal agents made multiple treks up the steep, narrow Strada del Crocefisso to assess the many modest properties on the hill⁹. The king's major-domo Manuel de Benavides y Aragón, the tenth Count of Santiesteban del Puerto, probably oversaw the project. He dominated the court at the time, making most of the substantive decisions¹⁰. Plans for Capodimonte were sent to him, and he announced the construction of the palace and oversaw part of the organization of its workforce¹¹. A book written by Donato Perillo on the history of *villeggiatura* near Naples throws even more light on Santiesteban's role. His *Ragguaglio delle ville, e luoghi prescelti per uso delle caccie, pesche, e simili diporti da Regnanti ed altr' insigni personaggi*, written in 1736 and published in 1737, was composed to celebrate the start of construction of Capodimonte¹². Setting the new hunting lodge within a lineage of Neapolitan villas that stretched back to the Roman Republic, Perillo larded his text with citations of Latin authors and references to famous ancient structures. The villas of Q. Fa-

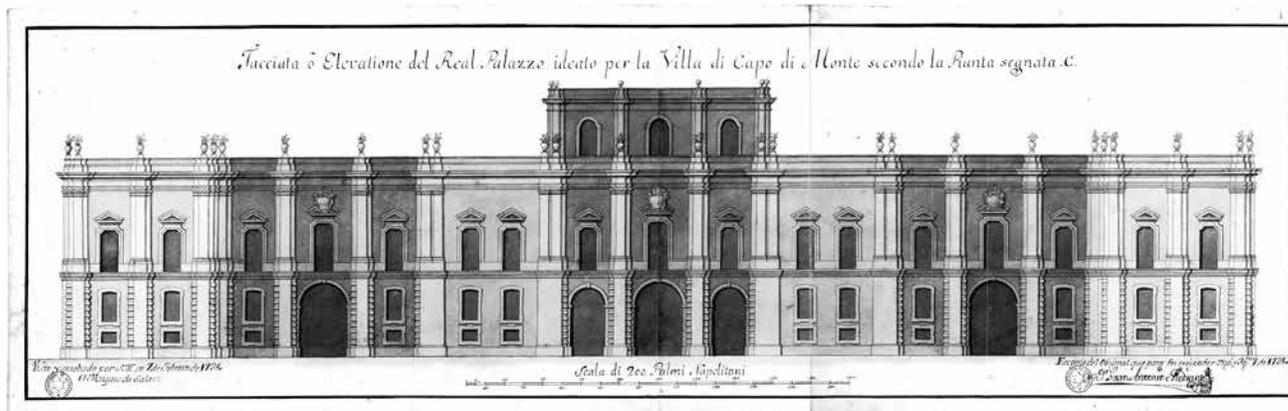
2. Giovanni Antonio Medrano, *Pianta del Piano Terreno del Real Palazzo ideato per la Villa di Capo di Monte secondo la pianta segnata littera C.*, pen and ink with grey and yellow wash, 43 x 57 cm, 1738. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Arsenal, MS6433 (39).

3. Giovanni Antonio Medrano, *Pianta del Piano nobile del Real Palazzo ideato per la Villa di Capo di Monte secondo la pianta segnata littera C.*, pen and ink with grey and yellow wash, 44 x 57 cm, 1738. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Arsenal, MS6433 (40).

bius Maximus, Scipio Africanus, Lucius Lucinius Lucullus, Cicero, Vergil, Tiberius, and Pollio Felice each receive several pages of description. His narration transforms the landscape into one in which each ruin-topped promontory whispers of ancient luxury. Nor does he fail to heap praise upon the selection of Capodimonte, the «most noble and prestigious [hill] in the city»¹³. Equal to his remarkable and thorough explication of ancient *villeggiatura* is a formidable dedication to the king's major-domo. In over fifty pages he lauds Santiesteban, his ancestry, and his importance to the young monarch. He is a man of probity, justice, and distinguished prudence, like a wise Nestor to his young Agamemnon. Perillo's text overwhelms the reader with the sense that Santiesteban was the *éminence grise* behind the project.

Over the course of the first months of 1736 royal secretaries were able to transfer a patchwork of properties to the crown, which the court planned to stitch together into one enormous park. Before all of the parkland had been purchased, news of the new royal villa circulated in publica-





4. Giovanni Antonio Medrano, *Facciata o Elevazione del Real Palazzo ideato per la Villa di Capo di Monte secondo la pianta segnata C.*, pen and ink with grey and pink wash, 28.5 x 91 cm, 1738. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Arsenal, MS6433 (41).

5. Anonymous (A. Malesci?), *Piano Topografico del Real Bosco di Capodimonte*, pen and colored wash, second half of the eighteenth century. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.

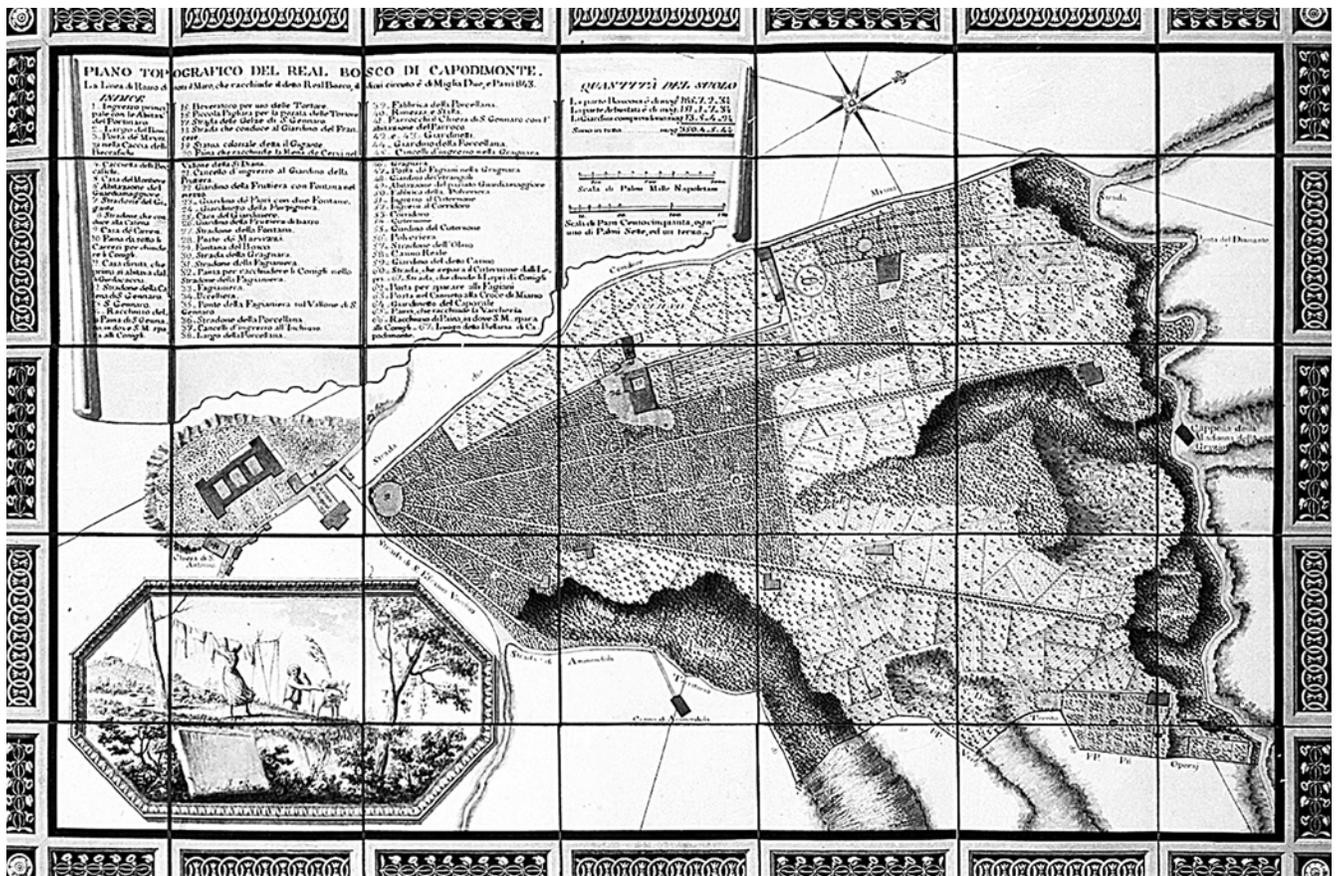
tions. The *Gazetta* of 10 January 1736 reported not only that work was underway but also that the Farnese collection of paintings, the first shipment of which had just arrived in Naples, would be displayed there¹⁴. This report was ahead of the workmen, for at this stage they were still demolishing old structures and beginning a wall to enclose the hunting grounds¹⁵. A palace had yet to be planned.

Only in March of 1737 did the court turn its attention to the promised palace. This new structure would rise not in the parklands but on an uneven, steep tract of land across a street from them (fig. 5)¹⁶. From this position the palace would be visible from the city below. Subsequent *vedute* of Naples make this clear, as the palace sits atop the hill like an architectural beacon of Bourbon power.

The court wanted the building to be truly palatial, worthy of this position and the parklands, and rivaling the Palazzo Reale in scale¹⁷. To design the new villa the king turned to Medrano¹⁸. Medrano was Sicilian, returning to Italy by way of Spain, where he had trained as a military engineer and built the better part of his career¹⁹. The royal court entrusted him with most of the architectural commissions soon after Charles took Naples. While most days found him overseeing repairs of forts and city walls, the royal government also tested his talents outside the realm of military architecture. For example, it relied on him to renovate the Palazzo Reale and plan the Teatro di San Carlo. This was not unusual. In Naples, as in Spain, «engineers» were considered high positions whose work en-

compassed roles that were ascribed to architects in places such as Rome. This title was the accepted norm. Rather than overturn precedent, in the early years of the king's reign civic and royal architects were called engineers, following the nomenclature that had been in place for centuries. Nor were connections to the military, like Medrano's, uncommon²⁰. Medrano was therefore confident in his technical skill to both build and design. Yet despite a favorable claim that he had designed royal residences as well as fortresses, he seems to have felt either overburdened or uncertain about designing a palace from the ground up²¹. In May of 1737 he suggested that the court hire Antonio Canevari to assist him. It did so on 4 July 1737²².

Canevari could not have been more different from his superior²³. Medrano was an engineer trained in a military academy at the periphery of European artistic life. Canevari was an architect who had studied at its center, in one of the continent's most storied art institutions. Born in Rome, Canevari frequented the Academy of San Luca where he captured first prize in its highly competitive *concorso clementino* in 1703. After a lapse of a decade he designed important works in the Holy City, none more so than the Bosco Parrasio of the Academy of the Arcadians²⁴. Its patron, King John V of Portugal subsequently wooed Canevari to Lisbon, where he built a new clock tower for the Ribeira Palace (destroyed in 1755). Yet disagreements with native builders checked his rise. In 1729 he engaged in a bitter debate with civic engineers over the planning of an aqueduct, and was subsequently dismissed. Canevari returned



to Rome in 1732, where he submitted a design for the façade of San Giovanni in Laterano. Failing to win the commission, he moved on: in November of 1734 the Spanish court invited Canevari to return to Spain as its court architect. If he went, his presence was fleeting, for by 1736 the court in Madrid again wrote to Canevari in order to recruit him to be Filippo Juvarra's successor. But Canevari remained in Italy, penning his polite refusal from Resina where he was convalescing²⁵. If he had lost the will to travel, he still had a nose for commissions. The rush of royal building activity engulfing Naples did not escape his notice: he wanted to build and within a year he was at the draftsman's table in the service of Charles of Bourbon.

Buoyed by the promise of Medrano and Canevari's tandem efforts, workers hastened to prepare the site. As work on the foundations began, the court eagerly awaited the first plans. Yet Canevari was not to be rushed: his mind abounded with ideas, and he drafted multiple proposals none of which was approved. When asked to present a single plan, he presented several. As Colbert had been baffled by François Mansart's multiple solutions for the Louvre, so now

Canevari confounded the ministers of the Neapolitan king. But Canevari defended his actions by stating that «the greatest men were those that changed their mind one hundred times to render their works perfect»²⁶. He likewise insisted that he make the palace «the most outstanding in Europe»²⁷, relishing Capodimonte as the opportunity to build the masterpiece that had thus far eluded him.

The court, while sharing his expansive vision, did not possess his patience. After Canevari had worked for ten months without resolving on a single solution, Medrano took action. According to Canevari's subsequent accusation, Medrano stole one of his designs, modified it slightly, and passed it off as his own to the court. Incensed, Canevari hotly accused him of theft in the presence of the king's ministers. To right the wrong, he insisted that he be vested with more authority and artistic liberty. But it was he rather than Medrano that was dismissed in May of 1738²⁸.

This conflict has complicated any attribution of the palace's plan. Since all surviving drawings bear Medrano's signature, most scholars give him complete credit. Moreover, the façade



6. Antonio Canevari, *Garden façade of the Royal Palace at Portici*. Portici, begun 1741.

bears little in common with Canevari's oeuvre. Its sober articulation adheres more closely to Herreran monuments in Spain and the output of the military engineer. However, the drawings I discovered in Paris reveal that the palace was not originally projected with such austerity. By examining them, greater insight can be brought to longstanding issues of attribution, and Canevari's role in the original design restored.

The Paris drawings

To date, historians have had to rely on two surviving drawings from these early years. One of the ground floor is housed in the Archivio di Stato di Napoli, while the other, of the *piano nobile*, is in the collection of the Museo nazionale di Capodimonte. The drawing in the Museo nazionale bears a date of 1738 and records its approval by the king on 7 February of that year. While undated, the Archivio di Stato plan can be confidently linked to the museum's drawing thanks to inscriptions on both sheets that label them option «C» in the planning process. Michelangelo Schipa's brief pages on Capodimonte reveal option C to be the one among three that the king selected. Unfortunately the documents he transcribed do not relate what distinguished the C variation from the others, other than suggesting that option A was the most elaborate and that options B and C used the Tuscan rather than Doric order²⁹.

The three drawings in Paris also represent this C variant. Two floor plans and one elevation, they are copies made by Medrano in August of 1738. His handwritten inscription pro-

vides this information, and further adds that he copied them from originals in his possession³⁰. These well-preserved designs subsequently passed into the hands of Antoine René de Voyer, Marquis of Paulmy and 3rd Marquis d'Argenson (1722-87). They are listed in the marquis's original library inventory, and are currently housed with the rest of his collection in the Bibliothèque de l'Arsenal. Paulmy d'Argenson, a diplomat whose father was the French Minister of Foreign Affairs, was an avid bibliophile, collector, and man of letters. He visited Rome and Naples from 1745-47, a couple of years after Medrano was dismissed and disgraced for fraud at Capodimonte³¹. For eighteen months in 1743-44 Medrano had been imprisoned for similar accounting irregularities, and his effects had been liquidated³². The fact that his drawings came into the hands of a French aristocrat only a couple of years later confirms the dispersal of his belongings. It seems likely that Paulmy d'Argenson snapped up the financially distressed architect's copies, either from Medrano himself or someone else.

In most ways, the current structure remains faithful to Medrano's plans. It is built according to the same dimensions and, except for the replacement of the central stair hall with a third courtyard, reflects the original form. However, the layout of the rooms is much different. The plan of the *piano nobile* shows four large apartments symmetrically arranged into ten-room suites³³. From the two large *saloni*, one gained access to these respective enfilades, each with a guards' room, three *anticamere*, a bedchamber with an alcove, and four small *camerini*³⁴.

Four apartments provided more space than the king needed. Only in October of 1737 was Charles betrothed, and he would not celebrate his proxy marriage until May of 1738. When the king met his consort in June of that year, the approved plan of the palace provided her with her own suite and two apartments for future offspring³⁵. Architects typically drew plans that responded to rather than anticipated needs. The plan is therefore a bold dynastic statement, setting down on paper the king's ambition to secure the realm for his progeny. This aspect of Capodimonte has not been remarked upon but was its most politically significant feature. Charles, still unrecognized as a legitimate monarch by some European courts, knew that the Bourbon hold on Southern Italy depended on his ability to give birth to an heir and dynasty. Producing a son was no inconsequential matter: two major wars of the Eighteenth Century erupted after the failure of the Habsburg dynasty to do so. So while Canevari and Medrano were at the draftsman's table, it was far from certain that Charles's reign would endure. Only on 18 November 1738 was the king's right formally ratified by the Treaty of Vienna, and it would take another decade for it to be solidified. Capodimonte therefore boldly anticipated the permanence of the royal family by spatially solidifying a place for it.

Other aspects of the plan confirm the broader political importance of the palace. Its cubic regularity, divided into thirds by the two courtyards and stair hall, reflects the king's consistent insistence on geometric clarity in his architectural commissions³⁶. And while some scholars assign philosophical, religious, and numerological meaning to such geometry, I believe the forms bear a political message³⁷. The gridded layout related buildings in Naples to the Herreran style of Spanish royal retreats, such as the rectilinear cube of El Pardo and the multiple courts of the Escorial. By doing so they drew upon the austere authority and permanence that those structures provided.

This political reading is borne out by how the plan evokes local precedent. The projecting corners replicated, in form and function, the royal bedroom suite of Fontana's Palazzo Reale. And the stairs are grander elaborations of the staircase of the Teatro di San Carlo, which had been built as an extension of the Palazzo Reale in November of 1737. The theater had one central monumental staircase flanked by two small-

er ones, whereas the palace was to have two principal ones. Like the palace, the theater's central steps embraced an open hall with flights formed in a C shape. At Capodimonte this form was doubled, so that two C-shaped staircases face each other across an open hall. Nonetheless, in both places one ascended via three flights. Each flight was set perpendicularly to the one that came before it, and landings formed the transition points where the visitor would turn ninety degrees to continue climbing. For the theater, this central stair was a parading space for the noble patrons of the opera who ascended in stages, subject to the view of all present. Presumably the court desired a similar effect at Capodimonte where the ascent would likewise become an act of display, marked by turns and pauses at the landings. Architectural borrowing was never neutral, and at Capodimonte such features harmonized the palace with other royal buildings, thus casting it as a member of a close-knit family of crown structures.

The features drawn from Spain, the Teatro di San Carlo, and the Palazzo Reale would seem to indicate that Medrano oversaw the design. He knew Spanish monuments well, renovated the Palazzo Reale, and built the theater. Yet one should not rule out Canevari's role. He excelled in planning palaces. Canevari reworked the interiors of the Palazzo di Spagna in Rome, extended the Ribeira Palace in Lisbon, was asked to renovate the Real Alcázar in Madrid, and would be given responsibility for the Royal Palace at Portici³⁸. These commissions indicate the confidence patrons had in Canevari's adept palace design. Indeed his adroit distribution of space was manifest as early as 1703, when he triumphed in the *concorso clementino* with his design for a papal palace. It, like Capodimonte, was a simple rectangle with projecting corners, and included space for public functions, servants, advisors, and formal apartments.

Assigning specific authorship to these aspects of the plan remains tentative, but Canevari's role comes out clearly in the elevation drawing. It differs considerably from the built palace (fig. 1, 4). Rather than the austere regularity of the present front, the drawing shows a façade of greater variation. The most notable difference is the additional story over the three central bays. Perched like a belvedere atop the structure, it brought light to the central stair hall, which, as represented in the plan (fig. 3), lacked external windows. The upper sto-



7. Antonio Joli, *Ferdinand IV on Horseback*, oil on canvas, 72 x 126 cm, 1760. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.

ry transformed what would have been the dark center of the building into a luminous core, creating a remarkably grand stair hall in a city that already boasted many. Medrano probably designed the stairs, for their distinctive C-shaped flights resemble the one he designed for San Carlo. Yet it does seem likely that the attic was Canevari's idea, since his papal palace design of 1703 included a belvedere along the principal façade similar to the proposal for Capodimonte.

Other features of the façade point to Canevari's elaboration of details. As seen today (fig. 1), compound Tuscan pilasters mark off each bay of the façade on both the ground floor and the *piano nobile*. The pilasters on the lower level are backed by rustication, while those on the upper level are attenuated by the inclusion of impostes. Only four bays flanking the central opening differ: they have rusticated pilasters on the lower level and compound pilasters on the upper.

Rather than divide each bay of the upper floor with single pilasters, the Paris drawing shows distinctive differences (fig. 4). Two bays flanking the central three are not divided but are framed together by paired pilasters. This articulation more emphatically brackets the central three bays by departing from the regular rhythms of the rest of the façade. If the pilaster sequence breaks the upper part of the façade, a continuous entablature unifies it. The window frames are also unlike the

rectilinear fenestration of the current building. The drawing shows a single level of windows on the upper register. They are chamfered at their tops and connect to straight pediments through curved moldings. The pediments surmounting the narrowed window frames make them appear high and slender. Though not entirely felicitous, this feature relates directly to Canevari's garden façade for the palace at Portici (fig. 6), where Canevari topped windows with similar elevated pediments. At Portici he also chamfered the tops of some windows and eliminated pilasters between the bays on either side of the central frontispiece. The idiosyncratic use of pilasters and similar treatment of fenestration confirms Canevari's influence on the early design of Capodimonte. Indeed, the façade drawing of Capodimonte reveals his influence on the original project and lends credence to his accusations against Medrano. The drawing also demonstrates how Canevari recycled architectural ideas. Ultimately his fruitless experience at Capodimonte would provide a useful dress rehearsal for the palace at Portici.

In arguing for Canevari's authorship of these features, the aim is to recuperate his role in designing the palace. There is no doubt that Medrano was the most important designer in the palace's history. Nor can one discount the role of the king; he showed the utmost interest in the building, demanding weekly updates on its progress and even insisting

on changes. In fact, after construction was underway Charles had six alternate window frames drawn³⁹. It is unclear which frame was chosen, but in the 1750s, when the king decided to transform the royal apartments into a space for displaying the Farnese collection, the fenestration was altered yet again: the single windows on the *piano nobile* gave way to the current double-window arrangement⁴⁰.

Though it took a century to complete, royal enthusiasm for the project did not fade because of its design. What undermined the project was that the palace was built over a series of ancient chasms, requiring more work and expense than anticipated⁴¹. Their enormous cost prompted the inquest that led to Medrano's imprisonment. His trial, the great distance from quarries, and an insufficient supply of fresh water led the court to refocus efforts at Portici, and later, Caserta.

Though only the parts of the building to the south and east were complete by the time Charles left Naples to become King of Spain in 1759, the palace set important precedents. Its geometric simplicity was admired, and would

guide similar planning at Caserta⁴². Its plan also appears to have served as model for Charles's expansion of El Pardo, near Madrid, in the 1770s. The Farnese collection of paintings and books would finally be transferred to the palace in 1758, leading to further changes in the plan and establishing a royal museum at Capodimonte for the first time⁴³. Its political message would also be emphasized. View-painters depicted a completed palace lording over the city from its high hill. This physically dominant relationship emerges clearest in Antonio Joli's painting of Ferdinand IV at Capodimonte (fig. 7). Painted in 1760 when the child-monarch had reigned for barely a year, it shows the king, his court, and the palace in the foreground with Naples in the distance. Joli arranged the canvas so that the building visually reinforces the king as it anchors the left side of the composition. It, like the king, commands the vista, and thus conveys the sovereign's power. Even in its incomplete state, the first palace Charles of Bourbon commissioned thus fulfilled its role as an instrument of dynastic authority.

I would like to thank Daniela Langusi for helping me prepare this article. Its images are published with support of the George Dewey and Mary J. Krumrine Endowment at the Pennsylvania State University.

¹ The seminal works in the vast bibliography on Capodimonte are L. DEL PEZZO, *Siti reali: Capodimonte*, in «Napoli nobilissima», s. I, XI, 1902, pp. 65-67, 170-173, 188-192; M. SCHIPA, *Il regno di Napoli al tempo di Carlo Borbone*, 2nd ed., Roma-Milano-Napoli 1923; B. MOLAJOLI, *Il Museo di Capodimonte*, Napoli 1961 and M.L. DAZIO, U. BILE, *Capodimonte: da reggia a museo*, Napoli 1995. See also S. PALERMO, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso che contengono le reali ville di Portici, Resina, lo scavamento di Pompeiano, Capodimonte, Cardito, Caserta, e S. Leucio*, Napoli 1792, pp. 106-118; G.B. CHIARINI, C. CELANO, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, Napoli, stamperia di Nicola Mencia, 1856, V, pp. 294-303; F. DE FILIPPIS, *Le reali delizie di una capitale*, Napoli 1952, pp. 38-48; G. DORIA, *Introduzione storica*, in *La reggia di Capodimonte*, ed. by R. CAUSA, G. DORIA, Firenze 1966, pp. 1-10; G. ALISIO, *Siti reali, in Civiltà del '700 a Napoli 1734-1799*, ed. by R. CAUSA, Firenze 1980, I, pp. 72-78; N. SPINOSA, *Il museo nazionale di Capodimonte*, Napoli 1994, pp. 9-11; Antonio Niccolini: *architetto e scenografo alla corte di Napoli (1807-1850)*, ed. by A. GIANNETTI, R. MUZZI, Napoli 1997, pp. 57-58, 179-180; C. DE FALCO, *Giuseppe Astarita: architetto napoletano 1707-1775*, Napoli 1999, pp. 212-221; IDEM, *Interventi degli anni '50 del Settecento nel palazzo reale di Capodimonte*, in *Ferdinando Fuga*, ed. by A. GAMBARDILLA, Napoli 2001, pp. 321-328.

² As noted by L. DEL PEZZO, *op. cit.*, pp. 65-67, 170-173, 188-192; M. SCHIPA, *op. cit.*, I, pp. 263-271.

³ R. RUOTOLO, *La decorazione delle regge di Carlo e Ferdinando IV*, in *I Borbone di Napoli*, ed. by N. SPINOSA, Sorrento 2009, pp. 317-323.

⁴ The Florentine Bartolomeo Intieri noted that Naples «non ha nelle sue vicinanze luogo alcuno delizioso». See CHARLES III, *Lettere ai sovrani di Spagna*, ed. by I. ASCIONE, Roma 2001-2002, II, p. 96, n. 136.

⁵ S. PALERMO, *op. cit.*, pp. 77-78; and A. FERRI MISSANO, *Alcune novità*

su Capodimonte e sul sistema museale borbonico a Napoli, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli», XXIX, 1986, pp. 92-93.

⁶ Originally published in L.B. ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, Rome 1450, consulted in IDEM, *On the Art of Building in Ten Books*, trans. by J. RYKWERT, N. LEACH, R. TAVERNOR, Cambridge (Mass.) 1988, p. 145.

⁷ L. COSENTINI, *La Villa Del Balzo a Capodimonte*, in «Napoli nobilissima», s. I, VI, 1897, pp. 149-158. The owners of nearby villas began renovations when the court chose the area for the king's villa. See G. FIENGO, *Organizzazione e produzione edilizia a Napoli all'avvento di Carlo di Borbone*, Napoli 1983, p. 149.

⁸ G. SENATORE, *Giornale storico di quanto avvenne ne' due reami di Napoli e di Sicilia l'anno 1734, e 1735*, Napoli 1742, I, pp. 151-152.

⁹ M. SCHIPA, *op. cit.*, I, pp. 264-266.

¹⁰ See R. AJELLO, *La vita politica napoletana sotto Carlo di Borbone*, in *Storia di Napoli*, VII, 1, Napoli 1972, pp. 498-502.

¹¹ See M. SCHIPA, *op. cit.*, I, p. 288, note 1; CHARLES III, *op. cit.*, II, p. 191, note 317; documents cited in G. FIENGO, *L'acquedotto carmignano e lo sviluppo di Napoli in età barocca*, Firenze 1990, p. 134, and Archivio di Stato di Napoli, *Segreteria di Azienda*, 6, n. 196.

¹² D. PERILLO, *Ragguaglio delle ville, e luoghi prescelti per uso delle caccie, pesche, e simili diporti da regnanti, ed altr'insigni personaggi, e delle lor ammirabili magnificenza erette così in questa sempre illustre città di Napoli*, Napoli, nella stamperia di Niccolò Naso, 1737.

¹³ Ivi, p. 98.

¹⁴ CHARLES III, *op. cit.*, II, pp. 101-102, n. 145.

¹⁵ Ivi, p. 105, n. 154.

¹⁶ See the assessment of the land published in A. FERRI MISSANO, *Il processo a Giovanni Antonio Medrano: indizi per una storia della fabbrica della reggia di Capodimonte*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», XXXVII, 1988, p. 209.

¹⁷ M. SCHIPA, *op. cit.*, I, p. 266, n. 3, and CHARLES III, *op. cit.*, II, p. 191, n. 317.

¹⁸ Medrano was named director of the project in the foundation edict of 18 March 1737. See M. SCHIPA, *op. cit.*, I, p. 266, n. 3. R. PARISI, *Medrano, Giovanni Antonio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 73, Roma 2009, pp. 189-191.

¹⁹ See F. MARÍAS, *Entre Sevilla y Nápoles: Juan Antonio Medrano, Ferdinando Sanfelice y los Borbones de España de Felipe V a Carlos III*, in «Atrio», X-XI, 2005, pp. 47-56.

²⁰ On these roles see A. CÁMARA-MUÑOZ, *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro: idea, traza, y edificio*, Madrid 1990, pp. 60-71; A. BUCCARO, *Da 'architetto vulgo ingenero' a 'scienziato artsta': la formazione dell'ingegnere meridionale tra Sette e Ottocento*, in *Scienziati artisti: formazione e ruolo degli ingegneri nelle fonti dell'Archivio di Stato e della Facoltà di Ingegneria di Napoli*, eds. A. BUCCARO, F. DE MATTIA, Napoli 2003, pp. 17-22; G. FIENGO, *Organizzazione e produzione edilizia a Napoli*, cit., pp. 18-26; and especially M.R. PESSOLANO, *Continuità nelle scelte: dagli ultimi programmi del vicereame spagnolo alle intraprese e ai personaggi del primo decennio napoletano di Carlo di Borbone*, in *Napoli-Spagna: architettura e città nel XVIII secolo*, ed. A. GAMBARDILLA, Napoli 2003, pp. 235-247.

²¹ «Egli dalla sua prima età non applicò ad altro studio, che nel formar disegni di Palaggi Reali, nel far piante di Castelli e fortificazioni», quoted in A. FERRI MISSANO, *Il processo a Giovanni Antonio Medrano*, cit., p. 208.

²² M. SCHIPA, *op. cit.*, I, p. 267, n. 2.

²³ On Canevari's career see F. BARBERA, *Giacomo Antonio Canevari architetto (1681-1764)*, Ph.D. diss., Università degli Studi di Napoli «Federico II», a.a. 2006-2007.

²⁴ S. DIXON, *Between the Real and the Ideal. The Accademia degli Arcadi and Its Garden in Rome*, Cranbury (NJ) 2006.

²⁵ Letters published in *Filippo Juvarra a Madrid*, ed. by L. FERRARINO, Madrid 1978, pp. 15-16, 36-38.

²⁶ «L'uomini più grandi sono stati quelli che cento volte hanno mutato pensiero per ridurre le loro opere a perfezione», quoted in M. SCHIPA, *op. cit.*, I, p. 268.

²⁷ «La più rilevante in Europa» (quoted in *ibidem*).

²⁸ Ivi, pp. 267-269.

²⁹ Ivi, p. 270.

³⁰ The inscription on each reads, «Escopia del original que para en mi poder Nápoles y Agosto 7 1738, Don Juan Antonio Medrano» (Bibliothèque nationale de France, département Arsenal, MS6433 [39-41]).

³¹ H. MARTIN, *Histoire de la Bibliothèque de l' Arsenal*, Paris 1900, pp. 17-47; B. SØRENSEN, *Panini and Ghezzi. The Portraits in the Louvre 'Musical performance at the Teatro Argentina'*, in «The Burlington Magazine», CXLIV, 2002, p. 473.

³² See documents in F. STAZZULLO, *Documenti del Settecento per la storia dell'edilizia e dell'urbanistica nel regno di Napoli (VII)*, in «Napoli nobilissima», s. 3, XXIII, 1983, p. 161.

³³ These suites were described in an accompanying key, which, though now lost, was summarized in a document published by M. SCHIPA, *op. cit.*, I, p. 270.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Also noted by the Venetian ambassador. See *Corrispondenze diplomatiche veneziane da Napoli*, ed. by M. INFELISE, Roma 1992, p. 326.

³⁶ See the king's insistence on rectilinear courts at Caserta in L. VANVITELLI, *Le lettere di Luigi Vanvitelli*, ed. by F. STRAZZULLO, Galatina 1976-1977, I, pp. 106-107.

³⁷ G. HERSEY, *Architecture, Poetry, and Number in the Royal Palace at Caserta*, Cambridge (Mass.) 1984, pp. 32-63; F. BARBERA, *op. cit.*, II, pp. 27-34.

³⁸ On these projects see F. BARBERA, *op. cit.*, *passim*.

³⁹ L. DEL PEZZO, *op. cit.*, p. 171.

⁴⁰ C. DE FALCO, *op. cit.*, pp. 322-324.

⁴¹ A. FERRI MISSANO, *Il processo a Giovanni Antonio Medrano*, cit., p. 214; L. DEL PEZZO, *op. cit.*, p. 171.

⁴² For the impressions of Cochin and Grosley see B. MOLAJOLI, *op. cit.*, p. 15.

⁴³ On the history of the collection's display see A. FILANGIERI DI CANDIDA, *La Galleria Nazionale di Napoli (Documenti e ricerche)*, in *Le Gallerie Nazionali Italiane*, V (1902), pp. 222-235; B. MOLAJOLI, *op. cit.*, p. 19. For the most recent research on the history of the collections with an updated bibliography see P. LEONE DE CASTRIS, *Dalla Ducale Galleria di Parma al Real Museo di Napoli. Trasformazioni dell'idea di museo sotto Carlo e Ferdinando di Borbone*, in *Elisabetta Farnese principessa di Parma e regina di Spagna*, atti del convegno, Parma 2008, ed. by G. FRAGNITO, Roma 2009, pp. 341-350.

ABSTRACT

Il Palazzo Reale di Capodimonte: i primi anni

L'autore ha recentemente ritrovato una serie completa di piante del Palazzo Reale di Capodimonte, relativa a una delle fasi del controverso edificio. Sorto per rispondere sia alle esigenze di residenza del re e della corte, che alla passione di lui per la caccia, il Palazzo avrebbe anche ospitato la collezione Farnese, divenendo una inopinata reggia-museo. G.A. Medrano chiederà l'affiancamento di Antonio Canevari nel 1737. Ma Canevari andava proponendo più soluzioni architettoniche, con disorientamento nella corte. Medrano ne adottò una, irritando Canevari, che riteneva di stare lavorando al proprio capolavoro; anche per questo Medrano fu allontanato nel 1738. Da qui la difficoltà di attribuire l'edificio poi costruito, generalmente dato a Medrano. Pur firmati dal Medrano, i disegni parigini differiscono nelle soluzioni distributive degli interni, con una ricca articolazione di spazi a servizio della futura famiglia di Carlo di Borbone. Medrano e specialmente Canevari stavano cioè lavorando a formare l'immagine dinastica del re, poi confermato solo nel 1738, col trattato di Vienna. È proprio il coinvolgimento di Canevari nella trasformazione del Palazzo di Spagna in Roma, nel Palazzo Ribeira a Lisbona, nella consulenza per l'Alcazar a Madrid e per il Palazzo Reale di Portici a motivare l'attribuzione a lui delle varianti introdotte nell'articolazione architettonico-simbolica degli interni dei disegni parigini.

“Tolto dall’antico” e non solo: Elie-Honoré Montagny e le sue fonti. 1.

Ornella Scognamiglio

Una figura femminile di profilo, una tunica leggera e un morbido *himation* a sottolinearne la sagoma, la posa aggraziata e disinvolta, una mano appoggiata su un tavolo e l’altra intenta a porgere un frutto. Un dettaglio sottratto a una più vasta raffigurazione e scelto come soggetto di un disegno (fig. 1) rinvenuto casualmente e acquistato qualche tempo fa, con una firma a indicare l’autore e una frase – “Tolto dall’antico” – a segnalare la derivazione. Un pretesto, forse, per ritornare¹ su un pittore ancora poco conosciuto, Elie-Honoré Montagny, che a Napoli realizzò le sue opere più rappresentative, sporadici quadri appena sufficienti per abbozzare una biografia artistica, tracce di un’esistenza non sfiorata dal successo o da un talento eclatante. Il disegno e l’iscrizione che lo accompagna sembrano, però, riassumere le caratteristiche peculiari del suo percorso professionale, fissandone i criteri e le prassi: la linea sicura – ora incisiva ora sinuosa – frutto di una mano addestrata all’uso della copia e avvezza a calibrare l’intensità del tratto, e il rimando all’Antico, considerato come modello imprescindibile ma utilizzato anche per predisporre piccole composizioni adatte al mercato, facili da vendere senza complicazioni. Niente di strettamente filologico, come si può evidenziare confrontandolo con l’originale di riferimento, il bassorilievo in marmo rosso con *Sacrificio a Igea* – proveniente dalla collezione Albani e ora ai Musei Capitolini di Roma – riprodotto dal Winckelmann nel suo *Monumenti antichi inediti* del 1767² (fig. 2). Perché in questo caso Montagny si permette libertà espressive, addolcendo lo sguardo della giovane donna e arricchendo di decorazioni il semplice altare, i tralici di viti, cavalli marini e maschere – “rubati” qui e là (fig. 3) – abilmente orchestrati per dare vita a una plausibile e gradevole riproposizione del mondo classico. Un *modus operandi* consueto, soprattutto per gli allievi di David³, che in Montagny diventa un

marchio di riconoscimento, forse proprio a causa di una carriera non supportata da importanti committenze in grado di stimolare la sua vena creatrice. E un disegnatore – nonostante i suoi tentativi – rimarrà per tutta la vita, soprattutto uno scrupoloso copista, rinomato e assai stimato fin dagli esordi, fin da quando venne coinvolto nell’edizione curata nel 1802 da Antoine-Michel Filhol, *Cours historique et élémentaire de peinture, ou Galerie complete [sic] du Museum Central de France*⁴, preludio all’incarico ricevuto a Roma nel 1804 in vista della realizzazione dell’*Iconographie Ancienne*, il progetto voluto da Napoleone e sostenuto dalla competenza di Ennio Quirino Visconti⁵.

