

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

# NAPOLI NOBILISSIMA



VOLUME LXXIV DELL'INTERA COLLEZIONE

SETTIMA SERIE - VOLUME III  
FASCICOLO I - GENNAIO - APRILE 2017

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

Carlo Gasparri

Gianluca Genovese

Girolamo Imbruglia

Fabio Mangone

Riccardo Naldi

Giulio Pane

Valerio Petrarca

Mariantonietta Picone

Federico Rausa

Pasquale Rossi

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

Bad Arolsen, Residenzschloss Arolsen: p. 60

sinistra

Berlino, Staatliche Museen (su concessione

dello Staatliche Museen): p. 33 sinistra

Cogolludo (Guadalajara), chiesa di Nuestra

Señora de los Remedios: p. 14

Dallas (Texas), Meadows Museum, Southern

Methodist University (su concessione del

Meadows Museum): p. 31

Düsseldorf, Goethe-Museum: pp. 55, 61

sinistra

Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut: pp. 56, 62

destra, 64 in alto

Galleria Canesso (courtesy): p. 30

Gotha, Schloss Friedenstein: p. 63

London, Victoria and Albert Museum: p. 73

Los Angeles, The J. Paul Getty Museum: p. 18

Los Angeles, Getty Research Institute: pp. 71

sinistra, 72 destra, 75

Madrid, Fundación Casa Ducal Medinaceli:

p. 28

Milano, Museo Poldi Pezzoli: p. 29

Galleria Canesso(courtesy): p. 30

Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio

Emanuele III": p. 33 destra

Luciano Pedicini/Archivio dell'Arte, Napoli:

p. 4

München, Glyptothek: p. 58

Napoli, Museo storico dell'Istituto Suor Orsola

Benincasa: pp. 21, 23

Napoli, Palazzo Reale: pp. 70, 72 sinistra

Napoli, Società Napoletana di Storia Patria: p.

60 destra

Oldenburg, Augusteum: p. 64 in basso

Mario Panarello: p. 48 in basso

Paris, Musée du Louvre: p. 71 destra

Parma, Galleria Nazionale: p. 32 sinistra

Aniello Intartaglia, Vision Studio, Procida: pp.

40-46, 48

Roma, Museo Praz: p. 68

San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage: p. 17

Sermoneta, Fondazione Caetani (courtesy

Adriano Amendola): p. 32 destra

Vienna, Kunsthistorisches Museum: pp. 16, 22

Weimar, Klassik Stiftung: pp. 59, 62 sinistra

Weimar, Goethe-National Museum: pp. 52, 57,

61 destra

©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 luglio 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 Memoria di un ricco beccaio: Marco di Lorenzo tra Masaniello e i viceré. 1  
Luigi Coiro
- 15 I *tituli* di Ribera. Pittura e filologia al tempo del terzo duca d'Alcalá  
Francesco Saracino
- 27 «Non haver mai retratto homo al mondo più al naturale di questo». Considerazioni su Ribera ritrattista e alcuni documenti inediti  
Francesco Lofano
- 39 I disegni preparatori per il *Cristo morto* di Carmine Lantriceni  
Stefano De Mieri
- 53 *Ut pictura poesis*: riflessioni su Tischbein, Goethe e i compagni tedeschi tra Roma e Napoli  
Rosanna Cioffi
- 69 «Tolto dall'antico» e non solo: Elie-Honoré Montagny e le sue fonti. 2  
Ornella Scognamiglio
- 79 Note e discussioni



1. Domenico Gargiulo detto Micco Spadaro, *Uccisione di don Giuseppe Carafa*. Napoli, Certosa e Museo di San Martino.

# Memoria di un ricco beccaio: Marco di Lorenzo tra Masaniello e i viceré. 1

## Luigi Coiro

«Tal fero torna a la stagione estiva / Quel, che parve nel gel piacevol angue, / Così leon domestico riprende / L'innato suo furor, s'altri l'offende». I quattro versi della *Gerusalemme liberata* che concludono l'ottava ottantacinquesima del canto primo, ne *Lo Tasso napoletano* di Gabriele Fasano (1689) sono 'votati' a *llengua nosta* a questo modo: «Cossi lo serpe nò nsà fa despietto / Lo Vierno, ma po sarvate la State! / Marchetiello ammanzette no lione, / Ma accise a chi frosciaile lo cauzone». Dalle note o *schiarefcaziune* al testo si apprende che «Marco de Laurienzo allevò un lione che da tutti come un agnello veniva trattato, ma pure ammazzò un ragazzo che voleva con una cannuccia tastarli troppo addentro quel servizio, e per tal cagione lo fece uccidere»<sup>1</sup>.

Il personaggio evocato nei versi di Fasano doveva essere tanto celebre nella Napoli di fine Seicento che la nota si limita a restituirci il nome completo, oltre al tragico (o tragicomico) episodio con protagonisti il leone adomesticato e il giovane che incautamente ne risvegliò la ferinità. Nel commentare questo passo Benedetto Croce annota che il felino «era in casa di Marco di Lorenzo, un ricco popolano che esercitava l'industria del beccaio e fu poi benemerito per fondazione di opere pie»<sup>2</sup>; mezzo secolo prima Bartolomeo Capasso sottolineava che le «grandi e straordinarie ricchezze» che il macellaio si era procurato «cogli onesti guadagni del suo mestiere» erano ancora «tradizionali nella memoria del popolo»<sup>3</sup>.

Questi aspetti della vita del di Lorenzo, divenuti leggendari nell'immaginario collettivo partenopeo<sup>4</sup>, emergono, assieme al suo coinvolgimento nei tumulti del 1647-48, dalle cronache del tempo riscoperte tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, quando, non a

caso, si concentra l'interesse per il personaggio<sup>5</sup>, 'coinvolto' tra 1913 e 1914 persino in una disputa letteraria consumatasi attorno alla datazione di alcune delle «tormentate ottave» della *Storia di cient'anne arreto* del poeta Velardiniello: versi ritenuti da Ferdinando Russo anonima interpolazione di fine Seicento contrariamente a Croce, il quale in un primo momento contestò, tra le varie «congetture» di Russo, che «coi "pisciavinnole e bucciere" dell'ottava 23°» fossero da intendersi Masaniello e «Marco di Lorenzo o il garzone beccaio che tagliò la testa a don Peppe Carafa»<sup>6</sup>.

Al prevalere dell'attenzione per il virtuoso impiego che fece delle sue favolose fortune su quella per l'implicazione nelle vicende rivoluzionarie contribuì lo stesso di Lorenzo, vivendo «con molta modestia, non lasciando mai il suo mestiere alla strada di Toledo, splendido, caritativo col prossimo e con li signori viceré assai più liberale, e verso li nobili ed ignobili poveri, a segno che tutti li viceré furono suoi amici per la sua onesta liberalità e vita»<sup>7</sup>. Lo testimonia anche il 'forestiero' Mantegna (1672), raccontando come nel Regno di Napoli corresse «in vantaggio in quel tempo una costellazione, che potea per li negozianti chiamarsi del Secolo d'oro»: tra i «molti giunti dal privato negozio à feudi cospicui» e ad «imense ricchezze» era anche

Marco di Lorenzo, che non sdegnando il natale di macellaio, benché barone di cinquecento mila docati d'averè, vedesi spesso nell'ordinario macello, mentre colla moralità dell'Imperiale Eletto Volgesio, quale dicea sempre esserne stato già carrettiero, mostra le grandezze d'un Cesare nelli duoni continui; correndo voce, che già donati ottanta mila

scudi ad un nipote, doni il resto alla Maestà di Carlo Secondo Regnante<sup>8</sup>.

A proposito della «nuova legittimazione del merito e dell'“industria” circola[n]te anche in altre espressioni “minori”, per così dire, della cultura napoletana degli ultimi decenni del Seicento», Aurelio Musi ha sottolineato «l'interesse per “le virtù mercuriali”» presente nella *Relatione della morte e funerali di Marco di Lorenzo*, «da umile macellaio asceso all'acquisizione di un patrimonio di oltre 500.000 ducati e al baronaggio»<sup>9</sup>. In questo testo, ovviamente encomiastico, si esaltano le opere di beneficenza, «la modestia dei natali, il merito e l'avvedutezza del di Lorenzo, passato con un capitale iniziale di 14 ducati ad essere uno degli uomini più ricchi di Napoli», ponendo l'accento sul fatto che il mercante

non solo non mostrò di recarsi a vergogna del suo antico e basso esercizio, ma di esso onorandosi, non lasciò mai di non farsi vedere su quella banca di macellaio, da lui tenuta in tempo della sua tenue fortuna, viepiù pregiandosi di comparire assiso in essa che mai altro nobile nel suo riguardevole Sedile, e con ragione perché già da lui nobilitato, eragli anzi sede di acclamazione, che d'improperio<sup>10</sup>.

Il macellaio, dunque, non volle mai allontanarsi «da quella chianca, dove fu la sua buona fortuna formata»<sup>11</sup>, come non manca di rimarcare anche il poco noto *Elogio di Marco, o sia Marchetiello di Lorenzo Beccajo* contenuto in uno degli esemplari del manoscritto *Causa di Stravaganze* di Aniello della Porta:

Sedate le turbolenze attese al suo solito mestiere nella sua beccaria nella strada della Galitta incontro il palagio del Conte di Mola, in dove di continuo stava seduto in una sedia di cuojo, con un cappello di tesa d'oro in testa, tutto ingiojellato nell'orlo, e con un centiglio similmente tutto ingemmato di un valore inestimabile, ed ivi godeva il corteggio de' primi signori della Città, che gli vivean obligati, per aver lui trovato continuo presidio ne loro più urgenti bisogni<sup>12</sup>.

Manca nell'elogio la «disposizione malevola» che Della Porta è solito riservare ai capi popolo<sup>13</sup> nonostante di Lorenzo, che «nel tempo delle rivoluzioni si ritrovò ne Quartieri del Popolo, dal quale fu sempre tenuto in venerazione grandissima», fosse «Guisardo di fazione [cioè seguace del duca di Guisa] e da questo teneramente amato»<sup>14</sup>. Altrove il giudizio è più sibillino. Secondo De Santis, il «macellaio, che col fornir di carne le galere, s'era fatto facultoso, e mediante sue ricchezze, Capitano della Grascia di Napoli, (...) stava in questo tempo [di rivolta] tra 'l Popolo in mercato, per aiutare i suoi interessi, e sotto questi, quelli del Re»<sup>15</sup>.

Del resto contraddittori, e raramente alla luce del sole, erano gli intenti di molti attori della rivoluzione che scosse Napoli e le province tra il luglio del 1647 e l'aprile dell'anno successivo. Il clima di generale sospetto acuitosi dopo l'assassinio di Masaniello non favoriva la coesione tra le varie anime dei rivoltosi, inquinate peraltro dalla presenza di individui o gruppi che parteggiavano per i propri interessi: il collante tra la difesa dei nuovi capitoli (facente capo a Genoino), una più radicale avversione alla Spagna e tendenze repubblicane o filo-francesi si incarnò pertanto nella diffusa avversione per il baronaggio<sup>16</sup>.

Di Lorenzo divenne uno dei protagonisti degli eventi rivoluzionari forse suo malgrado, e perciò in modo quasi 'occulto'. I disordini turbavano i traffici e l'abolizione delle gabelle rischiava di far perdere agli investitori rendite e capitali<sup>17</sup>. Inoltre il macellaio, che almeno dal 1645 era «capitano della grascia di Terra di Lavoro»<sup>18</sup> – carica inerente «[al]l'estrazione de' cavalli et altre prerogative»<sup>19</sup> – non dovette vedere di buon occhio che Masaniello disponesse delle cose «tanto appartenenti alla giustizia, quanto alla guerra, alla grascia, et ogn'altro comando di prencipe assoluto»<sup>20</sup> e se non congiurò per toglierlo di mezzo, fu forse sollevato, almeno sulle prime, dalla dipartita del capopopolo e dal possibile ripristino di un ordine favorevole ai suoi interessi. Quanto questa aspirazione seguisse in di Lorenzo un preciso disegno, un barlume di ideologia o la ferina necessità di adattarsi al mutare delle situazioni è difficile a dirsi e, anche adottando il metro del tornaconto personale, la sua condotta tra il 1647 e il 1648 resta enigmatica.

Nel febbraio del 1648 «Marchetiello de Lorenzo (...) si trovava nella parte del Popolo»,

il che non fu senza qualche misterioso fine, poiché questo, essendo facoltosissimo, teneva comprato un ufficio di ventimila docati di valore che si chiama il capitano della Grassa et era ben visto dalli signori viceré, splendido nelle sue attioni e conseguentemente amico di tutti li ministri supremi e ben visto poi dal conte d'Ognatte e però si fece congettura che non fusse a caso la sua passata dalla parte regia in quella del Popolo<sup>21</sup>.

Lo stesso Fuidoro, *alias* Vincenzo D'Onofrio, aveva già messo in dubbio la genuinità di questa 'conversione' – «diede meraviglia a' giudiziosi» – essendo di Lorenzo «tra' fedeli del Re, amato da' passati viceré e da successori capitani generali del Regno per essere uomo ricco, senza figli, pronto ad ogni bisogno regio (...) si che si può credere che non fu senza qualche intendenza de' regii la passata sua alla parte popolare»<sup>22</sup>. La sovrapposizione tra interessi personali e regii pare qui adombrare, più esplicita che in De Santis, una sotterranea strategia filo-spagnola: tratto caratteristico dell'agire politico di quegli anni, la dissimulazione era tanto diffusa ad ogni livello in tempi di rivolta da rendere ardua «l'individuazione delle più profonde speranze di alcuni dei protagonisti»<sup>23</sup>. Per determinare però almeno le circostanze che portarono di Lorenzo al centro dell'agone occorre risalire al luglio del 1647, quando, racconta Capecelatro, «presero, tantosto che seguì la morte di Maso Anello, gli stessi popolari, la madre, la moglie, il fratello, ed un compare di lui, e la madre del Vitale suo segretario, e li condussero obbrobriosamente prigionieri nel castel Nuovo». Le donne furono affidate al Genoino,

ed il fratello, ed il compare rimessi in libertà, ma con condizione, che detto suo fratello nomato Giovanni, stesse presso la persona di Marco di Lorenzo, ricco mercatante popolare, il quale aver dovesse di lui cura, acciò per sua causa nuova rivolta non si cagionasse: lo che partorì poi grave danno a Marco, perciocché giudicando il Duca di Maddaloni, che Giovanni avesse dato in suo potere le

sue vasellamenta d'argento, che, come lui diceva, eran di valore di ben diecimila scudi, ne' terzi rumori, che sopravvennero, chiedendole a Marco, né restituendocele, gli predò i suoi armenti sul territorio capuano, e gli fece altri gravissimi danni<sup>24</sup>.

Secondo Buragna fu per espresso ordine del viceré che «fue el Iuan de Amalphi encomendado à Marcos de Lorenço, paraque le guardase en su casa, tractandole y regalándole lo meyor que fuese posible»; e di «algunos despropósitos» così come di qualche proposito (o «fingida pretencion») di Giovanni, il duca d'Arcos «quedava tambien enterado del mismo Marcos de Lorenço»<sup>25</sup>.

Questo ruolo, defilato e quasi *super partes*, fu messo in crisi non dalla ritorsione dei popolari bensì da quella di Diomede Carafa, duca di Maddaloni, «doppiogiochista turbolento»<sup>26</sup>.

Nel maggio del 1647 il duca e il fratello Giuseppe erano stati imprigionati poco dopo l'esplosione dell'ammiraglia della flotta spagnola nel porto di Napoli: due episodi probabilmente legati da una tentata congiura filo-francese<sup>27</sup>. Allo scoppio dei tumulti,

posto in consulta il modo di uscire di tanto travaglio, fu concluso che non era miglior partito che liberar di prigione il Duca di Matalone di casa Carrafa, uomo tenuto in gran credito dal popolo, come quello, che si faceva rispettare tenendo sequela di huomini da fattione. Chi propose questo partito, hebbe per oggetto, ò di quietare il popolo, ò di farlo amazzare, et così liberarsene<sup>28</sup>.

I tentativi di negoziazione, vertenti sull'esibizione al popolo di un privilegio originale di Carlo V, furono percepiti come provocatoria simulazione e il duca fu arrestato da Masaniello contro il quale, appena fuggito, sguinzagliò sicari e agitatori<sup>29</sup>; il risentimento dei rivoltosi per il duca – «gran tiranno, amico di banditi, sanguinario, protettore de sicari» e partecipe dei «furti di denari fatti da ladroni di strada da lui protetti»<sup>30</sup> – si riversò il 10 luglio su don Peppe Carafa, la cui testa mozzata in piazza Mercato divenne il principale tra i macabri trofei della furia popolare: un episodio centrale della rivoluzione,

immortalato da Micco Spadaro in un celebre dipinto del Museo di San Martino (fig. 1)<sup>31</sup>.

«Vedendo il Duca d'Arcos, ch' il negotio pigliava mala piega verso i Spaguoli, procurò, per conseguir la quiete, di frapporvi il signor Cardinale Filomarino Arcivescovo»<sup>32</sup>, il quale, come racconta egli stesso al papa, si adoperò innanzitutto per impedire che continuassero ad essere «di giorno e di notte arse e divorate dalle fiamme le più preziose suppellettili di questa città, cavate impetuosamente dalle case di molti particolari, che avevano avuto maneggio nelle gabelle e imposizioni»<sup>33</sup>. Nelle fiamme incorreva non di rado anche «gran quantità di polise, che importavano una grossa esattione» e il cardinale riuscì solo in parte a proteggere i beni dei trentasei «cavalieri» finiti nel mirino del popolo, tra i quali, ovviamente, Diomede Carafa<sup>34</sup>.

Masaniello infatti ordinò di prelevare «tutte le robe» dal palazzo del duca nel rione Stella – «il carreggio durò tre giorni continui» – e di condurle al Mercato «non volendo più che s'abbruciassero, perché diceva volerle convertire in denari, e mandargli à Sua Maestà in sussidio delle guerre»<sup>35</sup>. Solo parte del bottino, quantificato in poco meno di un milione di scudi, fu poi recuperata<sup>36</sup>. Non è noto se Carafa – la cui testa era fra le immancabili richieste del popolo, assieme a quella «del suo allontanamento da Napoli e della sua esclusione da ogni ufficio»<sup>37</sup> – avesse ragione a ritenere di Lorenzo responsabile degli argenti sottrattigli; di certo la razzia di bestiame con cui pensò di rivalersi sul macellaio gli si ritorse contro e Di Lorenzo reagì un po' come avrebbe fatto il suo leone nell'aneddoto messo in versi da Fasano<sup>38</sup>.

Durante i mesi di agosto e settembre i rivoltosi controllavano gran parte della città e impedivano l'afflusso di rinforzi spagnoli dai territori circostanti<sup>39</sup>. Con l'arrivo di don Giovanni d'Austria e i bombardamenti spagnoli dei primi di ottobre le vie diplomatiche alla soluzione del conflitto si assottigliarono ulteriormente, mentre i baroni, su appello del duca d'Arcos, fronteggiavano la rivolta nelle province. Alla testa di una parte delle truppe baronali, cui aveva contribuito con più di un quarto degli uomini ed oltre un quinto della cavalleria, il duca di Maddaloni sottomise Capua ed Aversa tagliando la via dei rifornimenti agli insorti napoletani e dirottando

alla fedele Pozzuoli il necessario all'approvvigionamento delle truppe governative<sup>40</sup>.

Il 18 ottobre Vincenzo Tuttavilla, comandante dell'esercito dei baroni, lungo il tragitto da Pozzuoli ad Aversa occupò Marano, «in cui stavano li popolari, ma proseguendo la mattina seguente il suo viaggio, diede in una imboscata di gente del popolo, et di quelli di Marano stesso»: tuttavia «haveva prima dell'arrivo del Tuttavilla il Duca di Matalone afogata qualche portione di sdegno, che teneva co 'l popolo, facendone sfrigiar molti, ad altri, che sospettava più colpevoli, haveva fatti tagliare il naso, e l'orecchie»<sup>41</sup>. Il 20 di ottobre Tuttavilla inviò da Pozzuoli centocinquanta cavalli

per avere nelle mani un tal capo dei popolari, che dimostrando alla selva detta comunemente la Paneta, cercava impedire e rompere la strada che giva da Aversa a Pozzuoli. Ma non trovando colà niuno, vi ritrovò in sua vece cento cinquanta vacche e molta quantità di vino che voleva condurre nei quartieri contumaci ove egli dimorava Capitan Marco di Lorenzo ricchissimo macellaio<sup>42</sup>.

Non a caso De Santis – che riferisce di «dugento cinquanta vacche» – annovera di Lorenzo tra i popolari proprio nel riportare questo episodio<sup>43</sup>. Appena dopo la proclamazione della Repubblica da parte di Gennaro Anese e la riconferma della taglia sul capo di Diomede Carafa con un bando di Marc'Antonio Brancaccio<sup>44</sup>, si arrivò a una resa dei conti e il 24 ottobre il «duca di Madaloni con sua cavalleria [fu] posto in fuga da Marchetiello macellaro»<sup>45</sup>. Racconta Tutini che «rimasti li spagnoli in tanto poco numero che temeno di qualche accidente», il duca di Maddaloni

avisato dell'assalto che doveano dare in questa giornata li spagnoli al Vomero, lui dovette dare sopra Giugliano, come fece, con molti nobili. Et uscito da Aversa con mille cavalli, de' quali molti se ne fuggirono dalla parte del popolo, et lo raguagliarono di quanto detto duca pensava di fare. Laonde Marc'Antonio Brancaccio spedì in un subito per capo un tale chiamato Marchetiello, figliuolo di un macellaro, giovane di spirito, con molta gente del popolo. E gionti colà e posti in ordinanza per combattere,

la soldatesca de' baroni e nobili, vedendo l'ordine et l'ardore de' popolari, si posero in fuga, a segno che il duca di Madaloni, marchese del Vasto, duca di Seiano, duca di Sora, et altri che vi erano, necessitati furono ritirarsi in Aversa, perché se inciampavano nelle mani di quelli sarebbero stati ben consolati<sup>46</sup>.

Di Lorenzo proseguì la sua personale battaglia anche dopo l'arrivo a Napoli, in novembre, del duca di Guisa. All'inizio del 1648, registra Capecelatro, i banditi al seguito del duca di Maddaloni

erano ridotti a picciolissimo numero, essendosene passati molti a servire ai popolari, ed altri posti a guardia di Teverola, ed inviati dal Duca in custodia di Maddaloni ed Arienzo minacciati da Marco di Lorenzo, che in vendetta delle vacche sue predateli dal Duca diceva voler colà agire unito con Paolo di Napoli e con la sua gente<sup>47</sup>.

Di fatto in gennaio Diomede Carafa, dopo una spedizione contro Calvi, malgrado le sollecitazioni del Tutta-villa invece di rientrare ad Aversa raggiunse Gaeta, da dove in marzo si spinse fino a Roma, per rimettere piede a Napoli solo in novembre<sup>48</sup>.

Più che un'adesione organica del macellaio alla causa rivoluzionaria, pare qui configurarsi un'alleanza, territorialmente circoscritta, contro il nemico comune. Del resto, i capi della milizia popolare affermatasi nei singoli quartieri e «restii all'inquadramento in un esercito regolare, tendono a gestire la difesa armata, il controllo politico sul proprio territorio in maniera indipendente»<sup>49</sup>. In febbraio poi circolarono voci sulla morte di «Paulo di Napoli e Giuseppe de Fusco fatti strozzare dal Ghisa» e «alcuni di genio popolare dissero che il Ghisa era intrinseco spagnolo poichè faceva morire li capi del Popolo. Fu pubblicato che Marco de Laurienzo (...) avesse scoperto al Ghisa un tradimento patrato da Paolo et dal Fusco»<sup>50</sup>.

Di Lorenzo, in effetti, ebbe uno straordinario ascendente su Enrico II di Guisa. Il Duca, che tendeva a «premiare et ingrandire li capi del popolo di Napoli, perché questi l'haverebbero poi portato a' suoi disegni» e, intanto, «lo gonfiavano come pallone»<sup>51</sup>, emanò il bando del

14 febbraio 1648, con cui si ordinava a tutti gli uomini di radunarsi, armati, in piazza Mercato la sera stessa, «dal Palazzo di Marchetiello»<sup>52</sup>, dove aveva anche albergato<sup>53</sup>. Nel dicembre del 1647 Guisa aveva promesso di «risarcire a tutti li nostri cittadini quanto hanno perduto nelle Gabelle et Arrendamenti levati, a finché il commercio universale si riduchi con maggior prestezza al pristino stato, e alla passata tranquillità»: la restaurazione di antichi equilibri era di certo gradita a Di Lorenzo, che senza dubbio mirava a riconquistare le vecchie cariche, e fu forse tra gli ispiratori, alla luce di quanto si vedrà a breve, anche di alcune misure, quale, ad esempio, riguardo alla riorganizzazione della giustizia, «che nelle giornate di Sabato si trattino assolutamente cause de poveri, vidue, miserabili persone e luoghi pii»<sup>54</sup>.

Proprio il Duca ricorda, infatti, di aver fatto pubblicare «la viande de boucherie au rebais, suivant la coùtume du païs», aggiudicata «pour un prix fort modique, à un homme riche, qui avoit esté boucher, qui depuis plus de vingt ans, en avoit toujourn pris le parti»; e si dilunga a tal punto, da vero *gourmant*, su abbondanza e qualità delle carni ottenute «quasi pour rien», da far pensare fossero non meno questi benefici che il mostrarsi Marco di Lorenzo «fort agissante, fort entenduë et fort zélée», ad aver sopito i dubbi sul conto di «une personne de laquelle le Peuple avoit autrefois eû quelque soupçon»<sup>55</sup>.

E infatti fu «Marco de Lorenzo, celuy qui avoit pris le parti de la viande de boucherie, qui avoit beaucoup d'amitié pour moy»<sup>56</sup> che

nella notte fatale del 5 aprile, in cui i Spagnoli entrarono nella Città, postosi a cavallo, andò ad incontrarlo dalla parte del Vomero per farlo avvisato a non entrare in Napoli, ed avendolo trovato, con le lagrime a gl'occhi gridò: Salvatevi, Signore, salvatevi! Povero Principe sete perduto; vi hanno tradito: i Spagnoli sono già padroni della Città. Io me ne vado alla mia casa per salvarla dal saccheggio. E dirottamente piangendo, e caramente abbracciandolo à tutta briglia se n'andò<sup>57</sup>.

La fuga del duca fu intercettata da Luigi Poderico che lo condusse a Capua, dove Di Lorenzo

per mostrarmi il suo zelo risolse d'azardare di mandar à sapere mie nuove, e darmene di quanto passavasi in Napoli, ed havendo incaricato di questa commissione un musico, ch'egli haveva, hebbe tal destrezza à mal grado delle mie guardie, che mi venne à trovare nella mia camera.