Se oggi abbiamo elementi più certi su Montagny⁶ – la data di nascita, il 7 giugno 1782, il discepolato nell’atelier di David e l’entrata in Accademia nel 1794⁷ – nuove visuali sono ancora possibili anche grazie all’analisi di due gruppi di disegni conservati al Getty Research Institute e finalmente accessibili agli studiosi⁸. Due nuclei affini ma, nello stesso tempo, non del tutto conformi. Perché se in entrambi la copia dall’antico si impone come requisito fondamentale di una formazione volta a sostenere l’imitazione della natura con lo studio di canoni di bellezza esemplari, nel caso dell’album – denominato dallo stesso Montagny *De mon [sic] voyages, à Naples et de Sicile depuis l’an 1804 à l’an 1805. Recueil [sic] d’antiquités dessinées d’après des peintures trouvées à Herculaneum, Stabia et Pompeïa qui sont maintenant au Musée de Portici à quatre milles de Naples* – la raccolta di fonti visive pare assestarsi in una veste stabile e organizzata, giungendo a una sorta di allestimento generale, grazie all’assemblaggio di brani appositamente selezionati e incollati sui fogli. Una disposizione, però, che si presenta priva di ordine, sia tipologico – in un miscuglio di affreschi, mosaici, sculture, lucerne, bronzetti, monete, ma anche di dettagli secondari – sia conservativo, in un’inclusione di opere provenienti non



1. Elie-Honoré Montagny, *Sacrificio a Igea*. Collezione privata.

solo dal museo di Portici, ma anche dal Pio Clementino, dalla Villa Borghese e quella Medici, o addirittura di particolari ricavati dal Perugino e da Ludovico Carracci. «Je suis fou de cette figure»⁹, annoterà Montagny a commento di una medaglia con una *Vittoria*; «charmante – figure très gracieuse», giudicherà «Le sommeil de l'enfant jesus d'après Louis Carrache»¹⁰. Un contenitore di ricordi, si potrebbe affermare, una sorta di archivio a cui attingere o a cui far riferimento in fase ideativa, come schedario immaginifico di *topoi* in grado di stimolare l'ispirazione e proporre varianti stilistiche, su cui riflettere per elaborare inedite e originali composizioni. Non si tratta, tuttavia, di un lavoro compiuto o di un rigido catalogo di campioni pronti da replicare; i frammenti ricomposti appaiono disomogenei anche nella resa, mostrandosi ora appena delineati



2. Tav. XIII, *Sacrificio a Igea*. Da J.J. Winckelmann, *Monumenti antichi inediti*, I, Roma 1767.

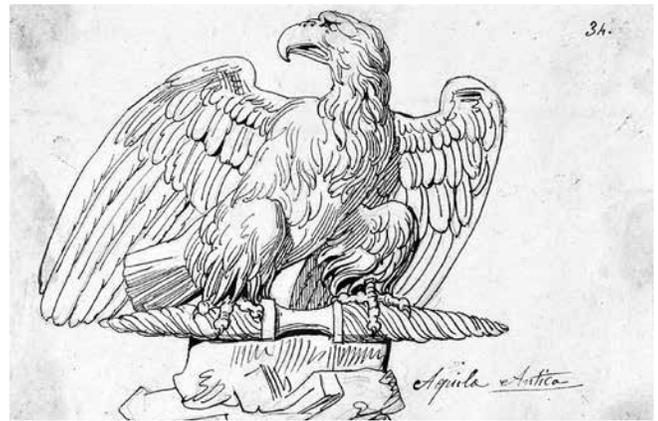
3. Elie-Honoré Montagny, f. 5r, particolare. In *Recueil d'antiquités...* Los Angeles, Getty Research Institute.

ora definiti nel dettaglio, mentre le pagine lacunose vanno a indicare perdite e dispersioni, non si sa di quale tenore. Di diversa natura il secondo gruppo di disegni del Getty; fogli sparsi, spesso riempiti all'inverosimile, in un intenso esercizio manuale, caotico e incalzante, come a voler utilizzare la superficie fino in fondo, occupando ogni spazio, percorrendo tutte le direzioni e qualsiasi verso, in una smania onnivora di assorbire forme visive, per riuscire a impossessarsene, alla fine¹¹.

Un'opportunità, quindi, quella offerta dal Getty, che induce a riflettere nuovamente su Montagny, nel tentativo di



4-5. Elie-Honoré Montagny, *Filemone e Bauci*. Caserta, Palazzo Reale totale e particolare dell'iscrizione.



6. Elie-Honoré Montagny, f. 53r, particolare. In *Recueil d'antiquités...* Los Angeles, Getty Research Institute.

approfondire le sue metodologie di approccio e di intuirne le traiettorie ideative, così da individuare con maggiore incisività le fonti di ispirazione, non sempre e non solo riconducibili all'Antico. Sicuramente, il soggiorno a Roma dovette costituire una tappa fondamentale, ma nello stesso tempo, allontanandolo da Parigi senza l'ausilio di protezioni istituzionali¹², comportò anche la necessità di sostenersi economicamente in maniera autonoma, inducendolo forse ad abusare di quella capacità disegnativa verso la quale sembrava essere

particolarmente predisposto¹³. Le sue aspirazioni, però, erano di ben altro livello. E Napoli si presentò come un'occasione irripetibile, una circostanza da non eludere e di cui, al contrario, avvalersi il più possibile. Arrivato in città nel maggio del



7-8. Elie-Honoré Montagny, *Caronte*. Rennes, Musée des Beaux-Arts, intero e particolare.



9. Elie-Honoré Montagny, f. 53r, particolare. In *Recueil d'antiquités...* Los Angeles, Getty Research Institute.

1804¹⁴ per ottemperare all'impegno sottoscritto in vista dell'*Iconographie Ancienne*, Montagny poteva contare su appoggi influenti – Joseph-Benoît Suvée, direttore della sede romana dell'Académie de France fino al 1807¹⁵, il cardinale Fesch¹⁶, suo particolare estimatore, e Charles-Jean-Marie Alquier¹⁷, ambasciatore francese nel regno – che gli consentirono di muoversi con una certa libertà per rintracciare i prototipi da riprodurre¹⁸, dall'erma doppia di Erodoto e Tucidide al busto di Lisia, dalla piccola statua equestre di Alessandro Magno a quella di Agrippina, dalla testa colossale di Vespasiano a quella di Giulio Cesare, con l'unica eccezione di un affresco, *La morte di Sofonisba*, poi edito¹⁹ con la dicitura *Les noces de Massinissa et Sophonisbe*. Una ricerca laboriosa e non priva di difficoltà, che lo condusse in seguito a Palermo per rintracciare alcune opere irreperibili a Napoli²⁰. Ma il permesso ottenuto per visitare il museo di Portici costituì un privilegio di cui approfittare pienamente; ed ecolo replicare alcuni dei reperti di Pompei ed Ercolano, affreschi già noti – come *Ercole e Telefo* e il *Teseo liberatore* – ma anche episodi meno usuali, come le varie navi da battaglia del Santuario di Iside; schizzi spesso eseguiti velocemente, ma sempre accompagnati dall'indicazione dei colori, forse nella speranza di un coinvolgimento nel piano editoriale promosso da John Acton nel 1791, che prevedeva proprio la realizzazione di «disegni al naturale con colori» al fine di riprodurre e diffondere alcuni degli esempi più pregevoli delle antichità del regno²¹.

A conferma del rapporto instaurato con la corte borbonica

è il dipinto conservato a Caserta, *Filemone e Baucis*²² (fig. 4), con una firma ad attribuirlo e un'iscrizione a indicarne la committenza: «Tableau ordonné par S.M. / La reine des Deux Siciles / à E.H. Montagny Naples 1805» (fig. 5). Una data che è stata contestata²³ – senza, però, aver mai analizzato il quadro personalmente – e considerata una svista, anche in rapporto alla dedica, che sembra immediatamente far riferimento a Carolina Murat. In realtà, al di là di ogni titolo ufficiale, pure Maria Carolina d'Austria era spesso designata con questo appellativo, come dimostrano numerose pubblicazioni edite prima della Restaurazione, sin dai primi panegirici diffusi in occasione del suo matrimonio con Ferdinando IV²⁴. Evidentemente, Montagny era riuscito a entrare nell'entourage della regina, procurandosi un ordine di una certa rilevanza; e non appare quindi una velleità senza costrutto la definizione di 'Peintre d'histoire' con la quale aveva lambito la copia – realizzata proprio in quegli anni – del *Teseo*²⁵, quasi a voler suggellare il traguardo raggiunto, il primo passo in grado di proiettarlo verso impegni meno provvisori, liberandolo dalla modesta attività di copista. Pittore di storia, finalmente, ma di una storia – potrem-



10. Elie-Honoré Montagny (inventore), Luigi Fabri (incisore), *La morte di Pompeo*. Roma, Istituto Nazionale per la grafica

mo dire – minore; come sottolinea Antoine Schnapper, «dès les ‘philosophes’, Rousseau comme Diderot, ont condamné ce type de sujet, déjà le comte de Caylus a suggéré aux artistes de puiser dans Homère plutôt que dans *Les Métamorphoses* d’Ovide»²⁶. Un soggetto non aulico, quello di Filemone e Bauci, ma comunque denso di significati, arricchito inoltre di rimandi letterari non banali; perché la scena è mediata attraverso le *Favole* di La Fontaine²⁷ e ritrae il momento in cui i due vecchi si inginocchiano davanti a Giove e Mercurio²⁸, ormai consapevoli di trovarsi al cospetto di creature divine. Montagny crea una composizione essenziale, aperta su un paesaggio bucolico²⁹ in cui la florida natura del meridione pare rispecchiarsi nel pergolato di vite, carico di grappoli d’uva; una rigorosa inquadratura spaziale incornicia i quattro protagonisti della rappresentazione, dislocati secondo uno schema già utilizzato da Jean-Bernard Restout nel dipinto del Musée des Beaux-Arts di Tours in cui, con uno spirito ancora tutto settecentesco, viene proposto non solo il medesimo momento dell’episodio ma pure una simile disposizione dei personaggi³⁰. Molte affinità si ritrovano anche con un disegno giovanile di Ingres, conservato al Musée Crozatier di Le Puy-en-Velay, databile intorno al 1800³¹, che presenta un’analoga organizzazione delle figure – con Giove a indicare l’imminente cataclisma – e la stessa derivazione da La Fontaine; ma la carenza di notizie su Montagny permette solo di avanzare l’ipotesi di una loro relazione iniziata negli anni trascorsi insieme nell’atelier di David. Quello che sembra certo, invece, è che la domestichezza con il mondo classico permea tutti i brani del dipinto, con richiami ben riconoscibili (fig. 6) o con originali rielaborazioni, frutto comunque di un Antico assimilato proprio grazie a un adde-



11. Elie-Honoré Montagny, *Antonio agonizzante issato nella tomba di Cleopatra*, 1807?, penna e inchiostro bruno (ferrogallico), lavaggio grigio, lumeggiature di guazzo (bianco e rosso), matita di grafite, carta vergata beige. Musée Jenisch Vevey, collezione privata.

stramento incessante, una pratica forse eccessiva, che toglie spontaneità ai personaggi, sopraffatti da una matrice grafica troppo persistente.

L’avvento dei napoleonidi a Napoli, però, infranse le speranze di Montagny, costringendolo un’altra volta a ripiegare sull’attività di copista; già nel 1806 collabora alle *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti*, eseguendo trascrizioni dalla *Morte di Virginia*³² di José de Madrazo e dal *Meleagro*³³ dello scultore Erik Gustaf Göthe; ma la conoscenza di Giuseppe Antonio Guattani non gli valse nessuna recensione, neanche un piccolo accenno al *Filemone e Bauci* da poco eseguito, solo l’inserimento tra gli artisti presenti a Roma – ma tra i disegnatori – nel *Catalogo* pubblicato nel quarto volume³⁴. Non dovettero essere anni particolarmente facili, quelli passati in attesa di un evento propizio; accanto alle copie che potevano garantirgli una base economica – si vedano il disegno conservato al Prado, tratto da *La morte di Viriato* del Madrazo³⁵,

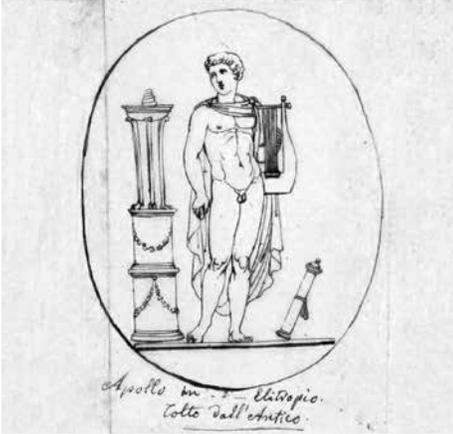


12. Elie-Honoré Montagny, *Apollo e Fetonte*, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie.

e il *Filosofo incognito* da Giovanni Battista Moroni, stampato dalla Calcografia camerale³⁶ – Montagny continuò a cimentarsi con soggetti originali; a questo periodo risalgono alcuni disegni – *Ercole al rogo*³⁷, *Virgilio e Beatrice*³⁸, *Caronte*³⁹ (figg. 7-9) – di dimensioni ragguardevoli e spesso corredati da una sorta di legenda manoscritta con i versi di riferimento, come nel caso delle trasposizioni dantesche. Opere finite e accurate, non studi in fase di progettazione, realizzate per essere vendute, ma eseguite anche nella speranza di poterle, prima o poi, trasporre in grandi dimensioni, come dimostrano *Ercole combatte con Acheloo in presenza di Deianira*⁴⁰ e *Il trionfo di Cesare*⁴¹, di cui esistono bozzetti apparsi qualche anno fa sul mercato⁴². Un desiderio legittimo, che lo porterà a stampare una sua ideazione, *La morte di Pompeo*⁴³ (fig. 10), evidentemente alla ricerca di un po' di notorietà. La mancanza del disegno originario non permette valutazioni stilistiche; ma la ridondanza espressiva è probabilmente da attribuire all'incisione di Luigi Fabri⁴⁴, che estremizza l'ampollosità spesso manifestata da Montagny, caricandola di toni accentuati e posticci. Interessante è, però, la scelta iconografica, non così abituale in pittura; l'assassinio, tuttavia, si consuma in uno

spazio troppo ristretto, che impedisce lo sviluppo della scena e ne vincola la trattazione narrativa. Il tradimento orchestrato ai danni di Pompeo viene, quindi, assai semplificato e impoverito di quegli elementi che erano andati a caratterizzarne lo svolgimento già nella versione trasmessa da Plutarco, ossia l'infamia della pugnalata alle spalle e la brutale decapitazione inflitta al corpo ormai privo di vita⁴⁵. Alla contrazione del soggetto principale fa contraltare una sorta di allargamento della storia, inclusiva della nave da cui Cornelia assiste, impotente, al delitto del marito; una preferenza che pare rimandare a *La mort de Pompée* di Corneille, in una prospettiva tesa a esaltare non tanto – o non solo – il valore dell'eroe, quanto piuttosto il lirismo delle emozioni:

La triste Cornélie, à cet affreux spectacle,
Par de longs cris aigus tâche d'y mettre obstacle,
Défend ce cher époux de la voix et des yeux,
Puis n'espérant plus rien, lève les mains aux cieux;
Et cédant tout à coup à la douleur plus forte,
Tombe, dans sa galère, évanouie ou morte⁴⁶.



13. Charles Le Brun, *Due cavalli*. Paris, Musée du Louvre.

14. Elie-Honoré Montagny, f. 15r, particolare. In *Recueil d'antiquités...* Los Angeles, Getty Research Institute.



15. Elie-Honoré Montagny, *Apollo e Fetonte*, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, particolare.

16. Noël Coypel, *Apollo incoronato dalla Vittoria*. Paris, Musée du Louvre.

Il connubio pittura/teatro può essere rinvenuto ugualmente in un ulteriore disegno, *Antonio agonizzante issato nella tomba di Cleopatra*⁴⁷ (fig. 11), incentrato di nuovo su un episodio per nulla consueto, l'estremo atto di devozione tra i due amanti ormai sconfitti da Ottaviano. Anche in questo caso, Montagny riprende la tradizione classica, adattando la versione di Plutarco, rielaborata però alla luce della tragedia *Marc Antoine* scritta nel 1578 da Robert Garnier⁴⁸. Il dramma di Antonio ormai morente, trasportato al mausoleo in cui Cleopatra si era asserragliata, si tinge di tinte patetiche; Antonio – «sa barbe mal poignée»⁴⁹, «Toutefois tout hideux & mourant qu'il estoit / Ses yeux demy ouverts sur la Reine iettoit / Luy tédoit les deux mains, se soulevoit luy mesme»⁵⁰ – viene tirato su da Cleopatra – «La miserable Dame, ayant les yeux moüillez, / Les cheveux sur le front sans arts esparpillez / (...) Se penchoit contre bas, à teste recourbée, / S'enlançoit à la corde, & de tout son effort / Courageuse attiroit cet homme demy mort»⁵¹ – intorno a loro, il popolo in preda alla disperazione:

Le peuple, qui d'abas amassé regardoit,
De gestes & de voix à l'envy luy aidoit:
Tous crioyent, l'excitoyent, et souffroyent en leur ame
Penant, suant ainsi que cette pauvre Dame (...)
Hommes, femmes, enfans, les personnes chenues,
Lamentant pesle-mesle aux places & aux rues,
S'arrachent les cheveux, se deschirent le front⁵².

L'opera di Montagny pare visualizzare i versi di Garnier; tutta la composizione – in un'ambientazione orientaleggiante ancora precoce – rivela un'enfasi insistita, quasi riprendendo i termini del dibattito che si era sviluppato nella seconda metà del Seicento all'interno dell'Académie Royale sul tema dell'*Ut pictura theatrum*⁵³ – «Fascination du théâtre pour l'instantanéité quasi parfaite du tableau, embrassé dans sa globalité fixe en un seul regard, et tentative de l'image picturale de rendre l'illusion de la parole et du mouvement»⁵⁴ – che vedrà pittori come Antoine e Charles Coypel architettare rappresentazioni assai scenografiche⁵⁵. Non può che meravigliare la

sceita di un soggetto così raro e la conoscenza di un autore come Garnier, sicuramente non celeberrimo, oggi come allora; c'è da chiedersi se l'opzione sia derivata da una richiesta specifica o sia stata frutto di cultura personale, eventualità che illuminerebbe la figura di Montagny di un lampo di estro per niente convenzionale.

Ricco di rinvii di un certo interesse è anche un altro disegno del 1809, *l'Apollo e Fetonte*⁵⁶ (fig. 12) del Museo di Besançon, donato – come si può leggere nella dedica manoscritta⁵⁷ – al direttore *ad interim* dell'Académie de France a Roma, Pierre-Adrien Pâris, appassionato collezionista⁵⁸. L'influenza esercitata su Montagny da John Flaxman – ipotesi già avanzata in precedenza⁵⁹ – è ora confermata dai fogli del Getty, in cui si ritrovano numerose repliche delle sue opere⁶⁰; ma la stesura ricalca anche l'affresco eseguito da Guido Reni nel Palazzo Rospigliosi Pallavicini, *L'Aurora*⁶¹, sia nella disposizione delle Ore che si tengono per mano, sia nella citazione della raffigurazione dell'alba⁶². Di grande vigore è la quadriga governata da Fetonte, con cavalli irruenti e smaniosi, riecheggianti quelli delle *Sabine*, quadro che Montagny doveva conoscere bene e alla cui esecuzione, con ogni probabilità, aveva assistito negli anni in cui frequentava l'atelier di David. Ma quei cavalli così espressivi, lo sguardo vivido e intenso e quasi umano, non possono non rimandare a Charles Le Brun e alla sua ricerca tesa a vivificare gli animali elargendo loro una sorta di eloquenza muta, di partecipazione emotiva agli eventi, si pensi solo al *Ritratto equestre del cancelliere Séguier* del Louvre⁶³. Una derivazione non si sa quanto diretta o se assorbita grazie all'insegnamento di David, ma resa esplicita anche dal raffronto con un disegno preparatorio (fig. 13) per la volta della Galerie des Glaces di Versailles⁶⁴.

Un omaggio all'antico maestro è riscontrabile pure nella figura di Apollo; neanche un leggero panneggio a velarne la nudità, alcuna torsione del corpo a occultarne le intimità più private. Sembrerebbe proprio di riascoltare le parole di David – chissà quante volte udite da Montagny – e alla sua promulgazione a favore di un'arte rigorosa delle norme classiche. «C'étoit un usage reçu parmi les peintres, les statuaires, et les poètes de l'antiquité, de représenter nus les dieux, les héros, et généralement les hommes qu'ils voulaient illustrer»⁶⁵, aveva ribadito nell'opuscolo di accompagnamento all'esposizione pubblica delle *Sabine*⁶⁶. Nessun artificio tramandato dalla con-

suetudine, quindi, per coprire ciò che la società non riteneva opportuno mostrare; ed è proprio ai colleghi che David rivolge l'ultimo appello:

Ils savent mieux que personne combien il m'eût été plus facile de les habiller: qu'ils disent combien les draperies me fournissaient de moyens plus aisés pour détacher mes figures de la toile. Je pense au contraire qu'ils me sauront gré de la tâche difficile que je me suis imposée, pénétrés de cette vérité, que qui fait le plus peut faire le moins⁶⁷.

Montagny, per di più, poteva contare su un avallo d'eccellenza, *l'Apollo del Belvedere*, da cui trae il profilo del viso, riprodotto esattamente nella linea di contorno; ne arricchisce l'aspetto, donandogli una folta capigliatura, tipica dell'Apollo citareda – si veda ad esempio quello di Palazzo Altemps – proponendo una versione quasi barocca e spesso impiegata dai pittori francesi del Seicento. Se non è dimostrabile l'effettivo interesse di Montagny verso il *Grand siècle*, credo sia da non trascurare l'affinità che si riscontra con *l'Apollo incoronato dalla Vittoria* di Noël Coypel⁶⁸ (figg. 15-16), al di là del comune modello di riferimento. Il dio disegnato da Montagny, tuttavia, non esprime la perfezione estetica insita nella scultura del Belvedere; il suo corpo non possiede forza plastica e appare disarmonico nelle proporzioni, le gambe troppo carnose e arrotondate, persino tarchiate rispetto al busto. Uno squilibrio che si potrebbe giudicare un errore grossolano, un'incapacità di assimilare – e trasmettere – i canoni classici; in realtà, è da considerare un esito ascrivibile alla tendenza di adottare forme assunte dal suo personale registro d'immagini, da quel patrimonio di ricordi su cui aveva costruito la propria identità stilistica. Il suo Apollo, quindi, è il risultato di stimoli anche disparati, di un amalgama di prototipi all'interno del quale trovano spazio i grandi capolavori insieme alle più minute testimonianze dell'arte antica, in una riproposizione priva di gerarchie, grazie alla varietà di approcci diversificati. Perfino una gemma incisa, allora, può assurgere a traccia esemplare; ed è proprio da un suo schizzo (fig. 14) che Montagny riprende l'andamento delle gambe dell'Apollo, ripetendone i volumi e le linee dei muscoli. Copia diretta o assimilazione mentale di schemi più volte riprodotti, tanto da diventare stilemi automatici e istintivi? Difficile stabilirlo. Quello che si può rimarcare,

in ogni caso, è un mestiere costruito su un vasto repertorio, a volte ingombrante al punto di costituire un vincolo dal quale non era facile emanciparsi. Ed è proprio con mania archeologica che Montagny decora le parti marginali del disegno; se la chioma di Fetonte si rifà a quella dell'Apollo di Mantova⁶⁹, il fregio del tempio con capitelli corinzi trova ispirazione nel sarcofago con ghirlande della collezione Borghese, ora al Louvre, con un corteo marino costruito anche sulla base dei molti disegni – di ninfe, cavalli marini o tritoni – effettuati nel Museo di Portici.

Non è solo l'antichità, comunque, ad affascinare Montagny. Di nuovo, una fonte rara può essere accostata alla figura del Tempo che occupa l'estremità destra del disegno. Al di là della tipica iconografia – formalizzata dalla falce, dalla clessidra e dal serpente che si morde la coda – altri elementi vanno a definire l'allegoria, dal libro su cui è nitida la scritta "grandezze umane" ai volumi posti sul basamento enfatizzato dalla parola Eternità, fino ai frammenti in rovina e in sfacelo. Pure in questo caso, si tratta di una raffigurazione non così usuale, forse spiegabile con alcuni passi dell'opera *La Christiade ou Le Paradis reconquis*, redatta nel 1753 dall'abate Jacques-François de La Baume-Desdossat⁷⁰. Il Tempo, «ses yeux perçans qui ne se livrent jamais au sommeil»⁷¹, riduce in polvere ogni cosa:

son insatiable voracité ne se borne pas aux foibles mortels,
Empires, Royaumes, Républiques, Villes, Temples, Palais, tout

¹ Cfr. O. SCOGNAMIGLIO, *I dipinti di Gioacchino e Carolina Murat. Storia di una collezione*, Napoli 2008, pp. 146-162; EADEM, *Elie-Honoré Montagny: un disegnatore dell'antico alla corte di Carolina Murat*, in *L'idea dell'antico nel decennio francese*, atti del convegno, Napoli-Santa Maria Capua Vetere 2007, a cura di R. CIOFFI, A. GRIMALDI, Napoli 2010, pp. 157-173.

² Cfr. J.J. WINCKELMANN, *Monumenti antichi inediti*, vol. I, Roma, a spese dell'autore, 1767, tavola XIII.

³ A titolo esemplificativo si veda *Ingres et l'Antique. L'illusion grecque*, cat. mostra, Montauban 2006, a cura di P. PICARD-CAJAN, Arles 2006.

⁴ Cfr. A.-M. FILHOL, *Cours historique et élémentaire de peinture, ou Galerie complete [sic] du Museum central de France*, 10 voll., Paris, de l'imprimerie de Gillé fils, 1802-1815.

⁵ Le due vicende sono state già ricostruite in O. SCOGNAMIGLIO, *I dipinti di Gioacchino*, cit., pp. 146-150; EADEM, *Elie-Honoré Montagny*, cit., pp. 157-173. A questi testi si preferisce, quindi, rimandare, anche per l'apparato fotografico e per un approfondimento bibliografico.

⁶ Cfr. D. BURLLOT, *Elie-Honoré Montagny: The Artist and the Antique*, in «Getty Research Journal», n. 6 (gennaio 2014), pp. 13-28.

⁷ L'École nationale supérieure de Beaux-arts de Paris conserva un disegno (inv. FDN 301), *Figure dessinée d'après nature*, con un'annotazione in basso a destra: «3^{ème} Medaille du Trimestre de Nivose an 10. Rempporté

éprouve sa dent de fer. Les monumens respectables de l'art, ne sont plus respectés que les chefs-d'œuvre de la nature; autour de lui sont entassés les débris des dignités & des grandeurs humaines, couronnes fracassés, sceptres brisés, trônes mis en poudre, & sur les ruines desquels il élève [sic] d'autres trônes qu'il renverse incontinent. (...) Tel est le Temps qui engloutit & qui dévore tout; mais à la fin des siècles, ce monstre dévoré lui-même, expirera aux portes de l'éternité»⁷².

Analogie interessanti, seppur non del tutto risolutive; permane l'intenzione più volte dimostrata da Montagny di percorrere strade singolari, di osare prospettive originali, come dimostra la scelta compiuta per raffigurare il mito di Apollo e Fetonte, in un assunto che abbandona l'abituale canovaccio narrativo – il Palazzo del Sole, la caduta del carro o le sorelle piangenti trasformate in pioppi – per concentrarsi su un momento all'apparenza privo di *pathos*, ma costruito proprio sulla tensione determinata dall'imminenza della catastrofe. Una lezione recepita da David, si direbbe. Ma anche questo tentativo non sortì effetti decisivi. Montagny mancò la grande mostra del Campidoglio del 1809⁷³; solo l'anno dopo espose «cinque disegni in acquerello sopra varj soggetti»⁷⁴, che non suscitarono né analisi critiche né giudizi più o meno lusinghieri.

Sarà di nuovo Napoli a offrire al pittore occasioni propizie, opportunità questa volta più ragguardevoli e meno fugaci.

par Le Cr Montagny».

⁸ Cfr. *Recueil d'Antiquités d'Élie-Honoré Montagny, une édition critique numérique*, a cura di D. BURLLOT, M. DENOYELLE, Paris, Institut national d'histoire de l'art: <http://digitalmontagny.inha.fr>. A questo sito si rimanda anche per la possibilità di sfogliare l'intero album.

⁹ F. 70v, in *Recueil d'Antiquités*, cit.

¹⁰ F. 86r, ivi.

¹¹ Si rimanda a: http://rosettaapp.getty.edu:1801/delivery/Delivery-ManagerServlet?dps_pid=IE483962 per visualizzare la totalità dei fogli.

¹² Nel 1803 Montagny aveva tentato, senza successo, il *Prix de Rome*. Cfr. P. GRUNCHÉC, *Les concours des Prix de Rome*, cat. mostra, Paris 1986, II, Paris 1989, p. 28.

¹³ Anche in virtù dell'appartenenza a un'antica famiglia di incisori; suo padre era Fleury Montagny, medagliata di fama del periodo napoleonico.

¹⁴ Il viaggio era stato autorizzato già il 3 marzo (cfr. *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome. Nouvelle série. Directeur de Suvée, 1795-1807*, a cura di G. BRUNEL, I. JULIA, I, Roma 1984, p. 463. Lettera n. 355), ma solo l'8 maggio il cardinale Fesch invia a Montagny l'ordine di partire: «Il est ordonné à M. Montagny, artiste, de se rendre à Naples, en partant avec le courrier militaire qui passe cette semaine, pour faire les dessins dont la note lui sera remise par M. Suvée (...). Arrivé à Naples,

le citoyen Montagny se rendra chez M. l'ambassadeur français Alquier auquel il remettra sa lettre de recommandation. A mesure que le citoyen Montagny aura terminé ses dessins, il les remettra à M. Alquier qui veut bien prendre la peine de les faire partir directement pour Paris, et lorsque l'opération entière sera achevée, M. Montagny recevra de M. l'ambassadeur les fonds nécessaires pour son retour à Rome. Je prie M. Alquier de payer à M. Montagny un louis par dessins qu'il lui remettra». Ivi, p. 485. Lettera n. 379.

¹⁵ Per un approfondimento cfr. G. BRUNEL, I. JULIA, *Introduction*, in *Correspondance des directeurs*, cit., pp. 9-45.

¹⁶ Cfr. *Le cardinal Fesch et l'art de son temps*, cat. mostra, Ajaccio 2007, a cura di P. COSTAMAGNA, C. BLUMENFELD, Paris 2007; *Le cardinal Joseph Fesch, archevêque de Lyon. Nouvelles études*, atti del convegno, Lyon 2012, a cura di P. CHOPÉLIN, J.-D. DURAND, Milano 2015.

¹⁷ Cfr. H. PERRIN DE BOUSSAC, *Charles Jean-Marie Alquier (1752-1826): un témoin de la Révolution et de l'Empire*, La Rochelle 1983.

¹⁸ Montagny ricevette una dettagliata lista di venticinque disegni da eseguire; ogni testa doveva essere ripresa frontalmente e di profilo: *Poseidone, Zenone, l'erma doppia di Erodoto e Tuciddide, Lisia, Moschion, Alessandro Magno, Seleuco Nicatore, Tolomeo VI, Ermarco, Zenone Epicureo, Silla, Antonio, Agrippina, Domiziano, Marco Nonio Balbo*, il figlio e la moglie, *Lucio Mammio Massimo, Calotorius*, i medaglioni in marmo raffiguranti *Menandro e Sofocle*, la testa colossale di *Vespasiano* e quella di *Giulio Cesare*, l'affresco della *Morte di Sofonisba*. Cfr. *Correspondance des directeurs*, cit., pp. 480-483. Lettera n. 375. L'elenco era stato redatto con precisione erudita dal Visconti. Cfr. ivi, p. 443. Lettera n. 335.

¹⁹ Cfr. E.Q. VISCONTI, *Iconographie grecque*, III, Paris, de l'imprimerie de P. Didot l'ainé, 1808, tav. 56.

²⁰ Montagny non riuscì a rintracciare il medaglione in marmo di *Menandro*; per gli altri pezzi mancanti – *Seleuco Nicatore, Alessandro Magno, Ermarco, Zenone Epicureo, Silla, Tolomeo VI* – ebbe migliori risultati, anche se a costo di articolati sopralluoghi, che lo portarono pure a controllare la manifattura di porcellane, nella speranza di trovare i calchi dei busti desiderati. Alla fine, però, fu comunque obbligato a raggiungere Palermo per concludere la commissione. La sua presenza in Sicilia è attestata dal maggio 1805 (cfr. *Correspondance des directeurs*, cit., p. 658. Lettera 560). Forse era già tornato a Roma a luglio, come indicato da un certificato conservato negli archivi diocesani di Lyon: «S. Em. a accueilli volontiers le jeune artiste M. Montagny, à qui elle a donné la gravure des Armes de l'Empire pour en faire le dessin». Cfr. ivi, p. 665. Lettera 571.

²¹ Cfr. C. LENZA, "L'utilità dell'esempio, e della buona imitazione". *Lo studio dei monumenti tra erudizione e divulgazione di modelli*, in *L'idea dell'antico*, cit., p. 205.

²² Ringrazio molto Giuseppe Oreste Graziano della Reggia di Caserta per l'estrema disponibilità e per le foto fornite.

²³ Cfr. M. KORCHANE, *Hercule combattant contre le roi des eaux Achéloïis devant Déjanire*, in *Le Néoclassicisme européen. Peintures et dessins de la galerie Michel Descours*, cat. mostra, Lyon 2010-2011, a cura di IDEM, s.l. s.d., p. 14; D. BURLLOT, *op. cit.*, p. 27, nota 40.

²⁴ Ne segnalò alcune, indicative però della consuetudine dell'appellativo. Cfr. *Relazione delli reali felicissimi sponsali seguiti in Vienna della Maestà di Maria Carolina d'Austria colla Maestà di Ferdinando IV re delle Due Sicilie ...*, Napoli, per Vincenzo Flauto, 1768; P. MACCIO, *Amor trionfante ovvero le nozze felicissime delle S.R.M. di Ferdinando IV di Borbone e Maria Carolina d'Austria. Regnanti delle due Sicilie*, sl. sd. [1769]; G. DANTE, *Alla sublime Real clemenza, e maestade dell'Invoittissimo, Glorioso Re Nostro Signore Ferdinando IV. Unico delle Due Sicilie ...*, Napoli, presso Giuseppe Raimondi, 1768; *Componimenti in occasione della solenne festa ... pel glorioso ritorno delle armi del clementissimo nostro sovrano Ferdinando IV Re delle Due Sicilie ...*, Napoli 1799; G. ARMENTANO, *Orazione panegirica in occasione del felice ritorno da Vienna in Napoli della s.r.m. di Maria Carolina d'Austria regina delle Due Sicilie*, Napoli, presso Vincenzo Orsino, 1802. La denominazione

si ritrova anche in atti ufficiali; cfr. *Memoria e regio editto di Ferdinando IV re delle due Sicilie ... Contra il Ministero di Parma*, sl. 1768; *Convention entre Sa Majesté le roi des Deux Siciles et Sa Majesté le roi de la Grande Bretagne*, Napoli, nella Stamperia Reale, 1793.

²⁵ F. 3r, in *Recueil d'Antiquités*, cit.

²⁶ A. SCHNAPPER, *David revisité*, in «Commentaires», I, n. 3, 1979, ora in IDEM, *David, la politique et la Révolution*, Paris 2013, p. 49.

²⁷ Libro XII, favola XXV.

²⁸ «Les divins Voyageurs, altérés de leur corse, / Mêlaient au vin grossier le cristal d'une source. / Plus le vase versait, moins il s'allait vidant: / Philémon reconnu ce miracle évident; / Baucis n'en fit pas moins: tous deux s'agenouillèrent; / A ce signe d'abord leurs yeux se dessillèrent». J. DE LA FONTAINE, *Fables* (1668-1694), ed. cons. Paris 1966, p. 340. Il momento non appare nelle *Metamorfosi*. Altri particolari sembrano riferirsi direttamente alle *Favole*.

²⁹ Il 17 giugno 1994 è stato venduto a Parigi – casa d'asta Audap-Solonet-Godeau-Velliet – un disegno acquerellato e firmato (24 x 33 cm), *Étude de bergers avec leur troupeau*, che potrebbe essere in relazione con lo sfondo del *Filemone e Bauci*.

³⁰ Per l'immagine del quadro cfr. O. SCOGNAMIGLIO, *I dipinti di Gioacchino*, cit., p. 154. L'iconografia precedentemente adoperata ricalcava fedelmente la narrazione di Ovidio, come nel caso del dipinto di Adam Elsheimer di Dresda o in quelli di Rubens e di Johann Carl Loth conservati a Vienna. Com'è noto, Rubens raffigurò anche il momento del cataclisma.

³¹ Cfr. L.-A. PRAT in *Ingres 1780-1867*, cat. mostra, Paris 2006, a cura di V. POMARÈDE, Paris 2006, p. 117. Per la fotografia del disegno cfr. anche O. SCOGNAMIGLIO, *I dipinti di Gioacchino*, cit., p. 155.

³² G.A. GUATTANI, *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità etc.*, I, Roma, pel Salomoni, 1806, tav. p. 61.

³³ Ivi, tav. p. 143.

³⁴ Cfr. *Catalogo degli Artisti stabiliti, o attualmente dimoranti in Roma, disposti per ordine di Alfabeto*, in *Memorie enciclopediche*, cit., IV, p. 147.

³⁵ Il disegno è conservato al Museo del Prado, numero di catalogo D06512. Cfr. *No solo Goya. Adquisiciones para el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado 1997-2000*, a cura di J.M. MATILLA, Madrid 2011.

³⁶ Roma, Istituto Nazionale per la grafica, inv. CL2200/1566.

³⁷ Firmato, 36,8 x 52,1 cm. New York, Sotheby's, 26 ottobre 1990.

³⁸ Firmato e datato: «E.H. Montagny inv. Roma 1807», 37,4 x 33,9 cm. Collezione privata. Cfr. B. PERONNET in *La tentation du dessin. Une collection particulière*, cat. mostra, Vevey 2012, a cura di D. RADRIZZANI, E. NEUKOMM, Vevey 2012, p. 255.

³⁹ Conservato al Musée des Beaux-Arts di Rennes. Firmato e datato: «Montagny invenit Roma dec. 1808». 40,6 x 54,8 cm. Il disegno è stato esposto nella mostra *Visages de l'effroi. Violence et fantastique de David à Delacroix*, Paris 2015-2016. Cfr. il catalogo a cura di J. FARIGOULE, H. JAGOT, S. ELOY, Paris 2015, foto a p. 241.

⁴⁰ Firmato «E.H. Montagny inv. Roma», 30,9 x 48,5 cm. Collezione privata. Cfr. B. PERONNET in *La tentation du dessin*, cit., p. 257.

⁴¹ Firmato e datato «E.H. Montagny inv. Roma 1807». 29,7 x 44,2 cm. Collezione privata. Cfr. B. PERONNET in *La tentation du dessin*, cit., p. 257.

⁴² Cfr. M. KORCHANE, *op. cit.*, pp. 14-15. Il confronto tra le due redazioni mi induce a ritenere che il bozzetto sia stato eseguito precedentemente. Il disegno presenta, infatti, una composizione meglio articolata e densa di personaggi, con una maggiore definizione dello spazio e una costruzione delle figure più compiutamente esplicitata. In questo caso, si dovrebbe considerare il disegno come momento finale dell'elaborazione, e si confermerebbe l'ipotesi di una realizzazione destinata alla vendita o alla donazione, al fine di trovare nuovi committenti. Un bozzetto dipinto del *Trionfo di Cesare* (30 x 44 cm), firmato e datato 1807, è stato venduto il 20 dicembre 2001 (Savot, Orléans).

⁴³ Roma, Istituto Nazionale per la grafica, inv. FN13560. Ringrazio molto Maria Antonella Fusco e Gabriella Golluccio per il permesso di

pubblicare la fotografia.

⁴⁴ Cfr. L. SERVOLINI, *Dizionario illustrato degli incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano 1955, p. 304.

⁴⁵ Un rifiuto del macabro che inevitabilmente fa pensare all'espedito ideato da David nel *Bruto*.

⁴⁶ P. CORNEILLE, *La mort de Pompée* (1644), ed. cons. *Théâtre complet de Corneille*, a cura di P. LIÈVRE, R. CAILLOIS, I, Paris 1957, p. 1065.

⁴⁷ Firmato e probabilmente eseguito intorno al 1807; 43,5 x 34 cm, inv. 123, Musée Jenich Vevey, collezione privata. Cfr. B. PERONNET in *La tentation du dessin*, cit., p. 256. Per la fotografia e il permesso di pubblicarla ringrazio il collezionista, Elisa de Halleux ed Emmanuelle Neukomm del Musée Jenich Vevey.

⁴⁸ Sull'argomento si rinvia a M. LAMY, *Cléopâtre dans les tragédies françaises de 1553 à 1682. Une dramaturgie de l'éloge*, Tesi di dottorato in Littérature française, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, 2012.

⁴⁹ *Les tragédies de Robert Garnier, conseiller du Roy*, Rouen 1599, p. 215.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Cfr. E. HÉNIN, "Ut Pictura Theatrum". *Théâtre et picture de la Renaissance italienne au classicisme française*, Genève 2003.

⁵⁴ A. COLLANGE-PERUGI, *Le théâtre des passions, exposer enfin "le chef-d'œuvre d'un muet"*, in *Le Théâtre des Passions (1697-1759). Cléopâtre, Médée, Iphigénie*, cat. mostra, Nantes 2011, a cura di J.-N. LAURENTI, A. COLLANGE-PERUGI, Lyon-Nantes 2011, p. 17.

⁵⁵ Si rimanda a *Le Théâtre des Passions*, cit., anche per la bibliografia.

⁵⁶ Firmato e datato «E.H. Montagny inventò Roma 1809» (36 x 65 cm).

⁵⁷ «Souvenir à Monsieur P^{re} Paris Architecte, Directeur par Interim de l'Académie Impériale des beaux Arts à Rome». Cfr. C. WEISS, *Catalogue de la bibliothèque de M. Paris, architecte et dessinateur de la Chambre du roi, chevalier de son ordre; suivi de la description de son cabinet*, Besançon, a la Librairie de Deis 1821, p. 212.

⁵⁸ Cfr. *Le cabinet de Pierre-Adrien Pâris. Architecte, dessinateur des menus-plaisirs*, cat. mostra, Besançon 2008-2009, a cura di E. GUIGON, H. FERREIRA-LOPES, Paris-Besançon 2008. La collezione è stata catalogata e resa disponibile online dal Museo di Besançon: <http://memoirevive.besancon.fr/?id=236>.

⁵⁹ Cfr. O. SCOGNAMIGLIO, *I dipinti di Gioacchino*, cit., p. 160.

⁶⁰ Tra cui *Lampezia vola da Apollo*, che presenta appunto numerose analogie con l'*Apollo e Fetonte*.

⁶¹ Cfr. A. NEGRO, *Il giardino dipinto del cardinal Borghese. Paolo Bril e Guido Reni nel Palazzo Rospigliosi Pallavicini a Roma*, Roma 1996, a cui si rimanda anche per la bibliografia.

⁶² Proprio la presenza dell'Aurora mi fa ritenere che Montagny si sia riferito a Reni e non tanto al famosissimo bassorilievo Borghese – ora al Louvre – delle cosiddette *Ore danzanti*, conosciuto anche attraverso l'edizione di Pietro Santi Bartoli del 1693. Il bassorilievo e la corrispondente incisione conobbero una vasta eco, influenzando sia Canova per la redazione delle *Quattro danzatrici che si tengono per mano*, sia John Flaxman per

un pannello del 1778. Cfr. A. MARIUZ, G. PAVANELLO, *Antonio Canova. I disegni del taccuino di Possagno*, Cittadella 1999, pp. 28-30. Per il bassorilievo e l'influenza esercitata sulla pittura cfr. M. MINOZZI, M.-L. FABRÉGA-DUBERT, J.-L. MARTINEZ in *I Borghese e l'Antico*, cat. mostra, Roma 2011-2012, a cura di A. COLIVA, M.-L. FABRÉGA-DUBERT, J.-L. MARTINEZ, M. MINOZZI, Milano 2011, p. 248. Per la fortuna di Reni cfr. *Guido Reni e l'Europa. Fama e fortuna*, cat. mostra, Frankfurt am Main-Bologna 1988-1989, a cura di S. EBERT-SCHIFFERER, A. EMILIANI, E. SCHLEIER, Bologna 1988; C. MAZZARELLA, "Old masters" da exempla a souvenir: note sulla fortuna dell'Aurora Rospigliosi di Guido Reni tra Settecento e Ottocento, in *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI a all'Unità 1775-1870*, a cura di G. CAPITELLI, S. GRANDESSO, C. MAZZARELLA, Roma 2012, pp. 509-527.

⁶³ Ora si rinvia, anche per la bibliografia, a *Charles Le Brun (1619-1690)*, cat. mostra, Lens 2016, a cura di B. GADY, N. MILOVANOVIC, Lens 2016.

⁶⁴ Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Fonds des dessins et miniatures. Inv. 29847.97, r.

⁶⁵ J.-L. DAVID, *Le tableau des Sabines exposé publiquement au Palais National des Sciences et des Art*, Paris, de l'Imprimerie de P. Didot l'ainé, 1799, p. 15.

⁶⁶ Cfr. L. HAUTECEUR, *Louis David*, Paris 1954, pp. 165-184; A. SCHNAPPER, *Le "Premier peintre" de la Révolution* (1989), ora in IDEM, *David*, cit., pp. 243-268. Per David si rinvia, anche per la bibliografia, a *Jacques-Louis David: 1748-1825*, cat. mostra, Paris-Versailles 1989-1990, a cura di A. SCHNAPPER, A. SÉRULLAZ, Paris 1989; *David contre David*, atti del convegno, Paris 1989, a cura di M. RÉGIS, 2 voll., Paris 1993; PH. BORDES, *Jacques-Louis David. Empire to Exile*, New Haven-London 2005; T. CROW, *Emulation: David, Drouais, and Girodet in the Art of Revolutionary France*, New Haven-London 2006.

⁶⁷ J.-L. DAVID, *op. cit.*, p. 16.

⁶⁸ Per Coypel cfr. D. BROUZET, *Noël Coypel, peintre d'histoire au Grand Siècle*, in «L'Objet d'art», n. 396, novembre 2004, pp. 50-65. Per il Seicento francese si rimanda soprattutto agli studi di Jacques Thuiller, ora riuniti in J. THULLER, *La peinture française au XVII^e siècle*, Dijon 2014.

⁶⁹ Cfr. M. PAPINI, *L'Apollo di Mantova*, Roma 2008.

⁷⁰ Cfr. R. MOULINAS, *L'Imprimerie, la librairie et la presse à Avignon au XVIII^e siècle*, Grenoble 1974, p. 306; R. GRANDEROUTE in *Dictionnaire des journalistes (1600-1789)*: <http://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/430-jacques-de-la-baume>.

⁷¹ J.-F. DE LA BAUME-DESDOSSAT, *La Christiade ou Le Paradis reconquis pour servir de suite au Paradis perdu de Milton*, VI, Bruxelles, chez Vase, 1753, pp. 37-38.

⁷² Ivi, pp. 39-41.

⁷³ Cfr. *Spiegazione delle opere di Pittura, Scultura, Architettura ed Incisione esposte nelle stanze del Campidoglio il dì 19 Novembre 1809*, Roma, presso Luigi Perego Salvioni, 1809; A.F. VISCONTI, *Lettere nelle quali si dà conto delle Opere di Pittura, Scultura, Architettura ed Incisione esposte nelle stanze del Campidoglio li 19 novembre 1809*, in «Giornale del Campidoglio», n. 71, Roma 11 dicembre 1809, pp. 289-290.

⁷⁴ M. MISSIRINI, *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma, Nella Stamperia de Romanis, 1823, p. 354.

ABSTRACT

"Taken from the Ancients" and not only that: Elie-Honoré Montagny and his Sources

A pupil of Jacques-Louis David, Elie-Honoré Montagny painted his most characteristic works in Naples, from *Jupiter and Mercury Reveal themselves to Philemon and Baucis*, which he did for Caroline of Austria, to *Tasso Reading before the Duke of Ferrara*, commissioned by Caroline Murat and now at the Victoria and Albert Museum. Thanks to two groups of drawings held at the Getty Research Institute, his whole production can be reinterpreted, his working methods can be looked at more closely, and we can be more precise as to the sources of his inspiration, which were not always from the ancient world.



Hotel de M. Olivieri - Façades du midi et du levant
Naples 1873-75

1. Giacomo Arena, *Hotel de M. Olivieri. Façades du midi et du levant*, 1873-1875. Napoli, collezione privata.

La trasformazione tardo-ottocentesca della piazza del Municipio di Napoli nelle fotografie di Giacomo Arena

Fabio Speranza

La Fototeca Storica del Museo Nazionale di San Martino di Napoli conserva un *corpus* assai variegato di circa quattromila fototipi collocabili entro un arco temporale che dalla metà del XIX secolo copre buona parte del Novecento. Attualmente oggetto di un lavoro di ordinamento e di catalogazione, la raccolta, per la sua eterogeneità – determinata dall’essersi costituita in modo discontinuo e con finalità talvolta distinte – riveste un particolare interesse documentario, storico-artistico, storico-fotografico e antropologico, in quanto espressione delle molteplici valenze della fotografia, ora intesa come strumento, procedimento tecnico, ora come linguaggio, opera d’arte. L’ampio intervallo cronologico delle immagini custodite in Fototeca permette di confrontare tecnica e stile dei principali fotografi attivi a Napoli tra Ottocento e Novecento: da Bernoud, Grillet, Sommer, Fratacci, Alinari, Brogi, Esposito ai più recenti D’Alessandro e Jodice, passando attraverso le fotografie di Anderson, Biondi, Lembo, Parisio e Troncone¹.

Tra gli esemplari più antichi della raccolta, merita particolare attenzione una serie di otto stampe all’albumina raffiguranti diverse vedute della zona urbana compresa tra il Largo del Castello e la Strada del Molo, realizzate contestualmente all’avvio dei lavori di risistemazione dell’intera area promossi dal Comune di Napoli intorno al 1870, che avrebbero portato alla determinazione di uno spazio ampio e unitario, corrispondente all’odierna Piazza del Municipio, più adeguato alla sede dell’autorità politica e amministrativa². Le stampe, ricavate da lastra negativa al collodio e di formato variabile (cm 18,5/21,5x25/28), furono eseguite dallo Stabilimento Fotografico Arena tra il 1870 e il 1875 circa³. Cinque di esse recano in basso al centro, sul cartoncino che funge da supporto secondario, il timbro a secco della ditta: «Arena/ 7 Strada Pace/ Napoli»⁴.

Attivo a Napoli già intorno al 1860, Giacomo Arena fu tra i pochi fotografi locali, insieme al palermitano Carlo Fratacci⁵, a figurare, in quegli anni, nella folta schiera di colleghi stranieri, soprattutto francesi e tedeschi, operanti in città fin dagli anni Cinquanta del XIX secolo⁶, prima che la grande espansione della produzione fotografica dei decenni successivi, registrata dalle guide e dagli annuari comunali, segni un’inversione di tendenza con un notevole incremento di nomi italiani⁷.

Nato nel 1826⁸, Arena avrebbe esercitato la sua professione in prevalenza a Napoli fino allo scadere del secolo. Inizialmente il fotografo pose il suo studio in Strada Pace 7, per poi aprire, a partire dagli anni Ottanta, un altro atelier nella vicina Piazza dei Martiri, dove avevano sede le prestigiose ditte fiorentine dei Fratelli Alinari, con un proprio punto vendita, e di Giacomo Brogi, rappresentata da una succursale presso l’antiquario e libraio Ernest Bowinkel.

Nel 1867 Arena partecipò all’Esposizione Universale di Parigi⁹. Probabilmente a lui si deve, a partire dal 1870 circa, l’adozione dell’accorgimento di indicare a stampa, sui dorsi delle fotografie, l’anno di esecuzione dello scatto¹⁰. In questo periodo il suo atelier fu tra i pochi in città a poter disporre di una compagine di ben dodici dipendenti¹¹. Il fotografo napoletano risulta titolare anche di una succursale a Pozzuoli, in via Napoli 21, ancora attiva nel 1910¹². All’età di settantadue anni, nel 1898, Arena giunse a New York per unirsi ai suoi familiari, che qui gestivano uno studio fotografico¹³. Sarebbe morto, poco dopo, nel 1906¹⁴.

Rispetto al vasto campo di generi fotografici che vide impegnati i più noti e affermati maestri come Bernoud, Sommer, Rive, Grillet e altri, l’attività di Arena si incentra principalmente sul ritratto. In questo settore, che costituisce gran parte della sua produzione, il fotografo svolse un



2. Alphonse Bernoud, 1. *Molo e S. Martino – Napoli*, 1860 circa. Napoli, collezione privata.

3. Giacomo Arena, *Veduta dei giardini di fronte al Palazzo del Municipio*, 1870-1875. Napoli, Museo Nazionale di San Martino, inv. 5130¹.

4. Achille Mauri (qui attr.), *44 Napoli. Piazza del Municipio*, 1870 circa. Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, Album Monumenti di Napoli II.

ruolo di tutto rispetto secondo quanto riportano coeve attestazioni: «Fra le molte fotografie però sei o sette sono molto estimate in paese; quelle del Ferretti, del Grillet, degli Arena pei ritratti; per le vedute, quelle del Sommer, del Rive, del Bernoud, al quale ultimo oggi è succeduto l’Achille Mauri»¹⁵. Non sarà stata estranea, forse, a corroborare questo primato, la società che Arena strinse, fino al 1870 circa, con il celebre studio romano dei fratelli D’Alessandri (in particolare con Antonio), ben noti per essere i fotografi ufficiali dell’aristocrazia romana, segnatamente della corte pontificia e di quella borbonica in esilio¹⁶. E con ogni probabilità anche ai D’Alessandri si deve l’interesse di Arena per la fotografia di costume – che i due fratelli avevano praticato con grande successo a Roma – alla quale fa riferimento un annuncio pubblicitario apparso sul «Roma» il 18 settembre 1877¹⁷; un genere che a Napoli, in ambito fotografico, era

coltivato soprattutto da Sommer e da Giorgio Conrad.

Assai scarse sono, invece, le notizie sull’attività dello studio Arena nel campo della fotografia di documentazione, intesa come rilievo tecnico, che ebbe non poca importanza nella produzione dello stabilimento napoletano: si pensi al lavoro svolto per la realizzazione del volume *Raccolta di figure megascopiche indicanti la configurazione fisica di animali, piante ed altri prodotti della natura invisibili all’occhio umano, fotografati da Giacomo Arena*, pubblicato a Napoli nel 1862¹⁸, e alle vedute urbane non indirizzate a fini commerciali, di cui il gruppo di albumine del Museo di San Martino rappresenta un raro esempio, insieme a quello di recente fatto conoscere da Giovanni Fanelli relativo al complesso residenziale, noto come





5. Giorgio Sommer, 1130. *Largo del Castello Napoli*, 1870 circa. Napoli, collezione privata.

Villa Clotilde Auverny-Eldorado, costruito tra il 1873 e il 1876 sulle pendici meridionali della collina del Vomero (fig. 1)¹⁹. Al pari di quest'ultimo, gli scatti di Arena conservati nella Fototeca del museo napoletano seguono un preciso progetto di documentazione, che riprende analiticamente e da diverse angolazioni tutta l'area interessata dall'iniziativa comunale²⁰.

La sistemazione della Piazza del Municipio diede luogo ad una delle più lunghe e complicate vicende dell'urbanistica napoletana dell'Ottocento, ruotando intorno alla ridefinizione degli antichi spazi cittadini definiti fin dalle origini dalla presenza del Castel Nuovo, del porto mercantile e dai due ampi assi stradali ortogonali ad essi pertinenti: la via del Molo e il Largo del Castello, attuale via Vittorio Emanuele III.

Come si è detto, saranno proprio gli interventi di fine Ottocento ad attribuire alla piazza il suo impianto generale (ora ulteriormente rimodulato dall'apertura della stazione metropolitana), ad iniziare dai lavori di «restauro e liberazione» del maniero cittadino, seguiti da quelli, ben più radicali, di 'risanamento' dei quartieri bassi, realizzati all'indomani della tragica epidemia di colera del 1884²¹. Una delle immagini più tipiche della città, immancabile negli album di tutti i maggiori fotografi dell'epoca, ossia quella scattata dalla Lanterna del Molo verso la collina di San Martino, permette di scandire le progressive trasformazioni della Piazza del Municipio durante l'ultimo trentennio del XIX secolo, a partire, ad esempio, da una bella albumina di Alphonse Bernoud, che documenta lo



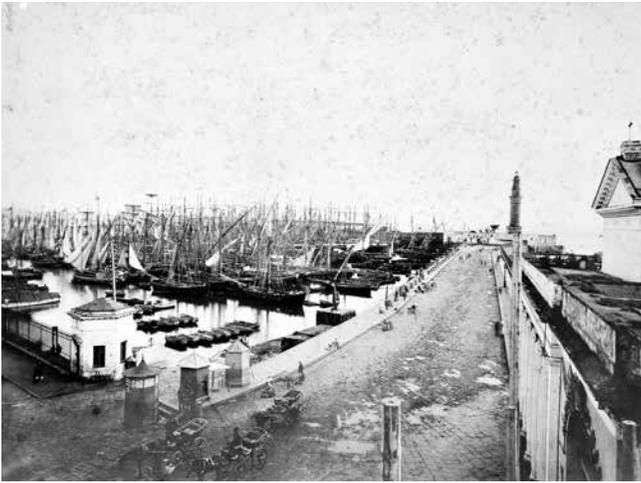
6. Giacomo Arena, *La Lanterna del Molo con la Gran Guardia in demolizione*, 1870-1875. Napoli, Museo Nazionale di San Martino, inv. 5130².

stato dei luoghi prima degli interventi (fig. 2).

Alla fine del Settecento l'intera area rifletteva ancora la conformazione assunta durante il sedicesimo secolo con la costruzione, nel settore meridionale, di una poderosa cinta bastionata e di un profondo fossato intorno al Castel Nuovo, al di là dei quali si apriva un'ampia spianata riservata per lo più a fiere e mercati pubblici. Nel 1790, a ridosso della murazione, fu aggiunto l'edificio porticato e di pianta semicircolare della Gran Guardia, progettato da Francesco Securo, che negli stessi anni realizzò, sul fianco settentrionale, il basso corpo di fabbrica adiacente a via Medina. Dopo la parentesi del decennio francese, l'isolato di San Giacomo, a ponente della piazza, assunse una diversa connotazione per l'azione congiunta degli architetti Luigi e Stefano Gasse, autori del neoclassico Palazzo dei Ministeri di Stato (1825) – il cui prospetto assorbe anche

l'antica facciata della chiesa di San Giacomo degli Spagnoli – e del botanico Friedrich Dehnhardt, che provvide a sistemare a giardino l'area antistante al palazzo mediante la creazione di grandi partizioni definite da aiuole e da doppie file di alberi.

Negli anni seguenti numerose furono le proposte per riformare l'intera zona intorno a Castel Nuovo. Tuttavia, solo all'indomani dell'Unità d'Italia, nel 1870, il Ministero della Guerra cedette al Comune di Napoli i fabbricati e le aree esterne alla cinta muraria del castello. Un anno dopo fu indetto un concorso per la sistemazione dell'area compresa tra la via del Piliero (verso il porto) e la via San Carlo, vinto dagli architetti Luigi Giura ed Errico Alvino con un progetto che prevedeva l'abbattimento dell'edificio della Gran Guardia e di quelli ad essa adiacenti, così come dell'intero lotto comprendente il Teatro San Carlino. Nel 1875 risulta



7. Giacomo Arena, *Veduta del porto mercantile e della via del Molo*, 1870-1875. Napoli, Museo Nazionale di San Martino, inv. 5130³.

8. Giacomo Arena, *La via del Molo con la Gran Guardia in demolizione*, 1870-1875. Napoli, Museo Nazionale di San Martino, inv. 5130⁴.

9. Giacomo Arena, *Castel Nuovo con gli antemurali in demolizione*, 1874-1875. Napoli, Museo Nazionale di San Martino, inv. 5130⁵.

10. Giorgio Sommer, *1359 S. Elmo da Castelnuovo*, 1874-1875. Napoli, collezione privata.

già demolita la Gran Guardia e completato, sul lato sud-occidentale, il grande Palazzo della Borghesia, progettato da Giura e Alvino nel 1871²². Nel 1884 il perimetro della piazza cominciò a prendere la sua forma definitiva con l'abbattimento del corpo di fabbrica del San Carlino, che fino ad allora aveva parzialmente occultato alla vista, per chi giungeva dal porto, l'ingresso della chiesa di San Giacomo. Ma questo episodio si colloca già in un momento successivo a quello documentato dalle fotografie di Giacomo Arena.

Esaminando dunque la serie conservata nel Museo di San Martino, la prima delle immagini (fig. 3), ottenuta con l'impiego di un obiettivo a focale corta, è una veduta dell'area nord-occidentale della piazza, eseguita da un piano dell'edi-

ficio in costruzione all'angolo di via Santa Brigida (raffigurato nell'ultima delle otto albumine). Sulla sinistra degli spazi sistemati a giardino con filari di alberi, aiuole e fontane, si svolge la lunga cortina edilizia costituita dal palazzo del duca di Grottolella (che ospitava il teatro La Fenice, e oggi sede di un istituto di credito) e dal regolare frontespizio dell'edificio municipale. Nel fitto agglomerato dei fabbricati sullo sfondo, quasi al centro dell'immagine, è appena riconoscibile la facciata del teatro San Carlino nel corpo di fabbrica avanzato che la contiene. Sul margine destro corre il basso profilo degli edifici a ridosso degli antemurali di Castel Nuovo, occupati da vari esercizi commerciali, chiusi ad angolo da ciò che resta del porticato della Gran Guardia borbonica. La presenza



11. Giacomo Arena, *Veduta della piazza del Municipio con Castel Nuovo*, 1870-1875. Napoli, Museo Nazionale di San Martino, inv. 5130⁶.

12. Giacomo Arena, *Via del Molo e Calata San Marco ai Ferrari*, 1870-1875. Napoli, Museo Nazionale di San Martino, inv. 5130⁷.

13. Giacomo Arena, *Il Palazzo della Borghesia in costruzione e i giardini municipali*, 1870-1875. Napoli, Museo Nazionale di San Martino, inv. 5130⁸.

14. Achille Mauri, *52. Napoli Piazza del Municipio*, 1875 circa. Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, Album Monumenti di Napoli II.

di figure 'fantasma' lungo l'attuale via Verdi, qui come nelle altre immagini, sta a indicare il lungo tempo di posa necessario per la ripresa fotografica (diversi secondi), nonostante la giornata soleggiata e l'ora favorevole (in questo caso intorno a mezzogiorno, a giudicare dalle ombre proiettate dagli alberi sul selciato).

Analogie compositive si possono riscontrare con lo scatto, probabilmente realizzato da Achille Mauri e presente nell'album denominato *Monumenti di Napoli II*, conservato presso la Società Napoletana di Storia Patria, dove l'edificio della Gran Guardia è ancora integro (fig. 4)²³; e inoltre con l'immagine di Sommer *Largo del Castello Napoli*, coeva a quella di Mauri, ma con un punto di vista meno decentrato e più in asse con la prospettiva dei giardini (fig. 5).

Il secondo scatto (fig. 6) raffigura il versante di levante della piazza ed è stato realizzato probabilmente dal palazzo municipale sfruttando un obiettivo di lunga focale²⁴. La bella luce pomeridiana, che di taglio definisce i dettagli architettonici delle costruzioni e soprattutto le rovine neoclassiche della Gran Guardia in primo piano, costituisce l'elemento qualitativamente più significativo della ripresa di Arena. La Lanterna del porto divide l'immagine in due parti uguali: a sinistra, la trafficata Strada del Molo, su cui affaccia, come 'sormontata' dalla sagoma del Vesuvio, la teoria di palazzi all'incrocio con via del Castello, che include il prospetto neoclassico del Teatro Mercadante (1778), già Teatro del Fondo. Più in là si distinguono gli alberi di alcune imbarcazioni ormeggiate presso le banchine. A man destra appare parte della cinta bastionata

di Castel Nuovo, presso la quale vi sono numerosi operai intenti ai lavori di demolizione e sbancamento all'ombra della torre del Beverello.

La terza immagine (fig. 7) comprende l'incrocio tra la via del Molo e la via del Piliero che conduceva al Palazzo della Dogana Vecchia (attuale caserma Zanzur)²⁵. A destra la Lanterna segna il punto di fuga visivo, mentre in primo piano si riconosce il timpano triangolare della chiesa di Santa Maria del Rimedio, in seguito abbattuta e ricostruita poco distante. La fitta schiera di imbarcazioni nello specchio d'acqua antistante alla garitta borbonica del presidio militare, preposto al controllo dei passeggeri, delimita la linea d'orizzonte della composizione fotografica.

Nella quarta albumina (fig. 8), in tutto simile alla seconda, il posizionamento dell'obiettivo più a sinistra fa rientrare nell'inquadratura anche parte del caseggiato del San Carlino, di cui si scorge uno dei due piccoli ingressi laterali²⁶. Più avanti gli edifici con esercizi commerciali, tra cui il famoso *Café Restaurant Suisse*, tracciano sulla sinistra il limite della Calata San Marco ai Ferrari.

Il quinto scatto (fig. 9), eseguito dalla cortina del San Carlino impiegando un'ottica di corta focale, comprende l'intero bordo meridionale della piazza, occupato dal Castel Nuovo e dai possenti bastioni già in parte abbattuti²⁷. In primo piano il grande capannone, ad uso di officina meccanica²⁸, sorto al posto dei ruderi della Gran Guardia borbonica, indica che l'immagine risale ad un momento successivo rispetto ad alcune della serie. Al margine destro della fotografia si distingue parte di una delle ali del corpo di fabbrica del Palazzo Reale. Davvero singolare è, nel contesto di così radicali lavori di demolizione, la sopravvivenza dell'ormai isolato e basso edificio utilizzato da botteghe ancora attive e lo spazio contiguo destinato allo stazionamento dei calessi.

Coeva, ma di verso contrario, la foto Sommer *S. Elmo da Castelnuovo*, che, con altra finalità, mira a restituire la consueta veduta panoramica di parte della città con la collina di San Martino (fig. 10).

La sesta albumina (fig. 11) si lega alla seconda della serie: la postazione di scatto è, infatti, la medesima (il palazzo municipale), ma l'utilizzo di un obiettivo di più corta focale consente ad Arena la realizzazione di un'immagine ad ampio angolo di campo²⁹. La ripresa spazia dal prospetto del Teatro San

Carlino fino a comprendere sul fianco opposto l'intera mole turrita del Castel Nuovo. L'equilibrio della composizione e la ricchezza dei dettagli ne fanno una delle fotografie più interessanti del gruppo, malgrado il forte sbiadimento delle parti con le alte luci (il cielo e il Vesuvio sullo sfondo), degrado ricorrente nelle stampe all'albumina.

La settima fotografia (fig. 12) è stata realizzata, come la quinta, dal fabbricato del San Carlino, con la medesima focale ma inclinando la fotocamera leggermente verso il basso al fine di dare maggiore risalto all'arteria più importante della piazza (la Strada del Molo), che, nell'incessante via vai di carrozze, carretti e persone, rappresenta l'elemento qualificante della composizione. A sinistra si vedono diverse botteghe tra via Medina e, più in fondo, via del Castello (primo tratto dell'attuale via Depretis), che di lì a poco sarebbero state demolite. Tra queste, ad angolo con Calata San Marco ai Ferrari, il celebre *Café du Commerce* che affacciava sulla cinquecentesca Fontana del Nettuno detta Medina (oggi, dopo vari spostamenti, collocata di fronte al Municipio)³⁰. Questa zona sarebbe stata occupata dall'edificio del *Grand Hotel de Londres* costruito tra il 1895 e il 1899. Arena ha posizionato la fotocamera in asse con la via del Molo in modo da dare piena evidenza allo sviluppo in profondità della composizione, che ha come punto di fuga la Lanterna. L'alto edificio con i piccoli balconi sulla sinistra e la fiancata del castello sul lato contrario sono le cerniere di una scena ben studiata, come si evince anche dal gruppetto di astanti in primo piano, inclusi nell'inquadratura o posizionati dal fotografo stesso per restituire all'osservatore i rapporti di scala.

L'ultimo scatto della serie (fig. 13) include l'area della piazza compresa tra le due arterie che formano il Largo del Castello. Il punto di ripresa è sulla cortina di edifici con botteghe che scorre lungo gli antemurali di Castel Nuovo. L'obiettivo di media-lunga focale inquadra il Palazzo della Borghesia, ancora in costruzione, come l'altro, più a destra, prospettante su via Santa Brigida. Questi fabbricati rappresentano il primo stadio di un progetto che prevedeva la realizzazione di un lotto di edilizia residenziale in luogo del settore a verde preesistente, che sarebbe stato portato a compimento soltanto tra la fine del secolo e gli inizi del Novecento. Sul margine destro appare il palazzo del duca di Grottolella, con il portale bugnato che affaccia sul giardino alberato, dove una fontana

zampillante costituisce il *punctum* della composizione. Lo scatto è sicuramente anteriore al 1875, anno in cui si inauguravano nel Palazzo della Borghesia i magazzini *All'Industria Europea di P. de Luca e C.*³¹. Una fotografia di Achille Mauri, di poco successiva alla ripresa di Arena, raffigura una porzione più vasta della stessa area ruotando l'inquadratura verso sinistra, in linea con l'ampio asse viario antistante al castello (fig. 14). L'immagine è chiusa sul fondo dalla cortina edilizia della reggia, mentre a destra il prospetto del Palazzo della Borghesia risulta già completato³².

La serie di albumine qui esaminata costituisce un'importante testimonianza del ruolo svolto dalla fotografia di documentazione durante le trasformazioni urbanistiche della Napoli tardo-ottocentesca, settore praticato da professionisti della levatura di Alphonse Bernoud e di Giorgio Sommer, ma ad oggi non ancora adeguatamente valorizzato dagli studi, che hanno privilegiato quei generi fotografici allora più affermati – anche per le prevalenti finalità commerciali – quali il ritratto, la veduta, i monumenti artistici, le scenette folcloristiche e di costume popolare³³.

¹ Sulla Fototeca Storica del Museo di San Martino e, in particolare, sui nassi che la caratterizzano come 'identità' all'interno delle altre collezioni del museo, cfr. S. COCURULLO, *La raccolta di fotografie del Museo di San Martino: tutela e interpretazione*, in *Napoli e la Fotografia*, in «Meridione Sud e Nord nel Mondo», II, 3, 2002, pp. 73-81.

² Per un riesame della questione, ampiamente trattata dagli specialisti, cfr. P. ROSSI, *La piazza del Municipio ovvero la definizione degli antichi spazi urbani intorno a Castelnuovo*, in *Valorizzazione e Catalogazione dei Centri Storici. Un percorso per la tutela dei Beni Culturali in Campania*, a cura di P. ROSSI e C. RUSCIANO, Napoli 2008, pp. 23-50.

³ Su Giacomo Arena, la cui attività è ancora poco conosciuta, si vedano il conciso profilo tracciato da Piero Becchetti e la voce biografica di Marina Miraglia, ai quali vanno aggiunti i contributi citati più avanti nelle note (P. BECCHETTI, *Fotografi e fotografia in Italia 1839-1880*, Roma 1978, p. 82; M. MIRAGLIA, voce *Arena Giacomo*, in *Fotografia Italiana dell'Ottocento*, cat. mostra, Firenze-Venezia 1979-1980, a cura di M. MIRAGLIA, D. PALAZZOLI, I. ZANNIER, Milano-Firenze 1979, pp. 141-142).

⁴ Le albumine furono acquistate dal Museo di San Martino il 31 dicembre 1889 e segnate al numero 5130 del registro inventariale sotto la generica dicitura di «otto fotografie rappresentanti diversi luoghi di Napoli». Cfr. anche S. COCURULLO, *op. cit.*, p. 74. Su alcune fotografie, lungo gli angoli, si possono notare le impronte digitali lasciate dall'operatore al momento di preparare la lastra al collodio e trasferite sulla carta albuminata nel processo di stampa a contatto. Tipica, inoltre, è la perdita di definizione ai bordi delle immagini, causata dalle evidenti aberrazioni ottiche cui erano soggetti gli obiettivi dell'epoca.

⁵ Contrariamente a quanto riportato da Ugo Di Pace, sulla scorta di una notizia fornita da Carlo di Somma (U. DI PACE, *Giorgio Conrad. Un fotografo dell'Ottocento a Napoli con uno scritto di Marina Miraglia*, Salerno 1980, p. 31, nota 4), Fratacci non era nato a Napoli nel 1828, bensì a Palermo l'anno precedente, come certificato da un estratto di nascita relativo al figlio Giacomo: «L'anno milleottocentosessantaquattro a di ventuno del mese di luglio alle ore diciotto [...] il Signor Carlo Fratacci, di Palermo, di anni trentasette, fotografo, domiciliato Vico del Nunzio numero quattro il quale ci ha presentato un maschio [...] lo stesso è nato da lui e da Gaetana Caparelli, di Sulmona, di anni ventisei sua moglie ivi domiciliata» (Archivio di Stato di Napoli, Anagrafe, Atti dello Stato Civile 1809-1900, Comune di Napoli. Anagrafe, Napoli, Montecalvario, Nati, 18.4.1864-2.9.1864, num. ord. 781). Fratacci morì a Napoli, il 25 novembre 1909.

⁶ Per un esame complessivo degli aspetti e delle problematiche riguardanti la fotografia dell'Ottocento a Napoli cfr. l'esaustivo volume *Immagine e città. Napoli nelle collezioni Alinari e nei fotografi napoletani fra ot-*

tocento e novecento, cat. mostra, Napoli 1981, a cura di M. PICONE PETRUSA e D. DEL PESCO, Napoli 1981, ancora oggi riferimento imprescindibile per gli studi sull'argomento.

⁷ M. MIRAGLIA, *Appunti sulla fotografia nell'Italia dell'Ottocento. Regno delle Due Sicilie*, in *Fotografia Italiana*, cit., p. 134; D. DEL PESCO, *Fotografia e scena urbana fra artigianato e industria culturale*, in *Immagine e città*, cit., p. 71.

⁸ L'anno di nascita del fotografo, ma non il luogo, si ricava sulla base dell'età attestata da un documento inedito citato più avanti alla nota 13. Cugino di Giacomo fu il poeta messinese Tommaso Cannizzaro (la madre di questi si chiamava Domenica Arena, con ogni probabilità una zia del fotografo). Infatti, in una cartolina postale indirizzata al poeta dal figlio Francesco Adolfo di passaggio a Napoli, datata 5 dicembre 1887, si legge: «Carissimo papà [...] D.n Giacomo Arena ha voluto che pranzassi da lui ed ha aggiunto che ti rimprovererà perché non l'abbiamo avvisato prima (queste parti non si fanno tra cugini). Arena e De Santis il padre e il figlio mi hanno fatto girare tutta Napoli» (cfr. C. COSTANZA, *Documenti – lettere – appunti vari del poeta Tommaso Cannizzaro*, in «La Fardelliana», 1984, 2-3, p. 282).

⁹ L. BORLINETTO, *I prodotti fotografici italiani*, in *L'Italia all'Esposizione Universale di Parigi nel 1867. Rassegna critica descrittiva illustrata*, Parigi-Firenze 1867, p. 112.