Segue l'enfatica descrizione della mancata resistenza della Città, «ingannata dal rumore, che havevano fatto correre, che io ero d'accordo» con gli Spagnoli e solo in seguito «disingannata per l'avviso della mia prigionia»; e di come i napoletani, «ancora coll'armi alla mano», rinunciando «à tutte le loro pretensioni (...) si sottomettevano à quanto voleva il Viceré da essi purché mi mettessero in libertà»<sup>58</sup>. Simulate o meno che fossero, le speranze del capitano della Grassa avevano seguito, come un'ombra e fino alla fine, la parabola del duca di Guisa. Tuttavia, il «misterioso fine» assecondando il quale Marco di Lorenzo era passato dal 'custodire' il fratello di Masaniello, per volere del duca d'Arcos, al fiancheggiare le milizie popolari, resta tale, a meno di non voler credere che esso coincidesse con le mire sull'appalto della carne o col tutt'altro che segreto desiderio di vendetta nei confronti del duca di Maddaloni. Sarebbe troppo pensare che le schermaglie col Carafa fossero una farsa<sup>59</sup>, orchestrata per coprire una «qualche intendenza de' regii»<sup>60</sup> e, al contempo, l'insistenza di più fonti su un possibile doppio gioco rafforza il sospetto che una qualche intesa sottobanco vi fosse stata, e in base ad essa, per ipotesi, il mercante avesse ottenuto la facoltà di proteggere i suoi interessi, contro il duca di Maddaloni o chiunque altro, in cambio di un lavoro di *intelligence* a favore degli Spagnoli. Altri indizi corroborano una simile lettura, sebbene non si possa escludere una sincera adesione al progetto del duca di Guisa, più che a quello del popolo. Pur acclamato, «Marco di Lorenzo, *seu* Marchetiello» rifiutò più volte la carica di Eletto del Popolo tra la fine del 1647 e il marzo del 1648 – forse dietro pagamento di lautissimi indennizzi<sup>61</sup> – scusandosi «che quello non poteva accettarlo per non sapere leggere né scrivere» e con la promessa però che «l'haverria servito in tutto quello che poteva l'Elettato

in poi»<sup>62</sup>. Inoltre non solo non subì contraccolpi con la fine della Repubblica Napoletana ma fu «ben visto poi dal conte d'Ognatte»<sup>63</sup>, viceré dai primi di marzo del 1648 (dopo la parentesi di don Giovanni d'Austria)<sup>64</sup>, e continuò a gestire la sua bottega, «insieme con la quale, si crede, dovette esercitar l'usura»<sup>65</sup>.

Fù osservato tosto dopò de' popolari tumulti, passeggiar molt'ore del giorno avanti la porta della sua casa, in traccia particolarmente delle persone civili, che in quella comune calamità, e suspensione di commercio, quasi tutte dir si potevano bisognose; e queste con bel garbo introducendole in casa: con la borsa non meno, che col cuore in mano, gli offeriva tutto se stesso. Per licentiarle poi con riputazione fingeva (...) con voce, da altri intelligibile, l'incaminamento di qualche negotio proportionato alla qualità di colui, col quale era osservato trattare (...), provvedendo con sì destro artificio all'altrui rossore, e riparando insieme dal canto suo alla iattanza, per non perdere il merito<sup>66</sup>.

Il costante presidio della bottega, registrato unanimemente dalle fonti, assume significati ambivalenti: ostentazione di fissità sociale e insieme rivendicazione di appartenenza e negazione di subalternità, sintomo che «la "crisi della coscienza europea" forse sta[va] investendo anche le forme del senso comune nel Mezzogiorno continentale»<sup>67</sup>; ma fu, prima di tutto, il fulcro delle sostanze del beccaio, «acquistate col partito ch'ei teneva delle carni di tutte le Beccarie della Città, che l'apportavano continuo considerevole guadagno»<sup>68</sup>.

Ove il basso profilo tenuto da di Lorenzo schivando qualsiasi investitura popolare, che lo avrebbe irraggiungibile e platealmente compromesso, non avesse rappresentato riparo sufficiente contro possibili accuse di infedeltà, non c'era dimostrazione di lealtà più convincente che il contribuire ai bisogni dello Stato. La parabola di Marco di Lorenzo si configura, difatti, anche come quella di una sorta di 'figliuol prodigo', la cui prodigalità, appunto, «non havendo figli, fu riconosciuta dalli Vicerè del Regno»<sup>69</sup>, e si espresse attraverso ingenti doni al re Carlo II, «per riconoscerlo

Padre, essendo stato visto per figlio»<sup>70</sup>. Così, tra gli «spontanei donativi» elargiti in vita «in dimostranza di ossequiosa venerazione, ed affetto verso il suo eccelso Monarca», non passarono certo inosservati i «docati venticinque mila per la fabbrica, ed armento d'una galea»; per via testamentaria, poi, egli devolve «al Reggio Fisco più migliaia, anzi decine di migliaia [di ducati],

che doveva conseguire»<sup>71</sup>. Fu in effetti dopo la sua morte, con il «testamento così beninteso, che ha cagionato à tutti stupore», e col faraonico funerale che il macellaio, «lodato et amato da tutti per menare una vita misurata, conoscendo se stesso e suoi natali» e già oggetto di un'aneddotica tendente al fiabesco<sup>72</sup>, divenne una figura leggendaria.

Desidero ringraziare Jacopo Curziotti e Gianluca Forgione.

<sup>1</sup> G. FASANO, *Lo Tasso napoletano zoè la Gierosalemme Libberata de lo sio Torquato Tasso votata a llengua nosta ...*, Napoli, a la stamperia de Iacovo Raillardo, 1689, p. 18; cfr. ed. a cura di A. FRATTA, Roma 1983, I, p. 44; II, p. 743. Questi versi sono citati a proposito dell'intento di Fasano di seguire «alla lettera l'originale tassesco, introducendovi però con felicissima congruenza un riferimento alle cronache della sua età»; F. BREVINI, *Le traduzioni dialettali del Tasso*, in *Torquato Tasso quattrocento anni dopo*, atti del convegno, Rende 1996, a cura di A. DANIELE, F.W. LUPI, Soveria Mannelli 1997, p. 138.

<sup>2</sup> B. CROCE, *Noterelle e appunti di storia civile e letteraria napoletana del Seicento*, in «Archivio storico per le province napoletane», L, 1925, p. 25. «Ci si consenta di fantasticare un nesso tra il primo leone ligneo del presepe napoletano e il ricordo, vivo per anni a Napoli, d'un vecchio, rimbecillito e quasi paralitico leone che (incredibile ma vero) negli ultimi decenni del Seicento un macellaio chiamato Marco di Lorenzo portava al guinzaglio per le vie della città»; F. NICOLINI, *Il presepe napoletano* (1930), cons. in F. MANCINI, *Il presepe napoletano: scritti e testimonianze dal secolo XVIII al 1955*, Napoli 1983, p. 194.

<sup>3</sup> B. CAPASSO, *La famiglia di Masaniello: episodio della storia napoletana nel secolo XVII*, Napoli 1875, p. 32.

<sup>4</sup> È citato, ad esempio, nel terzo e conclusivo atto della commedia *La moneca fauza o La forza de lo sango* (1726) di Pietro Trinchera (Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, ms. XXII, D.26, f. 108). Il manoscritto, riscoperto da Croce, oltre che varie edizioni a stampa vanta un riscrittura di Eduardo De Filippo; G. CICALI, *Eduardo adattatore e "traduttore" di Trinchera*, in *Eduardo De Filippo e il teatro del mondo*, atti del convegno, Napoli 2014, a cura di N. DE BLASI, P. SABBATINO, Roma 2016, pp. 195-206.

<sup>5</sup> Agli inizi del secolo scorso gli risulta già intitolata una traversa di corso Garibaldi che ancora oggi reca il suo nome; R. PARISI, *Catalogo ragionato dei libri registri e scritture esistenti nella sezione antica, o prima serie dell'Archivio municipale di Napoli (1387-1806)*, III, 2, Napoli 1920, p. 160.

<sup>6</sup> B. CROCE, *Recensione a Ferdinando Russo, Il poeta napoletano Velardiniello e la Festa di S. Giovanni a Mare* (1913), in «Giornale storico della letteratura italiana», LXII, 1913, pp. 416-420. L'anno dopo Croce riprendeva l'argomento sulla scorta di «una nuova versione della Storia di Velardiniello», pubblicata a Venezia nel 1614. Nonostante questa edizione contenga più ottave di quella Porcelli (1789), «la mancanza delle ottave XXI e XXIII viene, allo stato degli atti, a dar ragione al Russo (...) il quale aveva scorto in quelle ottave allusioni al capitano di ottina Francesco Maresca (...) e alla rivoluzione di Masaniello, e supposto per ciò fossero state interpolate alla fine del Seicento»; IDEM, *Una sconosciuta versione della "Storia di cient'anne arreto" di Velardiniello*, in «Archivio storico per le province napoletane», XXXIX, 1914, pp. 81-82.

<sup>7</sup> I. FUIDORO, *Giornali di Napoli dal MDCLX al MDCLXXX*, Napoli 1934-1943, II, a cura di A. PADULA, p. 118.

<sup>8</sup> G. MANTEGNA, *Ristretto storico della Città, e Regno di Napoli ...*, Torino, per Bartolomeo Zapata, 1672, pp. 565, 571; arrotondata a mezzo milione di ducati, la cifra non doveva tuttavia essere troppo inferiore alla reale consistenza dell'intero patrimonio al suo apice.

<sup>9</sup> A. MUSI, *Mezzogiorno spagnolo: la via napoletana allo stato moderno*, Napoli 1991, pp. 196-197.

<sup>10</sup> *Relatione della morte, e funerali di Marco di Lorenzo, celebrati dal venerabile Monte de' Poveri Vergognosi, dichiarato da lui erede particolare in docati ottanta mila, da impiegarsi in varie opere di pietà, data in luce per ordine degl'illustrissimi signori governatori del medesimo Monte*, Napoli,

per Luc'Antonio di Fusco, 1669, s.n.p.; cfr. A. MUSI, *Mezzogiorno spagnolo*, cit., pp. 196-197.

<sup>11</sup> I. FUIDORO, *Giornali di Napoli*, cit., II, p. 119.

<sup>12</sup> A. DELLA PORTA, *Causa di Stravaganze. Giornale storico di quanto più memorabile è accaduto nelle rivoluzioni di Napoli negli anni 1647 e 1648 colla descrizione del contagio del 1656*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Italien 299, cc. 105v-106r.

<sup>13</sup> Cfr. V.I. COMPARATO, *La Repubblica napoletana del 1647/48: partiti, idee, modelli politici*, in «Il pensiero politico», XXXI, 1998, 2, p. 210. Non è da escludere che questa sezione finale, contenente oltre all'Elogio in questione – preceduto dal *Sonetto in lode di Masaniello* – quelli dedicati a Gaspar Roomer, Gian Camillo Cacace, Bartolomeo d'Aquino e donna Anna Carafa (G. RAYNAUD, *Inventaire des manuscrits italiens de la Bibliothèque Nationale qui ne figurent pas dans le catalogue de Marsand*, Paris 1882, pp. 29-30) si debba ad altro autore, trovandosi solo nell'esemplare parigino del manoscritto e non nei due custoditi a Napoli (Biblioteca Nazionale, cfr. C. MINIERI RICCIO, *Catalogo di mss. della Biblioteca*, Napoli 1868-1869, I, pp. 9-28; Biblioteca teologica San Tommaso d'Aquino, cfr. *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, 99, Napoli, Biblioteca teologica S. Tommaso, a cura di F. Russo, Firenze 1981, p. 86). D'ora innanzi, ove non indicato diversamente, si intende citato l'esemplare parigino.

<sup>14</sup> A. DELLA PORTA, *op. cit.*, cc. 105v-106r.

<sup>15</sup> T. DE SANTIS, *Historia del tumulto di Napoli*, Leyden, nella stamperia d'Elsevir, 1652, p. 303.

<sup>16</sup> A. MUSI, *La rivolta di Masaniello nella scena politica barocca* (1989), prefazione di G. GALASSO, ed. cons. Napoli 2002, pp. 118-119.

<sup>17</sup> Ivi, pp. 79, 117.

<sup>18</sup> R. COLAPIETRA, *Dal Magnanimo a Masaniello: studi di storia meridionale nell'età moderna*, Salerno 1972-1973, II, *I Genovesi a Napoli durante il Vicereame spagnolo*, p. 520.

<sup>19</sup> I. FUIDORO, *Successi storici raccolti dalla sollevazione di Napoli dell'anno 1647*, a cura di A.M. GIRALDI, M. RAFFAELI, premessa di R. VILLARI, Milano 1994, p. 405.

<sup>20</sup> G.B. BIRAGO AVOGADRO, *Le sollevazioni di Stato*, Venetia, nella stamperia del Turini, 1653, p. 247.

<sup>21</sup> I. FUIDORO, *Successi storici*, cit., p. 445.

<sup>22</sup> Ivi, pp. 405-406.

<sup>23</sup> S. D'ALESSIO, *La rivolta napoletana del 1647. Il ruolo delle autorità cittadine nella fine di Masaniello*, in «Pedralbes», 32, 2012, p. 146 nota 48. Si pensi al libello *Della dissimulazione onesta* di Torquato Accetto edito a Napoli nel 1641 (cfr. R. VILLARI, *Elogio della dissimulazione. La lotta politica nel Seicento*, Roma-Bari 1987, *passim*), riscoperto da Croce, autore della prefazione alla ristampa del 1928, e più volte ripubblicato anche in anni recenti (del 2014 l'ultima edizione a cura di P. Ricci Sidoni).

<sup>24</sup> *Diario di Francesco Capecelatro: contenente la storia delle cose avvenute nel reame di Napoli negli anni 1647-1650 ... con l'aggiunta di varii documenti per la più parte inediti ed annotazioni del marchese Angelo Granito*, Napoli 1850-1854, I, p. 98.

<sup>25</sup> G.B. BURAGNA, *Batalla peregrina entre amor y fidelidad ...*, Mantua Carpentana [Madrid] 1651, II, p. 4; cfr. B. CAPASSO, *La famiglia di Masaniello*, cit., p. 32.

<sup>26</sup> R. COLAPIETRA, *Il governo spagnolo nell'Italia meridionale (Napoli dal 1580 al 1648)*, in *Storia di Napoli*, V, I, Napoli 1972, p. 236.

<sup>27</sup> C. RUSSO, *Carafa, Diomede*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XIX, Roma 1976, p. 534.

<sup>28</sup> M. BISACCIONI, *Historia delle guerre civili di questi ultimi tempi ... in questa seconda editione ricorretta et in molte parti accresciuta*, Venetia, per Francesco Storti, 1653, II, p. 95.

<sup>29</sup> A. MUSI, *La rivolta di Masaniello*, cit., p. 105.

<sup>30</sup> I. FUIDORO, *Giornali di Napoli*, cit., I, a cura di F. SCHLITZER, p. 62.

<sup>31</sup> C.R. MARSHALL, "Causa di stravaganze": *Order and Anarchy in Domenico Gargiulo's Revolt of Masaniello*, in «Art Bulletin», LXXX, 3, 1998, pp. 478-497; I. Creazzo in *Micco Spadaro: Napoli ai tempi di Masaniello*, cat. mostra, a cura di B. DAPRÀ, Napoli 2002, pp. 130-131, n. 53b. Il quadro rappresenta il momento in cui la testa del Carafa, «infilata in cima ad una picca, viene portata alla piazza del Mercato, davanti a Masaniello. Il suo corpo, decapitato e mutilato di un piede, è raffigurato in un altro quadro [anch'esso nel Museo di San Martino] dello stesso pittore: appeso ad un'alta pertica, è al centro della vasta composizione in cui sono descritti, sulla scena della piazza del Mercato, alcuni episodi della prima fase della rivoluzione»; R. VILLARI, *L'uccisione di Giuseppe Carafa*, in *Studi politici in onore di Luigi Firpo*, a cura di S. ROTA GHI-BAUDI, F. BARCIA, II, *Ricerche sui secoli XVII-XVIII*, Milano 1990, p. 323.

<sup>32</sup> G. DONZELLI, *Partenope liberata o vero Racconto dell'heroica risoluzione fatta dal Popolo di Napoli ...*, Napoli, per Ottavio Beltrano, 1647, p. 21.

<sup>33</sup> Lettera a Innocenzo X del 12 luglio 1647; F. PALERMO, *Narrazioni e documenti sulla storia del Regno di Napoli dall'anno 1522 al 1667*, Firenze, Gio. Pietro Vieusseux, 1847, p. 382.

<sup>34</sup> G. DONZELLI, *op. cit.*, pp. 19, 29-30; cfr. A. MUSI, *La rivolta di Masaniello*, cit., p. 105.

<sup>35</sup> G. DONZELLI, *op. cit.*, p. 47.

<sup>36</sup> C. RUSSO, *Carafa, Diomede*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XIX, Roma 1976, p. 534.

<sup>37</sup> *Ibidem*; cfr. G. DONZELLI, *op. cit.*, pp. 102-104.

<sup>38</sup> Cfr. *supra*, nota 1.

<sup>39</sup> G. DE CARO, *Arcos, Rodrigo Ponce de León duca d'*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, IV, Roma 1962, p. 10.

<sup>40</sup> C. RUSSO, *op. cit.*, p. 534.

<sup>41</sup> M. BISACCIONI, *op. cit.*, II, pp. 133-134.

<sup>42</sup> *Diario di Francesco Capecelatro*, cit., II, p. 155.

<sup>43</sup> T. DE SANTIS, *op. cit.*, p. 303.

<sup>44</sup> *Diario di Francesco Capecelatro*, cit., II, parte I, pp. 72, 183-184, nota LXIX.

<sup>45</sup> C. TUTINI, M. VERDE, *Racconto della sollevazione di Napoli accaduta nell'anno MDCXLVII*, a cura di P. MESSINA, Roma 1997, p. 254.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> *Diario di Francesco Capecelatro*, cit., II, pp. 390-391.

<sup>48</sup> Alle perplessità sul lealismo di una simile condotta il Carafa rispose rendendo pubbliche le lettere inviategli quell'anno dai viceré e da Filippo IV (C. Russo, *op. cit.*, p. 534). Pur riabilitatosi, di nuovo processato e condannato, sebbene amnistiato nell'agosto del 1658, fu confinato a Pamplona e morì a Madrid due anni più tardi (C. Russo, *op. cit.*, p. 535).

<sup>49</sup> Cfr. V.I. COMPARATO, *La Repubblica napoletana del 1647/48: partiti, idee, modelli politici*, in «Il pensiero politico», XXXI, 1998, 2, p. 210.

<sup>50</sup> I. FUIDORO, *Successi storici*, cit., pp. 405-406.

<sup>51</sup> C. TUTINI, M. VERDE, *op. cit.*, p. 479; G. GALASSO, *Storia del Regno di Napoli*, III, *Il Mezzogiorno spagnolo e austriaco (1622-1734)*, Torino 2006, p. 433.

<sup>52</sup> V. CONTI, *Le leggi di una rivoluzione: i bandi della repubblica napoletana dall'ottobre 1647 all'aprile 1648*, Napoli 1983, p. 322.

<sup>53</sup> *Le memorie del fu Signor Duca di Guisa*, Colonia, appresso Pietro della Piazza, 1675, II, p. 197; cfr. *Les memoires de feu Monsieur le duc de Guise*, seconde edition, Paris, chez Edme Martin, au Soleil d'or, et Sebastien Mabre-Crampoisy, aux Cicognes, rue S. Jacques, 1668, p. 402.

<sup>54</sup> V. CONTI, *op. cit.*, pp. 212, 290; A. MUSI, *La rivolta di Masaniello*, cit., p. 207.

<sup>55</sup> *Les memoires de feu Monsieur le duc de Guise*, a Cologne, chez Pierre Marteau, 1669, pp. 263-264.

<sup>56</sup> *Les memoires de feu Monsieur le duc de Guise*, ed. Paris 1668, p. 503.

<sup>57</sup> A. DELLA PORTA, *op. cit.*, c. 105v. Questo passo dell'Elogio è

trascrizione alquanto fedele da *Le memorie del fu Signor Duca di Guisa*, cit., II, p. 374. Direttamente dalle *memoires* del duca di Guisa (ed. Paris 1668) sembra invece dipendere V. SIRI, *Il Mercurio ovvero historia de' correnti tempi*, Casale, per Christoforo della Casa, 1644-1682, XI, 1670, p. 543.

<sup>58</sup> *Le memorie del fu Signor Duca di Guisa*, cit., II, p. 432.

<sup>59</sup> L'antagonismo tra i due potrebbe precedere i fatti del 1647, se in tal senso va interpretato il curioso aneddoto su cui indugia il già menzionato *Elogio* a proposito del prestito di un cavallo – tramutatosi poi in un dono – al Maddaloni da parte del di Lorenzo: atto più che di liberalità quasi di sottomissione e riconoscimento della sua condizione di «miserabil macellajo»; A. DELLA PORTA, *op. cit.*, cc. 105v-106r.

<sup>60</sup> I. FUIDORO, *Successi storici*, cit., pp. 405-406.

<sup>61</sup> «Non volendo accettare il carico dell'Eletto, pagando molti denari Marchetiello de Lorenzo (...) si fè Donato Antonio Grimaldo, mercante di frisi, e panni alla Sellaria» (A. DELLA PORTA, *op. cit.*, Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III", ms. XV.F.51, c. 113r), eletto a fine febbraio e confermato nella carica in aprile da don Giovanni d'Austria (A. MUSI, *La rivolta di Masaniello*, cit., p. 207, nota 89).

<sup>62</sup> I. FUIDORO, *Successi storici*, cit., pp. 338, 445; cfr. G. GALASSO, *Storia del Regno di Napoli*, III, *Il Mezzogiorno spagnolo e austriaco (1622-1734)*, Torino 2006, pp. 433, 515-516.

<sup>63</sup> I. FUIDORO, *Successi storici*, cit., pp. 338, 445.

<sup>64</sup> G. CONIGLIO, *I viceré spagnoli di Napoli*, Napoli 1967, p. 267.

<sup>65</sup> G. DORIA, *Via Toledo*, Cava dei Tirreni 1937, ed. cons. Napoli 1967, pp. 42-43.

<sup>66</sup> *Relatione*, cit., s.n.p.

<sup>67</sup> A. MUSI, *Mezzogiorno spagnolo*, cit., p. 197.

<sup>68</sup> A. DELLA PORTA, *op. cit.*, c. 105r.

<sup>69</sup> I. FUIDORO, *Successi storici raccolti dalla sollevazione di Napoli dell'anno 1647*, a cura di A.M. GIRALDI, M. RAFFAELI, premessa di R. VILLARI, Milano 1994, p. 338.

<sup>70</sup> G. MANTEGNA, *op. cit.*, pp. 565, 571.

<sup>71</sup> *Relatione*, cit., s.n.p.

<sup>72</sup> I. FUIDORO, *Successi storici*, cit., pp. 405-406. «Si dice che, avendo trovato il suo padrone un tesoro, lui l'aiutò col sacramento di tenerlo secreto, e li diede una sua figlia per moglie, dalla quale non ebbe figli»; IDEM, *Giornali di Napoli*, cit., II, p. 118.

---

#### ABSTRACT

*Memoir of a Rich Butcher: Marco di Lorenzo between Masaniello and the Viceroy. 1*

Marco di Lorenzo was a butcher who for years held the office of *capitano della grascia*, a collector of tariffs on foodstuffs, in Terra di Lavoro, a farming area in Campania. He became a living legend in the collective Neapolitan imagination for his enormous wealth and the use he made of it, supporting charitable institutions and living a simple, frugal life. Lesser known is the extent of his involvement in the 1647-48 revolution, especially after Masaniello's assassination. His antagonism to the fierce Duke of Maddaloni, Diomedea Carafa, brought di Lorenzo, who enjoyed the trust of the viceroy, the Duke of Arcos, to often take sides with the people's party and to forge a privileged relationship with the Duke of Guisa. In spite of this, with the overthrow of the Republic of Naples, the butcher went back undisturbed to his business dealings and continued to enjoy the favor of the viceroy.



1. Jusepe de Ribera, *Gesù spogliato prima della crocifissione*.  
Cogolludo (Guadalajara), chiesa di Nuestra Señora de los Remedios.

## I *tituli* di Ribera.

### Pittura e filologia al tempo del terzo duca d'Alcalá

#### Francesco Saracino

Nel panorama della pittura del Seicento il rilievo di Giuseppe de Ribera è ben noto e non staremo a ripetere le ragioni di quanti rivendicano l'influenza della sua opera per le sorti dell'immaginazione mediterranea. Meno considerate sono le strategie adottate dall'artista di Játiva per innovare le iconografie prescritte dalle istituzioni ecclesiastiche e dai privati durante una lunga carriera. Del tutto dimenticato è il suo contributo a un dibattito filologico che si svolse tra gli eruditi dell'Europa cattolica e che a Napoli è attestato solo attraverso le immagini.

Gli specialisti del pittore non ignorano un gruppo di dipinti palesemente riconducibili al suo ambito, ma che, a causa dello stato precario di conservazione e di una qualità incerta, sono quasi sempre relegati fra le opere eseguite dai seguaci e dai copisti. Il gruppo è iconograficamente omogeneo e dà figura all'*Andata di Gesù al Calvario*, un tema assai diffuso nel Seicento<sup>1</sup>.

A partire dal tardo Medioevo, gli artisti misero a punto una raffigurazione dell'*Andata al Calvario* che unificava le due circostanze diverse di Gesù che porta la croce da solo (Giovanni 19, 17) e del sostegno ricevuto da Simone di Cirene durante l'ascesa al Golgotha (Matteo 27, 32; Marco 15, 21; Luca 23, 26); il risultato di questa operazione concordista trovò un'accoglienza unanime. Le tele a cui ci riferiamo decurtano alle mezze figure la scena intera dell'episodio, secondo il procedimento ben collaudato di accostare da vicino gli spettatori alla rappresentazione, per ottenere da loro un maggiore coinvolgimento nel cammino del Portacroce che, per tanti versi, era assimilabile a quello di ognuno. Tuttavia, a ben guardare, ravvisiamo delle differenze che inducono a suddividere i dipinti che compongono la serie di Ribera in due sottogruppi.

La tela conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna mostra una sequenza piuttosto vivace in cui Gesù e il Cireneo sono attornati da un aguzzino, dai soldati della milizia romana, da un trombettiere che diffonde l'annuncio dell'esecuzione, e da un inserviente seminascosto che impugna il *titulus* della croce (fig. 2). Rispetto al quadro di Vienna, le altre cinque tele del gruppo presentano notevoli differenze, all'interno del medesimo impianto: il Messia guarda lo spettatore, il trombettiere è scomparso e, al posto dei militi, si ravvisano in lontananza Maria e il discepolo Giovanni (fig. 3). Dobbiamo perciò separare nella nostra analisi la tela di Vienna dalle rimanenti.

Dopo essere stato riferito alla 'scuola' di Ribera o accostato a Luca Giordano, il dipinto del Kunsthistorisches Museum va nuovamente guadagnando il favore degli specialisti, e anche noi siamo del parere di riammetterlo fra gli autografi dello spagnolo<sup>2</sup>. La tela versa in cattive condizioni, ma le parti meglio leggibili (il trombettiere e l'aguzzino che strattone il condannato con la corda) denotano l'eccellenza delle prove sicure di Ribera.

Il gruppo dell'*Andata al Calvario* con Gesù che guarda gli osservatori è nell'insieme altrettanto malridotto, e afflitto per di più da quel tipo di stesure scialbe che contrassegna le copie; pertanto, è consigliabile non pronunciarsi sull'autenticità dei suoi componenti, nell'attesa che esami più circostanziati vengano a metterne in luce i meriti eventuali (fig. 3)<sup>3</sup>. Ribera, tuttavia, deve aver prodotto anche per questa iconografia un esemplare che diede luogo a molteplici riprese, a differenza della tela ora a Vienna, un *unicum* di cui non si conoscono repliche.



2. Jusepe de Ribera, *Andata di Gesù al Calvario*.  
Vienna, Kunsthistorisches Museum.

Non sono, tuttavia, delle considerazioni di ordine storico-artistico che ci trattengono davanti a queste due tipologie di *Andata al Calvario*, perché esse, nonostante l'apparenza un po' anodina, testimoniano un fattore specialissimo dell'immaginazione napoletana di questi anni. Infatti, il risalto che Ribera conferisce al *titulus* della croce nell'economia dei dipinti ha un peso determinante per la loro intelligenza; l'artista rileva l'oggetto facendolo innalzare sullo sfondo del cielo dal servo che in un caso si nasconde dietro l'asse della croce (Vienna), negli altri ci guarda<sup>4</sup>. Se, aderendo all'invito che trasmettono le immagini riberesche, ci avviciniamo a questa sezione dei dipinti, riusciremo a leggere nel *titulus* non il consueto acronimo *INRI*, ma il testo di Giovanni 19, 19, che nella tela di Vienna è trascritto in ebraico, greco e latino, nelle restanti versioni in aramaico, greco e latino.

#### *Il titulus*

La soteriologia dei cristiani è fondata sul sacrificio del Messia, ma negli anni in cui si iscrive l'operazione di Ribera non è solo la dottrina dell'espiazione ad essere oggetto di indagine; molti puntarono gli occhi sulle circostanze storiche di un evento che, pur incommensurabile sul piano metafisico, richiedeva di essere esaminato negli aspetti fattuali per aumentare il suo ascendente presso i fedeli. In tal senso, tutti i dettagli del racconto evangelico relativo all'esecuzione di Gesù furono vagliati secondo i criteri storiografici e apologetici della Controriforma, e il *titulus* della croce assunse un'importanza insospettabile alla nostra distanza<sup>5</sup>.

I prelati del Seicento erano consapevoli del valore del *titulus crucis*, la tavola su cui Pilato aveva fatto scrivere la *causa* della condanna di Gesù e che era parzialmente conservata a Roma nella Basilica di Santa Croce in Gerusalemme,



3. Copia da Jusepe de Ribera, *Andata di Gesù al Calvario*.  
San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage.

assieme ad altre preziose reliquie recuperate da sant'Elena sul Calvario (fig. 6)<sup>6</sup>. Il significato universale del *titulus*, la successione delle tre lingue, l'autenticità del rinvenimento di Elena, e le peculiarità della scrittura della «tavoletta sacratissima» riscoperta nel 1492 furono descritte con sfoggio di argomenti, come pure era stato risolto in maniera soddisfacente il problema del suo stato frammentario<sup>7</sup>. Nessuno dei cattolici dubitava dell'autenticità della reliquia, il cui testo greco e latino poteva essere ripristinato sulla base dei rendiconti evangelici, e specialmente in rapporto a Giovanni 19, 19 «Gesù il Nazareno il re dei giudei» (in secondo luogo, anche riferendosi a Matteo 27, 37, «costui è Gesù il re dei giudei»; Marco 15, 26, «il re dei giudei»; Luca 23, 38, «il re dei giudei è costui»)<sup>8</sup>.

Il problema della ricostruzione linguistica era più complicato per le parole ebraiche che, stando a Giovanni 19, 19, si trovavano all'inizio, perché il frammento di Santa Croce

era troppo lacunoso nella parte superiore che le conteneva. Durante il secolo XVI, l'opinione prevalente tra i filologi era che il tenore autentico di questa sezione poteva ottenersi traducendo in ebraico parola per parola il testo greco presente nel quarto vangelo; gli artisti più scrupolosi che dipingevano o scolpivano la croce si conformarono a questo parere. Se osserviamo il *titulus* che Giorgio Vasari riprodusse nel *Crocifisso* della Cappella Seripando in San Giovanni a Carbonara a Napoli (1545) noteremo che il primo rigo è costituito da una corretta scrittura ebraica della *causa* giuridica, e traduce nella lingua santa la testimonianza di Giovanni 19, 19 (ישוע נוצרי מלך יודדים) *jšw' nwšrj mlk jwdjm, Gesù il Nazareno il re dei giudei*)<sup>9</sup>. Dopo Vasari, fu Marco Pino a tracciare con esattezza l'ebraico del *titulus* giovanneo nelle *Crocifissioni* che dipinse per le chiese di Napoli (San Giacomo degli Spagnoli; Santa Maria del Popolo agli Incurabili; Santi Severino e Sossio, ecc.)



4. Marco Pino, *Santa Caterina da Siena contempla la Crocifissione*, particolare. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.

e della Campania (*Deposizione*, Aversa, Annunziata; Minori, Santa Trofimenia, ecc.)<sup>10</sup>. Questa scrittura era ritenuta la più fedele dai filologi di allora, perché offerta dal discepolo-testimone che era sotto la croce (Giovanni 19, 35), e corrispondente alle parole greche e latine visibili nella reliquia romana (fig. 4).

Nel corso del Cinquecento, tuttavia, gli orientalisti europei iniziarono a persuadersi che la lingua parlata da Gesù di Nazaret e dai giudei del I secolo non era l'ebraico del Pentateuco o dei profeti, ma il cosiddetto «caldeo», e un tale slittamento di paradigma nel modo di concepire l'idioma originale della cristianità ebbe conseguenze su molti fronti, e anche sul modo di concepire il *titulus* della croce<sup>11</sup>.

Le lingue del *titulus* non interessavano solo i teologi, dal momento che nel dibattito sulla reliquia di Santa Croce intervennero anche gli storici e gli eruditi, e gli artisti ebbero una parte non piccola nella diffusione di un tema che travalicò gli steccati e raggiunse il pubblico colto dell'Europa cattolica<sup>12</sup>. Non deve perciò sorprendere il ritrovare tra quanti si appassionarono alla questione il viceré di Napoli Fernando Enríquez Afán de Ribera, terzo duca di Alcalá de los Gazules e quinto marchese di Tarifa, il più prestigioso fra i committenti di Ribera alla fine del terzo decennio.

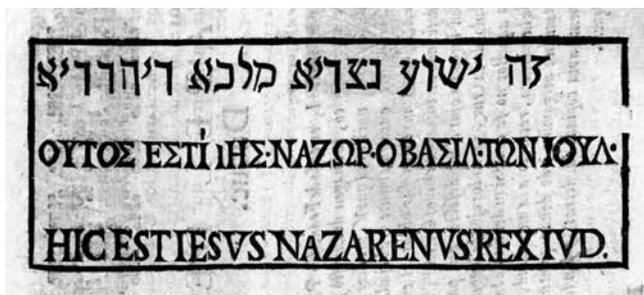
#### *Il duca*

Rampollo di una delle dinastie più nobili e facoltose dell'Andalusia, il duca di Alcalá (1583-1637) era edotto fin da giovanissimo nelle discipline liberali, e non gli mancò

il gusto per l'esercizio delle arti, la musica e soprattutto la pittura, il cui apprezzamento sviluppò nel corso della carriera diplomatica alla quale lo destinavano i natali. Gli accenti epidittici dei cronisti del tempo che vantano la dottrina del duca sono per una volta veritieri, e anche gli storici di oggi ne riconoscono l'erudizione<sup>13</sup>. Gli incarichi di viceré di Catalogna (1619-1622), di ambasciatore di Filippo IV presso la Santa Sede (1625-1626), di viceré di Napoli (1629-1631) e infine di Sicilia (1632-1636) che l'Alcalá assunse in successione gli diedero molte amarezze nell'esercizio del governo. Nondimeno, egli continuò ad esercitare i suoi talenti di erudito nei campi dell'archeologia classica e cristiana, e mise insieme una collezione di quadri, sculture e antichità che, almeno in parte, venne ad aggiungersi alle meraviglie della Casa de Pilatos, la dimora dei duchi di Alcalá a Siviglia<sup>14</sup>.

L'essere cresciuto in questo luogo ricco di memorie della passione di Gesù favorì nel duca la tendenza ad esigere la precisione più scrupolosa dagli artisti e dalle immagini di cui si circondava. Tra i numerosi pittori che l'Alcalá incrociò nella sua vicenda di appassionato e di committente spiccano tre nomi: a Siviglia Francisco Pacheco e Diego Velázquez, a Napoli Jusepe de Ribera. In un modo o nell'altro, tutti e tre furono implicati in quello che fu un chiodo fisso nella mente del duca, l'archeologia della croce<sup>15</sup>.

Poco prima di essere nominato, nell'agosto 1619, viceré di Catalogna, il duca di Alcalá vide a Siviglia in casa di Francisco Pacheco (1564-1644) un'immagine del Crocifisso «tan excelentemente trabajada como todas sus obras», che ai suoi occhi mostrava però delle imprecisioni su un aspetto essenziale, la lingua del *titulus*. I rilievi del duca si concentravano sul primo rigo del testo inscritto nella tavola (fig. 5), quello in ebraico, e presero forma in una lettera indirizzata il 1 aprile 1619 al pittore, suo ottimo conoscente. Questa prima lettera provocò una replica scritta del 20 aprile da parte del canonico e poeta sivigliano Francisco de Rioja (1583-1659), amicissimo di Pacheco, che aveva convalidato l'esattezza del testo a suo tempo fornito dal gesuita Luis del Alcázar (1554-1613) all'artista, e da questi riprodotto nel *Crocifisso*. La contro-replica del duca non si fece attendere; un suo anonimo portavoce, o più probabilmente lui stesso, inviò subito una *advertencia* in



5. *Titulus crucis* di Francisco Pacheco (da *Del titulo de la Cruz de Christo señor nuestro*, c. 2v).

6. Riproduzione del *titulus* di Santa Croce (da I. Bosio, 1610, p. 64).



cui contestava punto per punto gli argomenti di Rioja<sup>16</sup>. Quest'ultimo non volle tirarsi indietro, dal momento che era ben fornito di protezioni; Francisco de Rioja era il bibliotecario (e il confidente) di Gaspar de Guzmán y Pimentel<sup>17</sup> e si coprì con lo scudo del conte di Olivares per rintuzzare con una seconda risposta i rilievi del temibile contraddittore. La *respuesta* di Rioja, che per il momento metteva fine al dibattito, era dedicata ad Olivares, ufficialmente *alcaide* dell'Alcázar di Siviglia ma già installato a corte come *gentilombre de la camara* del principe erede, il futuro Filippo IV.

Le lettere che si scambiarono il duca di Alcalá e Francisco de Rioja sarebbero una delizia per gli storici dell'orientalismo che si dessero la pena di esaminarle. Il lettore non specialista potrebbe invece trovarle tormentose, e il riguardo per quest'ultimo ci induce a riportare solo i termini salienti di una diatriba epistolare che fu subito data alle stampe<sup>18</sup>.

Il duca contesta anzitutto un *zh* (=questi è in ebraico) iniziale del *titulus* di Pacheco, tratto da Luca 23, 38, asserendo che i primi tre evangelisti riferiscono la sostanza del *titulus* e non le precise parole in esso presenti, che invece sono contenute nella tavola custodita a Roma nella Basilica di Santa Croce, corrispondenti al testo in Giovanni 19, 19. Anche gli altri termini del *titulus* del *Crocifisso* di Pacheco sono errati, perché non trascrivono con esattezza l'ebraico (e neanche il caldeo)<sup>19</sup>.

Rioja replica affermando che il *titulus* nel *Crocifisso* di Pacheco è scritto nella *lingua vulgar* degli ebrei e non nell'ebraico classico (tranne il *zh* iniziale, deve ammettere); a

favore di «costui è» presente in Matteo 27, 37 e Luca 23, 38, il canonico riporta il parere di Nonno di Panopoli, di Sedulio e del gesuita Juan de Maldonado; anche la versione siriana (la *Peshitta*) conferma «costui è» mettendo *hona* (*hn'*, *costui è* in siriano) nei quattro casi in cui il *titulus* compare nei vangeli, e così fa la versione araba. Il testo di Pacheco è redatto perciò in siriano, non in ebraico; Luis del Alcázar lo trasse dalla versione siriana della *Biblia Regia* (la *Poliglotta* di Anversa), e in siriano fu composto il *titulus* autentico del Golgotha, se ebbe lo scopo di essere inteso da tutti. L'ebraico classico era già stato dimenticato dai giudei al tempo di Gesù. Il fatto che gli evangelisti chiamassero ebraico il siriano è provato in vari passi, ben noti a tutti («los lugares son muchos y lo saben todos»). Rioja riconosce comunque l'errore del *zh* iniziale al posto del siriano *hn'* (=costui è) che avrebbe dovuto comparire nel dipinto di Pacheco<sup>20</sup>.

L'autore anonimo della *advertencia*, il duca stesso probabilmente, contesta le autorità esibite da Rioja; della versione siriana dei vangeli che la *Poliglotta* di Anversa riprende dall'edizione di Johann Albrecht Widmanstetter (1555) si ignora la data di composizione, ed essa è di dubbio valore; meglio è dunque ricorrere al *titulus* di Giovanni 19, 19, e non agli altri, perché è ovvio che nei vangeli possono esserci delle differenze di termini ma non di sostanza. L'iconografia cristiana antica che riporta il *titulus* con le parole greche e latine di Giovanni 19, 19 ha valore indubbio di tradizione, e l'autorità del quarto evangelista su questo punto è sostenuta da molti autori (Ruperto di Deutz, Pascasio Radberto, Francisco Toledo, ecc.). Del resto il testo di Giovanni è garantito dal fatto che solo il discepolo

amato lo vide (e non gli altri evangelisti, apostoli o meno che fossero), e non è poca cosa che esso sia confermato dalla reliquia in Santa Croce. L'argomento dell'ignoranza dell'ebraico da parte dei giudei del I secolo è rifiutato con vari argomenti. In definitiva, la lingua parlata al tempo di Gesù era l'ebraico, anche se corrotto; la lingua siriana fu il risultato di una corruzione posteriore assai più grave.

Nella *respuesta*, Rioja scrive che la *advertencia* anonima non è del duca e dunque egli non è impedito dal rispetto per la contro-replica che ora produce. La versione siriana è venerabile e antica, al pari della *Vulgata* e dei *Settanta*, e non si può dire leggermente che gli evangelisti scrivono il senso e non il fatto, per le gravi conseguenze teologiche che ciò comporterebbe; nei casi fra loro contraddittori, un evangelista aggiunge parole autentiche all'altro. La tradizione iconografica o teologica non vale nel caso di parole esplicitamente attestate dagli evangelisti (come *hic est*); inoltre, la tavola di Santa Croce è mutila del rigo con l'ebraico, e, come sostiene Jacob Gretser, degli altri termini resta integro solo *Nazarenus*. Quanto all'argomento di Giovanni che era presente sotto la croce e dunque ben ricordava le parole del *titulus*, va detto che egli partecipò anche all'ultima cena ma non ha riferito nulla delle parole eucaristiche, contenute invece negli altri vangeli. Il caldeo non è affatto la corruzione dell'ebraico, ma è più antico, e fu la lingua di Adamo. Matteo scrisse il suo vangelo in caldeo e non in ebraico. Ribadisce che i giudei hanno effettivamente dimenticato l'ebraico durante l'esilio babilonese, e il caldeo non era altro che l'ebraico come si parlava al tempo di Gesù.

Il lettore che ha seguito gli argomenti del dibattito avrà intuito le posizioni dei due contendenti nella schermaglia filologica<sup>21</sup>. In buona sostanza, il duca di Alcalá si attiene alla scrittura ebraica del *titulus* come fu ricostruita dagli umanisti a partire dal testo di Giovanni 19, 19 confermato dal frammento in Santa Croce in Gerusalemme (quella che a Napoli fu adottata da Vasari e da Marco Pino); Rioja è invece sensibile alla riscoperta dell'aramaico che fu la gloria degli orientalisti del XVI secolo e che fu ratificata nella *Biblia regia* stampata ad Anversa da Christoffel Plantin (1568-1573) con le cure di Benito Arias Montano, un'autorità intoccabile per il Pacheco e per il bibliotecario di Olivares<sup>22</sup>.

I grattacapi del duca di Alcalá in Catalogna dovettero per il momento tacitare il disappunto per una questione che gli stava così a cuore.

#### *L'eco di Napoli*

L'interesse del duca per l'archeologia della croce e per il *titulus* era nel frattempo trapelato fra i suoi pari, al punto che il duca di Alba volle approfittarne per ingraziarselo. Durante una visita dell'Alcalá a Napoli nel 1626, il viceré Antonio Álvarez de Toledo, V duca d'Alba, fece omaggio di un quadro di Ribera a colui che sarebbe stato il suo successore (era una prassi l'avvicendamento fra Roma e Napoli, se l'ambasciatore avesse dato buone prove). Lo apprendiamo dall'inventario dei beni della Casa de Pilatos stilato dopo la morte del duca di Alcalá nel 1637, che riferisce anche il soggetto del dipinto: «otro lienzo grande desnudando a Cristo nuestro Señor y disponiéndole la cruz, sin guarnición. Es de mano de Joseph de Ribera Valenciano que vive en Nápoles y le dio al duque mi señor el señor duque de Alba en Nápoles el año 1626»<sup>23</sup>.

L'immagine fu predisposta dal duca d'Alba, ben informato sugli interessi dell'Alcalá, e Ribera seguì le istruzioni del viceré o dei suoi consiglieri in materia, raffigurando l'unica volta nella sua carriera la scena antecedente la crocifissione di Gesù, l'*Espolio* che vivo turbamento suscitava nel pubblico cattolico (fig. 1)<sup>24</sup>.

Il grave oscuramento della tela di Cogolludo ha impedito fino ad oggi di osservare un dettaglio rivelatore dell'intento diplomatico del duca d'Alba. In primo piano, infatti, un aguzzino va forando con un punteruolo l'asse trasversale della croce per consentire una più agevole affissione del condannato; lo spettatore previsto (l'Alcalá, naturalmente) doveva pertanto fronteggiare in cima all'asse longitudinale il *titulus* che presenta una peculiarità rarissima nell'arte occidentale<sup>25</sup>. Si tratta di un'impeccabile riproduzione del frammento di Santa Croce in Gerusalemme, che Ribera desunse da una delle numerose stampe che lo ricalcavano, o da un 'ricordo' proveniente dalla Basilica romana (figg. 1, 6)<sup>26</sup>. Nelle intenzioni del duca d'Alba, questo dettaglio doveva impressionare l'ambasciatore, che nella disputa con Rioja del 1619 si era schierato a favore della reliquia e del testo ebraico frammentario che in essa appariva.



7. Copia da Jusepe de Ribera, *Andata di Gesù al Calvario*.  
Napoli, Museo storico dell'Istituto Suor Orsola Benincasa.

Ribera era a questa data già noto all'Alcalá, il quale fece collocare la tela nell'oratorio della sua dimora a Siviglia, che, come apprendiamo dall'inventario del 1637, era un'autentica quadreria. La stima del pittore non significava però un'approvazione senza riserve dell'*Espolio* offerto dal duca d'Alba. Con sussiegoso puntiglio, l'Alcalá avrebbe potuto obiettare che quello dipinto da Ribera era solo un frammento del *titulus* che, in una raffigurazione storica del Calvario, doveva invece apparire integro e non nello stato manchevole della reliquia romana<sup>27</sup>.

L'opportunità di una rivincita su Rioja si presentò all'Alcalá a un anno dal suo incarico di viceré, quando nel settembre 1630 arrivò a Napoli la sorella di Filippo IV, Maria di Austria, in viaggio verso Vienna e l'Ungheria, scortata

fra gli altri dal pittore del re Diego Velázquez, una vecchia conoscenza del duca. Per quest'ultimo, gravato dai problemi che gli stava causando una permanenza della regina di Ungheria più lunga e dispendiosa del previsto (durò quattro mesi, a causa della peste in Lombardia e degli intrighi del duca d'Alba che accompagnava ufficialmente l'*Infanta*)<sup>28</sup>, dovette essere un sollievo la conversazione di Velázquez, che dal suocero Pacheco aveva appreso il valore dell'erudizione per un artista compiuto. Il maestro di Siviglia, inoltre, era intimo di Francisco de Rioja, che gli fece da testimone alle nozze con Juana de Miranda nel 1618<sup>29</sup>. Debitamente istruito, e forse con qualche promessa, Velázquez poteva essere sottratto alla loro influenza e arruolato nella battaglia che il duca di Alcalá conduceva a favore dell'archeologia



8. Jusepe de Ribera, *Andata di Gesù al Calvario*, particolare. Vienna, Kunsthistorisches Museum.

della croce (i quattro chiodi) e del *titulus*. Sta di fatto che alle conversazioni napoletane tra i due si deve lo schieramento di Velázquez a favore del *titulus* ebraico nel *Crocifisso* che eseguì subito dopo il suo rientro a Madrid (quello detto di San Plácido, ora al Prado), un'autentica smentita del testo aramaico dipinto dal suocero e difeso a spada tratta dal Rioja, e che aveva suscitato dieci anni prima la discussione a Siviglia<sup>30</sup>. Ma neppure Jusepe de Ribera poté sottrarsi a una netta presa di posizione in questi mesi.

L'*Andata al Calvario* di Vienna, infatti, esibisce con un'evidenza senza confronti il *titulus* impugnato dal servo, e il rigo in ebraico corrisponde punto per punto a quello difeso dal viceré (fig. 8). La circostanza non può essere fortuita dal momento che nelle immagini della *Crocifissione* richieste da committenti meno difficili (come il duca di Osuna nel 1618-1620), Ribera si toglieva d'impiccio con uno sbrigativo *INRI* tracciato sulla tavoletta. Altrove, il pittore di Játiva non si è mai dato la pena di definire con esattezza i caratteri ebraici che erano necessari nelle raffigurazioni bibliche che dipingeva. Nei profeti, nei rabbini e negli apostoli che abbondano nel suo catalogo, lo spagnolo si limitò a suggerire la lingua santa attraverso una grafia orientaleggiante di sua invenzione, tanto, a suo giudizio, chi avrebbe potuto smentirlo<sup>31</sup>? La stessa *Visione di Baldassarre* ora a Milano (Palazzo Arcivescovile), che nelle parole vergate in aramaico da una mano soprannaturale ha il suo fulcro significante (Daniele 5, 5-30), palesa una trascuratezza inconcepibile in anni in cui Rembrandt ottenne un

risultato eccellente sul piano testuale dall'altra parte della barricata ideologica<sup>32</sup>. Ma, come avvenne nel 1626 per il dono diplomatico del duca d'Alba, Ribera sapeva adattarsi alla bisogna; così, nella tela del Kunsthistorisches Museum il *titulus* è redatto puntigliosamente nelle tre lingue, e il primo rigo mostra un testo in ebraico consonantico che, di fronte alle altre prove del pittore, è la perfezione medesima<sup>33</sup>.

La tela di Vienna non è documentata, ma, alla luce degli elementi fin qui raccolti, non sarà arrischiato riferirla a una commissione del duca di Alcalá, o di un membro del suo *entourage* che fosse convinto delle ragioni del viceré e avesse deciso di affermarle pubblicamente. L'esecuzione del quadro dovrebbe rientrare perciò nei limiti cronologici del mandato vicereale (1629-1631), pur se non può escludersi una data posteriore, visto che i rapporti tra il duca e Ribera continuarono anche dopo il 1631<sup>34</sup>.

#### *La vendetta*

A motivo delle accuse mossegli dal duca di Alba per il cattivo trattamento di Maria di Ungheria durante il soggiorno a Napoli, Fernando Enríquez Afán de Ribera fu richiamato nel maggio 1631 a Madrid per fornire spiegazioni, e l'anno successivo gli fu concesso l'incarico di viceré di Sicilia, dopo le pressioni che infine persuasero un ostile Olivares<sup>35</sup>. A subentrargli a Napoli fu Manuel de Fonseca y Zúñiga, il sesto conte di Monterrey, altra figura prestigiosa nel panorama dell'aristocrazia spagnola, legatissimo ad Olivares per vincoli famigliari e intenti politici, e collezionista avido ancor più del duca di Alcalá. Il conte non tardò a soddisfare a Napoli il gusto per la pittura che già aveva rivelato a Roma come ambasciatore del Rey, e Jusepe de Ribera fu tra i primi a beneficiare della passione del nuovo viceré<sup>36</sup>. I comuni interessi che legavano il conte di Monterrey ad Olivares dovettero manifestarsi (o mascherarsi) anche sul fronte erudito, e ancora una volta Ribera fu coinvolto nella vertenza sul *titulus*<sup>37</sup>.

Abbiamo già accennato alla serie dell'*Andata al Calvario* che mostra differenze rispetto all'autografo di Vienna. Delle cinque versioni che conosciamo, la tela conservata nel Museo dell'Istituto Suor Orsola Benincasa reca la firma del pittore e la data 1632 (fig. 7)<sup>38</sup>; l'indicazione cronologica

fissa l'esecuzione del dipinto (o del suo archetipo) ai primi tempi dell'incarico del conte di Monterrey. Persuasi dal rilievo assunto nell'immagine dal portatore, che ci fissa con un'intenzione assai più palese rispetto al servo sfuggente di Vienna, proveremo a leggere il testo del *titulus* che egli indica. Non senza sorpresa, rileviamo che il primo rigo è scritto questa volta in aramaico (fig. 9)<sup>39</sup>: **ישוע נצדי מלכא ריהודי** (*jšw' nšrj mlk' djhwdj'*).

Ribera, dunque, nel 1632 ricevette l'incarico di dipingere una revisione dell'*Andata al Calvario* eseguita per il duca di Alcalá o per qualcuno della sua cerchia, rettificando il testo ebraico con il primo rigo ora diligentemente trascritto in caldeo. All'origine di una commissione così speciale si dovrà ipotizzare un esponente del nuovo corso della 'politica culturale' impresso dal conte di Monterrey, e caldeggiato dai circoli eruditi della corte. A questa data, infatti, il duca di Alcalá non era più nelle condizioni di far valere a Napoli i suoi argomenti, mentre Francisco de Rioja, tuttora confidente di Olivares, aveva ottenuto l'ufficio di bibliotecario e cronista di Filippo IV, ed era dunque in grado di far pendere la bilancia del *titulus* verso la tesi aramaica anche nel Vicereame, oltre che a Siviglia e a Madrid<sup>40</sup>.

Non si trattò, in ogni caso, di un episodio isolato; oltre all'*Andata al Calvario* dipinta da Ribera nel 1632, il primo rigo del *titulus* in aramaico continuò ad apparire a Napoli per tutto il secolo, col compiacimento di quanti erano al corrente dei sottintesi politici ed eruditi della faccenda<sup>41</sup>. Contro la posizione favorevole all'ebraico (dunque, contro il duca di Alcalá), uno schieramento aramaico dei committenti napoletani è già individuabile in un *Crocifisso* del giovane Andrea Vaccaro, databile allo stesso periodo degli esemplari di Ribera. Si tratta di una tavola ritagliata e dipinta, visibile nel presbiterio di Santa Teresa a Chiaia, con la figura ancora viva di Gesù che solleva il capo<sup>42</sup>. A differenza della buona calibratura del testo di Ribera per



9. Copia da Jusepe de Ribera, *Andata di Gesù al Calvario*, particolare. Napoli, Museo storico dell'Istituto Suor Orsola Benincasa.

*l'Andata al Calvario* del 1632, quello di Vaccaro è assai stentato, e l'intenzione di tracciare l'aramaico è ravvisabile a causa soprattutto delle finali in **𐤀** (*alef*). Più corrette sono le apparizioni del *titulus* aramaico nei Crocifissi lignei napoletani, come quello in noce che Nicola Fumo eseguì per Santa Maria della Provvidenza (o dei Miracoli; 1677)<sup>43</sup>, e negli esemplari disseminati nel territorio da Giacomo Colombo e dagli allievi (Cava dei Tirreni, San Pietro a Siepi, 1689; Vallo della Lucania, chiesa del Crocifisso)<sup>44</sup>.

La religione dell'Occidente è stata contraddistinta negli ultimi secoli dall'introduzione delle discipline storiche e filologiche all'interno dei parametri adottati dagli esperti per illustrare i fondamenti della fede. I teologi che istruivano gli artisti del Seicento sapevano che l'attenzione dedicata ai dettagli apparentemente più futili dell'immagine del Crocifisso aumentava il suo influsso presso i fedeli. I *tituli* di Ribera sono il sintomo di una metamorfosi che si va compiendo nell'esperienza religiosa dell'Occidente, i segnali di uno sviluppo che condurrà agli argomenti di Giambattista Vico e alla *historische Jesusforschung*, a quei temi storiografici che si riveleranno essenziali per la fede dei moderni.