¹⁰ P. BECCHETTI, *op. cit.*, p. 82; cfr. anche *Napoli in posa. 1850-1910. Crepuscolo di una capitale*, cat. mostra, Napoli 1989-1990, a cura di G. FIORENTINO e G. MATA CENA, Napoli 1989, p. 255.

¹¹ D. DEL PESCO, *op. cit.*, p. 71. Sul dorso di una fotografia in formato *cabinet* ho potuto recuperare il nome di un collaboratore dello studio di Arena che, aperta un'attività in proprio, non manca di rivendicare, come garanzia di alta professionalità, il precedente impiego nel prestigioso atelier: «Fotografia / F.N. Prisco / Napoli / Via Cirillo n. 13 / Già operatore e pittore della antica / Fotografia Arena».

¹² M. MIRAGLIA, *Arena Giacomo*, cit., pp. 141-142.

¹³ Imbarcatosi da Napoli sulla nave *Augusta Victoria* insieme ad un parente, anch'egli fotografo, Arena giunse a New York il 6 aprile 1898 per stabilirsi presso il nipote Giacomo De Santis. I registri della commissione di immigrazione statunitense ne riportano anche la professione, *photographer*, e lo stato civile, *single* (cfr. *Passenger Lists of Vessels Arriving at New York, New York, 1820-1897*. Microfilm Publication M237, 675 rolls. NAI: 6256867. Records of the U.S. Customs Service, Record Group 36. National Archives at Washington, D.C.). Vedi, inoltre, ma con qualche inesattezza, A. ANNINGER, J. MELLBY, *Salts of silver, toned with gold: the Harrison D. Horblit collection of early photography*, Cambridge 1999, p. 55.

¹⁴ L'anno di morte è riportato da una scritta posta sul passepartout

di una bella fotografia che ritrae Arena nel suo studio intorno al 1860, pubblicata da A. ANNINGER, J. MELLBY, *op. cit.*, cat. 37.

¹⁵ A. BETOCCHI, *Forze produttive della provincia di Napoli, II*, Napoli 1874, II, p. 305. Nell'ambito della ritrattistica, una parte non trascurabile dell'operato di Arena contempla fotografie di bambini e di adolescenti.

¹⁶ Sul retro dei cartoncini di alcune fotografie in formato *carte de visite* compare infatti il timbro con la dicitura *Arena e F.lli D'Alessandri, Strada Pace, 7* (cfr. P. BECCHETTI, *op. cit.*, pp. 82, 98; A. CRAWFORD, *D'Alessandri Fratelli (1818-1893), Studio, Italy* [ad vocem], in *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography. Volume 1. A-I Index*, a cura di J. HANNAVY, New York-London 2008, p. 375). Una splendida albumina, che ritrae Giacomo Arena, Antonio D'Alessandri e alcuni dipendenti nei pressi del «giardino e gran salone di cristalli al pianterreno» dello stabilimento napoletano di via Pace 7, è riprodotta in A. ANNINGER, J. MELLBY, *op. cit.*, p. 58 e copertina.

¹⁷ Le foto di personaggi popolari in costume napoletano erano in vendita presso la litografia Richter & Co. (cfr. M. PICONI PETRUSA, *Linguaggio fotografico e "generi" pittorici*, in *Immagine e città*, cit., p. 62, nota 200; P. BECCHETTI, *Roma nelle fotografie dei fratelli D'Alessandri, 1858-1930*, Roma 1996, p. 16).

¹⁸ Un esemplare è conservato presso la Biblioteca dell'Accademia delle Scienze di Torino.

¹⁹ Cfr. G. FANELLI, *Atelier Giacomo Arena. Documenti dell'urbanizzazione delle colline napoletane*, 21 dicembre 2012, in www.historyphotography.org/doc/ARENA_Napoli_G_Fanelli.pdf. L'autore pubblica un corpus di cinque albumine analoghe per formato e supporto agli esemplari del Museo di San Martino, due delle quali già utilizzate a corredo iconografico del libro *Napoli in posa*, cit., p. 160. La serie resa nota da Fanelli non è però completa, in quanto sul mercato antiquario è possibile recuperare altri scatti appartenenti alla stessa campagna fotografica che documentano ulteriori punti di vista, prospetti e sale interne, della palazzina e delle due ville Auverny e Olivieri-Stevens che costituivano il nucleo abitativo dell'Eldorado in Piazzetta Mondragone.

²⁰ Anche se, allo stato attuale delle ricerche, non è stato ancora possibile recuperare un'esplicita attestazione, appare verosimile che l'incarico di eseguire la documentazione fotografica di Piazza del Municipio sia stato affidato ad Arena dall'amministrazione cittadina.

²¹ Nella sterminata bibliografia sul *Risanamento* della città di Napoli restano fondamentali l'opera, coeva all'intervento urbanistico, di R. D'AMBRA, *Napoli antica*, Napoli 1889, e gli studi di G. RUSSO, *Il Risanamento e l'ampliamento della città di Napoli*, Napoli 1960, e di G. ALISIO, *Napoli e il Risanamento. Recupero di una struttura urbana*, Napoli 1980. Per un riesame

della questione cfr., tra i contributi più recenti, G. ALISIO, A. BUCCARO, *Napoli Millenovecento: dai catasti del XIX secolo ad oggi: la città, il suburbio, le presenze architettoniche*, Napoli 1999; F. MANGONE, *Centro storico, Marina e Quartieri Spagnoli: progetti e ipotesi di ristrutturazione della Napoli storica: 1860-1937*, Napoli 2010, e A. CASTAGNARO, *Architetti e ingegneri per Napoli: progetti dal 1863 al 1898 nella Biblioteca dell'ANIAI Campania*, a cura di A. CASTAGNARO; schede di G. M. MONTUOMO, Napoli 2014.

²² P. ROSSI, *op. cit.*, p. 37. Il palazzo fu poi portato a termine, su progetto di Guglielmo Raimondi, tra il 1887 e il 1890.

²³ Le foto contenute nell'album sono databili tra il 1870 e il 1890 (cfr. L. CORTINI, *Le raccolte fotografiche della Società Napoletana di Storia Patria. Riflessioni e primi bilanci dell'esperienza di recupero e trattamento*, in «Il Mondo degli Archivi-STUDI», III, agosto 2015, in <http://mda2012-16.ilmondodegliarchivi.org/index.php/studi/item/606-le-raccolte-fotografiche-della-societa-napoletana-di-storia-patria-riflessioni-e-primi-bilanci-dell-esperienza-di-recupero-e-trattamento>).

²⁴ Questo stesso esemplare è stato pubblicato, senza specificare né l'autore, né la raccolta di provenienza, da G. RUSSO, *op. cit.*, p. 45, fig. 36, e poi in *Immagine e città*, cit., p. 384, fig. 155c.

²⁵ Già riprodotta in G. CAUTELA, I. MAIETTA, *Epigrafi e città. Iscrizioni medioevali e moderne nel Museo di San Martino in Napoli*, Napoli 1983, fig. 25.

²⁶ Edita da G. ALISIO, *op. cit.*, p. 98, fig. 3. Cfr. anche I. FERRARO, *Atlante della città storica. 3. Quartieri spagnoli e "rione Carità"*, Napoli 2004, p. 155, fig. 16.

²⁷ Pubblicata in G. CAUTELA, I. MAIETTA, *op. cit.*, fig. 88.

²⁸ Cfr. P. ROSSI, *op. cit.*, p. 37.

²⁹ Resa nota da G. CAUTELA, I. MAIETTA, *op. cit.*, fig. 84.

³⁰ Una bella immagine del *Café du Commerce* e della fontana Medina, attribuibile a Robert Rive, è contenuta nell'album *Raccolta di fotografie di Napoli del 1800*, di Gennaro D'Amato (1930), conservato presso la Società Napoletana di Storia Patria (sull'album cfr. L. CORTINI, *op. cit.*).

³¹ Cfr. P. ROSSI, *op. cit.*, p. 37.

³² L'albumina di Mauri è contenuta nel già ricordato album *Monumenti di Napoli II* (cfr. anche I. FERRARO, *op. cit.*, p. 160, fig. 1).

³³ Uno studio di prossima pubblicazione riguarderà alcuni scatti di Bernoud che documentano, intorno al 1870, la costruzione di un grande edificio con cortile porticato, forse un mercato, situato non lontano da Porta Capuana in corrispondenza dell'attuale via Casanova e, poco dopo, utilizzato come stazione ferroviaria terminale della linea Napoli-Nola-Baiano.

ABSTRACT

The Late-Nineteenth-Century Transformation of Piazza Municipio in Naples in the Photographs of Giacomo Arena

The present article examines an interesting series of albumen photographs held in the Historical Phototeque of the National Museum of San Martino. Assembled in 1870-1875, they chronicle the urban transformation of Piazza Municipio, one of the foremost representative places of the city administration. These photos are a rare example of a highly specific genre, viz., documentation for the purpose of technical surveying, which little is known about today, even though it was practiced in Naples by renowned photographers such as Alphonse Bernoud, Giorgio Sommer, and Giacomo Arena. Thanks to these inedited photographs, it has been possible to put together a more complete biographical sketch of Arena, the author of the images illustrated in the present essay, hitherto known mainly as a portrait photographer.

Vittoria Aganoor a Napoli

Gianluca Genovese

Sapete, allora, come vivevamo, in Napoli? In continuo contatto spirituale con Francesco de Sanctis e con Ruggiero Bonghi, di cui ogni pensiero e ogni parola, eran nostro soave e forte pascolo: in continuo contatto con giovani già fervidi di talento e di dottrina, come Giorgio Arcoleo, come Giustino Fortunato: in quotidiano contatto con pubblicisti come Rocco de Zerbi e Martino Cafiero. Conferenze, discorsi, articoli, volumi, giornali: in tutto ciò palpitava di una vita indicibile l'anima nostra, estatica, attraversata da violente gioie, abbattuta da profonde malinconie, ma capace di tutte le esaltazioni, ma risorgente dai suoi accasciamenti, come in una costante risurrezione. E fra le donne colte e gentili che, allora – non più, non più, adesso – circondavano filosofi e poeti, scrittori e giornalisti, tra tutte queste donne in cui, allora – non più adesso – erano le più nobili dame della società, apparivano, sempre, le cinque sorelle¹.

Proprio mentre Benedetto Croce, ne *La vita letteraria a Napoli dal 1860 al 1900*, storicizzava il ruolo di Matilde Serao nella diffusione della narrativa realista e del giornalismo d'arte², la scrittrice si lasciava andare a questa pagina di autobiografia intellettuale, quasi a voler offrire al lettore uno squarcio del medesimo contesto visto dall'interno, riportando la categoria della «vita» a *verbum proprium* («sapete, allora, come vivevamo?»). La prima puntata del «racconto» crociano era apparsa nella «Critica» qualche mese addietro, nel settembre del 1909, e vi comparivano già, tra i molti altri, alcuni dei maestri e dei «giovani» qui rievocati; la Serao aggiungeva tuttavia un tassello ulteriore per una compiuta *Kulturgeschichte*, ossia la parte niente affatto marginale che in quella società letteraria era stata svolta dalle «dame» e dalle «donne colte e gentili».

Pioniera del cinematografo – prima come recensitrice dei

film-evento nel «Giorno», poi quale autrice di soggetti³ – la Serao costruisce questo *flashback* come una sequenza filmica: dall'inquadratura ampia della schiera dei «filosofi e poeti, scrittori e giornalisti», si passa a un piano ravvicinato sulle «donne» che li accompagnano e «circondano», per stringere infine su «cinque sorelle» ben riconoscibili. Si tratta delle contesse Angelica (1849-1913), Maria (1850-1926), Elena (1852-1912), Virginia (1853-1911) e Vittoria (1855-1910), figlie di Edoardo Aganoor (1822-1891), discendente di una ricchissima famiglia armena stabilitasi a Padova, e della nobile milanese Giuseppina Pacini (1819-1899). Nell'inverno del 1874, per sfuggire allo scandalo che, alla vigilia del matrimonio, avrebbe destato la rottura del fidanzamento tra il conte Augusto Brunelli Bonetti e Maria, ricaduta nel suo cronico stato di confusione mentale, la famiglia intera si trasferì in tutta fretta dalla primogenita Angelica, che dal 1869 viveva a Cava dei Tirreni con il marito, il capitano dei bersaglieri Luigi Guarnieri⁴. Con l'intento di assicurare a Maria le cure e la serenità di cui necessitava, gli Aganoor abitarono poi stabilmente a Napoli sino al 1884, nel Palazzo Caputo, sul corso Vittorio Emanuele.

Benché giovani, quando giungevano a Napoli le sorelle Aganoor erano già note non solo come facoltose aristocratiche, ma nella veste curiosa di personaggi letterari. Giacomo Zanella, che era stato loro istitutore a Padova, ne aveva infatti delineato le «sembianze» e il «profilo morale» in versi carichi di simboli e di auspici: Angelica era ritratta con una «nivea colomba» sulla spalla, che «porta una rosa di profumo eterno, / colta in giardin che non conosce inverno»; Maria in malinconica e irrequieta meditazione tra «placide notti, inargentati mari»; Virginia «industriosa» con «penna» e «ago», in uno «stanzino» ricolmo di «attico timo». L'abate vicentino, celebre

tra i contemporanei per le sue odi tardo-romantiche, vaticinava un radioso futuro letterario sia per Elena («avrai l'iride ancella; e forma e vita / all'ignoto darà la tua matita») sia per Vittoria, già capace di trasformare i propri molteplici «sogni» in «rima» che esce «pregna dal cor»⁵.

Nel rievocare la vita condotta dalla famiglia Aganoor nel palazzo Caputo, un assiduo frequentatore, lo scrittore Domenico Ciampoli, lasciava intravedere come essa si svolgesse sotto il segno egemonico dell'universo femminile:

La casa, ricca senza fasto, accoglieva la migliore società: nobili, letterati, artisti. La Contessa aveva per tutti un buon sorriso d'indulgenza materna; le giovinette erano colte, graziose, spigliate, eleganti. Angelica studiava il tedesco, Virginia era ottima pianista, Maria dipingeva, Elena faceva dei versi, Vittoria studiava. Ma non lasciavano apparire nulla di quella laboriosa vita intellettuale che appena s'intravedeva nella conversazione. Il conte si vedeva di rado e la sua figura buona ed assorta lasciava una dolce impressione. Era una vita semplice e raccolta: una trottata sul viale Caracciolo, una sera al teatro, qualche visita alle amiche e villeggiatura a Cava dei Tirreni, fresca solitudine di selve e di monti⁶.

Una storia delle *élites* femminili a Napoli tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento non può prescindere né dal microcosmo del Palazzo Caputo, né dal più tardo salotto tenuto da Virginia Aganoor in via Monte di Dio a partire dal 1892, anno del suo matrimonio con il magistrato Francesco Mirelli di Teora, duca di Santomena. Nell'effettuare un censimento de *La cultura a Napoli* per il volume *Napoli d'oggi* curato da Salvatore Di Giacomo nel 1900, il giornalista e traduttore Federico Verdinois segnalava il «salone della duchessa Mirelli» come uno dei tre «ritrovi» cittadini «di artisti e di scienziati», insieme con quelli «della duchessa d'Andria e della principessa di Tricase»⁷. Oltre agli stessi Verdinois e Di Giacomo, i frequentatori più «intimi» del salotto di Virginia erano, tra i letterati, il poeta Francesco Cimmino, il commediografo Giannino Antona-Traversi, il duca Carafa d'Andria, anch'egli commediografo e molto amico di Croce; tra gli aristocratici, personaggi in vista quali il duca di Caianello Nicola del Pezzo, il conte Carlo Gaetani di Castelmola, la duchessa Ravaschieri e poi – prelevo l'elenco da una lettera di Vittoria

a Domenico Gnoli, dove si tralascia la «grande folla dei conoscenti» –, «la principessa di Moliterno, Santamaria, il marchese Serra, la duchessa d'Albaneta (sorella di quel principe d'Abro che sposò la Villamarina), la principessa di Melissano e di Bisignano»⁸. Buona parte di questa «società» si ritrovava ospite delle Aganoor anche nel periodo della villeggiatura, nella grande villa di Angelica a Cava dei Tirreni⁹.

Non meraviglia dunque rinvenire il cronotopo del salotto¹⁰ in alcuni dei versi più riusciti di Vittoria Aganoor, giudicata dai contemporanei la «prima poetessa d'Italia». Per intenderne la peculiare raffigurazione, bisogna tener conto dei passaggi autoesegetici della «Lettura» tenuta dall'autrice al Collegio Romano nel 1906 alla presenza della Regina Margherita di Savoia, da lunga data sua ammiratrice, che la aveva esortata a raccogliere i propri versi in volume sin dal 1887¹¹ e aveva voluto che fosse invitata a parlare in quella sede tradizionalmente maschile, dove venne accolta da un'ovazione¹². Avviata da Enrico Nencioni allo studio e alla traduzione dei maggiori autori europei, tra i quali predilige Baudelaire¹³, la Aganoor mostrava consapevolezza – sia pure ancora acerba – di uno snodo decisivo per la critica e per l'estetica contemporanea, ossia la netta separazione, nella persona del poeta, tra l'io biografico e sociale e l'io profondo che si esprime attraverso l'opera: «Il mondo dice: Come è diverso lo scrittore nella vita da quello che ci appare nell'opera sua! Certo, e guai se nella *vita* si mostrasse un momento quale nella sua opera è veramente!»¹⁴. Si tratta, come è noto, del rovello che sarebbe stato affrontato da Proust nel *Contre Sainte-Beuve* pochi anni dopo, tra il 1908 e il 1909, ma al quale la Aganoor era particolarmente sensibile sia per la refrattarietà ad una lettura in chiave autobiografica dei propri versi («scrivo di testa cose che paiono di cuore»¹⁵, era costretta a precisare), sia attraverso lo studio dell'ammiratissimo De Sanctis, che sempre distingueva tra l'uomo, l'artista e il poeta¹⁶. La Aganoor rielabora questo concetto con la metafora dei «due fratelli» coabitanti in ciascuno, l'uno educato e rispettoso delle convenzioni della vita sociale, l'altro primitivo, amante della solitudine e delle contraddizioni, e che trova solo nella «Poesia» il «campo» nel quale può «in certo modo spaziare» ed esprimersi:

Vi è in noi un illogico essere che la nostra ragione maschera, doma, nasconde, talora addirittura sopprime. Uno scatenato

fanciullo o un consumato vecchio, un perverso delinquente o un magnifico eroe. Tutte le più meravigliose stranezze sa quel nostro fratello primitivo; e, mentre quello educato e apparente, che vive e sa di vivere nella Società civile, tra le convenzioni e le convenienze sociali, quello che a fondo conosce la grammatica e la sintassi della gente per bene, gioca d'equilibrio e di freno per serbarsi conseguente e normale; l'altro s'abbandona nella solitudine a tutte le più curiose sgrammaticature, a tutte le più iperboliche fantasie, a tutte le più inverosimili contraddizioni¹⁷.

Alla luce di queste riflessioni, che sono insieme dichiarazioni di poetica, si può intendere l'acuto giudizio critico di Luigi Baldacci, il quale ha scorto la «vera originalità» della Aganoor «in un domandare che non ha risposta, in uno sperimentare l'impossibilità del discorso»¹⁸; giudizio che sarebbe altrimenti apparso paradossale con riferimento a chi, «negli anni a cavallo tra la fine del vecchio secolo e l'avvio del nuovo», appariva «la regina dei salotti aristocratici, soprattutto napoletani»¹⁹, dei luoghi cioè deputati alla conversazione. Il cronotopo del salotto riflette, nella contrapposizione tra spazio aperto e «immagine chiusa»²⁰, questa originaria ambivalenza. In *Adolescentula* è proprio il salotto a farsi catalizzatore del precoce disinganno amoroso. Il giovane visto in un giorno d'aprile («quel mese traditore») al di là di una siepe, polveroso e pensoso, timido nel salutare, «bello / sotto la larga tesa del cappello», perde in società ogni aura: «Ti rividi soltanto / l'inverno, in un salotto, ed eri tanto / diverso, Dio! nell'abito da sera, / coi solini alti e la cravatta nera!». Il parlare spontaneo degli spazi aperti, fatto di celie e di lazzi, è sostituito nel salotto da un'arguzia artificiosa, che assorbe completamente il locutore, lo omologa alla folla, lo rende *altro*:

Tu nuove arguzie rimestando in mente
di me non t'eri accorto.
Io tremai come se vedessi un morto,
un caro morto amato inutilmente,
tra quella folla gaia e indifferente.

Sul cor mi cadde, come un velo fosco,
un subito sgomento.
E a chi di te mi chiese in quel momento

io rispondere osai: - *Non lo conosco!* -
Sul cor mi cadde come un velo fosco²¹.

Nel sonetto *Impressioni di salotto* la possibilità della costruzione di un dialogo è subordinata alla capacità di estraniarsi totalmente dalla vacuità degli sguardi, dei commenti, dei discorsi altrui²²:

Con l'anima negli occhi,
le mani l'una dentro l'altra stretta
nervosamente e fisse sui ginocchi,
ella parlava, a bassa voce in fretta,
non curando gli altrui sguardi, gli sciocchi
commenti, tutta in un desio ristretta,
assunta fuor degli attornianti crocchi
come in un ciel d'ebbrezza maledetta²³.

Se il salotto è il luogo privilegiato dell'io sociale, che «gioca d'equilibrio e di freno», l'io profondo del poeta non può che bramare, insieme con la distanza da esso, il suo perfetto opposto: la solitudine. Nei primi versi di una poesia che non per caso porta il titolo del più intimo tra i generi letterari, *Diario*, la solitudine viene ricercata quale antidoto al salotto, luogo in cui non soltanto gli altri appaiono «morti», come in *Adolescentula*, ma dove l'io stesso è presente solo quale «fantasma»: «Eccomi finalmente sola!... ancora / un altro giorno s'è compiuto; ancora / io per ore e per ore ho trascinato / il mio fantasma tra la gente; ho riso; / detto parole; carezzato i bimbi / altrui, con gesti lenti di persona / tranquilla»²⁴.

Il decennio napoletano (1875-1884) è per Vittoria quello della personale consacrazione a protagonista dell'*élite* sociale e culturale, dei giochi di seduzione anche arrischiati (se il sinologo Antelmo Severini lascia sfumare la propria infatuazione, Domenico Ciampoli minaccia pubbliche vendette e ritorsioni), degli ancora immaturi ma via via sempre meglio riusciti esperimenti poetici. Nel salotto familiare di Palazzo Caputo stringe amicizie durature con il commediografo Achille Torelli, che a lei per prima mostra i propri manoscritti²⁵, e con il letterato e giurista Giorgio Arcoleo, formatosi alla scuola di De Sanctis; nel contempo comincia a farsi anche mediatrice di cultura: già nel 1876 a lei si rivolge un oscuro autore di satire, il napoletano Luca Savarese, per chiedere

una intercessione con lo Zanella, al quale desiderava dedicare una propria raccolta di versi²⁶. La conversazione, brillante, tocca spesso le questioni della letteratura del giorno:

Ieri a sera si parlava con alcuni amici delle ire dell'Illustrazione Italiana contro il Fanfulla della Domenica e dei fremiti di questo periodico contro quello; io chiesi sorridendo all'Arcoleo se avesse letto l'articolo del Chiarini sul Gray etc. e che cosa ne pensasse; egli pronto come sempre alla replica attesa con interesse dai circostanti: - Penso, disse, che il Chiarini fu riprovato a un concorso dallo Zanella²⁷.

Conta rilevare, in un *corpus* poetico segnato dal motivo della fugacità del tempo, del rapido svanire delle illusioni giovani («il fantasma del nostro Aprile lontano»)²⁸, la perfetta coincidenza tra Napoli e il tema della giovinezza perduta e rimpianta²⁹. Nell'ultima lettera spedita a Fogazzaro (22 novembre 1909), la poetessa ormai malata testimoniava definitivamente il ruolo nevralgico di questa equazione, nella memoria e per la pratica letteraria:

Fu in Napoli che lo lessi per la prima volta [*scil.*: *Malombra*], e insieme alle scene dolci o tragiche del Lago, o dei Bastioni, traverso i dialoghi del buon prete e de suoi ospiti o di Silla e di Edith ecc. io rivedevo la finestra di quella mia stanza lassù che dava su un vallone delizioso del Vomero, e risentivo quell'aria di primavera che veniva dall'esterno e di quell'altra primavera che era nell'anima mia, e nel mio sangue giovane. Quanta melanconia al confronto³⁰!

In una delle poesie raccolte in *Leggenda eterna*, finestra e terrazza del palazzo Caputo avevano assunto, trasponendolo in un contesto urbano, quel ruolo – insieme fisico e metaforico – di linea di separazione tra finito ed eterno che era stato già della «siepe» leopardiana:

Oh quanta pace intorno,
oh come stellata è la notte!
Non qui, stesa nell'ampia
poltrona di giunchi, su questa
loggia, aperta sull'alta
vallata, dinanzi alle scure

montagne; ma librata
nell'aria, siccome una lieve
spora, un vapore, un'ombra
mi credo, e in eterno vorrei
che durasse quest'ora;
che sempre, in eterno, durasse
questo celeste sonno
dei sensi³¹.

Se la finestra, come si sa, è non soltanto un *topos* di lunga durata, ma «un luogo simbolico della poesia contemporanea»³², ed è persino superfluo sottolineare la sua centralità nella tradizione letteraria napoletana³³, 'quella' «finestra» di Palazzo Caputo restava associata nell'universo memoriale e simbolico della Aganoor ai propri primi convinti esercizi poetici. Nel luglio del 1876, la giovane inviava al «caro professore» Zanella «alcuni versi scritti l'ultima sera a Napoli» prima di una partenza, «fatti da una finestra da cui dominava tutta la città e il mare di lontano»³⁴. Erano gli anni nei quali Vittoria raccoglieva come in un campionario gli emblemi della caducità, dalla «bolla di sapone», «immagine gentile / de' brevi sogni e degli arcani mondi / che l'anima creava»³⁵, alla «scintilla», che «brilla un istante, e ratta / dilegua»³⁶, al «fil d'erba» («forse inutile al mondo / la breve ora consumi / sovra sponda romita / breve fil d'erba, breve fil di vita»)³⁷. In questo caso era il paesaggio napoletano tanto amato ad essere trasfigurato in ulteriore *memento mori*:

L'ultima sera! e quando sorga il giorno
quando lucente e profumato arrivi
il veloce domani, a noi di questo
mar, di que' colli, del vivace mondo
che sussurra laggiù, più nulla! Al nostro
orizzonte infinito un altro cielo
succederà [...]»³⁸.

La finestra è filtro tanto necessario per attingere la grande bellezza di Napoli da desiderare che, come in una delle fiabe d'Oriente che da bambina amava ascoltare dal padre³⁹, possa essere traslata nello spazio a beneficio del maestro Zanella: «Se vedesse come Napoli è bella, se vedesse questo cielo e questo mare per un momento da una finestra della sua

Vicenza non tarderebbe un minuto a porsi in viaggio»⁴⁰. Ma non è l'unico filtro: la letteratura interviene infatti non solo come topica ma come memoria produttiva, per la giovane che a Napoli si divideva tra i salotti e il Circolo Filologico, dove andava ad ascoltare Ruggiero Bonghi, Federico Persico, Rocco De Zerbi, Francesco D'Ovidio⁴¹. In *Mergellina*, ad esempio, il paesaggio con «i colli e gli aranceti in fiore, / e la città che scende alla marina / provocante di luce e di colore», viene percepito attraverso il ricordo di «Fiammetta» e delle trecentesche «corti d'amore»⁴². E in *Vespero* si ataglia al tramonto napoletano il *topos* del libro della natura⁴³:

Manda il tramonto un ultimo
Bagliore incerto;
Percorre un lieve fremito
Il mio volume aperto,
E le viventi pagine
Si volgono da sole
Suscitando una musica
Di sommesse parole⁴⁴.

Davvero meriterebbe un approfondimento a parte la semiotica del paesaggio, rurale e urbano, specie napoletano, non solo nei versi ma nell'epistolario della Aganoor, uno dei più ricchi e interessanti della sua epoca. Alla coppia oppositiva sincrona aperto/chiuso rilevata nel cronotopo del salotto, deve infatti sommarsi la coppia oppositiva diacronica giovinezza/presente, nel paesaggio come scena simbolica del flusso del vissuto⁴⁵: «Questa Napoli che un tempo mi pareva una luminosa, gaia, inebbrante [*sic*] città, tutta fiori e fragranze, coronata da un cielo *unico*, bagnata da un mare *unico*, mi sembra adesso una sporca, noiosa, polverosa e assordante bolgia», scrive a Domenico Gnoli nell'aprile del 1899⁴⁶. Vittoria aveva perduto da poco la madre, alla quale era legatissima. La percezione del paesaggio della giovinezza muta allora radicalmente, costituendosi, come nell'amato Leopardi, quale «oggetto sostitutivo (concreto e simbolico) del dramma esistenziale»⁴⁷:

Andammo a vedere il giardino Magnaguti a Posillipo [...].
Potemmo a tutto nostro agio girare per i viali deserti, e soffermarci a lungo dinanzi al meraviglioso panorama del golfo,

delle ville sparse, della città più lontana e il Vesuvio infondo. Tutta quella bellezza ci pareva *inutile ormai* [...]. Come? due tombe si sono spalancate divorando la nostra gioia e il sole è sempre trionfalmente luminoso, e il cielo sempre beatamente turchino, e questo mare par ridere del suo lido magico, compiacersi delle sue isole fascinatrici e ancora i pendii sono tutti in fiore, e ancora gli aranci mandano folate d'intenso odore e tutto è in festa ancora⁴⁸?

Questa indifferenza di una natura sempre identica a se stessa nei confronti di chi è invece condannato alla caducità sarebbe stata trasposta in versi due anni dopo, in una poesia dedicata «Alla Principessa di Tricase», composta sulla collina Quisisana a Castellammare, nella Villa Moliterno da cui prende anche il titolo, con il ricorso alla medesima immagine del Vesuvio «immutato», di chiara ascendenza leopardiana:

Ecco si sfoglia
una rosa, e laggiù distende i veli
mesti il tramonto per le rive e i porti;
mentre immutata, del silente golfo
sovrà il tremulo specchio, al cielo incontro,
del Vesuvio l'estrema erta sfavilla⁴⁹.

Aperto/chiuso; «un tempo»/«adesso»; quando coinvolge Napoli la scrittura della Aganoor pare voler estrarre simboli e relazioni metaforiche dalle polarità espressive. I quinari di *Napoli - Piedigrotta*, raccolti nelle *Nuove liriche* e poi musicati nel 1909 da Francesco Paolo Tosti con il titolo *Napoli dorme! Napoli canta!*, sono tutti giocati su una ulteriore contrapposizione, quella tra giorno e notte, tra sole e luna, dove al primo polo corrisponde il *tedium vitae* della quotidianità, al secondo la vitalità fantastica dell'espressione artistica:

È mezzogiorno,
balena il mare;
sui colli e al piano
un uniforme
tedio. Alla vampa
canicolare
Napoli dorme.

È mezzanotte,
sopra il sereno
golfo, alle rive
tra pianta e pianta
l'argento piove.
La luna è in pieno;
Napoli canta⁵⁰.

Questi versi tardi, giudicati «davvero ben scritti» da chi ha studiato i «poeti di Tosti»⁵¹, potrebbero essere ridotti a emblema di una biografia e di una poesia che la Aganoor stessa compendia con la formula «poca azione e molto sogno». Il campo semantico del sogno⁵², da intendersi come «regime dell'immaginario», segna non per caso la poesia della Aganoor ancor più pervasivamente di quanto già faccia, e in misura cospicua, con la lirica ottocentesca⁵³. In *Leggenda eterna*, il «Canzoniere d'amore più bello che sia stato mai composto da donna italiana» secondo il giudizio di Croce⁵⁴, il sogno è presente sia nei microtesti, alcuni dei quali ad esso esplicitamente intitolati (*La vecchia anima sogna; È nel mio sogno; Sogno*), sia quale pilastro portante dell'intera struttura macrotestuale, che non segue l'ordine cronologico dei componimenti. La *Leggenda eterna* è infatti, in primo luogo, il sogno della possibilità dell'amore, da tutti sognato ma che da sempre «mente»⁵⁵. Le tre sezioni della raccolta sono costruite elevando questo sogno a metafora dell'esistenza intera, nel suo percorso statale: dalle illusioni adolescenziali e giovanili intorno alla *Leggenda eterna* (titolo anche della prima sezione), dopo un *Intermezzo* (seconda sezione) di dubbio e speranza, analogo alla fase che sta tra sonno e veglia, si giunge infine al *Risveglio* (terza sezione), la condizione tipica dell'età della ragione. Se né il tema in sé, né questa scansione risultano di particolare originalità (basti ricordare la funzione di cesura e di cerniera svolte dall'epistola *Al Conte Carlo Pepoli* e da *Il risorgimento* nel macrotesto dei *Canti* leopardiani)⁵⁶, interessa tuttavia notare il ruolo svolto da un altro genere, la lettera, nella costante dialettica tra *sogno* e *risveglio*. In una lettera autobiografica a Guido Pompilj, che le aveva rivolto domande precise sulla sua vita passata prima di esporsi con un fidanzamento pubblico, la Aganoor attribuiva al genere epistolare la capacità di indurre bruschi risvegli, nella fattispecie dall'ingenuità di un primo amore:

Io, da giovanetta (avevo 18 anni) mi fidanzai al conte Grimani di Venezia, ma appena fidanzata doveti venirmene a Napoli per la malattia di Mary che fu curata da un dottore di qua, ed essendo così entrata in corrispondenza col mio fidanzato, e accorgendomi che in lui l'intelligenza era scarsissima, e il carattere *non alto*, chiesi ed ottenni lo scioglimento della promessa⁵⁷.

Si tratta di una significativa variante del processo dinamico che conduce dall'illusione alla dis-illusione. Per Leopardi, il modello anche agonistico di tanta poesia della Aganoor, che non teme neppure di misurarsi con l'*Ultimo canto di Saffo* (retrocedendo dunque a penultimo quello immaginato dal recanatese!)⁵⁸, l'immaginazione come è noto opera «da lungi», idealizzando persone e situazioni che viste o vissute da vicino rivelano invece tutta la loro vanità e miseria, generando disamore e dis-inganno. La lettera, strumento nato per colmare una distanza, si pone come sostituto della presenza fisica del mittente; nella tradizione rinascimentale questa sovrapponibilità era stata portata alle estreme conseguenze, sia nella prassi – si pensi all'antropomorfizzazione dell'epistola in Niccolò Franco – sia nella teoria, con il trattato del filosofo bolognese Camillo Baldi, *Come da una lettera missiva si conoscano la natura e qualità dello scrittore* (1622)⁵⁹. La lettera è anche per la Aganoor vera presenza, luogo di disvelamento della «intelligenza» e del «carattere» di chi scrive, capace pertanto, ancor più della vicinanza fisica, di sgretolare la cristallizzazione amorosa: «caddi giù dal gran firmamento delle illusioni sedicenni e non vi tornai più», confidava al conte Guglielmo Capitelli con riferimento alla medesima vicenda, ulteriormente retrodatata rispetto al vero (Vittoria ruppe il fidanzamento a 21 anni)⁶⁰. Il *transfert* metonimico – dall'amato alla sua lettera – del lavorio dell'immaginazione, che si nutre dell'attesa, è descritto nei versi di *Diario*:

Eccole, sono
qui tutte le sue lettere!
[...] Per tre lunghi giorni
l'attesi ogni ora, e, nella notte, i sogni
eran pieni di lei: giungeva ed era
diretta ad altri; o protendeva la mano
a ghermirla e vedeva come in vapore

svanire il foglio...
Alfine giunse! [...]
Dopo... Oh finalmente
sola, strappai la carta!
Ormai finito
è tutto, tutto è vano; e quasi adesso
esito a trame il foglio⁶¹.

A propria volta, quando scrive lettere, la Aganoor si misura con un esperimento ardito almeno quanto quello dell'ammirato Mallarmé, racchiudere tutto «il mondo interiore», tutta la «vita in una parola»⁶². Uno dei suoi corrispondenti più assidui, il conte Almerigo da Schio, lo scienziato vicentino celebre quale pioniere dell'aeronautica italiana, coglieva appieno l'ambizione aganooriana di rendere la lettera un proprio doppio perfetto:

Ho oramai un curioso, vario, artistico epistolarietto vostro, dal quale esce o meglio risalta, spicca, *par persona*, il valore di chi le ha scritte versandoci estro, anima, cuore, fantasia, cultura, sentimento generoso, e altro. Chi sa quanti altri ne esisteranno più e meno coloriti e vivaci! I lettori del 1980 leggeranno in chi sa quale splendido Barbera o Zanichelli con vignette, e ornate copertine, e profumo di tipografia elegante "Le memorie di una poetessa del Secolo XIX"⁶³.

Era lungimirante questa sorta di fantascienza della ecdotica dei carteggi aganooriani: la corrispondenza della poetessa occupa infatti ormai un posto di assoluto rilievo nel ricco panorama dell'epistolarietà fine-otto e primo-novecentesca, sia per la quantità dei materiali, sia per la qualità della scrittura, sia per la vastità e l'autorevolezza della rete degli interlocutori, vera e propria mappa della *élite* aristocratica e intellettuale della nuova Italia. Alcuni carteggi danno le vertigini per la loro tessitura complessa e policentrica, come quello con Domenico Gnoli, il poeta ormai maturo, vedovo e padre di otto figli, protagonista con la Aganoor di un «romanzo vissuto»⁶⁴ che colpì l'immaginario dei contemporanei, tanto da ispirare Pirandello per il dramma *Quando si è qualcuno*. Amante degli schermi e dei giochi di specchi, lo Gnoli si nascondeva dietro una varietà di eteronimi; il più noto è Giulio Orsini, a cui nel 1903 attribuisce la fortunatissima raccolta *Fra terra ed*

*astri*⁶⁵, sotto le spoglie di un giovane amante non ricambiato, ritroso e solitario perché deforme. La Aganoor intrattenne un piccolo carteggio con Orsini, del quale ignorava la vera identità, parallelo a quello con Gnoli; ad Orsini parla anzi anche di un viaggio a Perugia taciuto a Gnoli, poiché organizzato per incontrarvi il futuro marito Guido Pompilj. Qualche anno addietro Vittoria aveva scritto pure a Gina D'Arco, informando Gnoli dell'inaugurato rapporto epistolare con l'autrice di *Eros* (1896), non sospettando che si trattava di un suo nuovo eteronimo femminile. Non per caso il poeta e bibliotecario romano apriva una *Notizia autobiografica* intitolata *Giulio Orsini e Vittoria Aganoor*, pubblicata postuma, suggerendo – tra ironia amara e già fredda storicizzazione – che questa vicenda, fatta quasi solo di intrecci di parole⁶⁶, «forse a qualche studente o studentessa parrà un bell'argomento per tesi di laurea»⁶⁷.

Attraverso i carteggi è possibile ricostruire il ruolo svolto dalla Aganoor nel sistema culturale del suo tempo: la poetessa sfruttò infatti appieno la propria straordinaria capacità di relazione per mediare, organizzare, divulgare la cultura. Si prenda a mo' di campione un carteggio circoscritto, per numero di lettere (32) e per il periodo (maggio 1900-ottobre 1901): quello intercorso con Salvatore Di Giacomo, qui selezionato anche in virtù dell'angolo visuale prescelto, che privilegia il *côté* napoletano della biografia e della bibliografia aganooriana. In queste lettere spicca non solo l'acume della Aganoor nell'intendere la grandezza del Di Giacomo poeta, quando ancora non era stata pubblicata né la raccolta ricciardiana delle *Poesie*, né il saggio spartiacque di Croce ne «La Critica» («nessun altro poeta dialettale vi raggiunge per finezza di sentimento e squisitezza d'arte; di questo, nei momenti lucidi, dovrete averne la coscienza anche voi»⁶⁸), ma la sua capacità di farsi a più livelli mediatrice di cultura. La Aganoor crea un contatto tra il poeta meridionale e uno dei più celebrati scrittori settentrionali, Antonio Fogazzaro; si fa sponsor di un «giovane e intelligente studioso, che farà strada nell'arte e che scrive versi squisiti», perché possa intraprendere una collaborazione con la rivista di arte e letteratura «Il Mezzogiorno artistico»⁶⁹; organizza nei salotti la lettura pubblica del dramma *Mala Vita*, tratto dalla novella digiacomiana *Il voto*, e degli scritti raccolti in *Celebrità Napoletane*⁷⁰; acquista 50 copie del costoso volume illustrato *Piedigrotta for ever!*, per donarlo e farlo circolare nel Veneto e a Milano, persuasa che possa

testimoniare «la passione di vero artista, che tutto ha saputo cercare e trovare, e mettere a posto, ed esumare e dar vita con la bacchetta magica del gusto, dell'intuito, della parola»⁷¹. Gli scambi di linfa culturale seguono tuttavia anche la direttrice inversa, da Nord a Sud: Di Giacomo, che alla Aganoor dedica le novelle di *Nella Vita* (1903), rende celebre una sua poesia in dialetto veneto, *La pavecchia*, con una traduzione interdialettale dalla quale deriverà *Palomma 'e notte*⁷².

D'altra parte, tra l'uno e l'altro secolo, Vittoria godeva di una posizione anche logisticamente privilegiata: *guest star* a Sud, nel salotto tenuto dalla sorella a Monte di Dio⁷³ (quando vi passava l'evento era tale da meritare una segnalazione sul «Mattino» dalla Serao, nella rubrica *Mosconi*)⁷⁴, animava a propria volta a Nord, al Ponte dei Greci in Venezia, un salotto in cui spiccava la presenza di Fogazzaro, e dove «poeti, giornalisti, scrittori» per lo più giovani, «cercano una visibilità sociale, qualche volta una malleveria illustre, per ottenere una legittimazione collettiva della propria cittadinanza letteraria»⁷⁵. Nel contempo, attraverso il suo editore Treves, frequentava a Milano Giovanni Verga, Arrigo Boito, Giuseppe Giacosa⁷⁶. Risultava dunque naturale ai soci del Circolo Filologico napoletano rivolgersi a lei perché persuadesse l'autore di *Malombra* a tenervi delle conferenze⁷⁷, o all'Abate Fornari chiederle di ottenere da Fogazzaro l'adesione a un evento di beneficenza in favore dell'opera dei missionari cattolici, «ripetendo a Napoli la conferenza» parigina su *Le grand poète de l'avenir*⁷⁸.

La centralità della Aganoor nella scena letteraria italiana tra i due secoli è attestata non solo da giudizi critici quale quello, sopra ricordato, di Benedetto Croce, ma soprattutto dal suo essere ammirata e ricercata dai giovani poeti della generazione immediatamente successiva, Filippo Tommaso Marinetti, Aldo Palazzeschi, Amalia Guglielminetti⁷⁹. Tutto da indagare resta invece il parallelo versante civile e pedagogico, a partire dall'impegno profuso per gli Istituti Femminili di Educazione, tra i quali, dopo il matrimonio con Guido Pompilj, l'Educatore femminile di Sant'Anna a Perugia, di cui fu ispettrice. L'impegno civile e filantropico, specie indirizzato a migliorare le sorti delle fanciulle meno abbienti, si era articolato in svariate iniziative al fianco di educatrici e pedagogiste quali Antonietta Giacomelli e Maria Pezzé Pascolato, sue buone amiche⁸⁰. Anche in questa prospettiva, la

vastissima rete dei carteggi aganooriani conservati in molteplici archivi pubblici e privati, di cui è stata sinora edita solo minima parte, potrebbe essere davvero il perno intorno al quale ricostruire una compiuta storia delle *élites* femminili dall'Unità alla vigilia della Grande guerra. Si pensi, per portare un esempio soltanto tra i meno noti, all'intenso scambio epistolare con Bianca Belinzaghi (1861-1943), la scrittrice milanese di libri di viaggio e per l'infanzia firmati con lo pseudonimo di Guido da San Giuliano: oltre cento lettere conservate nel legato «Sfinge» della Biblioteca comunale di Imola. 'Sfinge' è lo pseudonimo adoperato dalla compagna di vita della Belinzaghi, la scrittrice Eugenia Codronchi Argeli (1865-1934), figlia del conte bolognese Giovanni Codronchi Argeli, che nel 1897 fu anche Ministro della Pubblica Istruzione, e pioniera del femminismo italiano, molto ammirata da Vittoria, che si era entusiasticamente schierata dalla parte del movimento emancipazionista⁸¹. Non per caso il nome di Vittoria ricorre nello scambio epistolare tra due delle femministe più brillanti e in vista dell'epoca, la giornalista Olga Ossani (1857-1933), la celebre, bellissima 'Febea' del «Capitan Fracassa»⁸², e la contessa Giacinta Marescotti (1844-1912), moglie di Ferdinando Martini, animatrice di uno dei più esclusivi salotti romani e per anni presidentessa del Comitato nazionale pro suffragio femminile. In una lettera del 18 febbraio 1906, Giacinta commentava un'intervista concessa a Febea dal magistrato radicale Luigi Lucchini, il quale riteneva ragionevole concedere alle donne il diritto di voto, ma solo se istruite, impiegate, o comunque esercenti un'attività. Per contestare questa linea, portava ad esempio una triade, quasi un canone della *élite* femminile contemporanea, che vedeva la poetessa armeno-patavino-napoletana in compagnia di una prosatrice in via di affermazione sulla scena internazionale e della più nobile delle *First Ladies*:

Però egli, così pensando, credo si sia preoccupato della grande massa delle donne proletarie che forse non lo rassicurano troppo e volendo per ora escludere queste dal voto viene insieme a privarne tutte quelle che per la loro intelligenza e posizione sociale egli certo non escluderebbe. Le contadine e le operaie, secondo l'on. Lucchini, non sarebbero degne del diritto di voto, come non lo sarebbero donna Laura Minghetti, Vittoria Aganoor Pompilj, Grazia Deledda e tante altre⁸³.

¹ M. SERAO, *Vittoria Aganoor*, in «Rivista di Roma», XIV, 23 maggio-10 giugno 1910, p. 342. Segnalo che il presente saggio è la versione estesa di una relazione da me tenuta nel convegno *Potere, prestigio, servizio. Per una storia delle élites femminili a Napoli (1861-1943)*, Napoli, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, 5-6 dicembre 2016.

² La seconda puntata de *La vita letteraria a Napoli dal 1860 al 1900* apparve nella «Critica» nel luglio 1910 (VIII, 4, pp. 241-262). Su questo grande affresco di storia della cultura «in forma di racconto», cfr. E. GIAMMATTEI, *Croce, la vita letteraria a Napoli, il primo Novecento*, in *L'immagine chiusa. Percorsi nella cultura napoletana dell'ottonovecento*, Cosenza 1990, pp. 22 e sgg.

³ Cfr. G. ANNUNZIATA, *Matilde Serao e il cinematografo*, in *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, a cura di M. DAL'ASTA, Bologna 2008, pp. 249-256.

⁴ Cfr. J. BUTCHER, *Una leggenda eterna. Vita e poesia di Vittoria Aganoor Pompilj*, Bologna 2007, p. 43.

⁵ Questi versi dedicati *Alla contessa Giuseppina Aganoor* risalgono al febbraio del 1872; pubblicati dapprima con il titolo *Profili. Nozze Clementi-Rossi* (Padova 1872), trovarono poi posto nelle *Poesie*, Firenze 1877. Se ne veda ora l'edizione in G. ZANELLA, *Le poesie*, a cura di G. AUZZAS, M. PASTORE STOCCHI, Vicenza 1988, pp. 227-229. Cfr. anche A. CHEMELLO, *Storia di un sodalizio poetico. Le lettere di Vittoria Aganoor a Giacomo Zanella*, in *Giacomo Zanella e Padova nel centenario della morte*, atti della giornata di studio, Padova 1989, a cura di EADEM, Padova 1991, pp. 97-120, in particolare alle pp. 97-99.

⁶ D. CIAMPOLI, *La Aganoor giovinetta*, in «Roma letteraria», XVII, 6, 1910, pp. 330-337. Si veda anche A. ALINOV, *Vittoria Aganoor Pompili*, Milano 1921, pp. 43-44.

⁷ F. VERDINOIS, *La cultura a Napoli*, in *Napoli d'oggi*, a cura di S. DI GIACOMO, Napoli 1900, p. 162.

⁸ Lettera inviata da Napoli il 31 maggio 1900, in V. AGANOOR, *Lettere a Domenico Gnoli*, a cura di B. MARNITI, Caltanissetta-Roma 1967, p. 194.

⁹ Sulla villa di Angelica, e sulle permanenze di Vittoria e della famiglia Aganoor a Cava e a Castellammare, cfr. G. CENTONZE, *Vittoria Aganoor a Castellammare di Stabia*, Castellammare 2011.

¹⁰ Sul «cronotopo del salotto» come luogo in cui si «svelano i caratteri, le idee e le passioni dei protagonisti» si rimanda alle pagine fondative di M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo del romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Torino 1979, pp. 393-395.

¹¹ Cfr. A. CHEMELLO, «Con fedele amicizia». Il «disegno di una vita» dal Veneto al Trasimeno, in *Tre donne d'eccezione. Vittoria Aganoor, Silvia Albertoni Tagliavini, Sofia Bisi Albini. Dai carteggi inediti con Antonio Fogazzaro*, a cura di EADEM, D. ALESI, Padova 2005, pp. 39-40.

¹² Cfr. A. FOLLI, *Misteriosa Aganoor*, in «Otto/Novecento», XXXVI, 3, 2012, p. 63.

¹³ La Aganoor pubblicò nel 1895 in «Roma letteraria» una sua traduzione in settenari di *Réversibilité*, raccogliendola poi in *Leggenda eterna* (V. AGANOOR, *Poesie complete*, cit., pp. 102-103); puntuali osservazioni su questa traduzione da Baudelaire sono in F. MANCINI, *La poesia di Vittoria Aganoor*, Firenze 1959, pp. 46-47.

¹⁴ V. AGANOOR, *Poesie complete*, a cura e con introduzione di L. GRILLI, 3ª edizione, premessavi una lettura tenuta dall'autrice al Collegio Romano, Firenze 1927, p. LIV.

¹⁵ Così in una lettera a Domenico Gnoli del 23 febbraio 1899 (*Lettere a Domenico Gnoli*, cit., p. 134). Sul rapporto tra autobiografismo, poesia ed epistolarità nel corpus aganooriano, si veda A. ARSLAN, *Un'amicizia tra letterate: Vittoria Aganoor e Neera*, in EADEM, *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra '800 e '900*, a cura di M. PASQUI, premessa di S. NASH-MARSHALL, Milano 1998, pp. 169-180.

¹⁶ Domenico Ciampoli registra la conoscenza approfondita e l'ammirazione della Aganoor nei confronti dell'autore della *Storia della letteratura italiana*: cfr. anche M. VERONESI, *L'infinito e la forma. La poesia di Vittoria*

Aganoor nella cultura letteraria di fine Ottocento, in «Bibliomanie. Ricerca filologica, storia delle idee e orientamento bibliografico», 13, aprile-giugno 2008, consultabile all'indirizzo http://www.bibliomanie.it/infinito_forma_poesia_vittoria_aganoor_veronesi.htm.

¹⁷ V. AGANOOR, *Poesie complete*, cit., p. LII.

¹⁸ *Poeti minori dell'Ottocento*, a cura di L. BALDACCI, Milano-Napoli 1958, I, p. 1174.

¹⁹ Cfr. A. CHEMELLO, *Le "conversazioni letterarie" attraverso i carteggi femminili. Alcuni esempi nel Veneto tra fine Settecento e fine Ottocento*, in *Salotti e ruoli femminili in Italia. Tra fine Seicento e primo Novecento*, a cura di M.L. BETRI, E. BRAMBILLA, Venezia 2004, p. 273.

²⁰ Sui molteplici livelli in cui si articola, nella cultura napoletana di quegli anni, «l'immagine chiusa», cfr. E. GIAMMATTEI, *L'immagine chiusa*, cit.

²¹ V. AGANOOR, *Poesie complete*, cit., pp. 13-15.

²² Sul salotto come luogo di un asfissiante ritorno dell'identico, cfr. anche la lettera a Zanella del 25 giugno 1883: «Mettersi intorno alla solita lampada dalla fiamma gialla, rivedere i soliti giornali, riudire le solite miserie, discutere di gente che non si conosce, e tutto questo con lo spirito annegato in uno scontento, in una indifferenza, in un tedio strano che è forse il tirannico egoismo del dolore». V. AGANOOR, *Lettere a Giacomo Zanella (1876-1888)*, a cura di A. CHEMELLO, Mirano 1996, p. 117.

²³ EADEM, *Poesie complete*, cit., p. 29.

²⁴ Ivi, p. 36.

²⁵ Cfr. J. BUTCHER, *op. cit.*, p. 48.

²⁶ V. AGANOOR, *Lettere a Giacomo Zanella*, cit., p. 27.

²⁷ Ivi, pp. 94-95 (da Napoli, 9 agosto 1881).

²⁸ Cfr. A. ARSLAN, *op. cit.*, p. 180.

²⁹ Sul tema del rimpianto della giovinezza come dominante nella lirica aganooriana, si veda M. DI GIOVANNA, *La poesia di Vittoria Aganoor*, in «Atti dell'Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo», s. IV, XXXIII, 1973-1974, parte 2, pp. 22-73, in particolare a p. 54.

³⁰ *Lettere di Vittoria Aganoor ad Antonio Fogazzaro, con una lettera inedita di Fogazzaro*, a cura di A. CHEMELLO, in *Tre donne d'eccezione*, cit., p. 142.

³¹ *Dalla terrazza*, in *Leggenda eterna: V. AGANOOR, Poesie complete*, cit., p. 67.

³² Così F. FORTINI nella introduzione a B. BRECHT, *Poesie di Svendborg, seguite dalla Raccolta Steffin*, Torino 1976, p. VIII.

³³ Sul «palazzo» e la «fenesta», cfr. E. GIAMMATTEI, *Il romanzo di Napoli. Geografia e storia della letteratura nel XIX e XX secolo*, 2ª ed. accresciuta, Napoli 2016, pp. 285 e sgg.

³⁴ V. AGANOOR, *Lettere a Giacomo Zanella*, cit., pp. 20-21.

³⁵ Ivi, p. 4. La poesia fu pubblicata, con varianti, nella «Illustrazione Popolare», XIX, 32, 1882, p. 503, e poi raccolta tra le rime sparse in V. AGANOOR, *Poesie complete*, cit., p. 340.

³⁶ EADEM, *Lettere a Giacomo Zanella*, cit., p. 5.

³⁷ Ivi, p. 42; e EADEM, *Poesie complete*, cit., pp. 342-343.

³⁸ EADEM, *Lettere a Giacomo Zanella*, cit., p. 21.

³⁹ Cfr. *A mio padre*, in *Leggenda eterna*: «or le feste, le preci, il luminoso / sogno non mai dimenticato io t'odo / dell'infanzia narrar, fiorita al sole / dell'Asia [...]» (EADEM, *Poesie complete*, cit., p. 130).

⁴⁰ EADEM, *Lettere a Giacomo Zanella*, cit., p. 40.

⁴¹ Cfr. A. ALINOV, *op. cit.*, p. 52.

⁴² V. AGANOOR, *Poesie complete*, cit., p. 347.

⁴³ Per la storia di questo *topos*, si rimanda a H. BLUMENBERG, *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura*, Bologna 1981.

⁴⁴ V. AGANOOR, *Lettere a Giacomo Zanella*, cit., p. 136. Nella versione raccolta in *Leggenda eterna*, con il titolo *Vespero d'aprile*, la personificazione dei «due libri» risulta ancora più marcata: «Vanno per l'aria in un clamor di gioia / le rondini. Che dolce ora! Il volume, / che attende aperto sui ginocchi, ha un brivido / come d'ebbrezza, e volgonsi da sole / le pagine viventi / quasi con ritmi lenti / di sommesse parole» (EADEM, *Poesie*

complete, cit., pp. 80-82).

⁴⁵ Cfr. C. SOCCO, *Semiotica e progetto del paesaggio*, relazione introduttiva al Seminario di Semiotica e progetto del paesaggio, Torino, 20 dicembre 1996, http://www.ocs.polito.it/biblioteca/articoli/p1_a2.pdf, p. 8. Dello stesso autore si veda anche, per questo concetto che deriva dagli studi di Lotman sulla semiotica delle culture, *Il paesaggio imperfetto. Uno sguardo semiotico sul punto di vista estetico*, Torino 1998.

⁴⁶ Lettera del 26 aprile 1899, in V. AGANOOR, *Lettere a Domenico Gnoli*, cit., p. 151.

⁴⁷ Cfr. G. LEOPARDI, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, a cura di R. COPIOLI, Milano 1997.

⁴⁸ Lettera del 18 maggio 1899, in V. AGANOOR, *Lettere d'amicizia a Marina Sprea Baroni Semitecolo (1881-1909)*, a cura di O. PITTARELLO, Bologna 2009, p. 95.

⁴⁹ EADEM, *Poesie complete*, cit., pp. 228-229.

⁵⁰ Ivi, p. 284.

⁵¹ E. RESCIGNO, *Poeti di Tosti*, in *Tosti*, a cura di F. SANVITALE, Torino 1991, pp. 107-108.

⁵² Sulla presenza e la funzione del sogno in *Leggenda eterna*, cfr. M. CAMERINO, *Vittoria Aganoor, il sogno, la ragione. Appunti su Leggenda eterna*, in «Quaderni Veneti», VII, 1988, pp. 91-102.

⁵³ Per la presenza «cospicua, se non totalitaria» del sogno nella lirica ottocentesca, cfr. E. GIAMMATTEI, «Imago». *Il sogno-oggetto e il testo-sogno nell'opera di Leopardi*, in *La lingua laica. Una tradizione italiana*, Venezia 2008, pp. 42-64.

⁵⁴ Le pagine di Croce sulla Aganoor, edite ne «La Critica», IX, 1911, pp. 9-15, vennero poi raccolte ne *La letteratura della nuova Italia*, Bari 1914-1915, II, pp. 376-383.

⁵⁵ «Ma che val! ma che importa! - il sogno mente; / tutto è invano!»: *Leggenda eterna*, cit., Prefazione. «Mai!», vv. 21-22 (poi in V. AGANOOR, *Poesie complete*, cit., p. 5).

⁵⁶ Sulla *dispositio* dei *Canti*, cfr. C. COLAIACOMO, *Canti di Giacomo Leopardi*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. ASOR ROSA, *Le opere*, III, Torino 1995, pp. 355-427.

⁵⁷ L. CIANI, *Aganoor la brezza e il vento. Corrispondenza di Vittoria Aganoor e Guido Pompilj*, Bologna 2004, p. 92.

⁵⁸ Per un'analisi dell'*Ultimo canto di Saffo*, edito tra le rime sparse in V. AGANOOR, *Poesie complete*, cit., p. 411, cfr. F. MANCINI, *op. cit.*, pp. 20-22.

⁵⁹ Per il contesto storico-culturale entro il quale questo trattato si inserisce, cfr. G. GENOVESE, *La lettera oltre il genere. Il libro di lettere, dall'Aretino al Doni, e la nascita dell'autobiografia moderna*, Roma-Padova 2009, p. 178.

⁶⁰ L. CIANI, *Aganoor la brezza e il vento*, cit., pp. 20-21.

⁶¹ *Diario*, in V. AGANOOR, *Poesie complete*, cit., pp. 36-44.

⁶² La citazione si legge in A. ARSLAN, *op. cit.*, p. 171.

⁶³ L. CIANI, *Vittoria Aganoor - Almerigo da Schio. Lettere (1886-1909)*, s.l. 2005, p. 10 (mio il corsivo).

⁶⁴ La felice definizione è di C. CALCATERRA, *Un romanzo vissuto di Vittoria Aganoor*, in «La Lettura», XXIV, 2, 1924, pp. 129-138.

⁶⁵ Su questa raccolta, cfr. P. MACCARI, *Giulio Orsini: un poeta del Novecento?*, in «Studi novecenteschi», XXXVI, 78, 2009, pp. 459-468.

⁶⁶ Una «vicenda di parole» era stata definita dalla Aganoor anche la sua breve ma intensa relazione sentimentale ed epistolare con Francesco Cimmino: cfr. A. CHEMELLO, «Con fedele amicizia», cit., p. 66.

⁶⁷ V. AGANOOR, *Lettere a Domenico Gnoli*, cit., p. XXXVIII.

⁶⁸ R. PISANO, *Lettere inedite di Vittoria Aganoor a Salvatore di Giacomo*, in *Salvatore di Giacomo settant'anni dopo*, atti del Convegno di studi, Napoli 2005, a cura di E. Candela, A.R. Pupino, Napoli 2007, p. 395.

⁶⁹ Lettera del 12 gennaio 1901, da Venezia; ivi, p. 392.

⁷⁰ Ivi, p. 397.

⁷¹ Ivi, pp. 404-405.

⁷² Cfr. N. RUGGIERO, *La civiltà dei traduttori. Transcodificazioni del realismo europeo a Napoli nel secondo Ottocento*, Napoli 2009, pp. 195-196.

⁷³ Su questo salotto, e sul ruolo di Vittoria, cfr. S. DI GIACOMO, *Salotti napoletani. Vittoria Aganoor a Napoli*, in «L'illustrazione italiana», XXVII, 1 luglio 1900, pp. 12-13.

⁷⁴ Cfr. A. CHEMELLO, «Con fedele amicizia», cit., p. 63.

⁷⁵ EADEM, *Le "conversazioni letterarie" attraverso i carteggi femminili*, cit., pp. 269-272.

⁷⁶ Cfr. *Lettere di Vittoria Aganoor ad Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 118-119.

⁷⁷ A. CHEMELLO, «Con fedele amicizia», cit., p. 58.

⁷⁸ Cfr. la lettera della Aganoor a Fogazzaro del 16 febbraio 1898, in *Lettere di Vittoria Aganoor ad Antonio Fogazzaro*, cit., p. 100.

⁷⁹ Cfr. A. FOLLI, *op. cit.*, p. 62.

⁸⁰ Cfr. M.T. SEGA, *Percorsi di emancipazione tra Otto e Novecento, in Donne sulla scena pubblica. Società e politica in Veneto tra Sette e Ottocento*, a cura di N.M. FILIPPINI, Milano 2006, pp. 185-217, a p. 197. Dà un rilievo particolare a questo aspetto dell'attività aganooriana D. ALESI, *Vittoria Aganoor Pompilj (1855-1910)*, in *Encyclopedia of Italian Literary Studies*, ed. by G. MARRONE, New York-London 2006, pp. 5-7.

⁸¹ Cfr., ad es., *Tra letti e salotti. Norma e trasgressione nella narrativa femminile tra Otto e Novecento*, a cura di G. PADOVANI, R. VERDIRAME, Palermo 2001, p. 84.

⁸² La Ossani, amata da Gabriele d'Annunzio, sposò poi il giornalista Luigi Lodi, amico del Vate; cfr. I. BENFANTE, *Percorsi nei carteggi dannunziani: le lettere a Febea*, in «Critica letteraria», LXXI, 1991, pp. 239-260.

⁸³ «Caro Olgogigi». *Lettere ad Olga e Luigi Lodi. Dalla Roma bizantina all'Italia fascista (1881-1933)*, a cura di F. CORDOVA, Milano 1999, p. 389.

ABSTRACT

Vittoria Aganoor in Naples

Vittoria Aganoor (1855-1910), a countess from Padova of Armenian lineage, held in esteem by Queen Margherita di Savoia, and considered "Italy's number-one poetess" for her verses in *Leggenda eterna* (1900, *Eternal Legend*) and *Nuove liriche* (1908, *New Lyrics*), lived in Naples together with her family from 1875 to 1884, becoming a focal point for the social and cultural elite of the town. The first part of the present essay analyzes the semiotics of the Naples landscape, rural and urban, in Aganoor's works. The second part, starting with her correspondence with Salvatore Di Giacomo, illustrates the extent of her epistolary network, letters held in many public and private archives. Given the extent of the material, the quality of her writing, and the number and authoritativeness of her correspondents, her letters could well be a starting point for reconstructing a complete history of the feminine elites from the Unification of Italy to the eve of the Great War.

Note e discussioni

Musei universitari a Catania, guardando all'Europa

Federica Maria Chiara Santagati

Il panorama dei musei universitari europei appare in continua metamorfosi: lo dimostrano le politiche e le strategie di gestione di questi musei, oltre ai numerosi studi e incentivi delle singole università destinati alla catalogazione o ricatalogazione delle proprie collezioni; operazioni spesso effettuate a seguito della vendita o alienazione degli edifici nei quali le raccolte erano allocate e che hanno dato origine, in alcuni casi, ad una disastrosa dispersione del patrimonio collezionistico. Il quadro del complesso mutamento dei musei universitari europei e italiani in particolare consente di formulare una riflessione sul 'caso Catania', una città che, sebbene in posizione periferica nel continente europeo, può essere presa come una sorta di cartina di tornasole di tali cambiamenti.

I musei dell'ateneo catanese, sorti grazie a un progetto, denominato «Catania-Lecce», cofinanziato in due fasi diverse – nel 1997 e nel 2006 – dal Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca e dalla Commissione Europea¹, avrebbero dovuto costituire in città, secondo il progetto stesso, una rete di 15 strutture, suddivise tra musei, archivi, laboratori e servizi². Malgrado solo una minima parte di tali strutture museali sia oggi regolarmente aperta al pubblico³ (figg. 1-4), potremmo considerare il progetto di un nuovo Sistema Museale d'Ateneo⁴ come una grande occasione per la città e il territorio etneo; un distretto però le cui singole realtà non hanno mostrato di poter essere il giusto elemento trainante per una crescita culturale della comunità cittadina, con l'esclusione dell'esemplare modello rappresentato dal complesso monumentale del Monastero dei Benedettini⁵.

Il progetto «Catania-Lecce» ha potuto in ogni caso contribuire alla tutela di buona parte del patrimonio collezionistico universitario⁶, implementando le ricche potenzialità del nuovo sistema museale d'ateneo; e le ricadute sociali sul territorio in termini di welfare pubblico, sinora – come s'è detto – davvero modeste, potrebbero essere maggiori se si procedesse a organizzare una rete di connessione e di promozione di sinergie fra istituzioni culturali presenti nella stessa città (come è avvenuto a Torino)⁷, oppure addirittura fra università ed imprese, di legami quindi col mondo del lavoro⁸.

Le motivazioni alla base della scelta di ricorrere a risorse esterne agli atenei sono molteplici e riscontrabili in altre università europee. Spesso infatti gli atenei non riescono a mantenere le proprie collezioni secondo gli standard di gestione previsti⁹, il cui raggiungimento è comunque sempre auspicabile anche nei musei universitari. L'applicazione degli standard comuni a questi e a tutti gli altri musei diventa dunque un ulteriore incentivo per le raccolte universitarie, soprattutto nel settore dei servizi al pubblico. In questo modo i musei degli atenei sono spinti ad incrementare la loro accessibilità e visibilità al grande pubblico, comunque mantenendo sempre la loro specificità:

spazi espositivi che narrano la storia della ricerca scientifica (e quindi della conoscenza) e che coinvolgono la cittadinanza.

Grazie a questo auspicabile processo di osmosi fra i musei universitari e i musei di altra categoria sono sorte varie iniziative di carattere internazionale per salvaguardare le collezioni e gli organismi museali universitari. La prima in ordine cronologico (2000) è stata la creazione della rete europea del patrimonio universitario *Universeum*¹⁰, subito seguita da una seconda importante azione (2001), e cioè dall'istituzione di una sezione internazionale all'interno dell'ICOM specificamente dedicata ai musei e alle collezioni universitarie: l'UMAC, acronimo di University Museums and Collections. La terza azione (2005) ha generato la raccomandazione 13/2005 del Consiglio d'Europa di Strasburgo concernente il patrimonio universitario europeo e denominata *Recommandation sur la gouvernance et la gestion du patrimoine universitaire*¹¹, principalmente indirizzata ai governi degli Stati membri e agli organi direttivi delle università. Questa dichiarazione contiene indicazioni specifiche sulle politiche e normative, sulla *governance* e la gestione, il finanziamento, l'accessibilità, la formazione, la ricerca, l'istruzione, i rapporti con le autorità locali e la cooperazione internazionale¹².

L'ultima di tali iniziative (2013) è rappresentata dalla redazione da parte dell'UMAC della *Resolution on protection of University Collections*, documento che tutela le collezioni, ne prevede l'utilizzo per l'educazione del pubblico (e del mondo universitario) e sottolinea che ogni eventuale cessione deve essere definita con i responsabili delle collezioni secondo quanto richiesto da «[...] the professional standards of museums and the disciplines concerned»¹³.

La creazione di comitati e reti internazionali per la tutela dei patrimoni museali universitari appare funzionale all'indicazione di indispensabili linee guida per i musei stessi. Nello spirito del rispetto dei fondamentali standard di gestione, in Europa sono nati modelli di conduzione delle strutture museali universitarie differenti rispetto a quelli del passato, anche in considerazione del fatto che alcune collezioni sono state talora trasferite – in modo temporaneo o permanente – in sedi espositive, fondazioni o località diverse dalle sedi degli atenei d'origine¹⁴. Questo scenario è ovviamente in fase di grande evoluzione, dato che negli ultimi decenni le università hanno dovuto affrontare nuovi problemi di natura politica, sociale, scientifica e persino logistica: l'adattamento ad un mercato del lavoro dalle nuove professionalità (con conseguente trasformazione di alcuni corsi di laurea), la crisi economica, la diminuzione del numero degli studenti e del finanziamento pubblico per studente soprattutto nel sud Europa¹⁵: un quadro che Catania sembra emblematicamente rappresentare. Su tale scenario dalle tinte poco rassicuranti si addensano ulteriori ombre: le collezioni universitarie, che nel passato erano state rilevanti per l'istruzione e la ricerca, risultano oggi poco utilizzate, ed ancor meno lo sono quelle precedentemente neglette sia nella didattica sia nella ricerca¹⁶.



1. Edificio principale dell'Orto Botanico in stile neoclassico e alberi di *dracaena draco* e di *musa balbisiana*. Catania, Università degli Studi, Orto Botanico.

A causa di un contesto così poco propizio per i musei e le collezioni d'ateneo alcune istituzioni museali sono state costrette a chiudere, mentre altre hanno subito una ristrutturazione, soprattutto quando è sorta in modo imprescindibile l'esigenza di nuovi spazi. Il rapporto delle università con i propri musei è così divenuto molto labile e, in alcuni casi, si è addirittura interrotto¹⁷. Oggi dunque pochi musei universitari europei costituiscono realmente un elemento di congiunzione tra l'università e la società civile, perdendo così quel tratto di contiguità con la comunità che ne costituiva la specificità. Le conseguenze di questi eventi appaiono gravi soprattutto nel caso della perdita di interi musei e collezioni, veri archivi d'informazioni, preziosi per la diffusione della storia dei saperi e della loro evoluzione in quanto stimolo di nuove conoscenze anche per gli ambiti extrauniversitari.

Questa condivisione fra università e comunità civile, a volte trascurata, era evidente già nel lontano 1683, in occasione dell'apertura al grande pubblico, ivi compreso quello femminile, del museo universitario Ashmoleanum di Oxford. Il museo divenne un'importante occasione di arricchimento conoscitivo per l'intera popolazione, attraverso un processo innescato dall'esperienza pratica, secondo i dettami teorici di Francis Bacon¹⁸. La concezione di un museo come luogo elettivo per la condivisione dei saperi e per l'apprendimento ha perdurato nel tempo. In tante strutture museali, soprattutto anglosassoni,

si coltiva ancor oggi l'idea dell'impatto emozionale che suscita il patrimonio culturale, e quindi del «benessere cognitivo» che può nascere grazie all'incontro fra gli individui e il patrimonio collezionistico¹⁹.

Tornando a parlare dei musei universitari italiani, c'è da dire che essi si reggevano in passato per lo più grazie all'impegno di docenti dell'ateneo, che se ne assumevano il carico gestionale a volte in via del tutto non ufficiale; tanto che bastava il pensionamento di questi professori perché il patrimonio collezionistico cadesse nel più totale oblio. A partire dal 1999 si osserva però il primo ed importante segno di cambiamento, rappresentato dall'istituzione, da parte della Conferenza dei Rettori delle Università Italiane (CRUI), della Commissione per i Musei, Archivi, Collezioni Universitarie, costituita ai fini della valorizzazione delle ricche dotazioni collezionistiche universitarie e nell'intento di «recuperare il patrimonio importante della nostra università e promuovere il coordinamento tra le realtà accademiche»²⁰.

Nel 2005 si registra un altro segnale positivo: la CRUI diventa partner in un accordo fra l'Ente per le nuove tecnologie, l'energia e l'ambiente (ENEA) e l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, con un'intesa finalizzata alla definizione di norme per la catalogazione dei diversi tipi di collezioni universitarie²¹. Ma l'attenzione rivolta dalla CRUI ai propri



2. Cucina dei monaci vista dal piano scantinato. Catania, Università degli Studi, Monastero dei Benedettini, Museo della Fabbrica.

musei e collezioni nel corso del tempo è divenuta discontinua: i lavori della Commissione per i musei sono stati sospesi dal 2014 e la Commissione, ad oggi, non è stata sostituita da nessun altro organo presso la CRUI che avesse analoghi obiettivi. Grazie anche agli stimoli ricevuti dagli altri musei ad acquisire un ruolo sociale – fenomeno di cui si è già rilevata l'importanza – nel *Rapporto sullo stato del sistema universitario e della ricerca* redatto nel 2013 dall'Agenzia Nazionale di valutazione del sistema universitario e della ricerca (ANVUR) si dichiara che i musei degli atenei sono ufficialmente al servizio delle comunità perché «capaci di produrre impatti positivi anche al di fuori delle proprie comunità universitarie e anche al di là della valorizzazione economica della conoscenza»²².

Su una stessa linea, ma con un approccio dichiaratamente più rivolto al rapporto col pubblico, nel 2015 l'ANVUR ha inteso inserire i musei universitari nell'ambito del *public engagement*, ovvero delle «attività senza scopo di lucro con valore educativo, culturale e di sviluppo della società»²³, attività che rientrano nel quadro della terza missione dell'Università²⁴. Il *public engagement* (e il *public development*), che nel caso dei musei prevedrebbe una forte relazione col pubblico e la sua inclusione

per un rapporto più consolidato col patrimonio²⁵, è un altro dei temi che pare stiano entrando anche nel mondo dei musei universitari italiani, dopo essersi radicati da qualche anno in altre istituzioni culturali meno autoreferenziali delle università, più attente al rapporto con il pubblico e di certo più dinamiche. Si tratta d'istituzioni culturali che sostengono un modello di sviluppo finalizzato ad un accrescimento sociale ed economico; tale modello tiene conto della crisi finanziaria che ha modificato i consumi culturali del passato e prende in considerazione, grazie agli studi più recenti, l'esistenza e le esigenze di differenti pubblici²⁶, sulla scorta di esperienze maturate, ad esempio, nel contesto dell'America Latina²⁷.

Lo stesso tema, legato alla sensibilizzazione e al coinvolgimento delle collettività locali²⁸, è diventato una delle linee-guida dell'ultimo progetto (2015) di una rete dei musei universitari coordinata dall'Università di Modena e Reggio Emilia, che al momento comprende ben 62 musei, 54 collezioni e 12 orti/erbari²⁹. I musei di questa rete rappresentano un chiaro esempio attuativo delle linee programmatiche che l'ANVUR ha previsto in tema di musei universitari e terza missione.