<sup>1</sup> Alençon, Musée des Beaux-Arts (tela; 127,5 x 180 cm; proviene dalla coll. Campana); Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa (tela; 155 x 194 cm; inv. 89); San Pietroburgo, Ermitage (tela, 125 x 183 cm; inv. Г9-4914; proviene dalla coll. Panina); Vienna, Kunsthistorisches Museum (tela; 144 x 198 cm; inv. GG\_328; dal 1733 nella Galleria Imperiale). Cfr. N. SPINOSA, *L'opera completa del Ribera*, Milano 1978, p. 131 (nn. 286-289). Al gruppo elencato da Spinosa, va aggiunta una versione di ubicazione ignota (tela; 130 x 180 cm), pubblicata da A. GOVERNALE, *Dipinti europei tra collezionismo ed antiquariato*, Palermo 2003, pp. 16-19, e ritenuta autografa dall'autore, confortato dal parere di J.T. SPIKE. A nostra volta, abbiamo rinvenuto un ulteriore esemplare nell'antisacrestia della Cattedrale di Granada, su cui intendiamo ritornare in un'altra occasione.

<sup>2</sup> Per lo 'studio' di Ribera o Luca Giordano si pronunciano A.L. MAYER, *Jusepe de Ribera (Lo Spagnoletto)*, Leipzig 1923, p. 76; C. FELTON, *Jusepe de Ribera: a Catalogue Raisonné*, Diss., University of Pittsburgh, 1971, p. 389; N. SPINOSA, *L'opera completa del Ribera*, Milano 1978, p. 131, n. 289; IDEM, *Ribera. L'opera completa*, Napoli 2003, p. 346, n. 84. I cataloghi antichi del museo affermano la paternità riberesca: E. ENGERT, *Catalogue de la Galerie imperiale-royale au Belvédère à Vienne*, Vienne 1859, p. 44; così, più recentemente, F. KLEINER, G. HEINZ, *Gemälde-Galerie. Die italienischen, spanischen, französischen und englischen Malerschulen*, Wien 1954, p. 34; V. OBERHAMMER, *Katalog der Gemäldegalerie*, I, Wien 1965, p. 107; attualmente l'opera reca il cartellino *Umkreis Jusepe de Ribera*. V. FARINA, *Al sole e all'ombra di Ribera. Questioni di pittura e disegno a Napoli nella prima metà del Seicento*, Castellammare di Stabia 2014, p. 209, ha rivendicato l'autografia del dipinto, sostenendo una cronologia «sul 1628». A favore della paternità riberesca si è espresso oralmente anche Gianluca Forgiione, che ringrazio per gli amichevoli suggerimenti. Una riproduzione nella fototeca di Roberto Longhi (n. 1180162) riporta il nome di Ribera senza la specificazione di 'scuola', il che potrebbe indicare che lo studioso ritenesse autografa la tela (gentile comunicazione di G. Forgiione).

<sup>3</sup> Per la tela di Alençon, cfr. C. FELTON, *op. cit.*, pp. 353-354; N. SPINOSA, *L'opera completa del Ribera*, cit., p. 131; si veda oltre per la tela del Museo storico dell'Istituto Suor Orsola Benincasa.

<sup>4</sup> Come si sa, nell'uso penale romano il *titulus* è la tavoletta su cui era iscritta la *causa poenae* di un condannato; qualora l'esecuzione capitale avveniva *per crucem*, esso doveva essere confitto al sommo del palo longitudinale della croce. Si veda la trattazione esauriente di R.E. BROWN, *The Death of the Messiah*, New York etc. 1994, II, pp. 962-968 (con altra bibliografia). Dal punto di vista archeologico, una corretta soluzione dell'impianto del *titulus* sull'asse longitudinale si riscontra nella tela raffigurante i *Preparativi della Crocifissione* eseguita da Ribera per il duca di Alba, su cui si veda oltre (fig. 1).

<sup>5</sup> Fra le trattazioni in tal senso più influenti, cfr. J. LIPSIUS, *De cruce libri tres*, Antuerpiae 1594; J. GRETSER, *De cruce Christi*, Ingholstadt 1600, I; I. BOSIO, *La trionfante e gloriosa croce*, Roma 1610. Il punto di vista dei luterani è reperibile in A. BAUDIUS, *Crux Christi ex historiarum monumentis exstructa*, Wittebergae 1613.

<sup>6</sup> Per l'invenzione del *titulus* e le indulgenze relative, nel resoconto di un contemporaneo di Ribera, si veda I. BOSIO, *op. cit.*, pp. 61-62. Per le ricostruzioni del frammento trilingue di Santa Croce nelle scene di *Crocifissione* e *Deposizione* durante il Rinascimento, cfr. A. RONEN, *Iscrizioni ebraiche nell'arte italiana del Quattrocento*, in *Studi di storia dell'arte sul Medioevo e il Rinascimento nel centenario della nascita di Mario Salmi*, Firenze 1992, II, pp. 601-625. Segnaliamo che una delle prime riproduzioni del *titulus* di Santa Croce è ravvisabile nel *Cristo in pietà con gli strumenti della passione* di Vincenzo de Rogata ora al Museo di Capodimonte (1500 circa).

<sup>7</sup> Si vedano le trattazioni di J. LIPSIUS, *op. cit.*, pp. 52-53, 112; J. GRETSER, *op. cit.*, I, pp. 72-82; I. BOSIO, *op. cit.*, pp. 59-74, con riferimenti

continui alla tavoletta in Santa Croce. Una *summa* sull'argomento è H. NICQUET, *Titulus S. crucis, seu historia et mysterium tituli sanctae crucis domini nostri Iesu Christi*, Parisiis 1648.

<sup>8</sup> La precedenza data a Giovanni 19, 19 sui passi paralleli dei sinottici era connessa al fatto che il frammento di Santa Croce riportava integro solo il termine *Nazareno* in greco e latino, e tale appellativo di origine si riscontra solo nel testo del quarto evangelista. Cfr. F. TOLEDO, *In sacrosanctum Ioannis evangelium commentarii*, Coloniae 1599, p. 153; J. GRETSER, *op. cit.*, p. 74.

<sup>9</sup> Per le notizie essenziali e la bibliografia, cfr. L. CORTI, *Vasari. Catalogo completo*, Firenze 1989, p. 55. Il contesto ideologico è analizzato da R. NALDI, *Marco Cardisco, Giorgio Vasari. Pittura, umanesimo religioso, immagini di culto*, Napoli 2009, pp. 106-135.

<sup>10</sup> Per queste opere, si vedano i riferimenti forniti nelle schede rispettive da A. ZEZZA, *Marco Pino. L'opera completa*, Napoli 2003. Riproduciamo alla fig. 4 il *titulus* che appare in una delle versioni più belle del senese (*Santa Caterina contempla la Crocifissione*; Los Angeles, J.P. Getty Museum; cfr. ivi, p. 263).

<sup>11</sup> Cfr. F. SARACINO, *Il Nome dipinto. Studi di esegesi figurativa*, Genova-Milano 2007, pp. 76-108 sulla riscoperta dell'aramaico e le sue ripercussioni figurative.

<sup>12</sup> Per l'influenza che ebbe in tal senso la pittura di Rubens, cfr. ivi, pp. 183-187.

<sup>13</sup> Le cognizioni teologiche giurarono al duca per ottenere l'incarico di ambasciatore presso Urbano VIII. Cfr. *Jornada de d. Fernando de Ribera Enríquez Duque de Alcalá a dar la obediencia a la santidad de nuestro mui santo padre Urbano VIII por la magestad cathólica de don Philippe Quarto rei de las Españas escrita al marqués de Tarifa por el licenciado d. Pedro de Herrera Dean de Tudela*, in «Archivo hispalense», 1, 1886, p. 59: secondo il suo segretario, il duca «ha entendido mucho al estudio y noticias de toda suerte de letras, y particularmente de la Teologia». In rapporto alla sua competenza nella questione del *titulus*, il pittore e teorico benedettino Fray Juan Andrés Ricci (1659) afferma del duca che «puede tener no solo titulo de Duque de Alcalá sino de Salamanca y Paris y todas las universidades juntas y ser maestro en todas»; cfr. J.A. RICCI, *La pintura sabia*, a cura di F. MARÍAS, F. PEREDA, Toledo 2002, I, p. 180. Per altri apprezzamenti contemporanei, cfr. J. GONZÁLEZ MORENO, *Don Fernando Enríquez de Ribera. Tercer duque de Alcalá de los Gazules (1583-1637)*, Sevilla 1969, pp. 74-75; J. BROWN, R.L. KAGAN, *The Duke of Alcalá. His Collection and Its Evolution*, in «The Art Bulletin», 69, 1987, pp. 232-233, che a loro volta definiscono il duca «as the one of the most cultivated nobles of Spain».

<sup>14</sup> Per la biografia del duca di Alcalá, cfr. J. GONZÁLEZ MORENO, *op. cit.*; J. BROWN, R.L. KAGAN, *op. cit.*

<sup>15</sup> Oltre al suo interesse per il *titulus* della croce, il duca difese l'attendibilità storica dell'immagine del Crocifisso con quattro chiodi, a partire da un avorio in suo possesso (1622); l'argomento fu vivacemente dibattuto nella cerchia sivigliana di Pacheco; cfr. F. PACHECO, *Arte de la pintura*, a cura di B. BASSEGODA I HUGAS, Madrid 2001, pp. 713-734 (in particolare pp. 726-727). Per le ripercussioni a Napoli di questa polemica, cfr. F. SARACINO, *Cristo a Napoli. Pittura e cristologia nel Seicento*, Napoli 2012, pp. 152-153. Anche nel caso di una *Crocifissione* di Pedro Campaña, Pacheco testimonia l'interesse del duca per questa iconografia; cfr. F. PACHECO, *op. cit.*, p. 549.

<sup>16</sup> L'attribuzione della *advertencia* al duca è sostenuta da C.A. DE LA BARRERA Y LEIRADO, *Poesías de Don Francisco de Rioja*, Madrid 1867, pp. 30, 322, 324, ed è presa in considerazione da J. BROWN, *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*, Princeton 1978, p. 61.

<sup>17</sup> Cfr. J.H. ELLIOTT, *El Conde-Duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, Barcelona 2004, pp. 54-57. Carl Justi scrisse di Rioja che fu la *rechte Hand* di Olivares nelle piccole e nelle grandi cose; cfr. C. JUSTI, *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*, Bonn 1922, I, p. 165.

<sup>18</sup> La prima lettera del conte e la replica di Rioja indirizzate a Pacheco e datate sono incluse nei *Tratados de erudición* manoscritti del pittore (Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 1713, cc. 23r-26v; 28r-33r); per un presumibile riguardo, esse non furono riprodotte ne *l'Arte de la pintura* come avvenne invece per l'altra sezione dei *Tratados* dedicata ai quattro chiodi del Crocifisso (ivi, cc. 50r sgg.; cfr. F. PACHECO, *op. cit.*, p. 713 sgg.). La vicenda polemica sul *titulus* fu pubblicata in tempi e luoghi non sempre precisabili; la *carta* di Alcalá, il *papel* di Rioja e la *advertencia* del duca in una stampa sivigliana preparata in fretta e nota da un esemplare della Biblioteca Capitular y Colombina di Siviglia (*Del titulo de la Cruz de Christo señor nuestro*; cfr. J. GONZÁLEZ MORENO, *op. cit.*, p. 97); dall'anonimo editore essa è datata al 1 maggio 1619 e precedette quindi la partenza del vicere per la Catalogna il 24 agosto 1619, come anche si ricava dall'avviso del segretario del duca Antonio de Laredo Salazar alla seconda edizione, stampata pochi mesi dopo (in quarto di 40 cc., noto in vari esemplari; A. NICOLÁS, *Biblioteca Hispana Nova*, Madrid 1783, I, p. 366, ritiene la pubblicazione avvenuta a Barcellona; cfr. anche J. GONZÁLEZ MORENO, *op. cit.*, pp. 122, 130). Di una terza edizione a cui si riferisce Rioja nella *Respuesta* successiva non sappiamo nulla, ma neppure il canonico l'aveva vista (c. 1v). La risposta finale di Rioja fu stampata probabilmente a Siviglia prima del marzo 1621 (l'accesso al trono di Filippo IV), *Respuesta de Francisco de Rioja a las advertencias contra su carta intituladas: del duque de Alcalá*, un opuscolo in quarto di 14 cc. che conosciamo da un esemplare della Biblioteca della Hispanic Society of America di New York (qui riunito al precedente *Del titulo de la Cruz de Christo*).

<sup>19</sup> Il testo incriminato dal duca compare già in un *Crocifisso* del pittore sivigliano del 1614 conservato alla Fundación Rodríguez-Acosta di Granada; cfr. Pacheco, *teórico, artista, maestro (1564-1644)*, cat. mostra, Siviglia 2016, a cura di V. MARQUÉZ FERRER, Sevilla 2016, p. 162. Nel corso del dibattito, i contendenti adoperano indifferentemente i termini caldeo, siriano, arameo per indicare la lingua che gli orientalisti del XVI secolo ritenevano una corruzione dell'ebraico sopraggiunta in seguito all'esilio dei giudei in Babilonia; assai diversa è la considerazione dell'aramaico da parte dei filologi moderni.

<sup>20</sup> Pacheco in un più tardo *Crocifisso* (1637) introdusse *hn'* (=costui) correttamente in aramaico, ricopiandolo dal testo fornito dalla *Poliglotta* (coll. priv.; cfr. Pacheco, *op. cit.*, p. 164).

<sup>21</sup> Senza entrare nel campo della filologia semitica, alla vertenza hanno accennato C.A. DE LA BARRERA Y LEIRADO, *op. cit.*, pp. 30-31; J. GONZÁLEZ MORENO, *op. cit.*, p. 95-97; J. BROWN, *Images and Ideas*, cit., pp. 60-61; F. RIOJA, *Poesía*, a cura di B. LOPEZ BUENO, Madrid 1984, pp. 17-19; J. FERNÁNDEZ LOPEZ, *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*, Sevilla 2002, p. 72. Si veda anche Pacheco, *op. cit.*, pp. 160, 162.

<sup>22</sup> Cfr. F. SARACINO, *Il Nome dipinto*, cit., pp. 184-185. Antonis Mor, il pittore di Filippo II, ricavò dalla *Poliglotta* di Anversa il *titulus* con caratteri siriani visibile in una *Crocifissione* firmata e datata 1573 già nel Convento di Santa Ana (Carmelitas Calzadas), Medina del Campo (Valladolid, Museo Nacional de Escultura, CE0644); anteriore agli esempi di Rubens e degli spagnoli, questo è il primo caso che conosciamo dell'influenza che ebbe la *Biblia regia* per l'iconografia della *Crocifissione* durante la Controriforma.

<sup>23</sup> Cfr. J. BROWN, R.L. KAGAN, *op. cit.*, pp. 241, 248 (I, 6). Attraverso la figlia di Alcalá, Ana María Luisa moglie del duca di Medinaceli e marchese di Cogolludo, *l'Espolio* confluì in questa cittadina e terminò il suo viaggio nella chiesa di Nuestra Señora de los Remedios. Per il dipinto e le sue vicende, cfr. N. SPINOSA, *L'opera completa del Ribera*, cit., p. 98; IDEM, *Ribera*, cit., p. 267; J. PORTÚS, in *El joven Ribera*, cat. mostra, Madrid 2011, a cura di J. MILICUA, J. PORTÚS, Madrid 2011, p. 186. Le numerose copie sono elencate da C. FELTON, *op. cit.*, p. 161.

<sup>24</sup> Per questa iconografia, cfr. F. SARACINO, *Cristo a Napoli*, cit., pp. 145-146.

<sup>25</sup> Per alcuni precedenti, cfr. A. RONEN, *op. cit.*, pp. 605-606.

<sup>26</sup> Oltre alle tracce della scrittura semitica al rigo superiore, Ribera trascrisse fedelmente *Nazarenous* (greco, secondo rigo) e *Nazarenus* (latino, terzo rigo), le parole sopravvissute del frammento romano, e leggibili da destra a sinistra; per questa particolarità dell'iscrizione, cfr. J. GRETSER, *op. cit.*, pp. 77-78. A confronto del *titulus* di Ribera alleghiamo l'incisione contenuta in I. BOSIO, *op. cit.*, p. 64, che l'Alcalá cita in *Del titulo de la Cruz*, c. 4. Alla *editio princeps* di quest'ultimo conservata nella Biblioteca Colombina fu aggiunta una riproduzione del *titulus* romano, in cui il frammento superstito è debitamente circoscritto; cfr. J. GONZÁLEZ MORENO, *op. cit.*, p. 100, ill. 2.

<sup>27</sup> In ogni caso, il gesto propiziatorio del duca d'Alba non sortì alcun effetto; i contrasti fra i due durarono per tutto il mandato napoletano dell'Alcalá e pesarono sulla rimozione di quest'ultimo nel 1631; cfr. ivi., *passim*; J. BROWN, R.L. KAGAN, *op. cit.*, p. 235.

<sup>28</sup> La vicenda costituisce uno dei capitoli più sconcertanti della storia degli ispanici nel Vicereame ed è stata variamente raccontata; per una sintesi, cfr. J. GONZÁLEZ MORENO, *op. cit.*, p. 161-168. Le relazioni del vicere sono vari episodi sono raccolte nel primo volume del *Registro* della sua corrispondenza (Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 9882).

<sup>29</sup> Si veda il documento pubblicato da J.M. ASENSIO, *Francisco Pacheco. Sus obras artísticas y literarias*, Sevilla 1886, p. 26.

<sup>30</sup> Il caso del *titulus* nel *Crocifisso* di San Plácido (Madrid, Prado) è riferito in F. SARACINO, *Cristo a Napoli*, cit., pp. 167-171, dove anche rileviamo la riproposta del testo aramaico da parte di Velázquez nel *Crocifisso* delle Bernarde datato 1631, anch'esso al Prado.

<sup>31</sup> La stessa negligenza si riscontra presso gli artisti napoletani del tempo; una *Raccolta del sangue di Cristo* attribuita ad Andrea de Lione (Sotheby's London, 8 luglio 2004, lot. 306; cfr. ivi, p. 199) mostra un *elogium* applicato al *titulus* (per la distinzione, cfr. IDEM, *Il Nome dipinto*, cit., p. 183) con una buona approssimazione per le parole greche e latine, ma una totale ignoranza dell'ebraico. Si veda per contrasto l'accuratezza impiegata per la stessa soluzione (*elogium* su *titulus*) da Agostino Ciampelli in un dipinto ora nei depositi del Museo Stibbert di Firenze (inv. 396), che, attraverso una committenza Barberini, potrebbe aver riguardato l'Alcalá durante gli anni romani. L'apparente eccezione del *San Girolamo che disputa con i rabbini* dell'Accademia di San Luca a Roma, attribuito a Filippo Vitale, è ingannevole; i caratteri ebraici non compongono alcun testo intelligibile; cfr. U. GIACOMETTI, D. PORCINI, G. PORZIO, *Repertorio fotografico*, in *Filippo Vitale. Novità ed ipotesi per un protagonista della pittura del '600 a Napoli*, Milano 2008, p. 115.

<sup>32</sup> Per il quadro di Ribera, cfr. F. SARACINO, *Cristo a Napoli*, cit., pp. 22, 28; per la tela di Rembrandt alla National Gallery di Londra (1635 circa) in rapporto alla scrittura aramaica, cfr. R. HAUSHERR, *Zur Menetekel-Inschrift auf Rembrandts Belsazar Bild*, in «Oud Holland», 78, 1963, pp. 142-149; S. NADLER, *Rembrandt's Jews*, Chicago 2003, pp. 123-128; S. PERLOVE, L. SILVER, *Rembrandt's Faith. Church and Temple in the Dutch Golden Age*, University Park (Penns.) 2009, pp. 132-134.

<sup>33</sup> Il rigo in ebraico nel *titulus* della tela viennese riproduce quello nel *Crocifisso* di Vasari che abbiamo sopra richiamato, lo stesso che Velázquez ebbe cura di replicare nel *Crocifisso* di San Plácido (cfr. F. SARACINO, *Cristo a Napoli*, cit., p. 171); prima del nome di Gesù all'inizio, compare tuttavia un carattere immotivato.

<sup>34</sup> Viviana Farina ha fissato la data della tela di Vienna al 1628, in rapporto al *Martirio di sant'Andrea* di Budapest (Szépművészeti Múzeum; datato 1628) e al *Martirio di san Bartolomeo* di Firenze (Galleria Palatina di Palazzo Pitti); cfr. V. FARINA, *op. cit.*, p. 209. Per le relazioni fra Ribera e il duca dopo il 1631, cfr. G. FINALDI, in *Jusepe de Ribera*

1591-1652, cat. mostra, Napoli 1992, a cura di A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, N. SPINOSA, Napoli 1992, p. 400.

<sup>35</sup> A detta dei cronisti, i napoletani conservarono un buon ricordo dell'Alcalá, deplorando la macchinazione del duca d'Alba; cfr. D.A. PARRINO, *Teatro eroico e politico de' governi de' viceré del Regno di Napoli*, Napoli 1692, II, p. 211. Pietro Giannone ha una visione più lucida degli avvenimenti, in rapporto alla politica di Olivares, ma anche lui ammette che «lasciò il duca di sé un grandissimo desiderio, ed un rammarico a' napoletani che sentirono al vivo le calunniose imputazioni fattegli in Corte»; cfr. P. GIANNONE, *Dell'istoria civile del regno di Napoli*, Napoli 1723, IV, pp. 342, 343. Per il giudizio degli storici spagnoli, cfr. J. GONZÁLEZ MORENO, *op. cit.*, pp. 154-155.

<sup>36</sup> Si veda A. MADRUGA REAL, *Ribera, Monterrey e le Agostiniane di Salamanca*, in *Jusepe de Ribera*, cit., pp. 277-282; N. SPINOSA, *Jusepe de Ribera's Portrait of the Count of Monterrey rediscovered*, in «The Burlington Magazine», CLV, 2013, pp. 683-686.

<sup>37</sup> Che la disputa sul *titulus* mascherasse a suo tempo interessi di altra natura è un ragionevole sospetto di B. BASSEGODA I HUGAS, in *Pacheco*, *op. cit.*, p. 20: «Tal vez no sea disparatado ver en esta polémica casi bizantina el trasfondo de una cierta rivalidad entre la primera casa nobiliaria de Sevilla, el ducado de Alcalá, y la estrella política ascendente de un noble secundario, el conde de Olivares, don Gaspar de Guzman». Nel 1631, la situazione era completamente ribaltata a favore del Conde-Duque.

<sup>38</sup> La firma e la data sono riapparse a seguito del restauro della tela effettuato nel 1999 a cura di Anna Adele Aprile. Secondo F. Sellitto, in *Istituto Suor Orsola Benincasa. Museo storico universitario*, a cura di M.A. Fusco, Roma 2004, p. 142, la tela va identificata con «un quadro di Cristo con la Croce» menzionato nella Stanza della Confessione del Monastero delle teatine da F.M. MAGGIO, *Compendioso ragguaglio della vita, morte e monisteri della venerabil madre D. Orsola Benincasa napoletana ...*, Napoli 1669, p. 182. Le condizioni del dipinto non permettono di ravvisare la mano di Ribera, anche se alcune zone meglio conservate fanno sospettare una qualità non scadente; se si tratta di una copia, il suo autore riprodusse la data e la firma dell'originale.

<sup>39</sup> Il testo aramaico corrisponde a quello trascritto da Velázquez nel *Crocifisso* delle Bernarde, ma è meno corretto a causa dell'assenza di un *𐤀* (*alef*) dopo *𐤒𐤑𐤃*. Da notare che Velázquez e Ribera hanno omissive il *zh* (= *costui* è) iniziale del *titulus* di Pacheco che aveva dato origine alla polemica e che lo stesso Rioja aveva riconosciuto errato, perché era un'intrusione ebraica in un brano aramaico; il bibliotecario di Filippo IV dovette fornire perciò un testo corretto rispetto a quello del 1619. Nella copia esposta nell'Antisacrestia della Cattedrale di Granada nel *titulus* si ravvisa solo *INRI*.

<sup>40</sup> Un altro studio richiederebbe l'oscillazione della lingua del *titulus* nella pittura spagnola del Cinque-Seicento. L'esempio siriano di Antonis Mor (cfr. n. 22) e quello aramaico di Juan Ribalta (*Preparativi per la crocifissione*, San Pietroburgo, Ermitage; 1615), precedono la discussione sivigliana del 1619. La situazione linguistica dei *tituli* nei crocifissi di Zurbáran è intricata; in rapporto ai committenti, l'artista tracciò il rigo superiore a volte in ebraico, a volte in aramaico (si veda l'esemplare passato da Sotheby's London, 5 luglio 2014, lot. 26) con una precisione variabile. Il *Crocifisso* in bronzo di Gian Lorenzo Bernini (1655 ca.) eseguito per Filippo IV e installato sull'altare del *Panteón de Reyes* dell'Escorial recava il *titulus* nelle tre lingue, secondo F. DE LOS SANTOS, *Descripcion breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial*, Madrid 1657, p. 134: «El Titulo de bronce dorado, exprimido en todas aquellas lenguas, con que se puso en la muerte de Christo». Il primo rigo dovette essere certamente in aramaico, un riconoscimento ufficiale del testo della *Poliglotta* di Anversa difeso da Rioja, ribadito nel *titulus* perfettamente leggibile del *Crocifisso* di Domenico Guidi che sostituì nel 1659 il bronzo di Bernini, trasferito nella Sacrestia del Collegio (forse la medesima placca in bronzo passò da un *Crocifisso* all'altro, visto che la statua di Bernini fu in seguito corredata da un anodino *INRI*). Anche l'Alcalá continuò ad avere i suoi partigiani; il benedettino Fray Juan Andrés Ricci riporta con entusiasmo nel 1659 ampi stralci da *Del titulo de la Cruz de Christo señor nuestro*; cfr. J.A. RICCI, *op. cit.*, pp. 178-180.

<sup>41</sup> Non abbiamo individuato riferimenti specifici alla questione della lingua del *titulus* nella letteratura stampata a Napoli o di autori locali; tuttavia le biblioteche degli ordini religiosi erano ben fornite dei citati volumi di Lipsio, Gretser, Bosio in rapporto all'archeologia della croce, e il trattato del gesuita Honorat Nicquet, che dedica un capitolo all'argomento (cfr. H. NICQUET, *op. cit.*, pp. 74-83) era onnipresente (varie copie ed edizioni sono pervenute dagli scaffali dei religiosi nella Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III").

<sup>42</sup> Cfr. G. DE VITO, *Appunti per Andrea Vaccaro con una nota su alcune copie del Caravaggio che esistevano a Napoli*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Scritti in memoria di Raffaello Causa*, Napoli 1996, pp. 66, 77.

<sup>43</sup> Cfr. E. NAPPI, *La Chiesa di S. Maria dei Miracoli*, in «Napoli nobilissima», s. III, XXI, 1982, pp. 198, 206; L. COIRO, *Aniello Perrone "scultore di legnami famosissimo" e il Calvario di Santa Maria di Montesanto a Napoli*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli 2010-2011, p. 11. Il confronto fra questa statua e la *Crocifissione* lignea di Aniello Perrone in Santa Maria di Montesanto (1685 ca.), condotto su basi stilistiche da Coiro, va integrato rilevando che il *titulus* di Perrone è in ebraico.

<sup>44</sup> Per questi ultimi, cfr. *Pathos ed estasi. Opere d'arte tra Campania e Andalusia nel XVII e XVIII secolo*, a cura di V. DE MARTINI, Napoli 1996, p. 75.

---

## ABSTRACT

### *Ribera's Tituli: Painting and Philology in the Time of the Third Duke of Alcalá*

The present study examines some canvases depicting *Christ on the Way to Calvary* attributed to Jusepe de Ribera and his studio. The titles (*tituli*) on the cross in these works reflect interests of the viceroy of Naples, Fernando Enríquez Afán de Ribera, Third Duke of Alcalá, and a philological debate that took place in Roman Catholic Europe in the seventeenth century, to which the contribution of Neapolitan figurative culture is for the first time brought out.