Tutti i musei universitari italiani, in modo diretto o indiretto, conoscono le difficoltà di gestione illustrate in diversi studi che, seppur a grandi linee, hanno proceduto all'individuazione dei problemi del sistema museale universitario italiano, enucleandone gli obiettivi, le risorse, il patrimonio, i punti deboli e i servizi accessori³⁰. In base a queste indagini le soluzioni ai problemi gestionali, da ateneo ad ateneo, appaiono diverse fra loro, anche se risulta costante, come punto di comune interesse, la condivisione con la comunità territoriale di azioni mirate, quali la valorizzazione, la ricerca, la didattica; esse infatti rappresentano i traguardi principali di qualsiasi sistema museale universitario, come del resto appare anche dagli indirizzi delle iniziative e dei documenti di ambito internazionale già illustrati³¹.

I musei dell'ateneo di Catania, come vedremo, costituiscono un chiaro esempio della situazione italiana, contrassegnata dal tentativo degli atenei di riattivare i propri musei con nuove strategie organizzative, nella necessità di mantenere gli standard qualitativi a dispetto delle scarse risorse finanziarie a disposizione. Oggi i musei universitari del già ricordato progetto «Catania-Lecce» hanno mutato forma rispetto al passato, costituendo cioè un sistema che comprende non solo gli originari musei facenti parte di quel progetto, ma anche nuove strutture. L'istituzione del nuovo Sistema Museale d'Ateneo (SiMuA), in vigore dal marzo 2016, prevede infatti un totale di 22 strutture museali ed una suddivisione di musei e collezioni in quattro aree tematiche, legate ai vari dipartimenti di afferenza: l'area umanistica, l'area di scienze della terra, l'area di biologia e anatomia, ed infine l'area di scienze e tecnica³². La risoluzione di creare un nuovo sistema museale, con un conseguente rafforzamento della struttura amministrativa di coordinamento dei musei, è in linea con quanto deciso già nel 2008, quando i vertici dell'amministrazione centrale stabilirono una riorganizzazione dei musei dell'ateneo catanese in vista di un programma di riapertura delle strutture museali (nate col progetto «Catania-Lecce» e quasi del tutto chiuse già in quella fase); allo stesso tempo questa idea seguiva la logica suggerita dalla CRUI per



3. Sala I del Museo di Archeologia (collezione Libertini). Catania, Università degli Studi, Palazzo Ingrassia, Museo di Archeologia.

la formazione di sistemi museali d'ateneo, basati sull'accorpamento di musei e/o di poli museali formalmente riconosciuti quali strutture autonome³³.

Il regolamento del Sistema Museale dell'Ateneo di Catania presenta una suddivisione e denominazione degli articoli e disposizioni che sembrano rispecchiare in molte parti il regolamento del Sistema Museale dell'Ateneo di Bologna; fra i punti comuni ai due statuti si riscontrano, ad esempio, gli stessi obiettivi di carattere generale (art. 1 - Definizione), come la classificazione, la tutela, la valorizzazione e fruizione del patrimonio dei musei dell'ateneo. Anche la suddivisione in organi di gestione dei musei (un presidente, un comitato di gestione e un comitato scientifico) ricalca quella dell'università bolognese³⁴. Diversamente dal regolamento del sistema museale felsineo, però, quello etneo contempla (art. 2, j) la possibilità di formulare «proposte per la formazione di specifiche professionalità museali in collaborazione con le strutture didattiche di Ateneo». Lo statuto catanese sembra voler colmare non solo le lacune dovute a decenni di inattività dei musei universitari, che hanno significato – come evidenziato – la scomparsa di quelle figure professionali che lavoravano nei musei e comportato di conseguenza la non fruibilità delle collezioni, ma anche sopperire all'assenza a livello nazionale dei corsi di laurea in Museologia che in molti paesi stranieri, al contrario, sono attivissimi e formano i professionisti dei musei³⁵. La necessità della «formazione di specifiche professionalità museali» nell'ambito catanese diventa così motivo di urgente discussione, per altro molto dibattuto anche a livello nazionale. Fino ad un decennio addietro non esisteva infatti in Italia alcun documento che definisse le competenze professionali necessariamente presenti nei musei e che attribuisse così, finalmente, le idonee professionalità a coloro che avessero deciso d'intraprendere una carriera lavorativa nelle strutture museali. Se un tale documento fosse già decreto legislativo dovrebbe probabilmente comportare alcuni importanti presupposti, quali la creazione di corsi di studio specificamente dedicati alle professioni mu-

seali o il riconoscimento istituzionale di tali professioni³⁶. Una proposta di documento di questo tipo venne prodotta nel 2005 da ICOM Italia e da altre associazioni di musei italiani sotto la denominazione di *Carta nazionale delle professioni museali*³⁷, ma il documento è già oggi in fase di revisione perché ritenuto in parte superato ed inattuale³⁸.

Il tema della formazione dei professionisti dei musei per la gestione delle strutture museali dell'ateneo catanese in realtà è un problema che già in passato l'università etnea aveva affrontato, con l'organizzazione nel 2000-2001 di un corso volto a formare operatori museali che avrebbero dovuto trovare successivamente una collocazione lavorativa nei musei del progetto «Catania-Lecce». Il corso prevedeva lezioni tenute dagli allora responsabili dei musei scientifici dell'ateneo e dai loro tecnici universitari che conoscevano le collezioni, oltre che da alcuni specialisti esterni del settore. Alcune lezioni su taluni aspetti legislativi legati alla tutela dei beni culturali furono tenute da funzionari della Soprintendenza di Catania³⁹. Alla fine del percorso formativo i frequentanti effettuarono un tirocinio all'*Ecole du Louvre*, e tornati in sede svolsero un elaborato finale indirizzato alla creazione di una mostra temporanea di una delle collezioni di un museo del «Catania-Lecce» e la realizzazione di un CdRom informativo di facile consultazione, destinato al grande pubblico. Nessuno dei corsisti riuscì però ad ottenere una collocazione lavorativa nella rete museale d'ateneo, così come non trovarono successivo impiego, nella stragrande maggioranza, coloro i quali erano stati assunti negli anni Novanta con contratti a tempo determinato in occasione del primo ingente finanziamento del «Catania-Lecce».

Oggi, in tempo di crisi, parrebbe inconcepibile un tale spreco di risorse umane caratterizzate da competenze specifiche acquisite, in taluni casi, nel corso di molti anni dedicati allo studio e alla conservazione delle collezioni. È noto come le risorse a disposizione siano esigue, ma è necessario elaborare ugualmente un piano di crescita a lunga scadenza di almeno un quinquennio, per far avviare e funzionare correttamente il nuovo sistema museale universitario, focalizzando inizialmente l'attenzione su alcuni obiettivi di gestione, scelti da parte del coordinamento scientifico della rete e legati agli otto ambiti degli standard qualitativi museali⁴⁰. Il piano dovrebbe successivamente prevedere uno sviluppo graduale dei musei e col passare del tempo essere sempre più perfezionato, rispettando appieno tutti gli adempimenti previsti dagli standard qualitativi.

Di certo fra gli obiettivi da mettere in programma appaiono prioritari l'ottimizzazione delle risorse e delle competenze presenti attualmente nell'università e l'apertura graduale al pubblico delle strutture museali. Per questa rilevante ed imprescindibile programmazione si potrebbe fare utile riferimento ad un piano di gestione del sistema museale d'ateneo come quello dell'Università di Pavia, che ha contemplato la collaborazione dei responsabili scientifici dei musei di area umanistica e di alcuni ricercatori di discipline aziendali. Questi ultimi sono stati impegnati soprattutto nel piano finanziario, che prevedeva anche la costruzione di nuovi edifici, oltre ad altre voci di spesa come lo spostamento delle collezioni. La redazione di questo



4. Sala espositiva dell'Archivio Storico. Catania, Università degli Studi, Palazzo Centrale, Archivio Storico.

piano ha consentito all'Università di Pavia di presentare una richiesta di fondi alla Regione Lombardia, che ha finanziato in parte il progetto. Inoltre, secondo gli esperti di marketing culturale, il piano «[...] ha il merito di aver rappresentato in un prospetto economico finanziario, validandole, le idee dei ricercatori di storia delle scienze che hanno ideato il progetto, creando un dialogo ed una sintesi estremamente interessante tra saperi disciplinari che tradizionalmente hanno avuto poche occasioni di confrontarsi, ma che oggi sono chiamati ad interagire sempre più di frequente. Il risultato è stato quello di prendere coscienza insieme della portata del progetto, dei suoi punti di forza e dei suoi punti di debolezza»⁴¹.

Questo si configura come un importante risultato dell'Università di Pavia, ottenuto grazie all'integrazione totale di competenze eterogenee fra loro ma complementari; l'unione fra le competenze umanistiche e quelle economico-finanziarie dell'ateneo di Pavia ha conferito al progetto un enorme valore e ha dato modo di arrivare agli obiettivi sperati per la realizzazione dell'intero progetto. Nel caso del Sistema museale dell'Ateneo di Catania questa convergenza sinergica di docenti di varie aree disciplinari, finalizzata alla valorizzazione del Sistema ed altamente consigliata⁴², non ha trovato ancora alcuna applicazione.

L'importante traguardo è stato raggiunto dall'ateneo di Pavia in un periodo in cui ancora non si sentivano gli effetti della crisi economica, tra l'altro in una regione italiana notoriamente prospera e dotata di maggiori risorse rispetto al Mezzogiorno d'Italia. L'università etnea potrebbe quindi rivolgere la propria attenzione, più ancora che a quella pavese, all'esperienza degli ultimi anni di atenei che si siano trovati in difficoltà economiche analoghe a quelle catanesi e dotati di risorse economico-finanziarie non certo paragonabili a quelle dell'Università di Pavia. Potrebbe essere preso in considerazione l'esempio particolare dell'Università di Patrasso, che ha saputo usare con intelligenza e lungimiranza il grande tesoro delle proprie collezioni. Utilizzando le poche risorse interne disponibili ed alcune risorse esterne, l'ateneo di Patrasso è riuscito a elaborare ottimi

piani di gestione sostenibile, ottenendo inoltre di ottemperare ai previsti standard qualitativi ed instaurare un forte rapporto con la società locale, ricevendone straordinari vantaggi.

Nel caso infatti del Museum of Science and Technology (Città della Scienza) dell'Università di Patrasso sono stati creati nuovi canali di comunicazione della cultura scientifica che stanno cambiando il modo in cui il pubblico di quella regione greca fruisce della cultura scientifico-tecnologica e che hanno contribuito e contribuiscono ad instaurare un solido legame fra la comunità civile e quella universitaria⁴³. Grazie a vari accordi attivati che hanno ridato vita a questa istituzione⁴⁴, il museo gode dell'apporto di promotori che hanno deciso d'investire in questa struttura museale, che riempie così il vuoto di spazi espositivi a carattere scientifico-tecnologico assenti nella Grecia occidentale. L'esposizione permanente del museo, legata al tema delle telecomunicazioni, è suddivisa in tre sezioni tematiche principali⁴⁵. Sono offerti tre diversi tipi di programmi educativi destinati a pubblici diversi (scolari, adulti, persone diversamente abili) grazie alla collaborazione di docenti, ricercatori, tirocinanti dell'università specializzati in comunicazione museale e volontari adeguatamente preparati e diretti dai docenti. Questi programmi danno modo ai fruitori di conoscere meglio i dispositivi tecnologici con i quali essi vengono a contatto quotidianamente, e allo stesso tempo tale modello educativo diventa uno strumento importante per insegnare la storia della scienza e dello sviluppo delle telecomunicazioni.

Per quanto concerne invece le mostre temporanee, ogni anno se ne realizzano almeno tre o quattro, grazie a collaborazioni attivate con l'Istituto Francese, con il Goethe Institut e con i dipartimenti della stessa Università di Patrasso; ogni mostra beneficia della presenza di volontari nella veste di animatori ed è corredata da programmi di didattica museale per le scolaresche, vagliati dallo staff del museo e realizzati con materiali a basso costo. Il Museum of Science and Technology è inoltre luogo di eventi aperti anche al grande pubblico: concerti, performances teatrali, mostre fotografiche, proiezioni di film, seminari, etc. Organizzati sia dall'università sia da enti esterni, gli eventi non implicano alcun costo aggiuntivo a carico dell'università⁴⁶, che concede l'uso degli spazi istituzionali agli enti esterni organizzatori con l'obbligo di seguire il regolamento dell'istituzione museale.

Il museo di Patrasso ha dato vita a pratiche di comunicazione legate ai diversi pubblici fruitori e ha predisposto un coinvolgimento attivo del pubblico attraverso un piano innovativo di comunicazione, che ha individuato i soggetti destinatari e ha costruito precise strategie che rispondono alla concezione non autoreferenziale assunta dall'ateneo di Patrasso all'interno della comunità. In questo modo l'Università di Patrasso cambia e modifica il ruolo dei musei universitari, anche grazie ad attività e supporti di varia natura che, proposti da enti esterni, consentono non solo di valorizzare e condividere in modo appropriato il patrimonio scientifico di quell'ateneo ma anche di operare la necessaria manutenzione e gestione di attrezzature e materiali. L'esempio di Patrasso offre un'incontrovertibile dimostrazione di come sia possibile, anche in presenza di ridotti

finanziamenti, che un museo universitario possa dare un contributo alla comunità civile e funzionare grazie ad un rapporto osmotico con la società.

Se le scelte gestionali e didattiche del Museum of Science and Technology dell'ateneo di Patrasso trovassero analoghe applicazioni nel caso dell'ampio sistema museale dell'Università di Catania, anche il territorio locale ne potrebbe trarre enormi ed indiscutibili vantaggi. L'investimento in cultura da

parte dell'Università di Catania attraverso il sistema museale può dunque configurarsi come un'eccezionale occasione di crescita culturale per l'intera comunità civile, offrendo la durevole opportunità di uno sviluppo sostenibile, auspicabilmente promosso anche dalle istituzioni politiche e dalle altre istituzioni culturali locali.

¹ Il primo finanziamento dell'Unione Europea fu effettuato con la delibera CIPE n. 66 del 23 aprile 1997; il finanziamento successivo è stato ottenuto nel quadro PON 2000-2006 Ricerca, sviluppo tecnologico, alta formazione, completamento funzionale del piano coordinato delle Università Catania e Lecce.

² Sul progetto si veda <http://siba3.unisalento.it/ctle/articolaz.html>.

³ Sono regolarmente aperti al pubblico il Museo della Fabbrica del Monastero dei Benedettini, il Museo di Archeologia, l'Orto Botanico e l'Archivio Storico.

⁴ Cfr. *infra*, p. 67.

⁵ Il Monastero dei Benedettini emerge a Catania come modello virtuoso di educazione al patrimonio culturale, grazie all'impegno dell'associazione Officine Culturali; cfr. T. MONTANARI, *Il buon museo*, in «La Repubblica», 26 agosto 2015, pp. 30-31; O. SGROI, *Catania, il grande monastero diventa un'officina culturale*, in «Il Corriere della Sera», 6 ottobre 2016, p. 27.

⁶ Le collezioni dei musei universitari, formati col progetto «Catania-Lecce», sono costituite da oggetti di varia natura: libri antichi, manoscritti, monete e reperti archeologici, animali, piante, campioni di minerali, stampe del XVIII secolo, strumenti impiegati nel campo della meteorologia e della fisica fra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, materiali costruttivi provenienti da alcuni edifici storici dell'università. A queste collezioni si aggiungono quelle di musei per lo più naturalistici, entrati a far parte del nuovo sistema museale d'ateneo nel marzo 2016.

⁷ È il caso del Sistema Museale d'Ateneo (SMA) dell'Università di Torino, i cui musei sono fruibili grazie ad accordi siglati tra l'Ateneo, la Regione Piemonte, la Città di Torino, le Soprintendenze competenti; cfr. <http://www.museounito.it/>.

⁸ Lo dimostrano recenti esperienze positive in università francesi, italiane, tedesche, svedesi: «Innovative synergies should be established or strengthened between academic policy makers and administrators, researchers, students, and external partners. [...] If heritage is expected to play an important role for universities not only in terms of teaching and research, but also of public engagement, then new policies must be developed regarding the management and use of collections for research and education.», P. RUIZ CASTELL, *Introduction*, in *New Ways of Studying, Managing and Using University Collections*, a cura di P. RUIZCASTELL, Newcastle upon Tyne 2015, pp. 1-4, in part. p. 3. Vedi anche le esperienze presentate al dodicesimo convegno internazionale della rete *Universeum* (26-29 Maggio 2011, Università di Padova; programma consultabile all'indirizzo http://universeum.it/docs/doc/UNIVERSEUM_Program.pdf), *Arranging and Rearranging: Planning University Heritage for the Future*, atti del convegno, a cura di S. TALAS, M. C. LOURENÇO, Padova 2012.

⁹ Cfr. S. SOUBIRAN, M.C. LOURENÇO, R. WITTJE, S. TALAS, T. BREMER, *Initiatives européennes et patrimoine universitaire*, in «La Lettre de l'OCIM», 123, 2009, pp. 5-14.

¹⁰ Su *Universeum* cfr. <http://universeum.it/about.html>.

¹¹ Nella documentazione viene indicata anche come Rec(2005)13 ed è il risultato di una collaborazione tra due comitati e servizi del Consiglio d'Europa, l'uno incaricato del patrimonio culturale e l'altro dell'istruzione superiore e della ricerca.

¹² La raccomandazione incoraggia «à considérer l'ensemble du patrimoine de l'établissement d'enseignement supérieur comme relevant de [leur] responsabilité ultime, morale, administrative et juridique et demande aux autorités de tutelle et aux universités de prévoir le financement de leur politique du patrimoine dans leur propre budget, qu'il soit alimenté par des fonds publics ou privés, et de chercher à obtenir des ressources supplémentaires à l'extérieur»; *Recommandation sur la gouvernance et la gestion du patrimoine universitaire*, Consiglio d'Europa, cit. in S. SOUBIRAN, M. C. LOURENÇO, R. WITTJE, S. TALAS, T. BREMER, *op. cit.*, p. 7.

¹³ *Resolution on protection of University Collections*, UMAC, cfr. <http://publicus.culture.hu-berlin.de/umac/pdf/UMAC%20Resolution%20on%20protection%20of%20University%20collections%20final%20version.pdf>.

¹⁴ L'Università di Amsterdam ad esempio ha trasferito le sue collezioni di storia naturale al Museo Naturalis di Leiden, mentre le collezioni dell'Imperial College of Science, Technology and Medicine di Londra sono state trasferite al Museo della Scienza di Londra. Cfr. M.C. LOURENÇO, *Museus e coleções universitárias na Europa e América Latina: um panorama diverso*, in *Espacios y patrimonio histórico educativo*, a cura di P. DÁVILA, L.M. NAYA, San Sebastián 2016, pp. 61-77, in part. p. 68, nota 6.

¹⁵ Cfr. *ivi*, pp. 66-67.

¹⁶ In alcune università, le figure professionali che tradizionalmente hanno lavorato con collezioni – come il tassidermista, naturalista, etc. – sono andate ad esaurimento (non sono state sostituite dopo il pensionamento), quindi queste categorie professionali sono scomparse.

¹⁷ Cfr. M.C. LOURENÇO, *Between two worlds: The distinct nature and contemporary significance of university museums and collections in Europe*, PhD thesis in Museology and History of Technology CNAM, Paris 2005, pp. 123-144, consultabile all'indirizzo <http://webpages.fc.ul.pt/~mclourenco/>.

¹⁸ Cfr. K. ARNOLD, *Cabinets for the Curious: Looking Back at Early English Museums*, Oxford 2006, pp. 21-23, 115-117, 139-142.

¹⁹ Sul tema del benessere cognitivo nella condivisione del patrimonio culturale e del patrimonio collezionistico universitario, cfr. S. WATSON, *Emotions in the History Museums*, in *The International Handbooks of Museum Studies: Museum Theory*, a cura di A. WITCOMB, K. MESSAGE, New York 2015, pp. 283-301; F. MANNINO, *Musei e collezioni universitarie come welfare cognitivo*, in «Il Giornale delle Fondazioni», 15 gennaio 2016, consultabile all'indirizzo <http://www.ilgiornaledellefondazioni.com/content/musei-e-collezioni-universitarie-come-welfare-cognitivo>. La teoria del benessere cognitivo viene da tempo osservata anche nei casi di «didattica museale speciale», rivolta quindi a portatori di handicap fisico/psichico

o economico-sociale; cfr. D. MARINARO, *Musei e disagio sociale*, in «Nuova Museologia», 11, novembre 2014, pp. 9-13; sui progetti recenti legati ai vantaggi delle visite dei malati di Alzheimer ai musei (sull'esempio di buone pratiche in musei statunitensi), cfr. il progetto della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, *La memoria del bello*, consultabile all'indirizzo <https://museisenzabarriere.org/2014/02/24/la-memoria-del-bello-alla-gnam-di-roma/>; R. BOLELLI, S. GHIRARDI, *I musei come riserva di memoria quando la memoria ci abbandona*, in «Il Giornale delle Fondazioni», 15 aprile 2016, consultabile all'indirizzo <http://www.ilgiornaledellefondazioni.com/content/i-musei-come-riserva-di-memoria-quando-la-memoria-ci-abbandona>.

²⁰ Documento della commissione musei, CRUI, cit. in G. NICOLAI, *La storia e la memoria dell'Università della Tuscia. Verso la costituzione di un Archivio Unico di Ateneo*, in «Annali di Storia delle Università italiane», 16, 2012, pp. 61-64, consultabile all'indirizzo http://www.cisui.unibo.it/annali/16/testi/07_Nicolai_frameset.htm.

²¹ Cfr. S. SOUBIRAN, M.C. LOURENÇO, R. WITTE, S. TALAS, T. BREMER, *op. cit.*, p. 9.

²² F. MANNINO, *Musei e collezioni universitarie*, cit., in *Giornale delle Fondazioni*, 15 gennaio 2016, consultabile all'indirizzo <http://www.ilgiornaledellefondazioni.com/content/musei-e-collezioni-universitarie-come-welfare-cognitivo>.

²³ *La valutazione della terza missione nelle università italiane. Manuale per la valutazione*, ANVUR, 13 febbraio 2015, cfr. <http://www.anvur.org/attachments/article/26/M~.pdf>.

²⁴ A causa di difficoltà culturali e normative, l'idea della terza missione dell'università giunge con un certo ritardo rispetto ad altri paesi occidentali, i primi a coniare il termine *third mission* intesa come strumento per lo sviluppo della società.

²⁵ Il tema dell'inclusione del pubblico (*audience development, audience engagement*) rientra nei programmi di finanziamento dell'Unione Europea per le azioni culturali 2010-2014, ma non trova pronto riscontro in tutta Europa; per una mappa dell'industria culturale e creativa, cfr. *Rapporto 2014*, Fondazione Symbola, 2015, pp. 15-25, consultabile all'indirizzo http://www.symbola.net/assets/files/Io%20sono%20Cultura%202014%20Completa_1404117089.pdf.

²⁶ Sull'argomento fra la ricca e recente bibliografia, cfr. per una sintesi *I pubblici della cultura. Audience development, audience engagement*, a cura di F. DE BIASE, Milano 2014; V. AZZARRITA, *Alla ricerca del pubblico*, in «Il Giornale delle Fondazioni», 14 giugno 2016, consultabile all'indirizzo <http://www.ilgiornaledellefondazioni.com/content/alla-ricerca-del-pubblico>; F. SERENO, *Il (non) pubblico della lirica, questione centrale per il rilancio del settore*, in «Il Giornale delle Fondazioni», 13 maggio 2016, consultabile all'indirizzo <http://www.ilgiornaledellefondazioni.com/content/il-non-pubblico-della-lirica-questione-centrale-il-rilancio-del-settore>; F. MANNINO, *Alternanza scuola-lavoro: ecco perché potrebbe essere una straordinaria occasione di accessibilità al patrimonio culturale*, in «Il Giornale delle Fondazioni», 15 aprile 2016, consultabile all'indirizzo <http://www.ilgiornaledellefondazioni.com/content/alternanza-scuola-lavoro-ecco-perch%C3%A9-potrebbe-essere-una-straordinaria-occasione-di>; F. MANNINO, *Il pubblico, questo sconosciuto: 'audience development' per nuove politiche e strategie culturali ad impatto sociale*, in «Il Giornale delle Fondazioni», 14 febbraio 2016, consultabile all'indirizzo <http://www.ilgiornaledellefondazioni.com/content/il-pubblico-questo-sconosciuto-%C2%ABaudience-development%C2%BB-nuove-politiche-e-strategie-culturali>; l'ampio e significativo progetto della Fondazione Fitzcarraldo che coinvolge enti stranieri ed italiani *Study on audience development – How to place audiences at the centre of cultural organisations*, cfr. <http://engageaudiences.eu/>.

²⁷ Maturata a seguito di rivoluzioni o dittature e divenuta strumento di politica sociale, l'esperienza d'avanguardia e di successo

dei musei universitari ibero-americani è legata ad un forte coinvolgimento di differenti classi sociali, alla grande attenzione dedicata ai programmi didattici incentrati sull'utilizzo del patrimonio collezionistico e destinati alle varie fasce di diversi pubblici. Sul ruolo dei musei in America Latina, cfr. Á. KALEMBERG, *El Museo. Los museos de América Latina en escena*, in *Una teoria del arte desde América Latina*, a cura di J. JIMÉNEZ, Madrid 2011, pp. 196-213, in part. pp. 201-204; sulla gestione dei musei universitari in Messico cfr. M. AUTERI, *Il ruolo sociale ed educativo dell'arte a Città del Messico e la promessa dei musei universitari*, in «Bollettino Telematico dell'Arte», 7 novembre 2012, n. 664, consultabile all'indirizzo <http://www.bta.it/txt/a0/06/bta00664.html>; *Museos Universitarios de México. Memorias y reflexiones*, a cura di F. RICO MANSARD, B.T. ABRAHAM JALIL, E. MACEDO DE LA CONCHA, Coyoacan 2012. Sulle diverse anime dell'America Latina in campo artistico e sulle differenze con l'Europa si veda A. ZAYA, *Identidad y diferencia: las Américas. Representación y práctica de la diferencia (¿latinoamericana?)*, in *Una teoria del arte desde América Latina*, a cura di J. JIMÉNEZ, Madrid 2011, pp. 78-94; cfr. inoltre le relazioni tenute al XVI Convegno annuale dell'UMAC (ICOM, Milano 3-9 luglio 2016), di cui sono stati pubblicati solo gli abstract delle relazioni (UMAC, *University museums, collections and cultural landscapes. Book of abstracts*, Padova 2016; gli atti sono in corso di stampa); K. WEIL, M. GODOY, *Building the history of the Rios region from its museums: associative work experience driven by the university museums*, Universidad Austral de Chile, Cile; G. WEISINGER CORDERO, M. DEL CARMEN MAZA, *Cultural landscapes: a challenge for university museums. The potential of thematic routes*, Universidad del Museo Social Argentino – Universidad de Buenos Aires; L. JULIÃO, *Museology evaluation: diagnosis and outlines of university museum landscapes*, Universidade General de Minas Gerais, Brasil. È inoltre prevista l'organizzazione del primo convegno ibero-americano dei musei universitari e degli archivi d'ateneo che si terrà in Argentina presso l'Università Statale di La Plata (maggio 2017), centrato sul tema *Museos y Archivos universitarios: Educación, accesibilidad e inclusión: un debate necesario*.

²⁸ Cfr. *Linee guida per i musei universitari*, Università di Modena e Reggio Emilia, <http://www.pomui.unimore.it/site/home/articolo460026390.html>.

²⁹ Cfr. *Rete dei Musei Universitari - 2015*, Università di Modena e Reggio Emilia, consultabile all'indirizzo <http://www.pomui.unimore.it/site/home/rete-2015/sistemi-museali-centri-museali-e-musei.html>. Questo progetto sembra prendere spunto da un'analisi condotta dall'Università di Padova concernente la fattibilità di una rete nazionale dei sistemi museali delle università italiane e che teneva conto dei dati (aggiornati al luglio 2002) forniti dal database dei musei della CRUI; cfr. *Studio di fattibilità finalizzato alla realizzazione del progetto di rete nazionale di sistemi museali di ateneo*, a cura di G. PERUZZI, consultabile all'indirizzo <http://docplayer.it/528715-Studio-di-fattibilita-finalizzato-alla-realizzazione-del-progetto-di-rete-nazionale-di-sistemi-museali-di-ateneo.html>; inoltre erano stati condotti altri studi seguendo le indicazioni della CRUI circa la fattibilità di un progetto di Sistemi Museali Scientifici d'Ateneo, quali nodi di un futuro sistema nazionale, cfr. F. BEVILACQUA, L. FALOMO, C. GARBARINO, *Verso un Sistema Museale di Ateneo delle Collezioni Scientifiche dell'Università di Pavia*, consultabile all'indirizzo www.unipv.it/relest/bevilacqua.doc.

³⁰ Per questa indagine sulla terza missione dell'università legata all'ambito museale si veda V. MARTINO, R. LOMBARDI, *La rete dei musei e delle collezioni universitarie*, in «Universitas», 131, febbraio 2014, pp. 33-36; M. ZANOTTI, *Vocazione Museo: arte e istituzioni cognitive*, in *Giornale delle Fondazioni*, 15 luglio 2015, consultabile all'indirizzo <http://www.ilgiornaledellefondazioni.com/content/vocazione-museo-arte-e-istituzioni-cognitive>; inoltre la ricerca *L'Università italiana come un museo: viaggio nelle collezioni universitarie*, a cura del Master in Economia

e Management dell'Arte e Beni culturali della Business School del Sole 24 Ore e ArtEconomy24-Plus24, Università degli Studi di Parma, presentata presso il Centro Studi Archivi della Comunicazione (Parma) il 16 dicembre 2015 (il saggio è in corso di pubblicazione), e in M. PIRRELLI, *Atenei, scrigni ricchi d'arte da scoprire*, in «Il Sole 24 ORE Plus», 19 dicembre 2015, p. 27.

³¹ Cfr. *supra*, pp. 65.

³² Cfr. il *Regolamento del Sistema Museale di Ateneo*, Università di Catania, consultabile all'indirizzo <https://www.unict.it/sites/default/files/files/versions%20definitiva%20regolamento%20SimuA.pdf>.

³³ Come nel caso catanese, i sistemi museali di alcuni atenei sono stati analizzati sotto il profilo gestionale successivamente alla loro istituzione ed in fasi diverse; fra questi quello dell'ateneo di Bologna, per cui era stata suggerita anche la formula della gestione partecipata. Cfr. T. MAGGIO, *Sistemi museali a confronto: il caso dell'Ateneo di Bologna*, in «Rivista della Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università di Bologna», 1, 2013, pp. 131-139.

³⁴ Sul regolamento dell'ateneo di Bologna cfr. *Regolamento del sistema museale d'ateneo*, Università di Bologna, consultabile all'indirizzo <http://www.normateneo.unibo.it/sistemamuseale.html>.

³⁵ Intendiamo i corsi di laurea in museologia che, ad esempio, sono attivi presso l'University of Leicester (UK), l'École du Louvre (F), l'Universidad Nacional Autónoma de México (MEX).

³⁶ Si propone qui una sintesi aggiornata dei principali documenti di ICOM Italia (consulente della Direzione Generale Musei del MIBACT) e dei decreti legislativi utili a inquadrare l'argomento «professioni museali»; si noteranno alcune incongruenze della legislazione, in parte dovute alla mancanza di rapporti fra il MIUR ed il MIBACT. In base all'Ambito IV dell'atto di indirizzo degli standard qualitativi museali, il personale dei musei deve essere qualificato e deve seguire corsi di aggiornamento, ma l'Ambito non fornisce altri dettagli in merito; cfr. D. Lgs. del 10 maggio 2001, *Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei* (art. 150, comma 6, D.L. 112/1998). Nel *Manuale Europeo delle Professioni Museali* del 2007 le figure professionali, ad esclusione del direttore, sono suddivise in tre settori principali: collezioni e ricerca, servizi al pubblico, amministrazione-organizzazione-logistica. Le *Curricula Guidelines for Museum Professional Development* di ICOM del 2010 forniscono una traccia delle competenze, suddivise in vari ambiti e utili alla formazione dei professionisti museali; inoltre nello stesso anno vengono definiti i *Profili professionali nel Ministero per i Beni e le attività culturali* (quelli dei funzionari ministeriali), che riprendono la tradizionale classificazione delle figure professionali (archeologo, architetto, etc.). Nel 2011 è approvata dal Consiglio direttivo ICOM Italia la *Raccomandazione sulla direzione dei musei civici*, che difende i ruoli di direzione scientifica nei musei civici. Nel 2013 ICOM Italia elabora la *Raccomandazione inerente le figure professionali e i requisiti per l'accesso all'incarico nell'ambito dei Servizi educativi*. Con l'approvazione della legge n. 4 del 14 gennaio 2013, *Disposizioni in materia di professioni non organizzate*, si prevedono professioni e professionisti al di fuori degli ordini professionali; così anche le professioni culturali potrebbero essere riconosciute attraverso la costituzione di specifiche associazioni professionali, che attestino qualità e competenza delle figure professionali al loro interno. Ma dato che dei professionisti museali ancora non è prevista alcuna formazione specifica e dal punto di vista legislativo non ne sono chiari i compiti e le competenze, la cd. legge Madia del 2014 (d.lgs. 110/2014) non contempla alcuna figura specifica riferita ai musei, assumendo la tradizionale ripartizione professionale secondo competenze riferite alla tipologia delle collezioni. La potestà legislativa sui musei degli enti locali in Italia è di competenza regionale, così le regioni hanno definito gli standard di accreditamento dei musei; nel caso della Sicilia (regione a statuto speciale), nell'ambito del *Sistema*

di accreditamento dei luoghi della cultura della Sicilia, sono stati redatti il *Manuale dei musei* e il *Manuale per le Reti ed i Sistemi di beni culturali*; cfr. allegato 1a al D.A. n. 03/GAB del 26 gennaio 2016, consultabile all'indirizzo http://pti.regione.sicilia.it/portal/page/portal/PIR_PORTALE/PIR_LaStrutturaRegionale/PIR_AssBeniCulturali/PIR_Decretiassessoriali/DA3%20-%20ALLEGATI%20Allegato_1a_Manuale_musei.pdf; Allegato 1c al D.A. n. 03/GAB del 26 gennaio 2016, all'indirizzo http://pti.regione.sicilia.it/portal/page/portal/PIR_PORTALE/PIR_LaStrutturaRegionale/PIR_AssBeniCulturali/PIR_Decretiassessoriali/DA3%20-%20ALLEGATI%20Allegato_1c_Manuale_reti_sistemi.pdf.

³⁷ La versione definitiva non è mai divenuta decreto legislativo.

³⁸ ICOM Italia sta rivedendo le figure professionali previste nella Carta, anche al fine di contribuire alla riforma del MIBACT introdotta dal DPCM 171/2014 e dal DM 23 dicembre 2014 «Decreto musei». Nel 2015 il MIBACT e l'ICOM Italia hanno sottoscritto un accordo che prevede nell'ambito della «Formazione e aggiornamento dei professionisti dei musei» (art. 3) che il MIBACT investa l'ICOM dell'importante compito di organizzare corsi di aggiornamento professionale su temi relativi alla museologia; sull'accordo MIBACT-ICOM, cfr. <http://www.icom-italia.org/images/accordo%20mibact.pdf>.

³⁹ Corso post-laurea in Museologia «Esperto in Mediazione e Comunicazione Museale», Programma Operativo M.U.R.S.T. 1994/1999 Ricerca, Sviluppo Tecnologico ed Alta Formazione, sottoprogramma III Mis. 2 Conservazione e Valorizzazione dei Beni Culturali e dell'Ambiente. Enti organizzatori e/o finanziatori: Assessorato Regionale Beni Culturali, Soprintendenza ai Beni Culturali di Catania, M.U.R.S.T., C.E.E., Università di Catania (aprile 2000-marzo 2001).

⁴⁰ Li ricordiamo: status giuridico, assetto finanziario, strutture del museo, personale, sicurezza, gestione e cura delle collezioni, rapporti del museo con il pubblico e relativi servizi, rapporti con il territorio (cfr. *supra*, nota 36).

⁴¹ F. BEVILACQUA, M.E. MACCARINI, *Il business plan del Sistema Museale d'Ateneo dell'Università di Pavia*, in *Marketing culturale. Valorizzazioni di istituzioni culturali, strategie di promozione del territorio*, a cura di S. LURAGHI, P. STRINGA, Milano 2006, p. 77.

⁴² Il 31 maggio 2016 presso il Monastero dei Benedettini si è tenuto un tavolo di lavoro aperto esclusivamente ai responsabili scientifici delle singole strutture del Sistema Museale d'Ateneo, alla presenza della funzionaria del MIBACT ed esperta di standard qualitativi museali dottoressa Rosaria Mencarelli, invitata a fornire suggerimenti sui primi passi che il SiMuA dovrebbe compiere.

⁴³ Tutte le informazioni sul Museum of Science and Technology sono state gentilmente fornite da P. Theologi-Gouti, docente universitaria, responsabile delle esposizioni, dei programmi educativi e delle altre attività da svolgere nel museo. Theologi-Gouti ha tenuto una relazione su questo museo in occasione della conferenza annuale dell'University Museums and Collections – ICOM (palazzo Milano Congressi, 3-9 luglio 2016), i cui atti sono in corso di stampa.

⁴⁴ Con la crisi economica il budget interno dell'Università previsto per la gestione del Museo è passato da 20.000,00 euro a 6.000,00 euro all'anno; fino al 2008 gli sponsor esterni davano almeno 10.000,00 euro all'anno. Attualmente l'università paga i salari dei dipendenti, oltre che le spese di utilizzo degli spazi e delle attrezzature.

⁴⁵ Le tre sezioni: la storia dello sviluppo delle telecomunicazioni, i principi di fisica alla base delle telecomunicazioni, telecomunicazioni vecchie e nuove.

⁴⁶ Nel caso delle performance teatrali o musicali gli artisti sono tutti volontari; in occasione degli eventi organizzati dall'Università alcune ditte produttrici locali offrono beni di consumo immediato, oppure, nel caso dei frequenti concorsi di fotografia, le stesse ditte offrono i premi in palio.