# «Non haver mai retratto homo al mondo più al naturale di questo».

## Considerazioni su Ribera ritrattista e alcuni documenti inediti

Francesco Lofano

*Un perduto ritratto di Diomede Carafa di Maddaloni nel contesto dei moti napoletani del 1647-48*

In un lettera inviata dal viceré duca d'Arcos a Filippo IV di Spagna il 15 luglio 1647, per aggiornare il sovrano sull'evolversi della rivolta a Napoli<sup>1</sup>, questi, dopo aver dichiarato che i ribelli «avevano mostrato ferma lealtà» verso il sovrano, riportava come prova di tale fedeltà un comportamento significativo: essi, infatti, avevano inchinato le bandiere davanti ai ritratti dell'imperatore «tolti dalle stesse case che avevano bruciato, e dicendo viva il re e viva la Spagna»<sup>2</sup>. L'episodio descritto dal duca d'Arcos trova conferma in una testimonianza di Tommaso De Santis, il quale, in un passaggio della sua cronaca, annotava che i rivoltosi, giunti nella casa del daziere Alfonso Valignano, la «votarono di tutte le robbe, abbrucian-dole in mezzo la piazza» sebbene «le immagini dei santi, di Carlo V, del re Cattolico e degli altri principi austriaci»<sup>3</sup> furono risparmiate. Un altro testimone di nota rilevanza, quale Francesco Capecelatro, ricordava come lo stesso cardinale Filomarino aveva impedito l'incendio di Palazzo Firrao additando ai rivoltosi i ritratti dei monarchi posti sulla facciata<sup>4</sup>.

Gli episodi qui enucleati lasciano trapelare in seno alla rivolta napoletana un uso delle immagini certamente articolato e adeguato a nuove sollecitazioni. Tale complessità trova riscontri in un'altra circostanza, sin qui inedita, legata a un ritratto eseguito dal pittore spagnolo Jusepe de Ribera<sup>5</sup>. Si tratta di un avvenimento delineato all'interno di una cronaca manoscritta, giudicata attendibile, redatta da un attento e informato conoscitore degli eventi della rivolta<sup>6</sup>. L'avvenimento costituisce il macabro esito di una nota vicenda legata al fallito attentato a Masaniello il 10 luglio 1647. Giuseppe (detto Peppe) Carafa di Maddaloni insieme al fratello Diomede aveva, infatti, inviato alcuni sicari, guidati dal bandito Micaro

Perrone, che avevano cercato di attentare proprio alla vita di Masaniello<sup>7</sup>. A questo punto la reazione non si fece attendere: gli attentatori furono catturati e giustiziati nelle vie della città mentre Giuseppe Carafa, fuggito in preda al panico, fu trovato nel convento di Santa Maria la Nova e decapitato. Concordemente le cronache riferiscono che la sua testa in cima ad una picca fu portata al cospetto di Masaniello<sup>8</sup>: un momento, questo, considerato apicale nell'intero percorso dell'avvenimento, tanto da essere rappresentato da Micco Spadaro in un celebre dipinto<sup>9</sup> (fig. 1 a p. 4).

Il brano presentato in questa sede riferisce la notizia secondo la quale, durante l'irruzione dei rivoltosi presso il Palazzo Carafa di Maddaloni, questi ultimi avevano condotto fuori dall'edificio un ritratto del padre dei due fratelli Carafa dipinto da Ribera e, dopo averlo sfregiato nella parte relativa al viso («tagliarno la faccia et cavorno li occhi»), lo avevano condotto in processione collocandolo come sfondo dietro la testa mozzata dello stesso aristocratico napoletano.

Ecco il passo a cui si fa qui riferimento:

Alcuni estrassero da casa del signor Duca di Madaluni il ritratto del padre fatto dal famoso pittore spagnolo Giuseppe Ribera, che si vantava a' suoi giorni non haver mai retratto homo al mondo più al naturale di questo, e troncatali la testa s'appese al ritratto del Duca, al qual tagliarno la faccia | | et cavorno li occhi, et in così fu fatta guisa lo ferno portare per la città, spettacolo invero pur troppo duro, e crudele, mentre l'essere il popolo incrudelito contro la persona del Duca, havendo perseguito et impoverito, fatti tanti eccessi nella persona di Don Peppo<sup>10</sup>.

È noto un inventario relativo alla raccolta di Giuseppe Carafa, duca di Maddaloni, rogato nel 1648: la data, successiva



1. Jusepe de Ribera, *Maddalena Ventura con famiglia*, 1631. Madrid, Fundación Casa Ducal de Medinaceli.

2. Jusepe de Ribera, *Ritratto di ignoto gesuita*, 1630-1640 circa. Milano, Museo Poldi Pezzoli.

ai fatti sin qui sinteticamente raccontati, non consente ovviamente di verificare la presenza del ritratto nella raccolta del patrizio. Nondimeno, dal documento si evince che la collezione comprendeva una sezione particolarmente folta di opere di cultura caravaggesca e, in particolare, includeva ben sei dipinti attribuiti a Ribera<sup>11</sup>, oltre ad una copia di un *Sant'Andrea* eseguita dallo stesso pittore<sup>12</sup>.

Oltre alla notizia di questo perduto ritratto eseguito dal pittore, il segmento di cronaca resta di certo interessante in ragione della rara "dichiarazione di poetica" dell'artista: ancorché manchino riscontri diretti in grado di suffragare l'autenticità della stessa, alcuni elementi analoghi a quelli presenti nell'i-

scrizione effigiata sul cippo nel *Ritratto di Maddalena Ventura con marito e figlio* (fig. 1), noto anche come *La donna barbata*, sembrano escludere una sua natura apocrifa<sup>13</sup>. Come hanno chiarito gli studi, nell'opera madrilena il pittore, paragonandosi al celeberrimo artista alessandrino Apelle («ALTER APELLES»), poneva l'accento sulle sue doti nella pittura dal modello naturale («AD VIVUM MIRE DEPINXIT»)<sup>14</sup>. D'altra parte è del tutto pertinente ricordare qui il velenoso giudizio che il pittore avrebbe pronunciato in riferimento alle opere che Domenichino aveva realizzato nella Cappella di San Gennaro, il quale a suo parere «non era pittore perché non coloriva dal naturale, ma solo un semplice buon disegnatore»<sup>15</sup>.

Le fitte indagini compiute da Édouard Pommier, relative alla teoria del ritratto in età moderna, consentono di inscrivere la dichiarazione attribuita al pittore all'interno di una tradizione di riflessioni sulla pratica di tale genere in cui *l'imitatio* del naturale rivestiva un ruolo determinante. Nella ricostruzione dello studioso, è con Giorgio Vasari che si configura la prima matura riflessione in merito alla relazione ritratto-natura<sup>16</sup>. Rilevante significato ai fini della nostra analisi occupano, in particolare, alcune considerazioni contenute in noti trattati tardocinquecenteschi. Il cardinale Gabriele Paleotti, affrontando il problema posto dal ritratto privato, così scriveva: «immagini che per particolari persone sogliono formarsi *cavate dal naturale*, comunemente chiamate ritratti»<sup>17</sup>. Negli stessi anni il pittore e teorico Francisco de Holanda asseriva: «il primo precetto che stabilirò per *trarre dal naturale* è che il pittore eccellente [...] dipinga solo pochissime persone, e queste scelte con gran cura, ponendo la perfezione e tutto il suo impegno nel compimento di opere rare piuttosto che nel gran numero di opere»<sup>18</sup>. Parlando dell'attività di ritrattista di Scipione Pulzone, Gabriele Borghini dichiarava: «È Scipione da Gaeta molto eccellente nel fare i *ritratti di naturale*, e talmente sono da lui condotti che paion vivi»<sup>19</sup>. In anni più vicini a quelli esaminati in questa sede, all'interno del lemma relativo al ritratto, presente nel dizionario della Crusca, edito nel 1612, è riportata la definizione di ritratto come di «figura tratta dal naturale»<sup>20</sup>. Le riflessioni qui citate finiscono per costituire utili precedenti all'inedita affermazione dello Spagnoletto collocandola in una peculiare declinazione della storiografia, che, a partire dalla seconda metà del XVI secolo, sembra mirare a porre l'accento sulla dipendenza del genere del ritratto dal modello naturale, schiudendo così la possibilità che l'artista non fosse ignaro del dibattito teorico del suo tempo.

#### *Osservazioni su Jusepe de Ribera ritrattista*

Le considerazioni sin qui avanzate ci offrono l'opportunità di riflettere sull'attività di Ribera ritrattista. Se è vero, com'è stato di recente evidenziato, che la produzione dello Spagnoletto nel campo del ritratto resta, allo stato attuale delle conoscenze, episodica e occasionale<sup>21</sup>, nondimeno i ritratti realizzati dall'artista sinora emersi ci indirizzano verso una polimorfa attività nel campo della scelta del taglio visuale degli individui effigiati. Se, infatti, si esaminano le opere eseguite dal pittore,



tenendo conto delle categorie tipologiche enucleate da Marco Collareta nell'esame del genere del ritratto individuale<sup>22</sup>, si giungerà alla conclusione che questi si rivolgeva con significativa agilità al taglio a figura intera, categoria tipologica nella quale si collocano il *Ritratto di ignoto gesuita* custodito presso il Museo Poldi Pezzoli di Milano<sup>23</sup> (fig. 2) e il citato *Ritratto di Maddalena Ventura con famiglia*; al taglio a mezza figura al quale appartengono il *Ritratto di ignoto* del Museum of Art di Toledo<sup>24</sup> e il *Ritratto di Manuel de Fonseca y Zuñiga conte di Monterrey* recentemente reso noto<sup>25</sup> (fig. 3), e infine al taglio di tre quarti «insino alle ginocchia» al quale appartiene il *Ritratto di un cavaliere dell'Ordine di Santiago* convincentemente identificato con Iñigo Vélez de Guevara e Tassis, VIII conte di Oñate, conservato presso il Meadows Museum di Dallas<sup>26</sup> (fig. 4).



3. Jusepe de Ribera, *Ritratto di Manuel de Fonseca y Zuñiga conte di Monterrey*, 1630-1637 circa. Stati Uniti, collezione privata.

La capacità di muoversi tra tagli visuali differenti resta certamente un aspetto da non sottovalutare nell'analisi del Ribera ritrattista; d'altra parte, tale disinvoltura iconografica non può essere disgiunta dal problema dell'assoluta preminenza dello *State portrait* (con la sola eccezione del summenzionato dipinto raffigurante *Maddalena Ventura*, peraltro pienamente legato alle stesse frequentazioni di corte dell'artista<sup>27</sup>). In altre parole non mi pare di rilevanza trascurabile l'idea che l'artista, muovendosi nel genere del ritratto, e pur restando fedele a un lessico pienamente caravaggesco, non trascuri il formulario compositivo della tradizione ufficiale del genere. Ciò si spiega senz'altro con la comune destinazione degli stessi dipinti circoscrivibile all'ambito della ritrattistica internazionale, ovvero di quel particolare genere di ritratti riservati a una fruizione 'pubblica' e quindi destinati a porre in luce i segni del potere dei personaggi effigiati<sup>28</sup>. D'altra parte, gioverà riflettere sul ruolo fondativo rivestito dalle raffigurazioni di Anthonis Mor nell'ambito della ritrattistica di corte spagnola<sup>29</sup> e sull'in-

fluenza da questi esercitata nell'elaborazione delle formule iconografiche adottate dallo Spagnoletto. Se si prova, infatti, a confrontare, ad esempio, il *Ritratto di ignoto gesuita* del Ribera con quelli di *Alessandro Farnese* (fig. 5), datato 1554 ed eseguito dallo stesso olandese<sup>30</sup>, o del *Cardinale Caetani* del Pulzone (fig. 6), di recente reso noto<sup>31</sup>, ci si avvedrà che il pittore spagnolo utilizzava una tipologia ampiamente consolidata. Questo non solo può dirsi per l'impostazione della figura, ma anche per la radicale sintesi dell'impalcatura spaziale e simbolica, particolarmente evidente nel ritratto eseguito dal pittore di Utrecht. Analoghe osservazioni possono ricavarsi dall'accostamento tra il ritratto del Monterrey e quello di Jean Lecocq (alias Joannes Gallus) dipinto dal Mor (fig. 7)<sup>32</sup>. In questo caso Ribera, similmente all'artista olandese, ha fatto uso di alcuni elementi evidenti nello stesso abbigliamento della figura, che resta isolata all'interno di uno spazio neutro, al fine di veicolare informazioni in merito allo *status* sociale e al lignaggio che qualificano il personaggio raffigurato. Non è agevole delineare i contesti legati alla ricezione di tali modelli. Una traccia, tuttavia, potrebbe essere offerta dalla quadreria di Fernando Enríquez Afán de Ribera, III duca d'Alcalá, viceré di Napoli tra il 1629 e il 1631, mecenate dell'artista, la quale ospitava molti ritratti, uno dei quali è attribuito al medesimo Mor<sup>33</sup>. Non sappiamo ancora quanto la collezione o una sua parte abbia potuto sostare a Napoli, ma l'ipotesi di una sollecitazione di tali modelli sulla cultura figurativa del pittore resta suggestiva e certamente degna di maggiori approfondimenti.

#### *L'atelier del pittore e altre notizie da documenti inediti*

La vicenda relativa al perduto ritratto Carafa, che ebbe luogo, come s'è detto, durante i tumulti del 1647, ci sollecita a presentare in questa sede due inediti documenti riguardanti le vicende personali ed economiche del pittore pertinenti alla medesima decade. Le ricerche archivistiche, sin qui condotte e relative agli anni napoletani dell'artista, hanno consentito di chiarire significativi aspetti in relazione non solo alla sua carriera di pittore ma anche alle attività avviate da quest'ultimo, che inevitabilmente s'intrecciano con la stessa vicenda artistica<sup>34</sup>. Com'è noto, il pittore giunse a Napoli alla metà del 1616; finora non sono emerse tracce documentarie relative alla prima abitazione e *atelier* dell'artista<sup>35</sup>, ma è possibile che questi, durante i primi tre anni in città, abbia trovato alloggio

presso lo stesso suocero, il pittore Giovanni Bernardo Azzolino: ciò potrebbe peraltro spiegare l'insolito silenzio delle fonti archivistiche in relazione a questo aspetto della vicenda dello spagnolo. Sappiamo, infatti, che l'abitazione dell'artista siciliano avrebbe potuto ospitare molteplici nuclei familiari poiché era composta «da diversi membri superiori e inferiori» e la sua ubicazione era, peraltro, assai vicina a quella acquistata in seguito dal celebre genero, dal momento che sorgeva sul vecchio terreno dei padri domenicani di Santo Spirito di Palazzo, acquistata dall'artista allo scopo di erigerne la propria dimora<sup>36</sup>.

Sappiamo, inoltre, che il pittore, tre anni più tardi, nel 1619, aveva finalmente acquistato un'ampia abitazione nei pressi della chiesa di Santo Spirito di Palazzo, ubicata nei pressi di Palazzo Reale, e che l'aveva lasciata non oltre il 1639 per risiedere in una sontuosa villa, munita di due giardini e ricchi orti, nel nuovo quartiere di Chiaia<sup>37</sup>. Gli atti notarili rintracciati permettono ora di aggiungere preziosi tasselli alle occupazioni finanziarie e alle relazioni sociali del pittore.

Il primo documento rintracciato è datato 15 giugno 1643. Da esso si apprende che Alonso Coniglio promette di pagare a Ribera il censo dovutogli sulla casa appartenuta a quest'ultimo in quanto creditore del defunto Andrea Coniglio, padre di Alonso, e il Ribera accoglie la promessa del Coniglio accettandolo come suo debitore e come legittimo proprietario della casa in cambio della considerevole somma di duecento ducati<sup>38</sup>. La fonte individuata ci consente di conoscere i dettagli relativi all'esito di una vicenda che doveva aver impensierito non poco l'artista: l'atto è, infatti, rogato nelle carceri napoletane, e ciò potrebbe lasciare ipotizzare una controversia legale tra il Coniglio e il pittore, che per ottenere la legittima somma spettantegli avrebbe potuto rivolgersi alla giustizia. Altro elemento inedito ricavabile dal documento riguarda la definitiva vendita della dimora ubicata a Santo Spirito di Palazzo, erroneamente indicata dal Prota-Giurleo ancora in possesso della famiglia del pittore dopo la morte di questi<sup>39</sup>. D'altra parte non è mai stata sufficientemente evidenziata, in sede storiografica, la rilevanza dell'ubicazione di questa seconda residenza dello spagnolo. Il documento qui presentato consente ora di collocare con maggiore chiarezza, rispetto a quanto sin qui conosciuto, la posizione della seconda dimora del Ribera, da identificarsi in un edificio nella Piazza di San



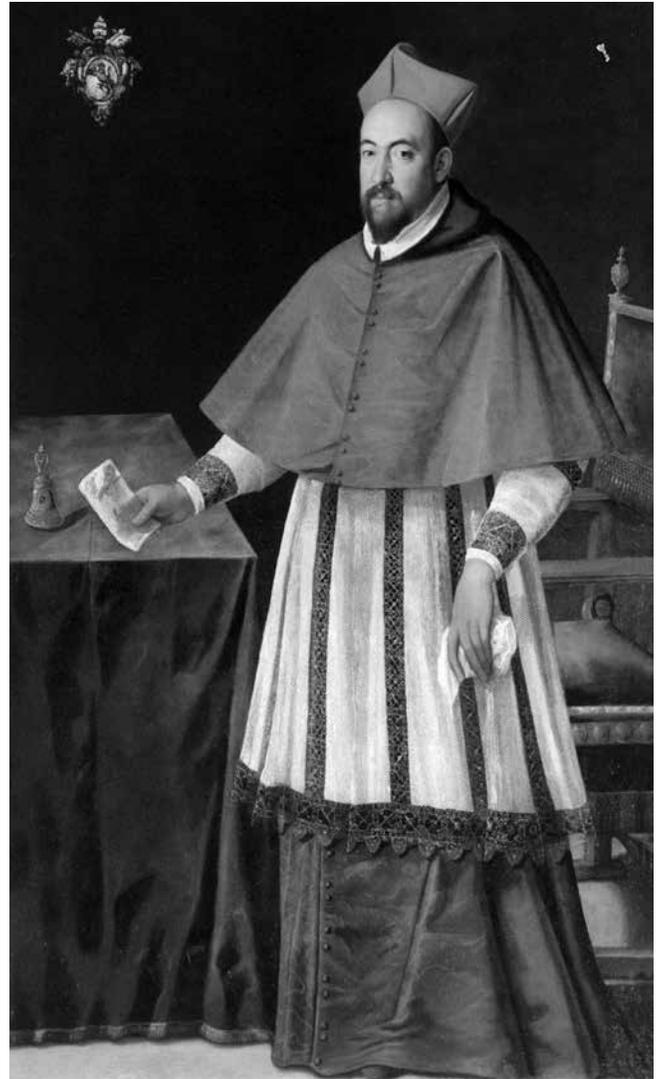
4. Jusepe de Ribera, *Ritratto di Inigo Vélez de Guevara e Tassis VIII conte di Oñate*, 1648-1652 circa. Dallas (Texas), Meadows Museum, Southern Methodist University.

Francesco da Paola ovvero nei pressi di quel crocicchio di strade che si trovavano al termine dell'attuale via Toledo nei pressi di Palazzo Reale: «sitam et positam [...] in platea Sancti Francisci de Paula seu Sancti Aloisii prope palatium novum Sue Excellentie, que etiam habet aspectum et exitum in platea ianue parve venerabilis ecclesie Sancti Spiritus de palazzo». Orbene, tale collocazione sembra sancire topograficamente l'intreccio di relazioni che qualificava il percorso del pittore. Se la suddetta arteria urbana costituiva il luogo dove erano ubicati moltissimi degli *atelier* degli artisti attivi a Napoli tra la fine del XVI e la prima metà del XVII secolo<sup>40</sup>, la prossimità della stessa dimora a Palazzo Reale ribadisce topograficamente l'intenso ordito di vincoli che legavano il pittore alla corte vicereale<sup>41</sup> (fig. 8). Resta il problema, a questo punto, di comprendere le ragioni per le quali contestualmente all'acquisto della nuova abitazione di Chiaia il pittore, tra il novembre del 1641 e il gennaio del 1646, risultava «commorans»



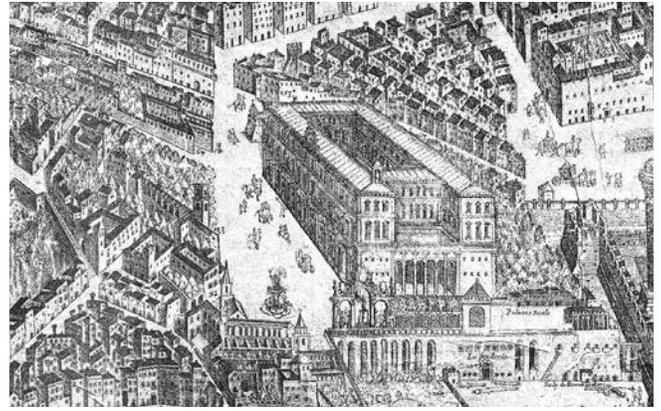
5. Anthonis Mor, *Ritratto di Alessandro Farnese*, 1554. Parma, Galleria Nazionale.

presso Palazzo Reale<sup>42</sup>. Gioverà osservare che si tratta degli anni in cui furono viceré a Napoli Ramiro Felípez Núñez de la Torre, Il duca di Medina (1637-1644)<sup>43</sup>, e Giovanni Enriquez de Cabrera (1644-1646)<sup>44</sup>. Malgrado negli ultimi decenni gli studi abbiano lumeggiato le relazioni tra l'artista e i due aristocratici<sup>45</sup>, la notizia fornita dai documenti resi noti dal Pacelli è singolarmente rimasta trascurata, ancorché la circostanza avrebbe potuto consigliare maggiori riflessioni in sede storiografica. Ciò in parte può spiegarsi in ragione del mancato rinvenimento dei *Libri dei salariati* relativi alla corte napoletana in quest'età, circostanza che rende complessa la definizione del ruolo delle maestranze attive presso il Palazzo Reale. In anni recenti, tuttavia, molti aspetti relativi al problema dell'artista



6. Scipione Pulzone da Gaeta, *Ritratto del Cardinale Caetani*, 1586 circa. Sermoneta, Fondazione Caetani.

di corte nel XVII secolo sono stati chiariti grazie ad alcuni importanti studi<sup>46</sup>, che ci consentono finalmente di ipotizzare con qualche fondamento che la preziosa attestazione relativa alla residenza dell'artista presso il Palazzo Reale possa essere spia di un suo ruolo di pittore di corte salariato. Esemplare è il caso di Annibale Carracci, che nel 1599 risulta dimorante presso Palazzo Farnese a Roma, impegnato in celebri incarichi, dove «non altro ha del suo che dieci scudi di moneta al mese, e parte per lui, e servitore, e una stanzietta alli tetti»<sup>47</sup>. Ma, a tale riguardo, si considerino soprattutto due esempi coevi: il pittore Domenico Fetti si trasferì nel 1614 a Mantova, dove dimorava presso Palazzo Ducale con altre due persone della sua famiglia<sup>48</sup>, mentre Filippo Napoletano, giunto a Firenze nel



7. Anthonis Mor, *Ritratto Jean Lecocq (alias Joannes Gallus)*, 1559. Berlino, Staatliche Museen.

8. Alessandro Baratta, *Veduta di Napoli*, particolare dell'area dove era ubicata l'abitazione di Jusepe de Ribera, 1629. Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III".

1618, finì per risiedere a corte accolto dalla stima di Cosimo II, che lo designò suo «valletto di camera»<sup>49</sup>.

L'espressione «commorans in Palatio Reale» potrebbe così rinviare alla consueta collocazione degli artisti, i quali, vincolati sul piano economico-giuridico a insigni mecenati del secolo decimosettimo, spesso finirono per risiedere presso la dimora degli stessi. Tale condizione non solo lascia intendere meglio l'acquisto da parte di Ribera della sontuosa casa di Chiaia, ma anzi ci fa comprendere che la posizione sociale del pittore era progredita, e che i guadagni ricavati a corte (anche sulla competenza privata) gli consentivano di procurarsi una dimora degna del prestigio raggiunto.

Il secondo documento risale al marzo del 1647<sup>50</sup>. Da esso si evince che l'artista aveva nominato quale suo procuratore il dottore in diritto Giovanni Leonardo Sersale, suo genero<sup>51</sup>.

La fonte rivela un aspetto di non trascurabile interesse relativo ai rapporti parentali del pittore. La scelta del proprio procuratore non era irrilevante nella carriera di un artista: questi, infatti, aveva il compito di riscuotere le somme dovute in sua assenza, di curare i rapporti con la committenza e di occuparsi

delle eventuali vertenze giudiziarie. La preferenza accordata al Sersale dovette quindi non essere dettata solo da ragioni di carattere familiare, ma anche dalla fiducia riposta nella professione esercitata dallo stesso.

Da un altro documento inedito si apprende che, tre anni dopo la morte del Ribera, la famiglia dovette far nuovamente fronte all'esigenza di assicurarsi un procuratore – il Sersale era frattanto scomparso nel 1651<sup>52</sup>, lasciando vedova la figlia dell'artista – come emerge da un altro atto notarile inedito, del marzo 1655<sup>53</sup>. Peraltro, lo stesso figlio Francesco, prelado presso la cattedrale di Agrigento, si ritrovò a fronteggiare un'analoga situazione, che risolse nello stesso anno nominando un procuratore romano con l'incarico di rimettere nelle mani del papa o di un suo delegato il canonicato e la relativa prebenda<sup>54</sup>.

I documenti qui presentati, forieri di nuove indicazioni in merito alla collocazione sociale del pittore e della sua famiglia, e in grado di fornire nuovi elementi relativi all'intreccio di rapporti nei quali si iscrive la sua vicenda umana, restano a conferma di un progressivo accrescimento della posizione raggiunta dallo Spagnoletto negli anni trascorsi a Napoli. Ne escono così rafforzati alcuni elementi contenuti nel ritratto dell'artista che conclude la *Vita* dedominiciana dedicata a Ribera: «Vestiva nobilmente, e dopo aver da sé scacciata la povertà, e la miseria, si trattò alla grande, abitando in decorosi appartamenti»<sup>55</sup>.

Desidero ringraziare: M. Basile Bonsante, M. Lentano, R. Morselli, V. Valerio per aver discusso con me aspetti del testo.

<sup>1</sup> La bibliografia sui moti del 1647-1648 è comprensibilmente articolata. Si rinvia pertanto ai seguenti studi: R. VILLARI, *La rivolta antispagnola a Napoli. Le origini (1585-1647)*, Bari 1967; A. MUSI, *La rivolta di Masaniello nella scena politica barocca*, prefazione di G. GALASSO, Napoli 1989; A. MUSI, *La rivolta del 1647-1648*, in *Il Regno di Napoli nell'età di Filippo IV (1621-1665)*, a cura di G. BRANCACCIO, A. MUSI, Milano 2014, pp. 177-229 (con ampia bibliografia).

<sup>2</sup> Le importanti lettere del viceré riguardanti la rivolta sono state integralmente pubblicate da R. VILLARI, *Per il re o per la patria. La fedeltà nel Seicento*, Roma-Bari 1994, pp. 147-194.

<sup>3</sup> T. DE SANTIS, *Historia del tumulto di Napoli*, Leyden 1652, p. 52. La circostanza è ricordata anche da G. LETI nella sua *Vita di don Giovanni d'Austria*, riportata in E. GONZÁLEZ ASEÑO, *Don Juan de Austria y le artes (1629-1679)*, Madrid 2005, p. 93, nota 48.

<sup>4</sup> L'episodio è raccontato in F. CAPECELATRO, *Diario di Francesco Capocelatro contenente la storia delle cose avvenute nel Reame di Napoli negli anni 1647-1648*, a cura di A. GRANITO, Napoli 1850-1854, I, p. 66. Alcune brevi annotazioni sul ruolo delle immagini nel corso della rivolta del 1647-1648 sono in J.-L. PALOS, *L'impero di Spagna allo specchio. Storia e propaganda nei dipinti di Palazzo Reale a Napoli*, Napoli 2016, pp. 145-146.