Indice dei nomi

- Abbate, Francesco, I-II, 114
Abbatini, Vincenzo, I-II, 79, 83
Abraham Jalil, Berta Teresa, III, 71
Abruzzese, Alberto, I-II, 38
Aceto, Francesco, III, 14
Acton, Anna, I-II, 37
Acton, Ferdinando, I-II, 37
Acton, Filomena, I-II, 37
Acton, John, III, 36
Acton, Laura, I-II, 62
Acton, Teresa, I-II, 62
Agamenzone, III, 24
Aganoor Pompilj, Vittoria, I-II, 37-38, 40; III, 55-64
Aganoor, Angelica, III, 55-56
Aganoor, Edoardo, III, 55
Aganoor, Elena, III, 55-56
Aganoor, Maria, III, 55-56
Aganoor, Virginia, III, 55-56, 63
Agosti, Barbara, I-II, 114
Ajajbert, Jean, I-II, 45
Ajello, Raffaele, III, 31
Alberti, Alessandro, I-II, 110
Alberti, Cherubino, III, 20
Alberti, Leon Battista, III, 23, 31
Albrechtsberger, Johann Georg, I-II, 55
Alesi, Donatella, III, 63
Alessandro Magno, III, 36
Alfano, Franco, I-II, 65, 69
Alinari, ditta, III, 45
Alinovi, Anna, III, 63
Alisio, Giancarlo, III, 23, 31, 54
Alquier, Charles Jean-Marie, III, 36, 42
Altamura, Saverio, I-II, 79, 84
Álvarez Lopera, Jose, I-II, 88
Alvarez Pedro, *detto* Pedro de Toledo, III, 17
Alvino, Errico, III, 49-50
Amendola, Giovanni Battista, I-II, 71
Amorosi, Elisa, III, 14
Ancina, Giovanni Giovenale, I-II, 61, 68
Anderson, Domenico, III, 45
Andreoli, Annamaria, I-II, 49
Annunziata, Gina, III, 63
Antona-Traversi, Giannino, III, 56
Apollo, III, 40-41
Araldo, Giovan Francesco, I-II, 110
Arbace, Lucia, III, 14
Arcimboldo, Giuseppe, I-II, 113
Arcoleo, Giorgio, III, 55, 57-58
Arcucci, Vincenzo, III, 18, 22
Arena, ditta, III, 45-46
Arena, Domenica, III, 53
Arena, Giacomo, III, 44-46, 48-54
Armandi, Marina, III, 15
Armentano, Giovanni, III, 42
Arnold, Ken, III, 70
Arnolfo di Cambio, III, 11
Arslan, Antonia, III, 63-64
Ascher, Joseph, I-II, 34
Ascione, Imma, III, 31
Asor Rosa, Alberto, III, 64
Astarita, Giuseppe, III, 31
Auber, Daniel François Esprit, I-II, 65
Auteri Manzocchi, Salvatore, I-II, 40-41, 65
Auzzas, Ginetta, III, 63
Azzarrita, Vittoria, III, 71
Bach, famiglia, I-II, 66
Bach, Johann Sebastian, I-II, 52, 55, 59
Bachtin, Michail, III, 63
Bacon, Francis, III, 66
Bagnoli, Martina, III, 6, 14-15
Baldacci, Luigi, III, 57, 63
Baldassarre, Ida, III, 22
Baldassini, Melchiorre, III, 21
Baldi, Camillo, III, 60
Balducci, Giovanni, I-II, 110
Banella, Pellegrino, III, 15
Barbera, editore, III, 61
Barbera, Filippo, III, 32
Barberi Squarotti, Giorgio, I-II, 18
Barbieri, Mario, I-II, 33, 40
Barocchi, Paola, III, 21
Bartoli, Pietro Santi, III, 43
Bartolozzi, Francesco, I-II, 92
Battisti, Eugenio, I-II, 113-114
Bauci, III, 37, 42
Baudelaire, Charles, I-II, 11, 45, 56, 63
Baumbach, Rudolf, I-II, 39
Baxandall, Micheal, I-II, 107-109, 113-114
Becchetti, Piero, III, 53-54
Beck, Herbert, III, 14
Becker, Felix, III, 22
Beethoven, Ludwig van, I-II, 52-56, 59, 65-66
Beham, Hans, I-II, 112
Belfiore, Pasquale, I-II, 114
Belinzaghi, Bianca, III, 62
Belliazzi, Raffaele, I-II, 71
Bellini, Vincenzo, I-II, 52, 64, 69
Beloch, Karl Julius, III, 18
Benati, Daniele, III, 14
Benavides y Aragón, Manuel, conte di Santiesteban del Puerto, III, 24
Benfante, Isabella, III, 64
Benincasa, suor Orsola, I-II, 61
Benoît, Camille, I-II, 58
Berlioz, Hector, I-II, 13
Bernoud, Jean Baptiste, *detto* Alphonse, III, 45-46, 48, 53-54
Bertelli, Carlo, III, 15
Bertucci, Massimo, I-II, 64
Beschi, Luigi, III, 22
Betri, Maria Luisa, III, 63
Bettarini, Rosanna, III, 21
Bevignani, Enrico, I-II, 40
Bevilacqua, Fabio, III, 71-72
Bianco, Rosanna, III, 15
Bideri, Ferdinando, I-II, 33
Bile, Umberto, III, 31
Biondi, Pasquale, III, 45
Bissoli, Francesco, I-II, 18, 26-27, 39, 48, 69, 84, 89
Bloemen, Jan Frans van, I-II, 76
Blumenberg, Hans, III, 63
Blumenfeld, Carole, III, 42
Bober, Phillis Pray, III, 22
Boccherini, Luigi, I-II, 65
Bocciero, Luisa, I-II, 91
Boieldieu, François Adrien, I-II, 65
Boito, Arrigo, III, 62
Bollelli, Roberta, III, 71
Bologna, Ferdinando, I-II, 71, 80, 88-89, 111; III, 5-6, 14
Bolzoni, Lina, I-II, 39
Bonaccorsi, Pietro, *detto* Perin del Vaga, I-II, 112
Bonaparte, Napoleone, III, 33
Bonghi, Ruggiero, III, 55, 59
Bonito, Giuseppe, I-II, 74, 81
Bononcini, Giovanni Battista, I-II, 65
Borbone (dinastia), III, 23, 26, 29
Bordes, Philippe, III, 43
Borea, Vincenzo, I-II, 114
Borromeo, Federico, II, 113
Bortolotto, Mario, I-II, 18, 59
Borzelli, Angelo, III, 22
Boschloo, Anton W.A., III, 22
Bouilhet, Louis-Hyacinthe, I-II, 24, 26
Bourget, Paul, I-II, 23, 27
Bowinkel, Ernest, III, 45
Bracco, Roberto, I-II, 10, 18, 26, 27
Bragantini, Renzo, I-II, 18, 40, 43, 48, 59
Brahms, Johannes, I-II, 11, 16, 53, 55-56, 58, 66
Brambilla, Ambrogio, I-II, 113
Brambilla, Elena, III, 63
Brancaccio, Fabrizio, I-II, 107
Brecht, Bertolt, III, 63
Bremer, Thomas, III, 70-71
Brogi, Giacomo, III, 45
Brouzet, David, III, 43
Brueghel, Pieter, I-II, 113
Brunel, Georges, III, 41-42
Brunelli Bonetti, Augusto, III, 55
Bruni, Emanuela, I-II, 88
Buccaro, Alfredo, III, 32, 54
Bülow, Hans von, I-II, 13, 53
Buonarroti, Michelangelo, I-II, 88
Buongiovanni, Francesco, I-II, 38
Burlot, Delphine, III, 41-42
Burreri, Mariaguglia, III, 15
Busi, Alessandro, I-II, 16
Busoni, Ferruccio, I-II, 55, 59
Butcher, John, III, 63
Buyten, Martin van, I-II, 111
Caccavello, Salvatore, I-II, 107, 111
Cacchi, Giuseppe, I-II, 112
Cafiero, Martino, I-II, 21-22, 26-27; III, 55
Cafisse, Maria Cristina, I-II, 27
Caglioti, Francesco, I-II, 111, 114
Cagnoni, Antonio, I-II, 65
Caillois, Roger, III, 43
Caiulo, Vincenzo, III, 14-15
Calandro, Domenico, III, 14
Calasso, Roberto, I-II, 18
Calcaterra, Carlo, III, 64
Caldara, Polidoro, *detto* Polidoro da Caravaggio, III, 17-18, 20-22
Caleca, Antonino, III, 6, 13, 15
Callot, Jacques, I-II, 92
Calò Mariani, Maria Stella, III, 6, 14
Calzona, Lucia, III, 21
Cámara-Muñoz, Alicia, III, 32
Cameroni, Felice, I-II, 18
Campanella, Michele, I-II, 64
Canal, Giovanni Antonio, *detto* Canaletto, I-II, 92, 95
Canaletto, *vedi* Canal, Giovanni Antonio
Candela, Elena, I-II, 26
Canevari, Antonio, III, 23, 26-28, 30, 32
Cannizzaro, Francesco Adolfo, III, 53
Cannizzaro, Tommaso, III, 53
Canova, Antonio, III, 43
Capaccio, Giulio Cesare, I-II, 107, 112; III, 17, 21
Capasso, Bartolommeo, III, 22
Capece Minutolo, Adelaide, I-II, 62, 64

Capece Minutolo, Clotilde, I-II, 62, 64
 Capece Minutolo, Paulina, I-II, 62, 64
 Capececelatro, Enrichetta, duchessa d'Andria, III, 56
 Capitelli, Giovanna, III, 43
 Capitelli, Guglielmo, conte, III, 60
 Capozzi, Carolina, I-II, 39
 Cappello, Giovanni, III, 5
 Caputi, Anna, I-II, 48, 71, 79, 88-89, 92, 97
 Caputo, Antonio Mario, III, 14
 Caracciolo, Luigi, I-II, 33, 39-41, 62
 Carafa, Mario, I-II, 113
 Carafa, Riccardo, duca d'Andria, III, 56
 Caraglio, Giovanni Iacopo, I-II, 112
 Caramiello, Francesco, I-II, 58-59
 Cardisco, Marco, III, 21-22
 Carducci, Giosue, I-II, 15, 43-44, 48
 Careri, Enrico, I-II, 38
 Carito, Giacomo, III, 14
 Carli, Enzo, III, 5-6, 14
 Carlo di Borbone (o Carlo III di Borbone), III, 23-24, 26-27, 29, 30-32
 Carlo I d'Angiò, III, 11
 Carlo II d'Angiò, III, 11
 Carmignano, marchesi d'Acquaviva, III, 24
 Carpiotti, Giulio, I-II, 76
 Carpitella, Diego, I-II, 66
 Carracci, Agostino, I-II, 92
 Carracci, Annibale, I-II, 92
 Carracci, Ludovico, III, 34
 Cartesio, *vedi* Descartes, René
 Casale, Olga Silvana, I-II, 114
 Cassano, principe di, I-II, 89
 Cassano, Raffaella, III, 14
 Castelnuovo, Enrico, I-II, 114
 Catalani, Luigi, III, 22
 Catalano, Dora, III, 14
 Causa, Raffaello, III, 5, 14, 31
 Cavallaro, Bianca, III, 22
 Cavallino, Bernardo, I-II, 71-73, 75-76, 80, 87-88
 Cavallo, Pasquale, III, 21
 Caylus, Anne Claude Philippe de Pestels de Lévis de Tubières-Grimoard, conte di, III, 37
 Ceci, Giuseppe, III, 22
 Celano, Carlo, I-II, 110, 112; III, 17-18, 21-22, 31
 Celentano, Bernardo, I-II, 79
 Centonze, Giuseppe, III, 63
 Ceranini, Elena, I-II, 18
 Cesareo, Giovanni Alfredo, I-II, 35, 40
 Cesi, Beniamino, I-II, 18, 52, 54-55, 66
 Chabrier, Emmanuel, I-II, 58
 Chausson, Ernest, I-II, 56
 Chegai, Andrea, I-II, 69
 Chemello, Adriana, III, 63-64
 Cherubini, Luigi, I-II, 65
 Chiarini, Giovan Battista, III, 22, 31
 Chiarini, Giuseppe, III, 58
 Chopelin, Paul, III, 42
 Chopin, Fryderyk, I-II, 52
 Ciampoli, Domenico, III, 56-57, 63
 Ciani, Lucia, III, 64
 Cicerone, Marco Tullio, III, 24
 Cimarosa, Domenico, I-II, 65
 Cimini, Mario, I-II, 26
 Cimmino Gibellini, Pietro, I-II, 40
 Cimmino, Francesco, I-II, 40; III, 56, 64
 Cioffi, Rosanna, III, 41
 Citro, Ernesto, I-II, 18, 28
 Civile, Giuseppe, I-II, 27
 Clementi, Giuseppe, I-II, 39
 Cleopatra, III, 39
 Coberghe, Wenzel, I-II, 111
 Cochin, Charles-Nicolas, III, 32
 Codronchi Argeli, Eugenia, III, 62
 Codronchi Argeli, Giovanni, III, 62
 Cogotti, Marina, III, 22
 Colaiacomo, Claudio, III, 64
 Colbert, Jean-Baptist, III, 27
 Coliva, Anna, III, 43
 Collange-Perugi, Adeline, III, 43
 Colli, Giorgio, I-II, 18
 Colonna, Fabrizio, III, 22
 Colotti, Mariateresa, I-II, 114
 Colummi Camerino, Marinella, III, 64
 Conca, Sebastiano, I-II, 81, 87
 Confalone, famiglia, III, 18
 Confalone, Paolo, III, 22
 Congedo, Mario, I-II, 107
 Coniglio, Paola, III, 22
 Conrad, Giorgio, III, 46
 Conti, Carla, I-II, 38, 48, 68
 Contini, Gianfranco, I-II, 39
 Copioli, Rosita, III, 64
 Coppée, François, I-II, 21, 24, 26, 34, 39
 Cordova, Ferdinando, III, 64
 Corelli, Arcangelo, I-II, 64
 Corneille, Pierre, III, 38, 43
 Cornelia, III, 38
 Corona, Eugenio, I-II, 72, 74, 76, 84, 88
 Corot, Jean-Baptiste Camille, I-II, 75, 80, 87-88
 Cort, Cornelis, I-II, 112
 Corti, Laura, I-II, 97
 Cossa, Pietro, I-II, 48
 Costa, Mario Pasquale, I-II, 12, 18, 33-34, 39, 62
 Costamagna, Philippe, III, 42
 Coypel, Antoine, III, 39
 Coypel, Charles, III, 39
 Coypel, Noël, III, 39-40, 43
 Craveri, Benedetta, I-II, 88
 Craveri, Piero, I-II, 41, 48, 69, 91
 Crespi, Giuseppe Maria, I-II, 73
 Criscuolo, Giovan Filippo, I-II, 111
 Croce, Benedetto, I-II, 18, 22, 26-27, 31, 37, 40, 48, 63, 68-69; III, 60-62, 64
 Croce, Elena, I-II, 66, 69
 Croce, Silvia, I-II, 68
 Crow, Thomas, III, 43
 Curci, editore, I-II, 59
 Curia, Francesco, I-II, 108-109
 Curzi, Gaetano, III, 14
 D'Abro Pagratide, Aslan, principe, III, 56
 d'Albert, Eugen, I-II, 59
 D'Alessandri, Antonio, III, 54
 D'Alessandri, ditta, III, 46
 D'Alessandro, Luciano, III, 45
 d'Alessandro, Lucio, I-II, 18, 41, 48, 68, 88, 91, 97
 D'Aloe, Giovanni, I-II, 22
 D'Amato, Gennaro, III, 54
 D'Amato, Giovan Antonio, I-II, 80, 85
 d'Annunzio, Gabriele, I-II, 32, 38, 47-49, 53, 57-58; III, 64
 D'Antuono, Nicola, I-II, 18, 27
 D'Arcais, Francesco, I-II, 68
 D'Auria, Giovan Tommaso, I-II, 107
 D'Auria, Geronimo, I-II, 107, 111
 D'Auria, Giandomenico, I-II, 107, 111
 d'Avalos, Francesco, I-II, 58
 D'Elia, Michele, I-II, 88; III, 6, 14
 D'Elsa, Paolo, *vedi* Pagliara, Rocco
 d'Errico, Teodoro, *vedi* Hendricksz, Dirk
 d'Indy, Vincent, I-II, 58
 D'Orsi, Achille, I-II, 79
 D'Ovidio, Francesco, III, 59
 D'Ovidio, Stefano, III, 14
 Da Schio, Almerigo, III, 61
 Dalbono, Eduardo, I-II, 79
 Dall'Asta, Monica, III, 63
 Dall'Oca Bianca, Angelo, I-II, 15
 Dante, Gerardo, III, 42
 Daudet, Alphonse, I-II, 21, 24, 26
 Daumier, Honoré, I-II, 92
 Davanzati, Chiaro, I-II, 39
 David, Jacques-Louis, I-II, 80; III, 33, 37, 40-41, 43
 Davies, David, I-II, 88
 Dávila, Pauli, III, 70
 De Benedittis, Gianfranco, III, 14
 De Biase, Francesco, III, 71
 De Caprio, Caterina, I-II, 27
 De Ciccio, Mario, I-II, 73
 De Corsi, Nicolas, I-II, 79
 De Dominicis, Bernardo, I-II, 77, 89; III, 22
 De Falco, Carolina, III, 31-32
 De Filippis Delfico, Melchiorre, I-II, 96
 de Francovich Geza, III, 5-6, 14
 De Fusco, Giuseppe, I-II, 68
 De Fusco, Laura, I-II, 64
 De Giovanni, Biagio, I-II, 113-114
 de Goncourt, Edmond, I-II, 72, 74, 88
 De Goncourt, Jules, I-II, 72
 De Gregorio, Francesco, I-II, 79
 de Halleux, Elisa, III, 43
 De Leva, Enrico, I-II, 33, 39, 41
 De Liso, Daniela, I-II, 26
 De Los Veles, marchese (Fernando Joaquín Fajardo-Zúñiga Requeses y Álvarez de Toledo), III, 22
 De Martini, Vega, I-II, 89
 de Martino, Giovan Paolo, I-II, 110
 De Martino, Giulio, I-II, 48, 68
 De Martino, Pier Paolo, I-II, 18, 40, 48, 69
 De Mattia, Fausto, III, 32
 De Mieri, Stefano, I-II, 41, 107-114; III, 22
 De Petra, Giulio, III, 22
 De Rinaldis, Aldo, I-II, 72
 De Romanis, Mariano Augusto, III, 43
 De Rosa, Annella, I-II, 88
 De Rosa, Federica, III, 22
 De Rosa, Giovan Francesco, *detto* Pacecco, I-II, 76, 79, 88
 de Rossi, Andrea, I-II, 77
 De Sanctis, Francesco, I-II, 21, 26, 31, 48; III, 55-57
 De Santis, Giacomo, III, 53
 de Verdun, Nicolas, III, 15
 de Voyer, Antoine René, marchese di Paulmy e d'Argenson, III, 28
 de Wyzewa, Isabelle, I-II, 48-49
 de Wyzewa, Téodor, I-II, 45
 de Zarrois, André, I-II, 89
 de Zerbi, Rocco, I-II, 22, 23, 25, 27; III, 55, 59
 de' Giovanni-Centelles, Guglielmo, I-II, 18, 48
 Debussy, Claude, I-II, 36, 40
 Dehnhardt, Friedrich, III, 49
 Del Balzo Pignatelli, Adelaide, principessa di Strongoli, I-II, 10, 18, 75, 88
 Del Balzo, Carlo, I-II, 21, 26-27
 Del Balzo, Ernesto, I-II, 10, 18
 Del Balzo, famiglia, I-II, 10, 18
 del Carmen Maza, Maria, III, 71
 Del Franco, Costantino, I-II, 28
 Del Pezzo, Luigi, III, 31-32

Del Pezzo, Nicola, duca di Caianello, III, 56
 del Po, Giacomo, I-II, 75
 Del Tufo, Giovan Battista, I-II, 110, 114
 Deledda, Grazia, III, 62
 Della Monaca, Andrea, III, 5, 14
 Della Porta, Giovan Battista, I-II, 112-113
 Della Porta, Giovan Vincenzo, I-II, 112-113
 Della Sala, Modestino, I-II, 26
 Della Sala, Vincenzo, I-II, 26-27
 Demio, Giovanni, III, 22
 Denoyelle, Martine, III, 41
 Dente, Marco, I-II, 112
 Denza, Luigi, I-II, 12, 18, 33, 37, 39-41, 62
 Depanis, Giuseppe, I-II, 10, 18
 Descartes, René, I-II, 113
 Dewey, George, III, 31
 di Boppard, Dietrich, III, 13, 15
 Di Capua, Annibale, III, 22
 Di Giacomo, Salvatore, I-II, 10-11, 18, 21-22, 25-26, 28, 31, 37-38, 40, 48, 84; III, 56, 61-64
 Di Giovanna, Maria, III, 63
 Di Marco, Marina, III, 22
 Di Mauro, Leonardo, III, 21
 Di Montalto, Ludovico, III, 17
 Di Pace, Ugo, III, 53
 di Somma del Colle, Carlo, III, 53
 Dickens, Charles, I-II, 31
 Diderot, Denis, III, 37
 Didier, Robert, III, 9, 15
 Didot, Pierre, III, 42
 Dixon, Susan, III, 32
 Doria, Gino, I-II, 40; III, 31
 Dostoevskij, Fëdor, I-II, 31
 Dragone, Maria Pia, I-II, 114
 Dragone, Piergiorgio, I-II, 114
 Droz, Antoine-Gustave, I-II, 24
 Du Pérac, Étienne, III, 18
 Dujardin, Édouard, I-II, 25, 45, 57
 Durand, Jean-Dominique, III, 42
 Dürer, Albrecht, I-II, 92

 Ebert-Schifferer, Sybille, III, 43
 Einaudi, Roberto, III, 22
 Eloy, Sophie, III, 42
 Elsheimer, Adam, III, 42
 Emiliani, Andrea, III, 43
 Erasmo da Rotterdam, I-II, 35
 Erba, Luciano, I-II, 28
 Erhart, Michael, I-II, 108
 Erodoto, III, 36
 Esposito, ditta, III, 45
 Este, Luigi di, I-II, 112
 Eugenia de Montijo, I-II, 34
 Eulenbourg-Hertefeld, Philipp, I-II, 39

 Fabrèga-Dubert, Marie-Lou, III, 43
 Fabri, Luigi, III, 38
 Falomo, Lidia, III, 71
 Fanelli, Giovanni, III, 46, 54
 Fano, Fabio, I-II, 51
 Fano, Guido Alberto, I-II, 51
 Fantin-Latour, Henri, I-II, 58
 Farigoule, Jérôme, III, 42
 Farnese, famiglia, III, 17
 Fava, Onorato, I-II, 22-23, 27
 Federico II di Svevia, III, 13
 Ferdinando II di Borbone, III, 23
 Ferdinando IV di Borbone, III, 31, 36
 Fergola, Salvatore, I-II, 79

 Fernández de Córdoba, Gonzalo, I-II, 51
 Ferrari, Oreste, I-II, 89
 Ferrarino, Luigi, III, 32
 Ferraris, Aldo, I-II, 18
 Ferraro, Italo, III, 18, 22
 Ferraro, Nunzio, I-II, 110, 112
 Ferreira-Lopes, Henry, III, 43
 Ferretti, Massimo, I-II, 114
 Ferretti, Raffaello, III, 46
 Ferri Missano, Antonella, III, 31-32
 Ferulano, Giancarlo, III, 22
 Fesch, Joseph, III, 36, 41
 Fetonte, III, 40-41
 Fidanza, Giovan Battista, III, 14
 Fiengo, Giuseppe, III, 31-32
 Filangieri di Candida, Antonio, III, 32
 Filangieri di Candida, Riccardo, III, 22
 Filangieri Ravaschieri Fieschi, Teresa, III, 56
 Filemone, III, 37
 Filhol, Antoine-Michel, III, 33, 41
 Filippini, Nadia Maria, III, 64
 Filippo II, di Spagna, I-II, 75
 Finamore, Francesco, I-II, 39
 Fiorelli, Vittoria, I-II, 68, 88
 Fiorillo, Fabio, III, 21
 Fix, Andrea, I-II, 89
 Flauto, Vincenzo, III, 42
 Flaxman, John, III, 40, 43
 Flora, Francesco, I-II, 28
 Florimo, Francesco, I-II, 52
 Flotow, Friedrich von, I-II, 65
 Fogazzaro, Antonio, III, 58, 61-62, 64
 Folengo, Teofilo, I-II, 113
 Folli, Anna, III, 63-64
 Fonseca, Cosimo Damiano, III, 14
 Fontana, Domenico, III, 29
 Fornari, Vito, III, 62
 Foroni, Jacopo, I-II, 65
 Fortini, Franco, III, 63
 Fortunato, Giustino, III, 55
 Fortuny, Mariano, I-II, 58
 Foulques, Eugenio Wenceslao, I-II, 31
 Fracanzano, Francesco, I-II, 73, 81, 85
 Fragnito, Gigliola, III, 32
 Franchi dell'Orto, Luisa, III, 14
 Franchi, Carmine, I-II, 39
 Franco, Nicolò, III, 60
 Fratacci, Carlo, III, 45, 53
 Fratacci, Giacomo, III, 53
 Frigessi, Delia, I-II, 114
 Fumagalli, Elena, I-II, 89
 Furtwängler, Wilhelm, I-II, 53
 Fusco, Maria Antonella, III, 42, 97

 Gady, Bénédicte, III, 43
 Gaeta, Letizia, I-II, 107-110, 113-114
 Gaetani di Castelmola, Carlo, III, 56
 Gaio Giulio Cesare Ottaviano Augusto, III, 36
 Galante, conte, I-II, 73
 Galasso, Giuseppe, I-II, 18, 48, 68
 Galilei, Galileo, I-II, 113
 Gambardella, Alfonso, III, 31-32
 Garbarino, Carlo, III, 71
 Garnier, Robert, III, 39-41
 Gasse, Luigi, III, 49
 Gasse, Stefano, III, 49
 Gaudio, Alessandro, I-II, 26-27
 Gautier, Judith, I-II, 57
 Gautier, Théophile, I-II, 21, 26, 34, 36

 Gavarni, Paul, I-II, 34
 Geibel, Emanuel, I-II, 39
 Gemito, Vincenzo, I-II, 87
 Genetasio, Giuliano, I-II, 97
 Genovese, Gianluca, III, 64
 Ghelardi, Maurizio, I-II, 114
 Ghil, René, I-II, 45, 57
 Ghirardi, Sendy, III, 71
 Giacomelli, Antonietta, III, 62
 Giacosa, Giuseppe, III, 62
 Giametta, Sossio, I-II, 18
 Giammattei, Emma, I-II, 18, 23, 27, 31, 38, 69; III, 63-64
 Giampaola, Daniela, III, 21-22
 Giannetti, Anna, III, 31
 Giardini, Felice, I-II, 65
 Gigante, Giacinto, I-II, 79
 Gigli, Laura, III, 22
 Giglio, Raffaele, I-II, 26, 39-40
 Gillé, Joseph-Gaspard, III, 41
 Gina D'Arco (eteronimo di Domenico Gnoli), III, 61
 Giordano, Fabio, III, 22
 Giordano, Luca, I-II, 76-77, 80, 82, 84-85, 89
 Giordano, Maria Teresa, I-II, 69
 Giordano, Tommaso, III, 23
 Giovanni V del Portogallo, III, 26
 Giove, III, 37
 Giulia Agrippina Augusta, III, 36
 Giulio Orsini (eteronimo di Domenico Gnoli), III, 61
 Giura, Luigi, III, 49-50
 Giusti, Paola, III, 14, 22
 Gluck, Christoph Willibald, I-II, 65
 Gneo Pompeo Magno, III, 38
 Gnoli, Domenico, III, 61, 63
 Gobatti, Stefano, I-II, 65
 Godoy, Marcelo, III, 71
 Golluccio, Gabriella, III, 42
 Gomez, Antonio Carlos, I-II, 65
 Goncourt, Edmond de, I-II, 24, 34, 39
 Goncourt, Jules de, I-II, 34, 39
 Göthe, Erik Gustaf, III, 37
 Gottlob Neefe, Christian, I-II, 55
 Gounod, Charles, I-II, 65
 Gramatica, Antiveduto, I-II, 74, 80
 Gramont, Louis de, I-II, 45
 Grande, Maurizio, I-II, 38
 Grande, Tiziana, I-II, 18, 69
 Granderroute, Robert, III, 43
 Grandesso, Stefano, III, 43
 Grandolfo, Alessandro, I-II, 107, 114
 Gray, Thomas, III, 58
 Graziano, Giuseppe Oreste, III, 42
 Greer Cohn, Robert, I-II, 48
 Gregoretti, Ugo, I-II, 38, 48
 Grillet, Claude Victor, III, 45-46
 Grilli, Luigi, III, 63
 Grimaldi, Anna, III, 41
 Grimani Pasquale, III, 60
 Grosley, Pierre-Jean, III, 32
 Grunchev, Philippe, III, 41
 Guardascione, Ezechiele, I-II, 79
 Guarnieri Corazzol, Adriana, I-II, 18
 Guarnieri, Luigi, III, 55
 Guastella, Massimo, III, 15
 Guattani, Giuseppe Antonio, III, 37, 42
 Guerrini, Mauro, I-II, 97
 Guevara, famiglia, III, 20
 Guglielminetti, Amalia, III, 62
 Guido da San Giuliano (pseudonimo di Bianca Belinzaghi), III, 62

Guigon, Emmanuel, III, 43
 Guittone d'Arezzo, I-II, 39
 Gyrowetz, Adalbert, I-II, 65

Halevy, Fromental, I-II, 65
 Händel, Georg Friedrich, I-II, 55, 65
 Haskell, Francis, I-II, 109, 114
 Hauteceur, Louis, III, 43
 Haydn, Joseph, I-II, 16, 65-66
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, I-II, 25
 Hegue, duc de, I-II, 89
 Hendricksz, Dirck, I-II, 110-111
 Hengevoss-Dürkop, Kerstin, III, 14
 Hénin, Emmanuelle, III, 43
 Hérold, Ferdinand Louis Joseph, I-II, 65
 Hersey, George, III, 32
 Hoffmeister, Franz Anton, I-II, 65
 Hölderlin, Johann Christian Friedrich, I-II, 44
 Holleufer, Karl Eschwin Albert von, I-II, 10-11, 16-17
 Holleufer, Maria von, I-II, 11, 18, 39
 Hugo, Victor, I-II, 35, 49-40
 Hummel, Johann Nepomuk, I-II, 55, 66

Iacopo da Lentini, I-II, 39
 Ierace, Fortunato, I-II, 114
 Imparato (o Imperato), Girolamo, I-II, 80, 85, 110
 Induno, Girolamo, I-II, 79
 Infelise, Mario, III, 32
 Infusino, Gianni, I-II, 26, 39
 Ingres, Jean-Auguste-Dominique, III, 37
 Intieri, Mario, III, 31
 Ioannou, Panayotis K., I-II, 88
 Iside, III, 36
 Isotta, Paolo, I-II, 59
 Ivanov, Vsevolod, I-II, 38
 Ivone, Rocco, III, 14

Jagot, Héléne, III, 42
 Jatta, Barbara, I-II, 71, 88, 91-92, 97
 Jerace, Francesco, I-II, 79, 84
 Jiménez, José, III, 71
 Jodice, Mimmo, III, 45, 97
 Joli, Antonio, III, 30-31
 Jommelli, Niccolò, I-II, 74, 78-79, 81, 89
 Julia, Isabelle, III, 41, 42
 Julião, Leticia, III, 71
 Jullien, Adolphe, I-II, 58
 Jurlaro, Rosario, III, 6, 15
 Juvarra, Filippo, III, 27

Kalenberg, Ángel, III, 71
 Karajan, Herbert von, I-II, 55
 Karr, Alphonse, I-II, 34
 Kaulbach, Hans-Martin, I-II, 89
 Keilberth, Joseph, I-II, 53
 Knappertsbusch, Hans, I-II, 53
 Korchane, Mehdi, III, 42
 Krauthemer-Hess, Trude, III, 5, 9-11, 14-15
 Krumrine, Mary J., III, 31
 Küster, Katharina, I-II, 89

La Baume-Desdossat, Jacques-François de, III, 41, 43
 La Fontaine, Jean de, III, 37, 42
 Lablache, Luigi, I-II, 52
 Labriola, Antonio, I-II, 23, 27
 Labrot, Gérard, III, 17, 21
 Lacroix, Paul, I-II, 34
 Lafréry, Antoine, III, 18
 Lama, Giovan Bernardo, I-II, 107, 109-111
 Lama, Matteo, III, 22

Lamy, Mathilde, III, 43
 Langusi, Daniela, III, 31
 Lascoux, Antoine, I-II, 58
 Laurenti, Jean-Noël, III, 43
 Le Brun, Charles, III, 39-40
 Leach, Neil, III, 31
 Leconte de Lisle, Charles, I-II, 39
 Leinberger, Hans, I-II, 108
 Lembo, Ferdinando, III, 45
 Lenau, Nikolaus, I-II, 39
 Lenza, Concetta, III, 42
 Leonardo da Vinci, I-II, 34, 39, 79, 109
 Leone de Castris, Pierluigi, I-II, 71, 89, 91, 111-112, 114;
 III, 5, 14-15, 22, 32
 Leone X, I-II, 112; III, 21
 Leopardi, Giacomo, III, 59-60, 64
 Levi, Hermann, I-II, 53
 Lièvre, Pierre, III, 43
 Limoncelli, Mattia, I-II, 72, 81, 87-89
 Lipinsky, Angelo, III, 15
 Lisia, III, 36
 Listz, Franz, I-II, 13, 52-53, 55, 59, 66
 Lodi, Luigi, III, 64
 Lomazzo, Giovan Paolo, I-II, 113; III, 17, 21
 Lombardi, Raffaele, III, 71
 Longobardo, Francesco, III, 22
 Lorenzelli, Jacopo, III, 15
 Lorenzelli, Pietro, III, 15
 Lorrain, Claude, I-II, 71, 76, 79
 Lorusso Romito, Rosa, III, 14-15
 Loth, Johann Carl, III, 42
 Lotman, Jurij Michajlovič, I-II, 31, 38; III, 64
 Lourenço, Marta Catarino, III, 70-71
 Luca Dazio, Manuela, III, 31
 Lucano, Marco Anneo, I-II, 24
 Lucchesi Palli, principe di Campofranco, I-II, 51
 Lucchini, Luigi, III, 62
 Lucullo, Lucio Licinio, III, 24
 Lupia, Aurora, III, 22
 Luraghi, Silvia, III, 72
 Lurie, Ann T., I-II, 88
 Lutero, Martin, I-II, 113

Mabellini, Teodulo, I-II, 65
 Maccari, Paolo, III, 64
 Maccarini, Maurizio, III, 72
 Maccio, Pasquale, III, 42
 Macedo de la Concha, Elia, III, 71
 Macry, Paolo, I-II, 32, 38
 Madrazo, José de, III, 37
 Maestro degli annunci ai pastori, I-II, 75, 80
 Maggio, Tiziana, III, 72
 Magliulo, Giovan Andrea, I-II, 110-113
 Mahler, Gustav, I-II, 53, 56
 Maione, Paolo Giovanni, I-II, 69
 Maione, Paologiovanni, I-II, 97
 Maître, Edmond, I-II, 58
 Mallarmé, Stéphane, I-II, 25, 45, 47-48, 51, 57, 59; III, 61
 Mancinelli, Luigi, I-II, 65
 Mancini, Antonio, I-II, 71, 79
 Mancini, Franco, III, 63-64
 Mann, Thomas, I-II, 18, 57
 Mannino, Francesco, III, 70-71
 Mansart, François, III, 27
 Manso, Giovan Battista, I-II, 112
 Manzoni, Alessandro, I-II, 48, 51
 Marcello, Benedetto, I-II, 65
 Marchetti, Filippo, I-II, 65
 Marchisio, Barbara, I-II, 64
 Marco Antonio, III, 39

Marco, Pino, *vedi* Pino, Marco
 Margherita di Savoia, I-II, 62, 68; III, 56
 Maria Carolina d'Austria, III, 36, 43
 Mariani, Angelo, I-II, 55
 Mariani, Valerio, I-II, 71, 88, 92, 97; III, 5, 14
 Mariás, Fernando, III, 32
 Marinaro, Daniela, III, 71
 Marinetti, Filippo Tommaso, III, 62
 Marinuzzi, Gino, I-II, 53, 55
 Mariuz, Adriano, III, 43
 Marniti, Biagia, III, 63
 Marras, Mowbray, I-II, 37
 Marrone, Gaetana, III, 64
 Martin, Henry, III, 32
 Martinez, Jean-Luc, III, 43
 Martini, Ferdinando, III, 62
 Martino, Clementina, III, 22
 Martino, Valentina, III, 71
 Martorelli, Luisa, I-II, 89
 Martucci, Giuseppe, I-II, 9-19, 24-25, 27, 39-40, 43, 45,
 48, 51-56, 58-59, 63-64, 66, 68-69
 Martucci, Maria, I-II, 13-14, 19, 69
 Marzo, Edoardo, I-II, 39-40
 Masci, famiglia, III, 18
 Masini, Ferruccio, I-II, 18
 Massimo, Quinto Fabio, III, 24
 Matilla, José-Manuel, III, 42
 Mattei, Saverio, I-II, 64
 Mattei, Tito, I-II, 39
 Mauri, Achille, III, 46, 51, 53-54
 Mazzarella, Carla, III, 43
 Mazzaro, Alessandra, I-II, 41
 Mazzola, Francesco, *detto* il Parmigianino, I-II, 112
 Mazzola, Ludovica, I-II, 88
 Mazzucato, Alberto, I-II, 65
 Medici, famiglia, I-II, 77
 Medici, Cosimo III, de, Granduca, I-II, 77
 Medici, Ferdinando, de, Gran Principe, I-II, 77
 Medrano, Giovanni Antonio, III, 23, 26-32
 Méhul, Étienne Nicolas, I-II, 65
 Melica, Davide, III, 15
 Melis, Rossana, I-II, 26-27
 Melissano di Bisignano, principessa, III, 56
 Mellini, Gian Lorenzo, III, 15
 Melodia, Antonia, principessa di Tricase e Moliterno,
 III, 56, 59
 Meloncelli, Raoul, I-II, 39
 Mencarelli, Rosaria, III, 72
 Mendelsohn-Bartholdy, Felix, I-II, 11, 13, 52, 16, 66
 Mendès, Catulle, I-II, 39, 46, 56
 Mengaldo, Pier Vincenzo, I-II, 38, 40
 Mengelberg, Willem, I-II, 53
 Mercadante, Saverio, I-II, 19, 65
 Mercurio, III, 37
 Merrill, Stuart, I-II, 47, 57
 Message, Kylie, III, 70
 Meyerbeer, Giacomo, I-II, 65
 Mezzanotte, Giuseppe, I-II, 22, 27
 Michiel, Marcantonio, III, 17, 21
 Migliaro, Vincenzo, I-II, 10, 12, 20, 84, 87, 92
 Migliore, Martino, I-II, 110-111
 Millico, Vito Giuseppe, I-II, 65
 Milovanovic, Nicolas, III, 43
 Mineo, Enrico, I-II, 39, 41
 Minghetti, Laura, III, 62
 Minghetti, Marco, I-II, 15
 Minichini, Sergio, I-II, 26-27, 48
 Minozzi, Marina, III, 43
 Miraglia, Marina, III, 53
 Mirelli di Teora, Francesco, duca di Santomena, III, 56

- Mislevecek, Josef, I-II, 65
 Missirini, Melchior, III, 43
 Molajoli, Bruno, III, 31-32
 Molinaro Del Chiaro, Luigi, I-II, 32
 Montagny, Elie-Honoré, III, 33-34, 35-43
 Montagny, Fleury, III, 41
 Montanari, Tomaso, III, 70
 Montinari, Mazzino, I-II, 18
 Morelli, Domenico, I-II, 71, 76, 81, 89
 Morelli, Domenico, I-II, 92
 Morice, Charles, I-II, 45, 57
 Mormone, Mariaserena, I-II, 89
 Moroni, Giovanni Battista, III, 38
 Mottl, Felix, I-II, 53
 Moulinas, René, III, 43
 Mourey, Gabriel, I-II, 45, 47, 49
 Mozart, Wolfgang Amadeus, I-II, 65-66
 Murat, Carolina, III, 36
 Murger, Henri, I-II, 24, 27
 Murillo, Bartolomé Esteban, I-II, 73, 76
 Musca, Giosuè, III, 15
 Musorgskij, Modest Petrovič, I-II, 56
 Muti, Riccardo, I-II, 56
- Nadar, *vedi* Tournachon, Gaspard-Félix
 Naldi, Riccardo, III, 22
 Napoletano, Daniele, I-II, 64
 Nardella, Umberto, I-II, 34, 38
 Nardini, Pietro, I-II, 64
 Nash-Marshall, Siobhan, III, 63
 Naya, Luis María, III, 70
 Negro, Angela, III, 43
 Nencioni, Enrico, III, 56
 Nerone, imperatore, III, 20
 Nerval, Gérard de, I-II, 21, 24, 26, 34
 Nestore, III, 24
 Neukomm, Emmanuelle, III, 42-43
 Niccolini, Antonio, III, 24
 Nicolai, Gilda, III, 71
 Nicolini, Fausto, III, 21-22
 Nietzsche, Friedrich, I-II, 18, 47, 58
 Nikisch, Arthur, I-II, 53
 Nini, Alessandro, I-II, 65
 Nitti, Francesco Saverio, I-II, 31
- Offenbach, Jacques, I-II, 65
 Omero, III, 37
 Orsini, famiglia, III, 20
 Orsino, Vincenzo, III, 42
 Ortolani, Sergio, I-II, 71-72, 88, 92
 Ossani, Olga, III, 62, 64
 Ovidio, Nasone Publio, III, 37, 42
- Pace, Valentino, III, 6, 14-15
 Pacelli, Vincenzo, I-II, 88
 Pacheco de Villena, Pedro, cardinale, III, 22
 Pacini Aganoor, Giuseppina, III, 55
 Pacini, Giovanni, I-II, 65
 Padovani, Gisella, III, 64
 Paër, Ferdinando, I-II, 65
 Pagliara, Adelaide (Adele), I-II, 10, 43, 62, 74-75, 88, 92
 Pagliara, Maria Antonietta, I-II, 10, 43, 62-64, 71-72, 74-75, 87-89, 92, 94
 Pagliara, Rocco Eduardo, I-II, 9-19, 20-28, 43-48, 51-54, 56-59, 62-69, 71-72, 74, 76, 79-82, 84, 87-89, 91-92, 97
 Paisiello, Giovanni, I-II, 65
 Palazzeschi, Aldo, III, 62
 Palermo, Antonio, I-II, 18, 27
 Palermo, Salvatore, III, 31
 Palizzi, Filippo, I-II, 71, 79
- Pane, Giulio, I-II, 115; III, 22
 Pannain, Guido, I-II, 54, 59
 Pantaleo, Angelo, III, 5, 14
 Papini, Massimiliano, III, 43
 Paracelso, I-II, 113
 Parascandolo, Giovanni Giuseppe, I-II, 61
 Paratore, Ettore, I-II, 58
 Pàris, Pierre-Adrien, III, 40
 Parisi, Roberto, III, 32
 Parisi, Valeria, III, 21
 Parisio, Giulio, III, 45
 Parmigianino, *vedi* Mazzola, Francesco
 Pascoli, Giovanni, I-II, 43
 Pasqui, Marina, III, 63
 Pastore Stocchi, Manlio, III, 63
 Paternò, Vito, I-II, 40
 Patierno, Alvio, I-II, 38
 Pavanello, Giuseppe, III, 43
 Pavone, Mario Alberto, I-II, 89
 Pedrotti, Carlo, I-II, 65
 Pellico, Silvio, I-II, 48
 Penta, Maria Teresa, I-II, 18, 26, 38, 48, 69, 71, 79, 87-89, 92, 97
 Pepper, Stephen, I-II, 88
 Percy, Ann, I-II, 88
 Perego Salvioni, Luigi, III, 43
 Pergolesi, Giovanni Battista, I-II, 65
 Peri, Achille, I-II, 65
 Perillo, Donato, III, 24, 31
 Perin del Vaga, *vedi* Bonaccorsi, Pietro
 Perla, Mario, *vedi* Pagliara, Rocco
 Peronnet, Benjamin, III, 42-43
 Perrin de Boussac, Henri, III, 42
 Perrino, Folco, I-II, 18, 51
 Persico, Federico, III, 59
 Pietro di Cristoforo Vannucci, *detto* il Perugino, III, 34
 Perugino, *vedi* Pietro di Cristoforo Vannucci
 Pes di Villamarina, Melania, III, 56
 Pessolano, Maria Rosa, III, 32
 Petitti, Pompilio, I-II, 34
 Petrarca, Francesco, I-II, 34, 39
 Petrella, Enrico, I-II, 65
 Petruolo, Salvatore, I-II, 79
 Pezzé Pascolato, Maria, III, 62
 Pfitzner, Hans, I-II, 53
 Philidor, Pierre Danican, I-II, 65
 Piazzetta, Giovanni Battista, I-II, 73-74, 76
 Pica, Vittorio, I-II, 9-10, 18, 21-27, 31, 34, 40, 44-45, 47-49, 57
 Picard-Cajan, Pascale, III, 41
 Piccinni, Niccolò, I-II, 65
 Pietra Santa, Gasparo, I-II, 64
 Pigeon, Amédée, I-II, 45, 58
 Pignatelli del Balzo, Adelaide, principessa di Strongoli, I-II, 43, 62-63, 69
 Pignatelli, Francesco, principe di Strongoli, I-II, 43
 Pignone, famiglia, III, 18
 Pino, Marco I-II, 110
 Pinto, Aldo, I-II, 114-115; III, 21
 Pio V, I-II, 75
 Pirandello, Luigi, III, 61
 Piranesi, Giovan Battista, I-II, 92, 95
 Pirrelli, Marilena, III, 72
 Pisano, Nicola, III, 13
 Pitloo, Anton Sminck van, I-II, 79
 Pittarello, Ornella, III, 64
 Platania, Pietro, I-II, 56
 Plutarco, III, 38, 39
 Poel, Halsted B. van der, III, 22
 Poli Capri, Paola, III, 22
- Polidoro da Caravaggio, *vedi* Caldara, Polidoro
 Pollio, Felice, III, 24
 Pomarède, Vincent, III, 42
 Pompili, Guido, III, 60-62
 Porpora, Niccolò, I-II, 64-65
 Porzio, Francesco, I-II, 113-114
 Praga, Emilio, I-II, 44, 48
 Prat, Louis-Antoine, III, 42
 Prati, Giovanni, I-II, 44
 Prencipe, Riccardo, III, 22
 Proto di Albaneta, duchessa, III, 56
 Proust, Marcel, III, 56
 Prudhomme, René-François-Armand, *detto* Sully
 Prudhomme, I-II, 21, 26
 Publio Cornelio Scipione Africano, III, 24
 Pugliese Carratelli, Giovanni, III, 18
 Pupino, Angelo R., I-II, 26
 Pym, Anthony, I-II, 38
- Rabelais, François, I-II, 113
 Radrizzani, Dominique, III, 42
 Ragozzino, Marta Giuseppina, III, 14
 Raimondi, Giuseppe, III, 42
 Raimondi, Guglielmo, III, 54
 Raimondi, Marcantonio, I-II, 112
 Raimondi, Pietro, I-II, 65
 Reger, Max, I-II, 59
 Régis, Michel, III, 43
 Rembrandt, Harmenszoon van Rijn, I-II, 92
 Reni, Guido, III, 40, 43
 Rescigno, Eduardo, III, 64
 Respighi, Ottorino, I-II, 51, 55
 Restout, Jean-Bernard, III, 37
 Revertera, reggente, III, 21
 Ribera, Jusepe de, I-II, 92
 Ricci, Corrado, I-II, 48, 52
 Ricci, Federico, I-II, 65
 Ricci, Luigi, I-II, 65
 Richter & Co., ditta, III, 54
 Rico Mansard, Fernanda, III, 71
 Ricordi, editore, I-II, 56
 Ricordi, Giulio, I-II, 14
 Ricottini, Cecilia, I-II, 40
 Riemenschneider, Tilman, I-II, 108
 Ripa, Cesare, I-II, 35
 Rive, Robert, III, 45-46, 54
 Rocco, Lilia, I-II, 87
 Roche, Pietro Agostino, I-II, 39
 Rolf, Marie, I-II, 40
 Romano, Giovanni, I-II, 109, 114
 Roemer, Gaspar, III, 21-22
 Rosa, Giovanna, I-II, 107
 Rosa, Salvator, I-II, 73, 92
 Rosaspina, Francesco, I-II, 92
 Rossi, Enrico, I-II, 36, 39
 Rossi, Pasquale, I-II, 91
 Rossini, Gioacchino, I-II, 54
 Rosso Fiorentino, I-II, 112
 Rostagno, Antonio, I-II, 18, 27, 40, 43, 48, 69
 Rota, Bernardino, III, 21
 Rotondo, Beniamino, I-II, 32
 Rotondo, Paolo, I-II, 32
 Rousseau, Jean-Jacques, III, 37
 Roviale, Francesco, III, 22
 Rubens, Pieter Paul, III, 42
 Rubinstein, Ruth, III, 22
 Rubinstejn, Anton Grigorevič, I-II, 13
 Rückert, Friedrich, I-II, 39
 Ruggiero, Nunzio, I-II, 27, 38; III, 64
 Ruiz Castell, Pedro, III, 70

- Ruotolo, Renato, III, 31
Russo, Guglielmo, I-II, 39
Russo, Luigi, I-II, 38
Russo, Marco, I-II, 39
Rutini, Giovanni Marco, I-II, 65
Rykwert, Joseph, III, 31
- Sabatini, Andrea, *detto* da Salerno, I-II, 76
Sabbatino, Pasquale, I-II, 26
Sailer, Luigi, I-II, 37
Saint-Saëns, Camille, I-II, 58
Sansone, Matteo, I-II, 38
Santafede, Fabrizio, I-II, 107, 110, 112
Santamaria Nicolini, Francesco, III, 56
Santojanni, Giuseppe, I-II, 18, 33, 39
Sanvitale, Francesco, I-II, 38; III, 64
Sanzio, Raffaello, I-II, 79
Sarriano, Anello, I-II, 68
Savarese, Luca, III, 57
Savarese, Roberto Federico, I-II, 22
Scarfoglio, Edoardo, I-II, 21, 26
Scarpetta, Eduardo, I-II, 38
Scavizzi, Giuseppe, I-II, 89
Scheffel, Joseph Victor von, I-II, 39
Scherillo, Michele, I-II, 10, 24, 27
Scherzen, Beatrice, I-II, 89
Schioppa, Luigi, I-II, 51
Schipa, Michelangelo, III, 28, 31-32
Schleier, Erich, III, 43
Schlitzer, Franco, I-II, 40
Schnapper, Antoine, III, 37, 42-43
Schneider Berrenberg, Rüdiger, III, 15
Schönfeld, Johann Heinrich, I-II, 76, 80
Schopenhauer, Arthur, I-II, 25
Schubert, Franz, I-II, 11, 66
Schumann, Robert, I-II, 11, 34, 52, 66
Scialò, Pasquale, I-II, 38, 48, 69
Scognamiglio, Ornella, III, 41-43
Scoppetta, Pietro, I-II, 79
Scorziato, Giovanna, I-II, 107
Securo, Francesco, III, 49
Sega, Maria Teresa, III, 64
Seller, Francesca, I-II, 69, 97
Senatore, Giuseppe, III, 31
Seneca, Lucio Anneo, III, 20
Serao, Matilde, I-II, 22, 26, 31, 34, 38; III, 55, 62-63
Serra, marchese, III, 56
Sérullaz, Arlette, III, 43
Servolini, Luigi, III, 43
Severini, Antelmo, III, 57
Sgambati, Giovanni, I-II, 53, 55, 58-59
Sgroi, Ornella, III, 70
Shearman, John, I-II, 109, 114
Siccardi, Giuseppe, I-II, 48
Sicola, Sigismondo, III, 18, 22
Sienkiewicz, Henryk, I-II, 31
Sigismondo, Giuseppe, III, 18, 22
Siloti, Alexander, I-II, 59
Simeoni, Daniel, I-II, 38
Siniscalchi, Michele, I-II, 18
Smargiassi, Gabriele, I-II, 79
Socco, Carlo, III, 64
Sofia Carlotta, elettrice di Brandeburgo, I-II, 64
Solari, Tommaso, I-II, 50
Solimena, Francesco, I-II, 73, 76, 81, 89
Sommaruga, Angelo, I-II, 34
Sommer, Giorgio, III, 45-46, 48, 50-54
Sørensen, Bent, III, 32
Soubiran, Sébastien, III, 70-71
Spadafora, Adriano, I-II, 112
- Spina, Giuseppina, I-II, 18, 48, 71, 88
Spinosa, Nicola, I-II, 89, 115; III, 31
Spirito, marchese, I-II, 73
Spohr, Louis, I-II, 65
Spontini, Gaspare, I-II, 53, 65
Sricchia Santoro, Fiorella, III, 22
Stanzione, Massimo, I-II, 73, 76, 88
Stazio, Marialuisa, I-II, 38
Stazio, Publio Papinio, III, 20
Stefanile, Mario, I-II, 39
Stendardo, Francesco, I-II, 22-23, 27, 48
Stieler, Karl, I-II, 39
Stopendaal, Bastiaen, I-II, 92
Stoss, Veit, I-II, 108
Strauss, Richard, I-II, 53
Strazzullo, Franco, III, 32
Stringa, Paola, III, 72
Suardi, Soardino, III, 22
Sully Proudhomme, René F., I-II, 34
Summonte, Giovanni Antonio, I-II, 112
Summonte, Pietro, III, 17, 21
Suvée, Joseph-Benoît, III, 36, 41
Svetonio Tranquillo, Gaio, III, 20
Sylva, Carmen, I-II, 39
- Tacito, Publio Cornelio, III, 20
Taddei, Maurizio, I-II, 38
Talas, Sofia, III, 71
Tamajo Contarini, Maria, I-II, 114
Tantillo, Alma Maria, III, 22
Tapia, Carlo, I-II, 112
Tari, Antonio, I-II, 68
Tausig, Carl, I-II, 59
Tavernor, Robert, III, 31
Tesauro, Alfonso, I-II, 88
Tessitore, Giuseppe Raffaele, I-II, 84
Thalberg, Sigismund, I-II, 52, 55
Theologi-Gouti, Penelope, III, 72
Theotokópoulos Domenico, *detto* El Greco, I-II, 70-71, 74, 79, 84, 87-88
Therbusch, Anna-Dorothea, I-II, 78, 81, 89
Thieme, Ulrich, III, 22
Thuiller, Jacques, III, 43
Tiberio, III, 24
Tito Flavio Cesare Vespasiano Augusto, *detto* Tito, III, 22
Tito Flavio Vespasiano, *detto* Vespasiano, III, 22, 36
Toesca, Pietro, III, 6, 14
Toma, Gioacchino, I-II, 71
Tomei, Alessandro, III, 14
Torelli, Achille, III, 57
Tortelli, Benvenuto, I-II, 112
Toscanini, Arturo, I-II, 53, 55
Toscano, Maria, III, 22
Tosti, Francesco Paolo, 33, 35-36, 39-41, 62; III, 59-60
Tournachon, Gaspard-Félix, I-II, 92
Tourney, Gideon, I-II, 38
Trama, Luciana, I-II, 18, 41, 48, 68
Treves, Emilio, III, 62
Tripoli, Gianni, III, 21
Troncone, ditta, III, 45
Tucidide, III, 36
Tutini, Camillo, I-II, 112
- Uhland, Ludwig, I-II, 39
- Vacca, Nicola, III, 14
Vaccai, Nicola, I-II, 65
Vaccaro, Andrea, I-II, 76, 79, 88
Valente, Vincenzo, I-II, 26, 33, 39
- Valerio, Adriana, I-II, 115
Valerio, Vladimiro, I-II, 48
Vannozzi, Bonifacio, I-II, 113
Vanvitelli, Luigi, III, 32
Vargas, Carmela, I-II, 107, 114
Vasari, Giorgio, III, 17, 21-22
Veca, Alberto, III, 15
Venturi, Adolfo, I-II, 88
Venturoli, Paolo, III, 14
Venuti, Lawrence, I-II, 38
Verdi, Giuseppe, I-II, 13-15, 52, 54-55
Verdi, Luigi, I-II, 18
Verdinois, Federigo, I-II, 21-22, 25-28, 31; III, 56, 63
Verdirame, Rita, III, 64
Verga, Giovanni, III, 62
Verlaine, Paul, I-II, 45, 57
Veronesi, Matteo, III, 63
Versiero, Marco, I-II, 39
Vespasiano, *vedi* Tito Flavio Vespasiano
Vetri, Paolo, I-II, 28
Vianelli, Alberto, I-II, 79
Viggiano, principessa di, I-II, 89
Vigliante, Giovan Battista, I-II, 110
Vignier, Charles, I-II, 45, 57
Villani, Paola, I-II, 18, 21, 26, 31, 38-39, 48, 69, 84, 87, 89, 97
Virgilio, III, 24
Visconti, Ennio Quirino, III, 33, 42
Visconti, Filippo Aurelio, III, 43
Vitale, Vincenzo, I-II, 58, 63-64, 69
Volpi, Simone, III, 21
Volterrani, Silvia, I-II, 39
- Wagner, Richard, I-II, 9-11, 16, 24, 26, 45-49, 53, 55-59, 65
Waïke, Maren, I-II, 89
Warburg, Aby, I-II, 113-114
Watson, Sheila, III, 70
Weatherly, Frederic E., I-II, 39
Weber, Carl Maria von, I-II, 13, 65-66
Weil, Karin, III, 71
Weingartner, Felix, I-II, 53
Weisinger Cordero, Graciela, III, 70
Weiss, Charles, III, 43
Wesseling, Ari, I-II, 39
Westerhout, Niccolò van, I-II, 58, 62
Wilde, Oscar, I-II, 31
Winckelmann, Johann Joachim, III, 33-34, 41
Winter, Peter von, I-II, 65
Witcomb, Andrea, III, 70
Witkowski, Nicolas, I-II, 38
Wittje, Roland, III, 70-71
Wyzewa, Théodor de, I-II, 57
- Zanardini, Angelo, I-II, 36
Zanella, Giacomo, I-II, 37, 40; III, 55, 58, 63
Zanetti, Giorgio, I-II, 49
Zanichelli, editore, III, 61
Zanotti, Milena, III, 71
Zaya, Antonio, III, 71
Zecchino, Ortensio, I-II, 41, 51, 58, 91
Zeli, Fabiana, III, 22
Zeller, Ursula, I-II, 89
Zezza, Andrea, III, 17, 22
Zingarelli, Nicola Antonio, I-II, 52
Zola, Emile, I-II, 31
Zuloaga, Ignacio, I-II, 88
Zúñiga y Avellaneda, Juan de, conte di Miranda, I-II, 112

Indice dei luoghi

- Abruzzo, I-II, 107
Alcalá de Henares, convento dei gesuiti, I-II, 80, 85
Amalfi, I-II, 115
America Latina, III, 67, 70-71
Amsterdam, I-II, 19
- Ateneo, III, 70
- Rijksmuseum, I-II, 112
Anguillara Sabazia, Palazzo Orsini di Anguillara, III, 22
Aranjuez, I-II, 80
Arezzo, Duomo, III, 7, 15
Argentina, III, 71
Austria, I-II, 58
- Bagni di Lucca, I-II, 59
Bari, III, 14-15
Baronissi, I-II, 51, 91, 110
Baviera, I-II, 9-10, 12, 17
Bayreuth, I-II, 58, 10
Berlino, I-II, 112
Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, III, 38-40
Bologna, I-II, 14-16, 19, 51-52, 56
- Basilica di San Petronio, I-II, 16
- Cappella Musicale di San Petronio, I-II, 28
- Liceo Musicale, I-II, 9, 16, 43, 48
- Teatro Comunale, I-II, 9, 53
- Università, I-II, 15; III, 71
Borgo San Sepolcro, I-II, 110
Brindisi, III, 5, 13-15
- Archivio diocesano, III, 14
- Chiesa del Cristo Crocifisso, III, 4-5, 7, 9-10, 12, 14-15
- Chiesa della Maddalena, III, 11
Brindisi-Oria, diocesi, III, 14
Bruxelles, Musée Schott, III, 9
Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, III, 71
- Cagliari, I-II, 34
Capri, Certosa, III, 22
- Chiesa di Santo Stefano, III, 22
Capua, I-II, 18
Casalnuovo, I-II, 16
Casamari, Abbazia, III, 15
Caserta, III, 31-32, 36
- Palazzo Reale, III, 35, 42
Castel del Monte, III, 13
Castellammare di Stabia, I-II, 18, 51, 110; III, 59, 63
- Museo diocesano, I-II, 85
Catania
- Archivio Storico, III, 69-70
- Monastero dei Benedettini, III, 67, 70, 72, 65
- Museo della Fabbrica, III, 67, 70
- Museo di Archeologia, III, 68, 70
- Officine Culturali, III, 70
- Orto Botanico, III, 66, 70
- Sistema Museale d'Ateneo, III, 65, 67, 68-70, 72
- Soprintendenza ai Beni Culturali di Catania, III, 68, 70, 72
- Università degli Studi, III, 72
Cava de' Tirreni, I-II, 9, 61; III, 55-56
Chartres, Cattedrale, III, 6
Chicago, I-II, 56
Colonia, Duomo, I-II, 16
Coperlino, III, 15
- Dresda, III, 42
- El Escorial, III, 29
Engadina, I-II, 53
Ercolano, III, 33, 36
Europa, I-II, 10-11, 107; III, 27, 65, 70-71
- Fiandre, I-II, 108
Firenze, I-II, 31, 65, 77, 89
- Biblioteca Nazionale Centrale, I-II, 27
- Kunsthistorisches Institut, III, 14
- Palazzo Pitti, I-II, 82
- - Appartamento del Gran Principe Ferdinando, I-II, 77
Francavilla Fontana, Palazzo Imperiali, I-II, 88
Francia, I-II, 92
Francoforte, I-II, 16
Friedrichstadt, III, 9
- Gaillac, III, 6, 9-10
- Chiesa di Saint-Michel, III, 11
Galatina, I-II, 107
Gassicourt, Museo Civico, III, 10, 12
Germania, I-II, 16, 68, 92, 108
Gragnano, chiesa del Corpus Domini, I-II, 111
Grecia, III, 69
Greenville, Bob Jones University, I-II, 88
- Huy, Musée Communal, III, 9
- Inghilterra, I-II, 92
- L'Aja, I-II, 16
Landshut, castello di Traunitz, III, 5-6, 9
La Plata, Università Statale, III, 71
Lecce, III, 65, 67-68, 70
Leicester, University of Leicester, III, 72
Leiden, Museo Naturalis, III, 70
Le Puy-en-Velay, Musée Crozatier, III, 37
Liegi, III, 9
- Chiesa di Saint-Jean, III, 10
Lione, Archivio diocesano, III, 42
Lipsia, I-II, 10-11, 65
Lisbona, Palazzo Ribeira, III, 26, 29, 32
Londra, I-II, 11-12, 18-19, 37, 58, 65
- British Museum, I-II, 112; III, 20
- Imperial College of Science, Technology and Medicine, III, 70
- London Academy of Music, I-II, 19
- Museo della Scienza, III, 70
- Royal Academy of Music, I-II, 19
- Victoria and Albert Museum, I-II, 112
Los Angeles, Getty Research Institute, III, 33-36, 39-40
Lovanio, III, 9
- Maastricht, III, 9
Madrid, III, 27
- Museo Nacional del Prado, III, 37, 42
- Palazzo Reale di El Pardo, III, 29, 31
- Real Alcazar, 29, 32
Mantova, III, 41
Massa Cozzile, III, 11, 13
Milano, I-II, 14, 17, 31, 34, 54, 87, 113; III, 61-62
- Chiesa di Santa Maria delle Grazie, I-II, 109
- Castello Sforzesco, Raccolta Bertarelli, I-II, 113
- ICOM (ICOM-Italia), III, 71-72
- Palazzo Milano Congressi, III, 72
- Teatro La Scala, I-II, 14, 56
Minas Gerais, Universidade General, III, 71
- Mola di Bari, I-II, 58
Monaco di Baviera, I-II, 10, 14, 16, 45
- Cattedrale, I-II, 16
Montecarlo, I-II, 18
Montevergine, III, 6
- Napoli, *passim*
- Archivio di Stato, III, 28, 31
- Café du Commerce, III, 52
- Café Restaurant Suisse, III, 52
- Calascione di Monte di Dio, I-II, 52
- Caserma Zanzur (già Palazzo della Dogana Vecchia), III, 52
- Capodimonte, III, 23-24, 27-32
- Castel Nuovo, III, 22, 52-53
- - Torre del Beverello, III, 52
Chiese, cappelle, conventi e monasteri
- Cappella di San Leonardo, III, 22
- Cappella di Santa Maria Assunta dei Pignatelli, I-II, 64
- Cattedrale, I-II, 108
- - cappella Capece Minutolo, I-II, 79
- Certosa di San Martino, I-II, 110
- - sagrestia, I-II, 111
- Complesso di San Gregorio Armeno, I-II, 107, 110-111, 115
- Complesso di Sant'Antonello a Port'Alba, I-II, 115
- Girolamini, I-II, 110
- Oratorio dei Bianchi allo Spirito Santo, I-II, 112
- Rosariello alle Pigne, I-II, 80
- San Giacomo degli Spagnoli, III, 49
- San Giorgio Maggiore, I-II, 76, 89; III, 22
- San Giovanni Maggiore, III, 17
- San Lorenzo Maggiore, I-II, 108, 111
- Santa Caterina a Formello, sagrestia, I-II, 111
- Santa Maria Apparente, I-II, 114
- Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, I-II, 107
- - sagrestia, I-II, 111
- Santa Maria del Popolo agli Incurabili, III, 22
- Santa Maria del Rimedio, III, 52
- Santa Maria Donnaromita, I-II, 107, 110-111
- Santa Maria la Nova, I-II, 107, 110
- - cappella Turbolo, I-II, 107
- Santi Severino e Sossio, I-II, 107, 111
- Trinità dei Pellegrini, I-II, 81, 85
- Collezione Lauro, I-II, 89
- Conservatorio della Pietà dei Turchini, I-II, 52
- Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, I-II, 9, 11, 18-19, 27, 39, 48, 51-52, 56, 58-59, 62-63, 68, 71, 82, 84
- Fontana del Nettuno, detta Medina, III, 52, 54
- Galleria Corona, I-II, 74, 89, 93
- Galleria Umberto I, I-II, 38
- Grand Hotel de Londres, III, 52
- Istituto Suor Orsola Benincasa, I-II, 18, 43, 51, 58, 62-64, 67-69, 91, 94
- - Archivio, I-II, 27
- - Chiesa dell'Immacolata, I-II, 80, 89
- - Fondazione Rocco Pagliara, I-II, 12-13, 15, 18, 20, 48, 50, 52, 55-56, 67, 70-80, 83-85, 88, 90-93, 95-96
- - - Archivio, I-II, 64, 65, 69
- - - Biblioteca, I-II, 64
- - - Museo Pagliara, I-II, 71, 74, 79-80, 87
- - - - Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, I-II, 90-91, 97
- - Museo Storico, I-II, 20
- - Università degli Studi, I-II, 10, 18, 33, 39, 41, 43, 48,

- 71-72, 74-77, 79-81, 83, 87-89
- Sala degli Angeli, I-II, 63
 - Lanterna del molo, III, 48, 51-52
 - Monte di San Martino, I-II, 61
 - Municipio, III, 52
- Musei*
- Museo Nazionale di Capodimonte, I-II, 89, 94, 110; III, 22-23, 26, 28, 30-31
 - Museo Nazionale di San Martino, III, 18, 46, 49-51
 - Fototeca Storica, III, 45, 48, 53
- Palazzi e Ville*
- Belvedere (villa), I-II, 52, 71-73, 82, 87, 89
 - Borghesia, III, 50, 52-53
 - Cambi, III, 17
 - Capua, III, 22
 - Clotilde Auverny-Eldorado (villa), III, 47
 - Colonna, III, 22
 - Consiglio Collaterale, III, 22
 - del Balzo (villa), III, 31
 - Firrao, III, 22
 - Gran Guardia borbonica, III, 52
 - Grottolella, III, 50
 - Montalto, III, 17
 - Orsini, III, 22
 - Pignone-Confalone, III, 17-22
 - Reale di Capodimonte, III, 23, 26, 29, 32
 - Reale Vecchio, III, 22, 52
 - Rota, III, 17
 - San Giacomo (già Palazzo dei Ministeri di Stato), III, 49
 - Schioppa, I-II, 51
 - Suardi, III, 22
 - Porta Capuana, III, 54
- Quartieri*
- Chiaia, III, 22, 51
 - Posillipo, I-II, 52
- Strade, vicoli e piazze*
- Anticaglia (via), III, 18
 - Carminiello ai Mannesi (via), I-II, 108
 - Casanova (via), III, 54
 - Castello (Largo del), *vedi* Vittorio Emanuele III (via)
 - Costantinopoli (via), I-II, 82, 84
 - Crocefisso (strada del), III, 24
 - Crocelle ai Mannesi (piazza), I-II, 108
 - Depretis (via), III, 52
 - Martiri (piazza dei), III, 45
 - Medina (via), III, 49, 52
 - Mezzocannone (via), III, 22
 - Moiareello (salita), I-II, 17, 19
 - Molo (via del), III, 48, 52
 - Mondragone (piazze), III, 54
 - Morelli (via, già Strada Pace), III, 45
 - Municipio (piazza), III, 45, 48, 54
 - Pace (strada), *vedi* Morelli (via)
 - Piliero (via del), III, 49, 52
 - Riviera di Chiaia (via), I-II, 51
 - San Carlo (via), III, 49
 - San Giorgio ai Mannesi (vicoletto), I-II, 108
 - San Marco ai Ferrari (Calata), III, 52
 - San Paolo (via), III, 18
 - Santa Brigida (via), III, 50, 52
 - Toledo (via), I-II, 113
 - Verdi (via), III, 51
 - Vittorio Emanuele (Corso), I-II, 75
 - Vittorio Emanuele III (via), III, 48, 52
 - Piedigrotta, I-II, 10-12, 32-33
 - Sant'Elmo, III, 18
 - Società Napoletana di Storia Patria, III, 46, 51, 54
 - Teatro San Carlino, III, 49-50, 52
 - Teatro di San Carlo, I-II, 15, 25, 53; III, 23, 26, 29
- Teatro Mercadante (già Teatro del Fondo), III, 51
 - Teatro Romano, III, 18, 22
 - Università degli Studi Federico II, I-II, 114-115
 - Vomero, I-II, 82; III, 48, 58
 - Zecca, I-II, 112
- Nardò, III, 6-7
- Neubeuern, I-II, 14, 17-19
- Schloss Neubeuern, I-II, 10, 19
- New York, I-II, 112; III, 45, 53
- New York Public Library, I-II, 40
 - The Metropolitan Museum of Art, III, 6, 11
- Oignies, III, 6, 9-10
- Oplinter, chiesa di Sainte-Geneviève, III, 7, 9
- Osnabrück, Cattedrale, III, 6, 9
- Oxford, I-II, 108
- Ashmolean Museum, III, 66
- Padova, III, 55
- Università, III, 70-71
- Paesi Bassi, I-II, 92
- Palermo, I-II, 53; III, 36, 42, 53
- Assessorato Regionale Beni Culturali, III, 72
- Parigi, I-II, 11, 18, 21, 45, 49, 52, 65, 88; III, 28, 30, 35, 45
- Bibliothèque Nationale de France, III, 23-24, 26, 28, 32
 - Casa d'asta Audap-Solanet-Godeau-Velliet, III, 42
 - École du Louvre, III, 68, 72
 - École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, III, 41
 - Galleria Canesso, I-II, 88
 - Musée du Louvre, III, 20, 27, 39-41, 43
 - Opéra National, I-II, 56
 - Palazzo del Louvre, III, 27
- Parma, I-II, 13
- Centro Studi Archivi della Comunicazione, III, 72
 - Università, III, 72
- Patrasso
- Città della Scienza (Museum of Science and Technology), III, 69
 - Goethe Institut, III, 69
 - Istituto Francese, III, 69
 - Università, III, 69
- Pavia, Università, III, 65, 68
- Pennsylvania State University, III, 51
- Perugia, III, 61-62
- Piemonte, III, 70
- Pisa, III, 11
- Pistoia, III, 11
- Pompei, III, 33, 36
- Portici, III, 28, 30-31, 33-34, 36, 41
 - Palazzo Reale, III, 29-30, 32
- Portogallo, I-II, 92
- Pozzuoli
- Via Napoli, III, 45
 - Villa di don Pedro de Toledo, III, 17
- Prato, Castello, III, 13
- Rennes, Musée des Beaux-Arts, III, 36, 42
- Resina, III, 27
- Rodi Garganico, chiesa dei Cappuccini, I-II, 88
- Roma, I-II, 22, 25, 31, 52-53; III, 17, 20-21, 26, 29, 33-35, 37, 42, 46, 92
- Accademia di Francia, III, 40
 - Accademia di San Luca, III, 26
 - Agenzia Nazionale di valutazione del sistema universitario e della ricerca (ANVUR), III, 67, 71
 - Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, I-II, 72, 88
 - Bosco Parrasio, III, 26
 - Campidoglio, III, 41
 - Chiesa di Santa Maria sopra Minerva, III, 21
- Colonna Traiana, III, 17
 - Conferenza dei Rettori delle Università Italiane (CRUI), III, 66
 - Congregazione dell'Oratorio, I-II, 68
 - Direzione Generale Musei del MIBACT, III, 72
 - Ente per le nuove tecnologie l'energia e l'ambiente (ENEA), III, 66
 - Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, I-II, 88
 - Galleria Nazionale d'Arte Moderna, III, 71
 - Gianicolo, I-II, 58
 - Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, III, 66
 - Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte, I-II, 71-72
 - Istituto Nazionale per la Grafica, III, 37, 42
 - Ministero dei Beni e delle Attività Culturali (MIBACT), III, 72
 - Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca (MIUR), III, 72
 - Musei Capitolini, III, 33
 - Museo Pio Clementino, III, 34
 - Palazzo Altemps, III, 40
 - Palazzo di Spagna, III, 29, 32
 - Palazzo Baldassini, III, 18, 21
 - Palazzo Rospigliosi-Pallavicini, III, 40
 - Quirinale, I-II, 43
 - Sala della Crociera al Collegio Romano, I-II, 43
 - San Giovanni in Laterano, III, 27
 - Via de' Coronari, III, 21
 - Villa Borghese, III, 34
 - Villa Medici, III, 34
- San Pietroburgo, I-II, 11
- Santa Maria a Monte, III, 11, 13
- Scala, III, 6
- Sicilia, III, 24, 42, 72
- Siponto, III, 6-7
- Spagna, I-II, 92; III, 22, 26-29, 31
- Stabia, III, 33
- Stoccarda, I-II, 81, 89
- Strasburgo, Consiglio d'Europa, III, 65
- Taranto, I-II, 18
- Torino, I-II, 15, 31; III, 65
- Biblioteca dell'Accademia delle Scienze, III, 54
 - Fondazione Fitzcarraldo, III, 71
 - Sistema Museale d'Ateneo (SMA), III, 70
 - Università, III, 70
- Tours, Musée des Beaux-Arts, III, 37
- Trento, III, 20
- Utrecht, I-II, 16, 53
- Veneto, III, 61, 64
- Venezia, I-II, 65; III, 60, 62, 64
- Veroli, Duomo, III, 15
- Versailles, Galerie des Glaces, III, 40
- Vesuvio, III, 23, 51-52
- Vevey, Museo Janich Vevey, III, 37, 43
- Vienna, I-II, 65; III, 29, 32, 42
- Kunsthistorisches Museum, I-II, 88
- Wasseiges, III, 9