<sup>5</sup> La bibliografia sul pittore negli ultimi tre decenni è largamente cresciuta. Si rinvia pertanto a: *Jusepe de Ribera 1591-1652*, cat. mostra, Napoli 1992, a cura di A.E. PERÉZ SÁNCHEZ, N. SPINOSA, Napoli 1992; M. SCHOLZ-HÄNSEL, *Jusepe de Ribera*, Köln 2000; J. LANGE, «Opere veramente di rara naturalezza». *Studien zum Frühwerk Jusepe de Riberas mit Katalog der Gemälde bis 1626*, Würzburg 2003; N. SPINOSA, *Ribera. La obra completa*, Madrid 2008; V. FARINA, *Al sole e all'ombra di Ribera. Questioni di pittura e disegno a Napoli nella prima metà del Seicento 1*, Castellammare di Stabia 2014. Di altri interventi riguardanti singoli aspetti dell'attività del pittore si darà conto nel prosieguo del presente contributo.

<sup>6</sup> Un esemplare del manoscritto è conservato in Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III" (d'ora in avanti BNN), *Storia di Masaniello*, ms. X.D.101, cc. 1r-72v. S. Di Franco ha identificato il cronista nel «dottore» Francesco Saja, cfr. IDEM, *Le rivolte del Regno di Napoli del 1647-1648 nei manoscritti napoletani*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», 75, 2007, pp. 366-367. Sull'importanza del manoscritto cfr. S. D'ALESSIO, *La rivolta napoletana del 1647. Il ruolo delle autorità cittadine nella fine di Masaniello*, in «Pedralbes: revista d'història moderna», 32, 2012, pp. 131-132.

<sup>7</sup> Sull'episodio cfr. in particolare S. D'ALESSIO, *Masaniello. La sua vita e il suo mito in Europa*, Roma 2007, pp. 97-108.

<sup>8</sup> Cfr. R. VILLARI, *Un sogno di libertà. Napoli nel declino di un impero 1585-1648*, Milano 2012, pp. 332-336.

<sup>9</sup> Sull'opera cfr. I. CREAZZO, in *Miccio Spadaro. Napoli ai tempi di Masaniello*, cat. mostra, Napoli 2002, a cura di B. DAPRÀ, Napoli 2002, pp. 130-131, n. 53b.

<sup>10</sup> BNN, ms X.D.101, cc. 40r-40v (corsivo mio).

<sup>11</sup> Cfr. G. LABROT, *Collections of Paintings in Naples. 1600-1780*, Munich 1992, pp. 75-78. Al pittore sono assegnati «un San Geronimo de 4 palmi, e quattro e mezzo», un «S. Giuseppe de quattro palmi e cinque», due filosofi di tre palmi per due e mezzo, «un Sant'Antuono» di analoghe dimensioni e, infine, una «Testa di San Gennaro» di dimensioni non menzionate; cfr. *ivi*, pp. 76-78, rispettivamente nn. 2, 5, 29, 34, 35, 56.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 76, n. 10.

<sup>13</sup> Sul cippo presente nel dipinto è effigiata una lunga epigrafe. L'iscrizione ha consentito a James Clifton di riflettere sulla concezione teorica che caratterizza il percorso del pittore: cfr. IDEM, «Ad vivum mire depinxit». *Toward a reconstruction of Ribera's Art Theory*, in «Storia dell'arte», 83, 1995, pp. 111-132. Sul dipinto si veda da ultimo: N. SPINOSA, *Ribera. La obra completa*, cit., pp. 178-179, 382-383, n. A141, con bibliografia precedente.

<sup>14</sup> Sarà opportuno, inoltre, osservare come essa s'inserisca in una tradizione plurisecolare mirante a esaltare le qualità mimetiche della pittura, ed in particolare dei ritratti. Sui processi di teorizzazione in ordine al realismo del ritratto tra tardo Rinascimento e prima età barocca, cfr. É. POMMIER, *Il ritratto. Storie e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, Torino 2003, p. 96-102.

<sup>15</sup> Cito da G. PASSERI, *Die Künstlerbiographien von Giovan Battista Passeri*, a cura di J. HESS, Lipsia-Vienna 1934, p. 60. Sulle controverse relazioni tra Ribera e Domenichino durante gli anni napoletani di quest'ultimo, cfr. J. CLIFTON, *op. cit.*, pp. 116-120.

<sup>16</sup> É. POMMIER, *op. cit.*, p. 68.

<sup>17</sup> G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, cito da P. BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano 1975, II, p. 332 (corsivo mio).

<sup>18</sup> F. DE HOLANDA, *De pintura antigua*, a cura di A. GONZALES GARCIA, Lisboa 1984, I, XIX, p. 254. Cito da É. POMMIER, *op. cit.*, p. 120 (corsivo mio).

<sup>19</sup> G. BORGHINI, *Il Riposo*, Firenze 1584, p. 578 (corsivo mio).

<sup>20</sup> *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venezia 1612, pp. 329-330.

<sup>21</sup> G. FINALDI, *Retrato y realidad: Ribalta, Zurbarán, Ribera*, in *El retrato español. Del Greco a Picasso*, cat. mostra, Madrid 2004-2005, a cura di J. PORTÚS PEREZ con la collaborazione di J. ALVAREZ, Madrid 2004, pp. 150-154.

<sup>22</sup> M. COLLARETA, *Modi di presentarsi: taglio e visuale nella ritrattistica autonoma*, in *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, atti del convegno, Firenze 2000, a cura di U. PFISTERER, M. SEIDEL, München 2003, pp. 131-149. Da questo esame sarà opportuno escludere due tele: *Lo storpio* del Museo del Louvre, datato «1642» e firmato, che pur nella sua intensa caratterizzazione, pertiene più alla «pittura di genere» che al ritratto *stricto sensu*, e il *Ritratto equestre di Don Giovanni D'Austria*, del Prado, firmato e ragionevolmente databile al 1648, che pertiene a un sottogenere dei ritratti, ovvero i ritratti a cavallo. Sulle due opere, cfr. da ultimo N. SPINOSA, *Ribera. La obra completa*, cit., rispettivamente, pp. 238, 240, 453-454, n. A309; 261, 474-475, n. A352.

<sup>23</sup> Sul dipinto, firmato e datato «1638» cfr. *ivi*, pp. 208, 428, A248.

<sup>24</sup> Il dipinto è firmato e datato «1638». Secondo U. PROTA-GIURLEO (*Giovanni Maria Trabaci e gli organisti della Cappella Reale in Napoli*, in «L'organo», 1960, pp. 190-191), l'opera raffigura Giovanni Maria Trabaci, maestro di musica presso la Cappella Reale tra il 1640 e il 1647. Ragioni anagrafiche hanno indotto C. Felton a escludere tale identificazione (in *Jusepe Ribera lo Spagnoletto, 1591-1652*, cat. mostra, Fort Worth 1982-1983, a cura di C. FELTON, Washington 1982, n. 26). Sul dipinto si vedano pure: N. SPINOSA, in *Jusepe Ribera 1591-1652*, cit., p. 233, 1.76; IDEM, *Ribera. La obra completa*, cit., pp. 208, 295, nota 127 (nel volume risulta assente la scheda relativa): in entrambi lo studioso, pur mantenendo il titolo di «Maestro di musica», preferisce non pronunciarsi sull'identità del personaggio ritratto.

<sup>25</sup> L'opera è stata di recente resa nota ed esaminata da IDEM, *Jusepe de Ribera's 'Portrait of the Count of Monterrey' rediscovered*, in «The Burlington Magazine», CLV, 2013, pp. 683-686. La proposta attributiva è stata accolta da G. FORGIONE, *Domenichino in conflitto. Una rilettura «per li rami» degli anni napoletani*, in *San Gennaro patrono delle arti. Conversazioni in Cappella 2015*, a cura di S. CAUSA, Napoli 2015, p. 34.

<sup>26</sup> L'identificazione è stata avanzata da A. ANSELMINI, *I ritratti di Inigo Vélez de Guevara e Tassis VIII conte di Oñate ed un ritratto di Ribera*, in «Locus Amoenus», 6, 2002-2003, pp. 293-304. La proposta è stata accolta sia pure prudentemente da N. SPINOSA, *Ribera. La obra completa*, cit., pp. 208, 428, A249.

<sup>27</sup> La tela, come attesta indubitabilmente l'epigrafe, fu eseguita per il viceré Fernando Enríquez Afán de Ribera III duca d'Alcalá ed eseguita nel febbraio del 1631.

<sup>28</sup> Su questo tema si veda in particolare: M. JENKINS, *Il ritratto di stato*, Roma 1977; sulle vicende del ritratto di stato italiano cinquecentesco si

vedano pure le considerazioni di E. CASTELNUOVO, *Ritratto e società in Italia. Dal Medioevo all'avanguardia*, Torino 2015, pp. 67-68.

<sup>29</sup> Su questo tema rinvio all'importante intervento recente di B. ROSE, *Antonio Moro y los orígenes del retrato de corte español*, in *In Sapiencia Libertas: escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, a cura di M. CONDOR ORDUÑA et alii, Madrid 2007, pp. 172-181. Sul ritratto maschile spagnolo resta fondamentale il saggio di M. KUSHE, *Retratos y retratadores. Alonso Sánchez y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*, Madrid 2003.

<sup>30</sup> Sul ritratto si veda J. WOODALL, *Anthony's Mor: art and authority*, Zwolle 2007, pp. 394, 395-396. Il ritratto del Mor divenne modello per una serie di ritratti del Farnese eseguiti da Jean de Saive, di recente congiuntamente esaminati in R. LATTUADA, *Combattere, negoziare, governare: tre immagini di Alessandro Farnese durante la Guerra delle Fiandre, in Il mestiere delle armi e della diplomazia. Alessandro ed Elisabetta Farnese nelle collezioni del Real Palazzo di Caserta*, cat. mostra, Caserta 2013-2014, a cura di V. DE MARTINI, Napoli 2013, pp. 24-31.

<sup>31</sup> Il ritratto del prelado è stato reso noto per la prima volta da A. AMENDOLA, *I Caetani di Sermoneta. Storia artistica di un antico casato tra Roma e l'Europa nel Seicento*, Roma 2016, p. 56. Successivamente l'opera, dopo un accurato restauro, è stata esposta nella mostra dedicata al pittore di Gaeta, cfr. A. VANNUGLI, in *Scipione Pulzone da Gaeta a Roma alle corti europee*, cat. mostra, Gaeta 2013, a cura di A. ZUCCARI, Roma 2013, pp. 314-317, n. 23.

<sup>32</sup> Sul ritratto si veda J. WOODALL, *op. cit.*, pp. 443, 444-445, 455.

<sup>33</sup> Sulla collezione cfr. J. BROWN, R.L. KAGAN, *The Duke collection of Alcalá: his collection and its evolution*, in «Art Bulletin», LXIX, 1987, 2, pp. 231-255 (sul ritratto, cfr. p. 251).

<sup>34</sup> E. NAPPI, *Un regesto di documenti editi ed inediti, tratti prevalentemente dall'Archivio storico del Banco di Napoli riguardanti Giuseppe Ribera*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Milano 1990, pp. 176-186; G. FINALDI, *Appendice documentaria sulla vita e l'opera di Jusepe de Ribera, in Jusepe Ribera 1591-1652*, cit., pp. 392-408; J. LANGE, «Opere veramente di rara naturalezza», cit., pp. 272-295; E. NAPPI, *Documenti inediti per la storia dell'arte a Napoli per i secoli XVI-XVII dalle scritture dell'Archivio di Stato Fondo Banchieri Antichi (A.S.N.B.A.) e dell'Archivio Storico del Banco di Napoli - Fondazione (A.S.B.N.)*, in *Quaderni dell'Archivio Storico. 2007-2008*, Napoli 2009, pp. 380-381; G. PORZIO, D.A. D'ALESSANDRO, *Ribera between Rome and Naples. New documentary evidence*, in «The Burlington Magazine», CLVII, 2015, pp. 682-683.

<sup>35</sup> Sull'atelier d'artista nel XVII secolo rinvio a: M.-C. HECK, *Les transformations de la maison d'artiste au XVIIIe siècle: l'atelier comme lieu d'expérience d'une nouvelle conception de la peinture*, in *La maison de l'artiste. Construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVIIe - XXe siècles)*, a cura di J. GRIBENSKI et alii, Rennes 2007, pp. 23-33.

<sup>36</sup> Cfr. U. PROTA-GIURLEO, *Pittori napoletani del Seicento*, Napoli 1953, pp. 124-125.

<sup>37</sup> I ritrovamenti documentari del Nappi hanno consentito di collocare l'acquisto da parte dell'artista della «casa con giardino» agli inizi del 1619, cfr. E. NAPPI, *Un regesto di documenti*, cit., p. 181, docc. 11-12; cfr. inoltre IDEM, *Documenti inediti*, cit., p. 381, doc. 572.

<sup>38</sup> Archivio di Stato di Napoli [d'ora in avanti ASNA], *Notai del '600*, Notaio D. De Forte, scheda 221, prot. 18, cc. 107r-111v, vedi Appendice documentaria, doc. 1.

<sup>39</sup> Cfr. U. PROTA-GIURLEO, *Pittori napoletani*, cit., p. 107.

<sup>40</sup> Sull'ubicazione delle botteghe nella Napoli secentesca si veda ora C.R. MARSHALL, *Baroque Naples and the industry of painting. The world in the workbench*, New Haven-London 2016, pp. 12-15.

<sup>41</sup> Oltre alle osservazioni contenute negli interventi monografici sin qui citati, su questo aspetto relativo alla vicenda del pittore si vedano alcuni importanti contributi: J. BROWN, *Mecenas y coleccionistas españoles de Jusepe de Ribera*, in «Goya. Revista de arte», 183, 1984, pp. 140-150; G. FINALDI, *Ribera, the Viceroy of Naples and the King. Some observations on their relations*,

*in Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, a cura di J.L. COLOMER, Madrid 2003, pp. 378-387; J. LANGE, *El V duque de Alba como mecenas de las artes durante su virreinato en Nápoles (1622-1629) y su relación con Jusepe de Ribera, in España y Nápoles. coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, a cura di J.L. COLOMER, Madrid 2009, pp. 253-266; A.E. DENUNZIO, *Alcune note inedite per Ribera e il collezionismo del duca di Medina de las Torres, viceré di Napoli*, in *Centros de Poder de la Monarquía Ispánica (siglos XV-XVIII)*, a cura di J. MARTINEZ et alii, Madrid 2010, III, pp. 1981-200.

<sup>42</sup> La vicenda si ricava da alcuni documenti relativi a un processo che vede coinvolto il pittore e il Protonotario Papa relativo alla commissione di alcuni dipinti, cfr. V. PACELLI, *Processo tra Ribera e un committente*, in «Napoli nobilissima», s. III, XVIII, 1979, pp. 28-36.

<sup>43</sup> Sul viceré rinvio a F. VICECONTE, *Il duca de Medina de la Torres (1600-1668) tra Napoli e Madrid: mecenatismo artistico e decadenza della monarchia*, PhD. diss., Napoli, Università «Federico II», Barcellona, Universitat de Barcelona, 2011-2012.

<sup>44</sup> Sul 9° Almirante di Castiglia cfr. C. FERNÁNDEZ DURO, *El último Almirante de Castilla, Don Juan Tomás Enríquez de Cabrera*, Madrid 1902.

<sup>45</sup> Sul ruolo di mecenate del Medina de la Torres cfr. F. BOUZA, *De Rafael a Ribera y de Nápoles a Madrid. Nuevos inventarios de la colección Medina de las Torres-Stigliano (1641-1656)*, in «Boletín del Museo del Prado», XLV, 2009, pp. 44-91. Sulla raccolta dell'Almirante di Castiglia cfr. M. BURKE et alii, *Collections of paintings in Madrid. 1601-1755*, Santa Monica 1997, I, pp. 407-434.

<sup>46</sup> Su questo importante snodo storico-artistico si veda ora: *The Court Artist in Seventeenth-Century Italy*, a cura di E. FUMAGALLI, R. MORSELLI, Roma 2014.

<sup>47</sup> La testimonianza è resa in una lettera scritta da Giovanni Battista Bonconti, pubblicata in C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi (1678)*, II ed. a cura di G. ZANOTTI, Bologna 1841, I, p. 405, e di recente ripresa in S. GINZBURG CARIGNANI, *Annibale Carracci a Roma. Gli affreschi di Palazzo Farnese*, Roma 2000, p. 83.

<sup>48</sup> La circostanza è nota grazie alle ricerche archivistiche di R. PICCINELLI, *The position of artists at the Gonzaga court (1587-1707)*, in *The Court Artist*, cit., pp. 180-181.

<sup>49</sup> La questione nota grazie alla *Vita* dell'artista redatta dal Baldinucci è stata di recente valorizzata da E. FUMAGALLI, *On the Medici payroll: at court from Cosimo I to Ferdinando II (1540-1670)*, in *The Court Artist*, cit., p. 125.

<sup>50</sup> ASNA, *Notai del '600*, Notaio D. De Forte, scheda 221, prot. 22, cc. 98r-99v, vedi Appendice documentaria, doc. 2.

<sup>51</sup> Come hanno chiarito le ricerche di Prota-Giurleo (*Pittori napoletani*, cit., p. 95), questi era stato Giudice e Assessore a Capua (1645) e poi Uditore delle imposte in Terra d'Otranto e successivamente a Lucera (1647). Aveva sposato la figlia dell'artista qualche anno prima, nel 1644, come emerso dal processetto prematrimoniale, per cui cfr. G. FINALDI, *Appendice documentaria*, cit., p. 403.

<sup>52</sup> La morte del Sersale deve fissarsi nell'estate del 1651 dato che tra il 31 agosto e il 3 settembre di questo anno Ribera chiede aiuto a Filippo IV per la figlia rimasta vedova, cfr. *ivi*, p. 405.

<sup>53</sup> ASNA, *Notai del '600*, Notaio D. De Forte, scheda 221, prot. 30, cc. 58v-59r.

<sup>54</sup> *Ivi*, cc. 301r-301v. Dal documento emerge che don Francesco de Ribera et Azolino, canonico della cattedrale agrigentina e detentore della prebenda diaconale di Santa Margherita, nominava suo procuratore il dominus romano don Giovanni Battista Mauro affinché assegnasse incarico diaconale e prebenda al chierico agrigentino don Giovanni Quingles. Quest'ultimo in cambio si impegnava a dare in dono a vita una somma a suo piacere dedotta dai proventi del canonicato da destinare al mantenimento del seminario.

<sup>55</sup> B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, Stamperia del Ricciardi, 1742-1745, ed. commentata a cura di F. SRICCHIA SANTORO, A. ZEZZA, Napoli 2003-2014, I.3, p. 32.

## APPENDICE DOCUMENTARIA

1. Archivio di Stato di Napoli [d'ora in avanti ASNA], *Notai del '600*, Notaio D. De Forte, scheda 221, prot. 18, cc. 107r-111v.

Promissio solutionis census emphiteotici pro Iosepho de Rivera cum Alonso Coniglio.

Die nono mensis Iunii 1643 Neapoli, et proprie in carceribus magni admirantis, in quadam camera ubi dicitur extra carceres. Constitutis in nostri presentia domino Alonso Coniglio de Neapoli, agente et interveniente ad infrascritta omnia etc. pro se suisque heredibus et successoribus etc. ex parte una et Iosepho de Rivera hispano agente similmente et interveniente ad infrascritta omnia etc. pro se suisque heredibus et successoribus etc. ex parte altera; prefatus quidem Alonsus sponte asseruit coram nobis etc. et dicto Iosepho ibidem presente se ipsum dominum Alonsum titulo hereditatis quondam Andree Coniglio, eius patruo, tenere et possidere, tamquam verum dominum et patronum et alias inde etc. quandam domum in pluribus et diversis membris consistentem, sitam et positam in hac civitate Neapolis et proprie in platea Sancti Francisci de Paula seu Sancti Aloisii prope palatium novum Sue Excellentie, que etiam habet aspectum et exitum in platea ianue parve venerabilis ecclesie Sancti Spiritus de palazzo, iuxta bona ex uno latere capitanei Francisci Claviscio, iuxta bona venerabilis ecclesie Sancte Marie solitudinis, iuxta dictas vias publicas et alios fines etc., que domus est reddititia dicto Iosepho in annuis ducatis quatuordecim, tareno uno et granis decem et septem ex causa soli[...] tamquam cexionario et exaptori cuiusdam domus eidem Iosepho vendite per quondam Andream et notarium Petrum Antonium de Trinitate vigore instrumenti emptionis domus notarii Pauli de Rinaldo de Neapoli cui etc. et dicto quondam Andree Coniglio pervenietur domus predicta a quondam Ioanne de Miguela || ex causa legati facti per dictum quondam Ioannem dicto quondam Andree Coniglio in suo ultimo testamento rogato per manus quondam notarii Ioannis Baptiste Desiato de Neapoli similiter ut supra cui etc. subiuncto per eundem Andream in dicta sua assertione quod requisitus a dicto Iosepho de Rivera quatenus vellet se ipsum Alonsum constituere in emphiteotum et rendentem ut tenetur dicto Iosepho in dicto annuo censu emphiteotico perpetuo annuorum ducatorum quatuordecim, tareni unius et granorum decem et septem, et se ipsum de facie ad faciem se obligare ad solutiones census predicti singulis annis in mense augusti cuiuslibet anni, cum pactis emphiteoticis etc., cui petitioni et requisitioni idem dictus Alonsus inclinatus tamquam iuste petenti, cum non sit denegandus assensus etc., sponte commotis etc. omni vi dolo etc. sed omni meliori via etc. ac ex certa eius scientia etc. etiam suo proprio privato [...] etc. renunciando cum iuramento discussioni inventarii hereditatis dicti quondam Andree Coniglio sui patru, [...] decreto quatuor aularum Sacro Regio Consilio lato in favorem heredum, cui decreto tamquam plenarie informatus et certioratus [...] ut supra citra tamen preiudicium omnium et quorumcumque iurium, actionum et anterio-

ritatum ac [...] obligatione dicto Iosepho competentium et competitorum vigore suorum [...] cautelerum || et aliter quomodocumque et qualitercumque quibus omnibus etc. per presentem contractum non sit derogatum nec preiudicatum sed semper cautelam cautelis addendo et cumulando etc. promittit Alonsus tamquam poxexor dicte domus ut supra descripte ex nunc in antea in futurum ac etiam in perpetuum constituit se ipsum eiusque heredes et successores veros et liquidos debitores ac generales pagatores emphiteotos et rendentes penes eundem Iosephum presentem etc. in dicto annuo censu emphiteotico perpetuo annuorum ducatorum quatuordecim, tareni unius et granorum decem et septem de carlenis etc. dictumque Iosephum acceptat et recognovit in verum et directum dominum et patronum dicti census et domus ut supra descripte, nec non promittit eandem domum tenere et possidere sub dicto onere census annuorum ducatorum quatuordecim, tareni 1.17 cumque in futurum et in perpetuum accomodare et reparare de anno in annum omnibus reparationibus et rebus necessariis et oportunis, ita quod potius veniat in augmentum quam in detrimentum, illamque minime vendere nec alienare absque consensu dicti Iosephi eiusque heredum et successorum sub pena caducitatis ut infra, nec non idem dictus Alonsus promittit etc. eundem annum censum emphiteoticum perpetuum annuorum ducatorum 14.1.17 singulis annis in perpetuum || in mense augusti cuiuslibet anni dare, solvere etc. eidem Iosepho eiusque heredibus et successoribus etc. et incipere et facere solutionem prime annate in mense augusti proximi venturi presentis anni 1643, ex quo de censibus decursis a ratis retroactis temporibus usque ad medietatem augusti proximi preteriti presentis anni millesimi sexagesimi quadragesimi secundi, idem Alonsus constituit se sponte debitorem ac generalem pagatorem etc. dicto Iosepho presenti etc. in ducatis ducentum de carlenis etc. rate etiam primi census a ducatis 14.1.17, facto inter eos finali, lucido et claro consensu de omnibus annatis decursis ut supra, excomputatis et factis bonis omnibus solutionibus factis tam de conventionibus quam per bannum et liberationibus depositorum exceptioni etc. quos quidem ducatos ducentum predictus idem Alonsus citra preiudicium omnium iurium, actionem etc. dicto Iosepho consecutioni ut supra quibus in [...] non sit denegatum nec innovatum etc. promisit solvere eidem Iosepho presenti etc. successoribus singulo anno ducatos decem et octo de carlenis ad extinguendum et facere solutionem prime annate in primo die mensis martii proximi venturi anni intrantis 1644. et sic continuare in futurum donec fuerit extincta solutio || predictorum ducatorum ducentum in pace etc. ac non obstante quacumque exceptione dictumque annum censum emphiteoticum perpetuum sic continuare in mense augusti cuiuslibet anni ut supra et non deficere, nec cessare aliqua ratione etc. etiam ex causa pestis seu belli fide quod absit supervenientis in presenti civitate et regno aut ex quacumque alia causa et casu cogitato vel precogitato, divino, seu humano de raro contingenti et qui nunquam accidere solet; ita quod libere liceat etc. ei dicto Iosepho etc. predictum annum censum emphiteoticum perpetuum annuorum ducatorum

14.1.17 annis singulis ut supra predictosque ducatos ducentum etc. pro saldo census decursum ut supra solvi promissos etc. petere, percipere, exigere, consequi et habere etc.; tam dicto domino Alonso eiusque heredibus et successoribus etc. quam a quibuscumque inquilinis et poxexoribus pro tempore existentibus dicte domus ut supra descripte et ab aliis quibuscumque debitoribus dicti Alonsi presentibus et futuris etc. ad electionem et voluntatem dicti domini Iosephi eiusque heredum et successorum etc. eisque et cuilibet ipsorum fieri facere promptam et paratam executionem etiam via executiva et more pentonium domorum huius || Tali quidem pacto etc. quod presens instrumentum pro consignatione census predicti annis singulis in fine anni cuiuslibet ac pro consequatione predictorum ducatorum ducentum [...] ut supra est expressum possit per eundem Iosephum contra predictum dominum Alonsum crimina etc. et pro liquida produci presentari, accusari et liquidari etc. in omni curia, loco et foro etc. secundum formam laudabilis ritus Magne Curie Vicarie et quod [...] habeat et obtineat promptam, paratam et expeditam executionem realiter et personaliter possitque exequi etiam via executiva more pentonium domorum huius civitatis Neapolis et obligatum liquidare dicte Magne Curie Vicarie ac si esset instrumentum veri et puri mutui et ex omni sui parte liquidare ritu eiusdem Magne Curie Vicarie et aliis iuribus in contrariis forte dictantibus quomodolibet non obstantibus quibus nec non privilegio militari et eius foro [...] feriis, dilationibus et omnibus aliis exceptionibus et expresse cum iuramento [...] etc. et promittit non [...] quia sic etc. et ubi forte contingerit predictum Alonsum citari seu convocare facere super tenore et liquidatione presentis instrumenti et alias occasione illius tali casu citatio que toties quoties fieret in curia mei predicti notarii, valeat ausili perfieret etiam si ibi nemo habitaret etc. seu tum temporis non regeretur curia; itaque non possit causam ignorantie allegare nec se excusare pretestu cuiusvis || exceptionis dilatorie et moratorie seu se ipsum reperiri occupatum servitio seu regie maiestatis contra hostes quoscumque quibus exceptionibus et iuribus etc. similiter cum iuramento coram nobis etc. [...] quia sic etc. alio patto etc. et quod ubi et casu quo item dictus dominus Alonsum eiusque heredes et successores defecerint seu cessaverint a solutione census predicti per quemlibet triennium continuum aut si predicta domus ut supra vendiderint et alienaverint etc. iure [...] etc. predicto Iosepho eiusque heredibus et successoribus seu lis non expectatis post requisitionem per iuris terminum scilicet mensium duorum etc. ut ex de iure ecclesiastico aut si predicta omnia infraque alia et singula in presenti instrumento contenta ad unguem non observaverint, litratum preiudicium omnium et singularium omnium etc. eidem Iosepho [...] et dicta docmus cum omnibus augmentis et meliorationibus in ea factis etc. et existentibus etc. pleno iure devoluta etc. et devolutas esse censeantur ad ipsum Iosephum etc. tamquam directum dominum illius; idemque dittus Alonsum eiusque heredes et successores statim et [...] incidant in commissum ac ipso iure ipsoque facto cadant et preventura tenuta et possessione illius et ab omni iure eis competente super eis nec non liceat et licitum sit eidem

Iosepho etc. || illas ad se advocare, capere et apprehendere, tenere et possidere ac illarum pacifica poxexione gaudere, vendere, alienare, locare, dislocare, in emphiteusim concedere, donare, in dotem dare et de lis facere et disponere ad sui libitum voluntatis etc. etiam auctoritate propria et sine citatione nec decreto curie aut alia iuris nec facti sollemne sermata in talibus requisita sed solum presenti instrumento et pacti vigore et nihilominus; item dictus Alonsum eiusque heredes et successores teneantur ad annos centum decursos et non solutos etiam alterum consequatione presens instrumentum possint contra eum [...] et liquidari ut supra. ita quod non possint purgare [...] etiam si venisset [...] parato aut ex equita ac canonica vel Sacri Regii Consilii cui beneficio purgandi moram [...] et expresse cum iuramento [...] etc., in pace etc., et non obstante quacumque executione etc. etiam liquida [...] etc. quibus exceptionibus etc. expresse instrumento regio [...] ut supra in pace etc. quia sic. alio pacto etc. quod contra predictum pretium annum ducatorum quatuordecim, tarenis unius et granorum decem et septem nullo modo nec nullo futuro tempore possit dividi inter heredes et successores dicti domini Alonsi sed quilibet ipsorum heredum ac heredes, heredum in infinitum semper teneant || proprio nomine et insolidum ad dicti census integram solutionem in pace etc. quia sic etc. insuper dictus dominus Alonsum expresse reservavit et reservat ad sui beneficium [...] iura competentia et competitura quovis modo contra dominum Franciscum de Roberto legitimum virum domine Isabelle Coniglio ex causa tertie partis domus predictae que possidet [...] sic quia [...] quam tenetur ad solutionem tertie partis census predicti tamquam preterito quam in futurum et quorum consequatione per presens instrumentum nullum inferatur preiudicium etc. et etiam per presentem reservationem omnium nullum inferatur preiudicium dicto Iosepho sponte obligavit et [...] habere rata etc. [...] attendere et contra non facere etc. aliqua ratione. pro quibus omnibus observandis etc. ambe partes ipse et qualibet ipsorum prout attentis promissionibus signis spectat et pertinet; sponte obligavit se ipsos etc. presentibus etc. ad penam dupli etc. medietate etc. cum potestate capiendi etc. constitutione precarii etc. renuntiaverunt etc. et iuraverunt etc. Presentibus iudice Francisco Antonio de Nuntiis regio ad contractus, nec non domino Iosepho [?] Apicella, Lello Bruno, reverendo domino [...] de Bagliori in platea delli Greci, Francisco Sciacca carcerario, et Anello Montanaro scriba in dictis carceribus testibus ad premissa vocatis atque rogatis etc.

2. ASNA, *Notai del '600*, Notaio D. De Forte, scheda 221, prot. 22, cc. 98r-99v.

Die vigesimo tertio mensis martii 1647 Neapoli. Constitutus in nostri presentia Iosephus de Rivera hispanicus frater et heres ex testamento quondam Ioannis de Rivera, ut dixit, agens etc. ad infrascripta omnia etc. pro se etc.; qui sponte asseruit ad infrascripta vacare et personaliter interesse non posse; confisus igitur de fide etc. utriusque iuris doctoris Ioannis Leonardi Sersale eius generi, dictum quidem doctorem Ioannem Leonardum ibidem

presentem etc. sponte et omni meliori via etc. fecit, constituit etc. suum etc. procuratorem etc. certumque nuntium et factorem specialem et ad infrascripta generalem; cum omni qua convenit ad infrascripta plenitudine potestate, ita tamen quod specialitas generalis non derogat nec est contra, ad procuratorio nomine quo supra et pro eo petendum, exigendum, recuperandum et habendum, seu se quo supra nomine recepisse et habuisse confitendum etc. etiam per medium boni omnes et quascumque pecuniarum quantitates et bona omnia mobilia, stabilia, animalia || victualia cuiusvis generis et speciei ubicumque sita et posita et in quibuscumque consistencia, remansa in hereditate et post mortem dicti quondam Ioannis sui fratris ac debitas et penes quoscumque existentes et existencia ac debendas in futurum et de exigendis etc. solventes quietandum apocas et cautelas derupte faciendum etc. iura cedendum etc. scritturas cassandum etc. penitentes coggendum et compellendum etc. etiam per captivam persone carcerandum et ex causa etc. bona quecumque exequendum et exequuta vendendum etc. pretiumque exinde perveniendum, recipiendum et habendum seu recepisse confitendum ut supra; item id vendendum et alienandum libere vel cum patto de retrovendendo, quecumque bona stabilia ubicumque sita et posita ac victualia sese moventia et alia quecumque ac etiam mobilia quibuscumque hominibus et personis pro pretio melius conveniendum et concordandum pretia predicta recipiendum et habendum seu recepisse confitendum ut supra; et de predictis omnibus fieri rogandum publicas cautelas per manus cuiusvis || publici notarii cum omnibus illis clausulis necessariis et oportunis ad consilium sapientis etc. et signanter cum promissione Cristianis generalis et specialis ab omnibus hominibus et personis etc., omnemque litem etc. et cum promissione

ratificationis ab ipso constituyente infra tempus melius conveniendum etc. item ad transigendum et quascumque transactiones tractandum et concludendum, cum quibusvis debitoribus [...] debitorum hereditatis praedictae, etiam pro minori summa eaque debetur partim debiti petendum et reliquum remittendum etc. item dictus constituens voluit quod dictus procurator non teneatur reddere computum de administratione dicte procuracionis quia sic acceptavit dictam procuracionem normaliter non acceptasset etc. et proinde tam pro predictis, quam pro omnibus et quibuscumque dicti constituentis litibus, questionibus et causis actis et passivis, civilibus, criminalibus et mistis, inceptis, motis et movendis tam pro quam contra comparendum in quacumque || curia et coram quocumque iudice ecclesiastico vel seculari agendum, defendendum, proponendum et allegandum, scritturas presentandum, eidem [...] appellandum, supplicationes porrigendum, terminum petendum omnesque alios actus faciendum, et acceptandum hereditatem dicti quondam Ioannis sui fratris cum beneficio legis et iuris et conficiendum inventarium bonorum remansorum in hereditate predicta et faciendum sollemnia ut iuris et moris et etiam cum potestate substituendi ad lites tantum et generaliter faciendum et exercendum omne totum et quicquid ipsemet constituens facere posset et valeret signum et personaliter interesse obligandum namque etc. dictum constituentem etc. sub penis etc. promittens etc. habere ratum etc. omne totum etc. et proinde iuravit etc. in cuius rei testimonium etc. Presentibus iudice Iosepho de Forte de Neapoli regio ad contractus [...], domino Hieronimo de la Fuente hispano officiale regio [...] portionis, Iosepho Stratella de Neapoli, Bartolo de Rosa civitatis Capuae ibidem commorante, et Ioanne Baptista Mirone de [...] plateas [...] testibus.

---

#### ABSTRACT

«Non haver mai retratto homo al Mondo più al naturale di questo».

*Considerations on Ribera as a Portraitist and some Inedited Documents*

A handwritten chronicle of the Masaniello rebellion of 1647 contains an inedited reference to a portrait of Diomedea Carafa painted by Jusepe de Ribera, which was disfigured and then borne in procession during the funeral of Carafa's son, Peppe, who had been beheaded by the rebels for having taken part in the plot against Masaniello. This document has offered the present writer the occasion to reflect on a rare "*dichiarazione di poetica*," a declaration of poetics by Ribera, to delineate the cultural tendencies in which the episode took place, and to advance some considerations on Ribera as a portrait artist. The second part of the essay will present some records-office documents regarding the painter and his family that tell us something about his economic status and offer new information on his social connections.

# I disegni preparatori per il *Cristo morto* di Carmine Lantriceni

Stefano De Mieri

La grafica di età moderna, come ben noto, è un campo della produzione artistica partenopea assai impervio. Molto rimane da esplorare nei fondi collezionistici di musei italiani e stranieri e nelle raccolte private, tra i disegni non ancora riconosciuti o mal attribuiti. Si ha netta però l'impressione che per gli artisti napoletani, salvo rare eccezioni – e soprattutto a causa della scarsa tendenza, a sud di Roma, a collezionare disegni –, non si disporrà mai di un *corpus* paragonabile a quello di tante personalità toscane, romane, emiliane *etc.*

Le ricerche, a cui diede impulso Walter Vitzthum negli anni sessanta del secolo passato, di recente hanno conosciuto un sensibile incremento<sup>1</sup>. Ed è interessante notare come un progresso significativo si sia registrato nell'identificazione dei disegni preparatori di opere di arte decorativa, rinvenuti (ma di rado) per lo più a corredo di atti di allogazione. Ci si riferisce a disegni 'da contratto', concepiti cioè per illustrare alla committenza le caratteristiche progettuali di un'opera, relativi segnatamente a pavimenti, commessi marmorei, altari, armadi da sagrestia, decorazioni a stucco e oggetti di oreficeria<sup>2</sup>.

Finora, però, non sembrerebbero essere affiorate testimonianze riconducibili con certezza alla estesa produzione partenopea di statue lignee. Il problema della mancata conoscenza dei disegni spettanti agli scultori fu sollevato qualche anno fa da Letizia Gaeta, che sintomaticamente intitolava un suo contributo, pubblicato nella miscellanea di studi in onore di Marina Causa Picone (tra le voci più autorevoli impegnate nel settore), *Dove sono i disegni degli scultori napoletani?*<sup>3</sup>

Per tale ragione costituisce senz'altro una circostanza straordinaria il ritrovamento, presso la congrega dei Turchini di Procida, di un cospicuo insieme di schizzi e bozzetti di Carmine Lantriceni inerente al celebre *Cristo morto* ligneo

da lui scolpito su richiesta di quel sodalizio nel 1728, come dichiara la scritta apposta in calce alla veneratissima effigie (CARMINUS LANTRICENI SCULPTOR / NEAPOLI A. D. 1728)<sup>4</sup>.

Si tratta di due distinti nuclei: il primo composto da quattordici fogli rilegati (cm 33x22, figg. 3-11, 14, 22-23), il secondo da cinque fogli sciolti, di maggiori dimensioni (cm 41.5x32.5, figg. 12-13, 19-21), accomunati dall'utilizzo dell'inchiostro bruno acquerellato, con larghe campiture per conferire maggiore risalto plastico alle forme<sup>5</sup>. Il primo gruppo appare contrassegnato all'esterno da una scritta, in grafia antica, forse settecentesca, che recita «Cristo Morto C. Lantriceny». Le pagine iniziali risultano occupate da schizzi riguardanti per lo più gli aspetti tecnici della scultura; sul secondo e terzo foglio (figg. 4-5) è infatti abbozzata una struttura portante, la cosiddetta 'varella', su cui veniva poggiata la statua per il trasporto nelle processioni, vista dall'alto ma anche frontalmente e di lato. Vi si scorgono inoltre parti costitutive e sezioni di questo medesimo elemento, accompagnate da scritte («scultor Neapolis»; «sculptor»; «Crist»)<sup>6</sup>, da numeri e lettere.

Nel quinto e nel sesto foglio si osservano numerosi schizzi del *Cristo morto* (figg. 7-8), ripreso di lato, secondo una soluzione che appare già prossima al risultato finale, e, ancora, un dettaglio della superficie di appoggio, una scritta («sculptoris») e alcune cifre associate a singole parti dell'opera. Chiudono il gruppo di carte rilegate alcuni schizzi relativi a particolari ai quali Lantriceni dovette prestare una speciale attenzione, la testa reclinata di Cristo e i piedi incrociati, e due visioni di insieme della scultura, dall'alto (figg. 10-11, 22-23).

Appaiono inframmezzati a questi schizzi, ancora nel primo gruppo e sempre sul *recto* delle carte, altri studi che solo in parte riguardano l'opera destinata ai Turchini.



1. Carmine Lantriceni, *Cristo morto*; ignoto intagliatore del primo Settecento, *Altare ligneo*. Procida, chiesa di San Tommaso d'Aquino, congrega dei Turchini.

2. Massimo Stanzione, *Pietà*. Parigi, collezione privata.

3. Carmine Lantriceni, *Studio per il Cristo morto*. Procida, chiesa di San Tommaso d'Aquino, congrega dei Turchini.

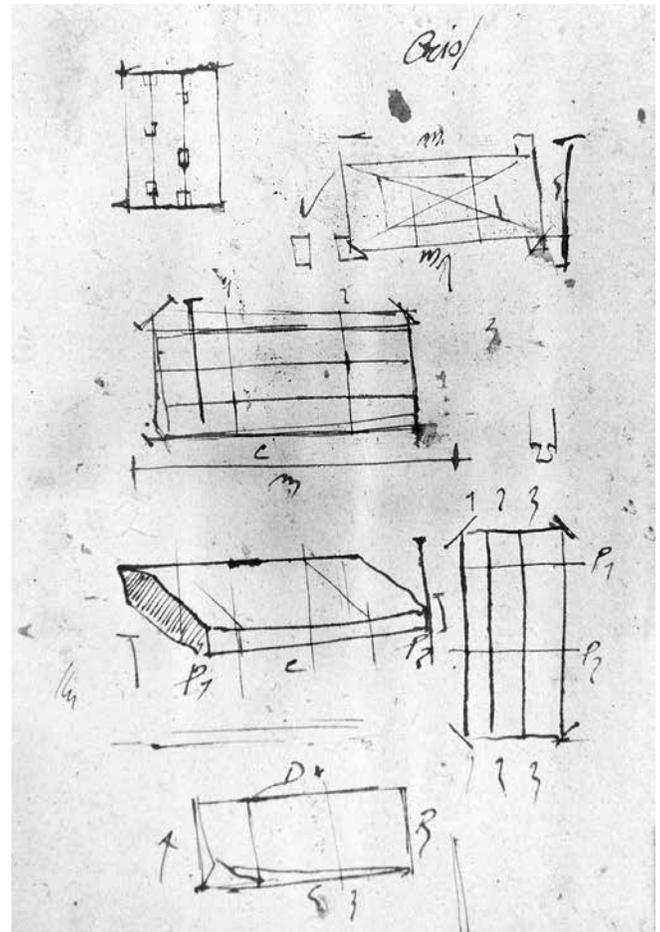
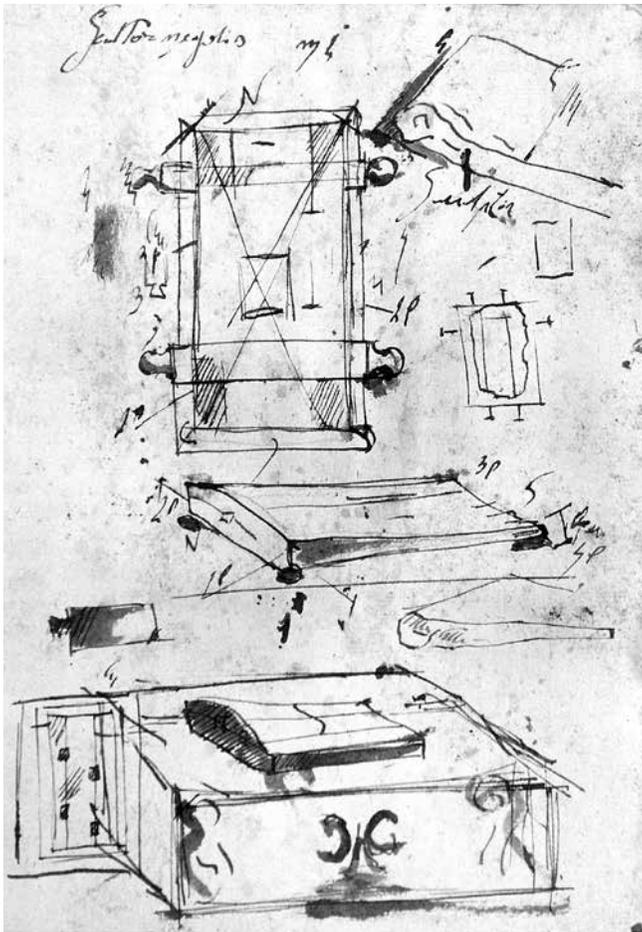
Nel primo foglio compare un *Cristo* (3) che per la composizione e lo scorcio rammenta assai da vicino un testo di assoluto prestigio del Seicento napoletano, la *Pietà* dipinta da Massimo Stanzione nel 1637-1638 per la chiesa di San Martino a Napoli. Lantriceni, nella fase di preparazione della statua procidana, dovette quindi riflettere su prototipi autorevoli, come la tela appena citata (o una testimonianza affine), di cui peraltro si conoscono anche alcuni disegni preparatori (fig. 2)<sup>7</sup>; basti osservare la disposizione delle gambe, del busto e del braccio destro di Cristo.

Nel quarto foglio, invece, l'artista si concentra su un'immagine di Gesù deposto (fig. 6), ora però riflettendo su un modello precedente, forse di estrazione cinquecentesca<sup>8</sup>.

Da tale fonte Lantriceni sembra aver mediato la soluzione delle gambe incrociate, destinata ad essere prescelta per la scultura procidana.

E, così, un sapore più antico connota pure la probabile *Madonna col Bambino* in uno dei fogli successivi (fig. 9), un gruppo rapidamente delineato, dove le figure attorte della madre e del figlio, di un manierismo che rammenta, sia pur vagamente, Pietro Bernini, vengono identificate con le lettere A e B.

Di particolare interesse è poi uno schizzo raffigurante il *Cristo morto* che occupa la zona inferiore del decimo foglio (fig. 22). La conformazione dell'anatomia e la base di appoggio, anche se abbozzate in maniera molto sommaria, nello stile conciso degli altri disegni, rinviano alla scultura marmorea di Matteo Bottigliero esposta nella cripta del Duomo



4-5. Carmine Lantriceni, *Studi per la 'varella'*.  
Procida, chiesa di San Tommaso d'Aquino, congrega dei Turchini.

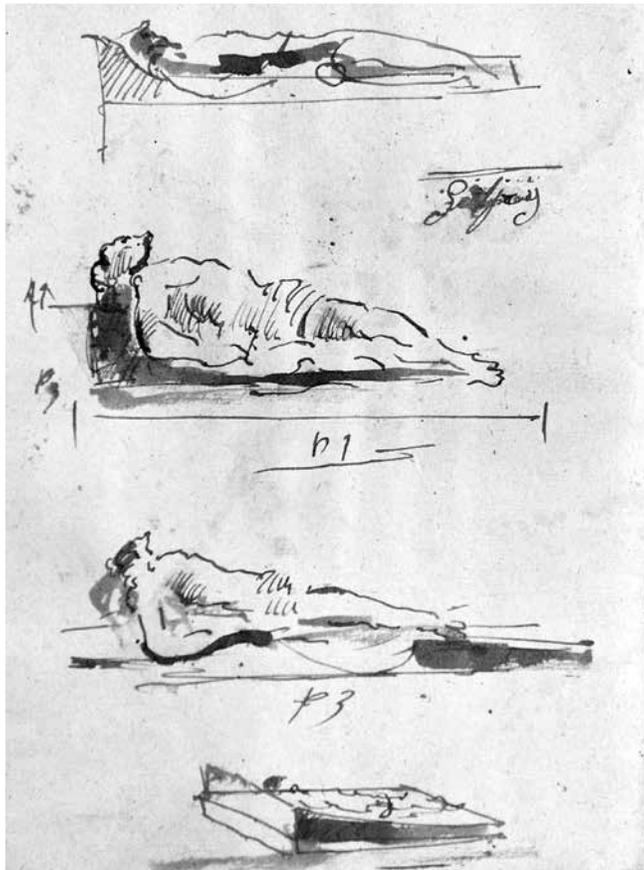
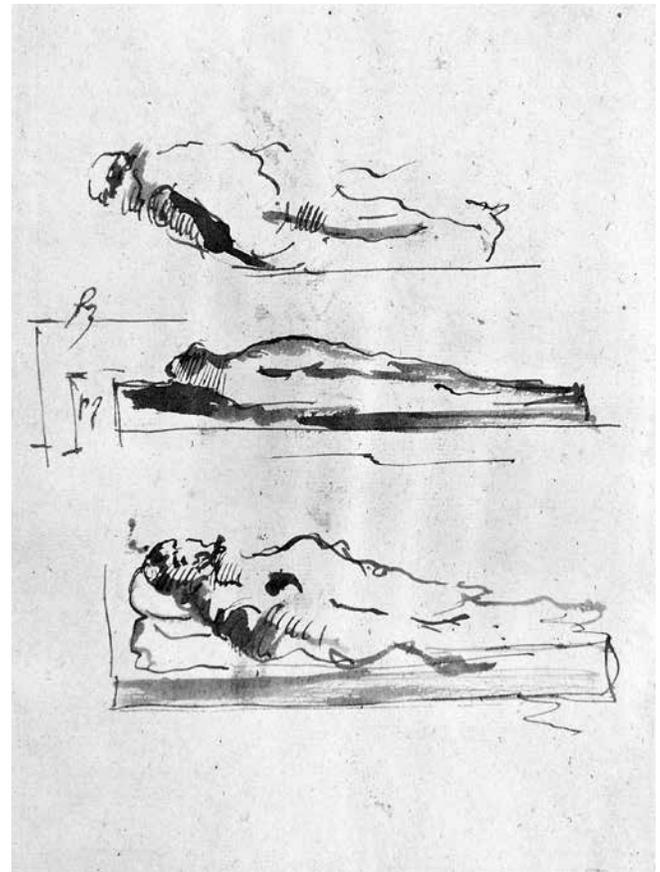
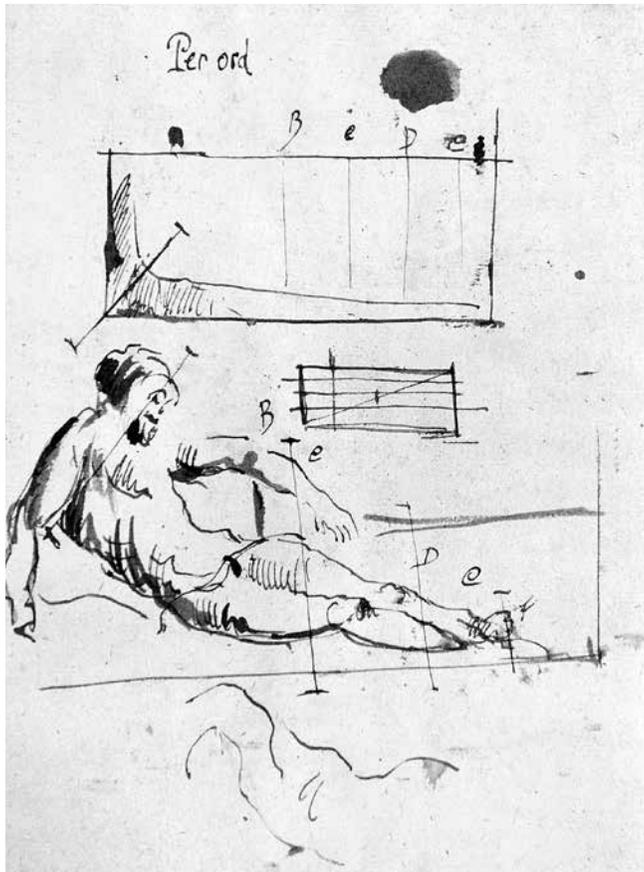
di Capua (1722), la quale è stata, non a caso, più volte messa a confronto con il capolavoro di Lantriceni (figg. 22, 24)<sup>9</sup>. Del resto, il busto e il volto di questo medesimo prototipo appaiono espressamente replicati nella pagina seguente, in basso a sinistra (fig. 23).

I fogli sciolti sono cinque e hanno dimensioni nettamente superiori (figg. 12-13, 16-18); risultano pertanto piegati e due di essi (figg. 13, 16) recano frammenti di ceralacca sul margine superiore. Ciò rende plausibile l'ipotesi che i disegni non rilegati potessero essere, anche perché raffiguranti il risultato finale, i bozzetti allegati all'atto notarile, di cui però non rimane traccia nell'archivio della congrega.

In un caso l'artista illustra due volte, in scala differente, il capo del Nazareno (fig. 12), in un altro, invece, la testa, associata a una più estesa porzione del busto, mostra una maggiore rotazione verso chi osserva e solo in parte è accennata

la sodezza delle ciocche dei capelli (fig. 13). I rimanenti tre fogli rappresentano l'intero manufatto, due volte di profilo (figg. 16-17), su una pedana con quattro elementi di sostegno, lievemente differenti nelle distinte versioni, un'altra visto dall'alto (fig. 18).

La scultura procidana del Lantriceni è tra le opere più ammirate del Settecento meridionale. Intorno a essa si svolgono i suggestivi riti della Settimana Santa. Il simulacro, assieme a una statua dell'*Addolorata* e a una miriade di simboli della Passione, sfila tra il sibilo lacerante delle trombe e il tonfo delle 'tammorre', in una processione straripante che ricongiunge la chiesa di San Michele Arcangelo a quella di San Tommaso<sup>10</sup>. Va precisato che il sodalizio dei Turchini, nato nella prima metà del Seicento, al tempo della missione dei gesuiti nell'isola, fortemente voluta dal feudatario di Procida, il marchese don Innico d'Avalos, sul finire dell'Ottocento



6. Carmine Lantriceni, *Studio di un Cristo deposto*. Procida, chiesa di San Tommaso d'Aquino, congrega dei Turchini.

7-8. Carmine Lantriceni, *Studi per il Cristo morto*. Procida, chiesa di San Tommaso d'Aquino, congrega dei Turchini.

venne trasferito dall'abbazia di Terra Murata in San Tommaso d'Aquino, edificio religioso eretto da pochi anni<sup>11</sup>.

Tornando all'istituzione dei Turchini, uno dei frutti della missione gesuitica citata, sostenuta anche dal cardinale Francesco Boncompagni, fu proprio la fondazione della «congregazione de' laici sotto il titolo dell'Immacolata Conceptione di Maria Vergine»<sup>12</sup>. L'originaria sede era stata la sala della Rapa, ovvero l'ambiente in cui l'*universitas* procidana teneva le sue adunanze. Lo spazio ben presto si rivelò angusto e inadatto, e dopo circa un decennio, nel 1637, il vicario curato Giovan Antonio de Iorio, con il consenso del cardinale Ippolito Aldobrandini, abate commendatario di San Michele, concesse ai confratelli un «camerone e due camerette con la facciata sul mare, sotto la sacrestia della chiesa parrocchiale»<sup>13</sup>.

Nel 1885 il commendatore Benedetto Minichini donò ai



9. Carmine Lantriceni, *Studio di una Madonna col Bambino*.  
Procida, chiesa di San Tommaso d'Aquino, congrega dei Turchini.

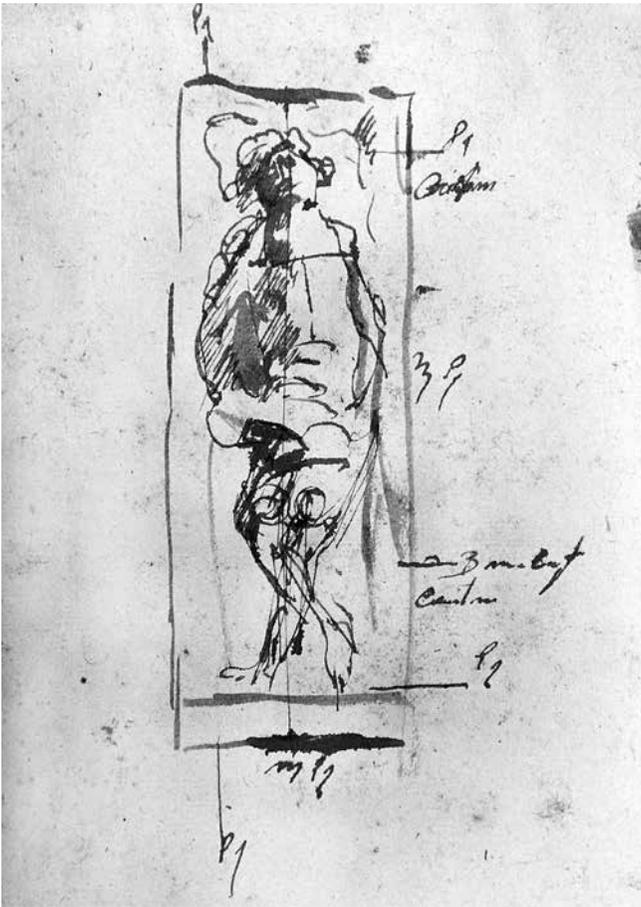


10-11. Carmine Lantriceni, *Studi di dettagli anatomici del Cristo morto*.  
Procida, chiesa di San Tommaso d'Aquino, congrega dei Turchini.

confratelli la chiesa che era stata eretta a spese di una zia, a patto che venisse intitolata a san Tommaso d'Aquino. La fondatrice, Lucia Angiola, sorella di monsignor Angelo Antonio Scotti, aveva destinato la fabbrica a un monastero di sacramentiste, ma «essendo passata a miglior vita», la sua proprietà, insieme al tempio, fu ereditata dal commendatore Minichini<sup>14</sup>. Prima della donazione si erano resi necessari lavori che avevano comportato una quasi integrale ricostruzione dell'edificio. Dopo vari ostacoli, la congrega, sotto il priorato di Antonio Martino, «vi si trasferiva il 29 agosto del 1892 in processione solenne, recandovi l'immagine dell'Immacolata e quella del Cristo morto, scoltura di tanta espressione da commuovere chi la miri»<sup>15</sup>.

Le pratiche religiose pervasive, in particolare la cosiddetta «pulizia della statua del Cristo morto» (consistente nel cospargere l'intero corpo di olio di cannella mediante





12-13. Carmine Lantriceni, *Bozzetti del Cristo morto*. Procida, chiesa di San Tommaso d'Aquino, congrega dei Turchini.

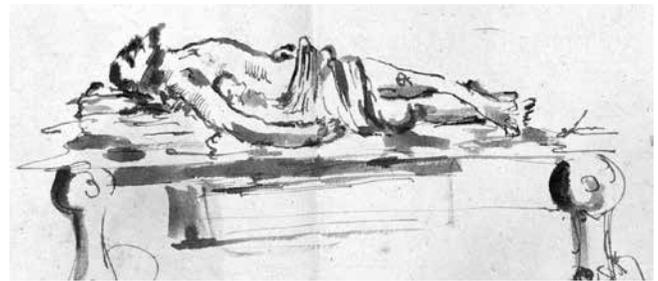
14. Carmine Lantriceni, *Studio per il Cristo morto*. Procida, chiesa di San Tommaso d'Aquino, congrega dei Turchini.

trale insito nei suddetti riti, la religiosità intimamente vissuta della tradizione iberica seicentesca<sup>19</sup>.

Lantriceni non è certo tra gli artisti più conosciuti del Settecento partenopeo. E ancora nel 1980 Teodoro Fittipaldi poteva definirlo, ma a torto, un «anonimo» scultore napoletano, alludendo all'opera dei Turchini come a un «ignoto capolavoro», tralasciando così le prime fondamentali notizie raccolte sul maestro da Gennaro Borrelli dieci anni prima<sup>20</sup>.

L'artista è noto solo attraverso una manciata di documenti, che lo dicono attivo nella capitale del Regno tra il 1715-1719 circa e il 1741, e un numero esiguo di opere, tra cui pastori e rilievi paesaggistici in terracotta destinati alle scenografie presepiali, identificate dalla critica negli ultimi decenni<sup>21</sup>. Nessuna di queste però raggiunge il livello del *Cristo morto*, le cui membra martoriare appaiono come risucchiate da una forza di gravità più accentuata. Oltretutto il tema del Calvario dovette essere particolarmente sentito dallo sfuggente scultore, e le sue incisive rappresentazioni poterono riscuotere un discreto apprezzamento nella Napoli dell'epoca. Sembrerebbero suggerirlo diversi documenti, uno dei quali relativo proprio a «un Cristo Nostro Signore morto (...) tutto in legno steso sul sudario, coscino e trofei di passione», in legno e di «un palmo avvantaggiato», pagato nel gennaio 1741 da Giuseppe Martines La Cabes<sup>22</sup>; un'altra polizza si riferisce a una «Beatissima Vergine dei sette dolori», per la quale il maestro ricevette il saldo nel

l'imbibizione di un panno di cotone), hanno compromesso la conservazione della scultura, «appassionata e drammatica»<sup>16</sup>. La statua è dunque al centro di una devozione popolare intensissima, viscerale, «prevalentemente femminile, che ne ha fatto una figura completamente umana, un vero e proprio Cristo in carne ed ossa»<sup>17</sup>, «una salma scomposta, piagata, sanguinante, con le mani rattrappite e gli occhi ancora aperti di un cadavere fresco»<sup>18</sup>. Un aspetto che ha richiamato, comprensibilmente, anche per il carattere tea-



15. Carmine Lantriceni, *Cristo morto*.  
Procida, chiesa di San Tommaso d'Aquino, congrega dei Turchini.

16-17. Carmine Lantriceni, *Bozzetti del Cristo morto*.  
Procida, chiesa di San Tommaso d'Aquino, congrega dei Turchini.

maggio 1734 da Orazio d'Angelis<sup>23</sup>. Potrebbe, inoltre, collocarsi intorno al 1730 pure l'esecuzione dello splendido gruppo della *Pietà* nella cappella di Santa Maria della Pietà (o Madonna dell'Arco) a Frattaminore (Na), senz'altro autografo del Lantriceni<sup>24</sup>.

È indubitabile che un esito tanto rimarchevole, in cui è stato notato un carattere *rocaille* («per l'abilità dello scultore di riportare ogni intaglio, ogni piega, ogni lacrima o goccia di sangue ad una leggerezza decorativa»)<sup>25</sup>, in grado di proiettare il magnifico manufatto nel novero dei più alti raggiungimenti della scultura meridionale di quel tempo, sia il prodotto di una raffinata e felice commistione di stimoli di varia provenienza. E, innanzitutto, un *input* decisivo giunse dalle pungenti rielaborazioni dell'iconografia del Cristo depresso prodotte nella Napoli tra Sei e Settecento. Si pensi, ad esempio, al paliotto di Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro nell'altare maggiore di San Giacomo degli Spagnoli (1705 circa)<sup>26</sup>. Oltretutto, il coinvolgimento in alcuni cantieri vaccariani partenopei, quali Santa Maria di Montecalvario (1725)<sup>27</sup> e il Palazzo Spinelli di Tarsia (1733, 1735)<sup>28</sup>, come pure lo stile di certe opere lasciano ipotizzare

che Lantriceni si fosse formato a stretto contatto con l'ultimo dei Vaccaro, il cui ruolo nella storia artistica della capitale del Regno di primo Settecento fu davvero cruciale<sup>29</sup>.

Ma lo scultore dovette essere sollecitato – e i disegni ritrovati ne danno conferma – da modelli autorevoli del secolo precedente. Oltre alle non improbabili riflessioni sulla *Pietà* di Massimo Stanzione a San Martino (come si è anticipato), Lantriceni poté avvertire il fascino di opere appartenenti a contesti meno scontati, verosimilmente conosciute mediante disegni o stampe. Il pensiero corre al languoroso abbandono del *Cristo morto* dipinto da Charles Le Brun, forse durante il suo breve soggiorno romano del 1642-1645, nella collezione di Carlo IV ad Aranjuez<sup>30</sup>, o, ancora, al *Cristo morto* realizzato da Camillo Rusconi per Ippolita Ludovisi prima del 1720, di cui si conosce una derivazione in bronzo dorato e lapislazzuli, con aggiunte di Pietro Bracci (collezione privata), realizzata dall'ottonaro Felice Sciffone nel 1768 (fig. 20)<sup>31</sup>.

È possibile che il prototipo rusconiano fosse stato ammirato anche da Matteo Bottigliero, artefice della scultura già citata esposta nel succorpo della Cattedrale di Capua, replicata in due degli schizzi appena esaminati (figg. 22-24).



18. Carmine Lantriceni, *Bozzetto del Cristo morto*.  
Procida, chiesa di San Tommaso d'Aquino, congrega dei Turchini.

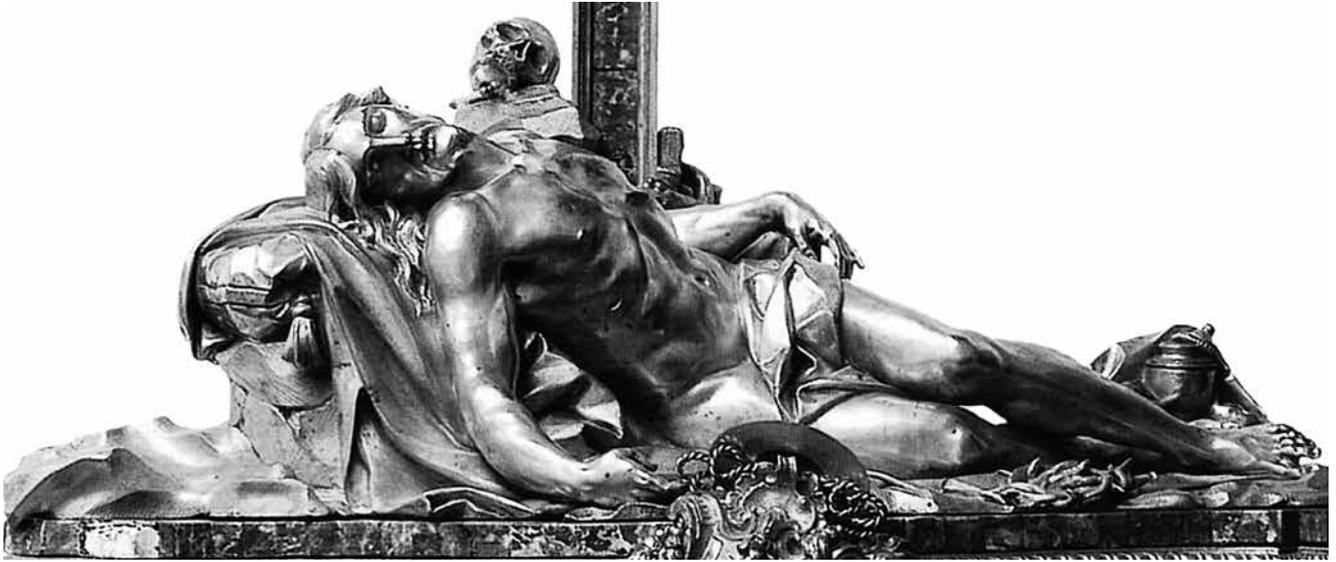


19. Carmine Lantriceni, *Cristo morto*.  
Procida, chiesa di San Tommaso d'Aquino, congrega dei Turchini.

L'accostamento tra la statua capuana e quella procidana venne proposto già da Giuseppe Alparone in un dimenticato articolo del 1957<sup>32</sup>. Occorre tuttavia rimarcare la profonda differenza tra le due versioni del Cristo: quella di Bottigliero «più languida e sentimentale, più pittoristica e sensuale», senz'altro più berniniana, quella di Lantriceni «di accento fortemente espressivo»<sup>33</sup>, grazie alla scabra e tormentata resa anatomica, al viso straziato e al panneggio increspato<sup>34</sup>.

La critica più avvertita ha correttamente associato l'incontenibile aspetto 'anticlassico' che permea la scultura dei Turchini al filone più eccentrico nella Napoli di primo Settecento.

Lantriceni, partendo da una probabile formazione vaccariana, dovette schierarsi con quella pattuglia di artisti napoletani che si pose in esplicito contrasto col filone accademico di Francesco Solimena. L'utilizzo di panneggi frantumati, la tensione emotiva, la trepidazione che affiora nel processo creativo palesano una concezione che è in linea ad esempio con la «maniera (...) pittoresca e bizzarra, e piena di ritrovati» (De Dominicis) di un Giacomo del Po. Basti provare ad accostare il *Cristo* procidano – ma il confronto non implica un prelievo specifico – con la tela di Santa Maria dei Sette Dolori, dove il corpo del Cristo «sembra fuso nel bronzo» (fig. 24)<sup>35</sup>.



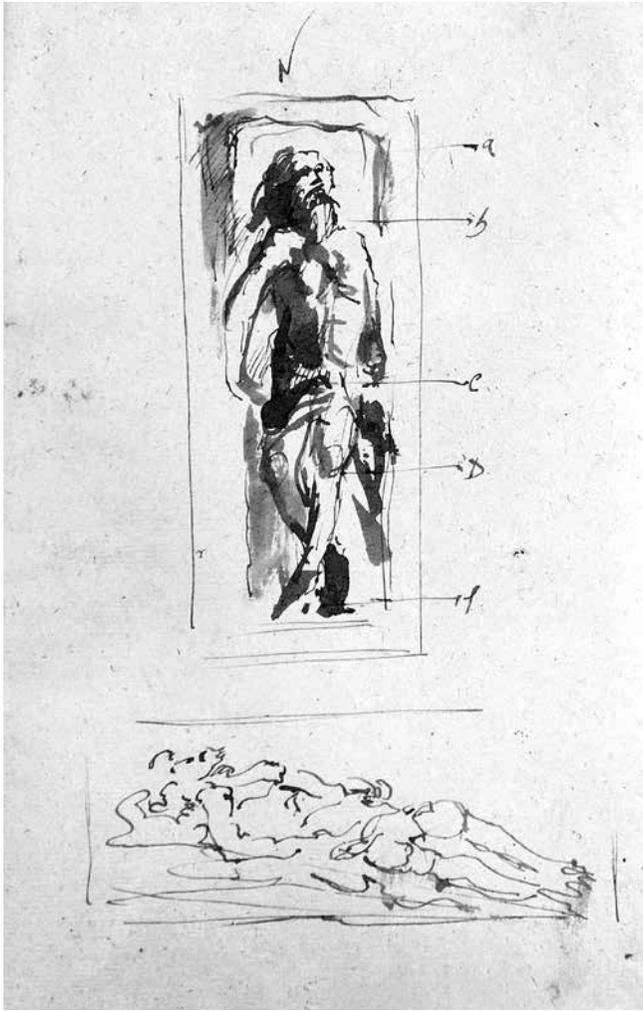
20. Felice Schiffone, su modello di Camillo Rusconi e Pietro Bracci, *Cristo morto*. Collezione privata.

21. Giacomo del Po, *Compianto sul Cristo morto*. Napoli, chiesa di Santa Maria dei Sette Dolori.

I disegni suddetti consentono ora di comprendere più a fondo la cultura figurativa del Lantriceni, il quale ci consegna una prova sorprendente e di estrema efficacia in cui si apprezza non tanto l'analisi dei dettagli quanto la capacità di fissare l'intenso patimento del Cristo mediante un segno grafico franto e febbrile, fatto di tocchi fluidi, leggeri e di macchie espanse. Da tali fogli traspare un'eccitazione che si inquadra agevolmente nel citato filone eccentrico dell'arte partenopea della prima metà del Settecento, come parrebbero confermare – per via di quel suo disegnare, oltre che scolpire, «fuori

dalle regole» – anche le tangenze con la pittura mossa e fantasiosa del calabrese Francesco Peresi, maestro in sintonia con l'empito di Giacomo del Po e di Domenico Antonio Vaccaro pittore<sup>36</sup>. Una qualche consonanza sembrerebbe emergere pure dal confronto con il tratto similmente dinamico di alcune tra le poche testimonianze grafiche note di Vaccaro *junior*<sup>37</sup>.

Lantriceni, in definitiva, perviene a una rielaborazione profonda di molteplici stimoli. Il suo *Cristo* procidano, come provano i disegni qui presentati, appare il frutto di una attenzione diramata che comporta persino la ricerca



22-23. Carmine Lantrici, *Studi per il Cristo morto* (con repliche da Matteo Bottigliero). Procida, chiesa di San Tommaso d'Aquino, congrega dei Turchini.

24. Matteo Bottigliero, *Cristo morto*. Capua, Cattedrale.

di soluzioni in apparente contrasto con il tono apertamente anticlassico di cui è permeato.

Non è dato sapere per quale ragione presso la congrega mariana si conservino non solo i bozzetti ma anche gli schizzi preparatori dell'opera. Si tratta di materiale grafico prezioso, in grado di documentare l'intero iter progettuale della statua, dai modelli studiati ai bozzetti. Ciò certifica l'attenzione riposta dallo scultore su un lavoro che evidentemente suscitava molte attese nella committenza.

Altre ricerche chiariranno ulteriori aspetti di questo capolavoro struggente. Al momento, sul piano dell'indagine archivistica, si possono solo raccogliere le scarse informazioni trasmesse da due rare fonti. La prima è un inventario dei beni mobili della confraternita datato 1734, nel quale si

parla di «un Christo morto sotto l'altare di valuta di dodici cinquanta, di prima compra»<sup>38</sup>. La rapida annotazione lascia emergere due notizie rilevanti: da un lato la collocazione entro la nicchia ricavata all'interno dell'altare ligneo, *grosso modo* coevo al Cristo (fig. 1)<sup>39</sup>, conservato nella primitiva sede a Terra Murata e anch'esso trasferito nella chiesa ottocentesca, dall'altro il costo, 50 ducati, in linea con le somme corrisposte al maestro per altre statue<sup>40</sup>.

Nella santa visita del cardinale Giuseppe Spinelli del 1742, invece, viene confermata la sistemazione dell'opera nell'altare «sfonato», e si aggiunge, significativamente, che il «Cristo morto di legno di palmi sette (...) serve per commuovere i fratelli nelle meditationi delle domeniche dell'Avvento, Carnovale e Quaresima»<sup>41</sup>.

<sup>1</sup> Per una panoramica su tale campo di studi si vedano i numerosi contributi confluiti nell'importante volume *Le Dessin Napolitain*, actes du colloque international, Paris 2008, sous la direction de F. SOLINAS, S. SCHÜTZE, Roma 2010.

<sup>2</sup> E. ACANFORA, *Riscoperta del barocco in Basilicata e ai suoi confini*, in *Splendori del barocco defilato. Arte in Basilicata e ai suoi confini da Luca Giordano al Settecento*, cat. mostra, Matera-Potenza-Firenze 2009-2010, a cura di EADEM, Firenze 2009, pp. 25-26 (con bibliografia precedente); R. RUOTOLLO, *Dal progetto all'oggetto. Appunti su alcuni disegni per decorazioni ed oggetti di arte applicata a Napoli, tra Cinque e Settecento*, in *Le Dessin Napolitain*, cit., pp. 31-37; G.G. BORRELLI, *La committenza di Giovan Domenico Milano a Polistena*, in *Collezionismo e politica culturale nella Calabria vicereale, borbonica e postunitaria*, a cura di A. ANSELMINI, Roma 2012, pp. 213-229; M. PASCULLI FERRARA, *Disegni e modelli lignei per altari marmorei barocchi nel Regno di Napoli*, in *Dibujo y ornamento. Trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia. Estudios en honor de Fuensanta García de la Torre*, ed. S. DE CAVI, Córdoba-Roma 2015, pp. 383-393; M. BOZZI CORSO, *Tra presenze e assenze. Studi e progetti per arredi e decori nel vicereame di Napoli (XVII-XVIII sec.)*, ivi, pp. 395-413.

<sup>3</sup> L. GAETA, *Dove sono i disegni degli scultori napoletani?*, in *Scritti in onore di Marina Causa Picone*, a cura di C. VARGAS, A. MIGLIACCIO, S. CAUSA, Napoli 2011, pp. 371-376. Qui l'interessante ma cauta proposta di considerare i disegni solimeneschi in collezione Ralph Holland, raffiguranti *Sant'Antonio Abate* e *San Francesco di Paola*, preparatori di busti lignei e non di busti in argento (pp. 373-374). In aggiunta, un disegno, forse di Ciriaco Brunetti, con il *Cristo deposto* è messo a confronto con la *Pietà* di Giacomo Colombo conservata nella collegiata di Eboli (pp. 375-376). Va rilevato, comunque, che in area meridionale un'eccezione è costituita dal cospicuo insieme di disegni, relativi prevalentemente a sculture professionali e a macchine effimere, del molisano Paolo Saverio Di Zinno (1718-1781) conservato presso la Biblioteca Provinciale "P. Albino" di Campobasso (Raccolta Eliseo). Cfr. R. LATTUADA, *Paolo Saverio Di Zinno, artista barocco nel meridione del Settecento*, in N. FELICE, R. LATTUADA, *Paolo Saverio Di Zinno. Arte ed effimero barocco nel Molise del Settecento*, Campobasso 1996, in particolare p. 59, e le schede dello stesso studioso, ivi, pp. 87-110; D. CATALANO, *Virtuosismi ed invenzioni nella tecnica di uno scultore*

*del Settecento: il caso Paolo Di Zinno*, in *Scultura lignea. Per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal Medioevo al XIX secolo*, in «Bollettino d'arte», s. VII, 2011 (2012), volume speciale, pp. 231-238.

<sup>4</sup> Otto dei diciassette disegni qui pubblicati, fotografati da Aniello Intartaglia, che ringrazio, sono stati già brevemente discussi in S. DE MIERI, *Splendori di un'isola. Opere d'arte nelle chiese di Procida dal XIV al XIX secolo*, Napoli 2016, pp. 337-345. Ringrazio, inoltre, Gabriele Scotto di Perta, già priore dei Turchini, e l'attuale priore Domenico Lubrano Lavadera per il permesso accordatomi nel pubblicare il materiale grafico nella sua interezza.

<sup>5</sup> La filigrana della carta è contrassegnata da un giglio entro un cerchio e dalle lettere AM.

<sup>6</sup> Sono le scritte che si leggono rispettivamente sul secondo e terzo foglio (figg. 4-5). La prima è molto simile alla firma apposta sull'opera. Va precisato, inoltre, che anche il primo foglio tra quelli rilegati e due di quelli sciolti recano la sigla dello scultore (figg. 3, 17-18).

<sup>7</sup> S. SCHÜTZE, *Teoria e pratica del disegno napoletano e l'arte del Cavalier Massimo*, in *Le Dessin Napolitain*, cit., pp. 83-84; V. FARINA, *Massimo Stanzione e Domenico Gargiulo nel cantiere della Certosa di San Martino: nuove proposte per il catalogo dei disegni*, ivi, pp. 91-92 (con bibliografia precedente). Si tenga conto pure dell'aggiunta di C. Romalli in *Ritorno al barocco da Caravaggio a Vanvitelli*, cat. mostra, Napoli 2009-2010, a cura di N. SPINOSA, Napoli 2009, II, p. 68, n. 3.24.

<sup>8</sup> Il modello rielaborato da Lantriceni in questo caso non sembrerebbe molto distante dal Cristo nella *Pietà* di Angelo Solimena in collezione privata a Salerno, derivato dalla *Pietà* di Francesco Curia a San Biagio, frazione di Serino (S. De Mieri in *Capolavori della terra di mezzo. Opere d'arte dal medioevo al barocco*, cat. mostra, Avellino 2012, a cura di A. CUCCINIELLO, Napoli 2012, p. 158, n. 41). Ma non è improbabile che il modello di riferimento potesse essere stato un rilievo, come suggerisce il riquadro rettangolare sullo sfondo, suddiviso in settori contrassegnati da lettere, corrispondenti alle parti dell'anatomia. In alto si legge «Per ord».

<sup>9</sup> Sulla scultura cfr., in sintesi, T. FITTIPALDI, *Scultura Napoletana del Settecento*, Napoli 1980, pp. 99-100; A. TUCCI, *L'universo pittorico di Francesco Solimena nella scultura di Matteo Bottigliero*, in «Studi di Storia dell'Arte», 10, 1999, pp. 179, 181, 187; V. RIZZO, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro*.

*Apotheosi di un binomio*, Napoli 2001, pp. 97, 194, 244, n. 325 (lo studioso ne segnala il pagamento, girato significativamente a Bottigliero da Francesco Solimena, dal quale potrebbe aver ricevuto un disegno preparatorio).

<sup>10</sup> M. MASUCCI, M. VANACORE, *La cultura popolare nell'isola di Procida. Rituali magici e religiosi, canti e narrativa*, Napoli 1987, pp. 35-49.

<sup>11</sup> La data di fondazione 1627, riportata nella santa visita del 1742 e anche negli statuti custoditi nell'archivio della congrega (cfr. nota 13 e S. ZAZZERA, *Le confraternite dell'isola di Procida. Profili etico-religiosi, economici, sociali*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», CXI, 1993, p. 452 nota 28), precede però di tre anni la missione gesuitica di cui tratta G. ORLANDI, *S. Alfonso Maria de Liguori, i laici e la fondazione della congregazione dell'Addolorata (o dei «Rossi») di Procida*, in «Lateranum», n.s., LV, 1989, 1, p. 4.

<sup>12</sup> Archivio Storico Diocesano di Napoli, *Sante visite*, 82b, Spinelli, II, 1742, *Notiziario della fondazione della congregazione de' laici Torchini di Procida sotto lo titolo dell'Immacolata Concettione di Maria Vergine con discrezione del vaso, inventario, legati e pesi*, c. 378v. Sulla confraternita dei Turchini si vedano almeno S. ZAZZERA, *Procida: storia, tradizioni e immagini*, Napoli 1984, pp. 52-54; IDEM, *Le confraternite*, cit., pp. 452-453; A. LAZZARINI, *Confraternite Napoletane. Storia, cronache, profili*, Napoli 1995, II, pp. 705-707; S. DE MIERI, *Splendori di un'isola*, cit., p. 86, 331.

<sup>13</sup> In tale occasione i Turchini si impegnarono a offrire annualmente, per la festa settembrina di San Michele Arcangelo, «una libbra di cera, in segno di obbedienza all'abate»: M. PARASCANDOLO, *Procida dalle origini ai tempi nostri*, Benevento 1893, p. 63. Per il trasferimento del 1637 si veda pure G. RETAGGIO, *Il Cristo morto. Nebbia e mistero*, Procida 2008, p. 11.

<sup>14</sup> M. PARASCANDOLA, *Cenni storici intorno alla città ed isola di Procida*, Napoli 1892, p. 109; G.A. GALANTE, *Elogio funebre del commendatore Benedetto Minichini*, Napoli 1898, p. 25.

<sup>15</sup> M. PARASCANDOLO, *op. cit.*, p. 63 (da cui è tratta la citazione); F. FERRAJOLI, *Procida. Guida storica ed artistica. Nell'isola di Giovanni da Procida*, Napoli 1951, pp. 72-73; IDEM, *Guida di Procida. Storia, Arte e Folklore*, Napoli 1993, pp. 80-82.

<sup>16</sup> M. MASUCCI, M. VANACORE, *op. cit.*, p. 37. Si rimanda allo stesso libro (pp. 19-20), come pure all'opuscolo citato di Retaggio del 2008, per le leggende procidane intorno all'artefice della scultura.

<sup>17</sup> M. MASUCCI, M. VANACORE, *op. cit.*, p. 46. Cfr. anche L. GAETA, *Note su un libro recente e un Lantricensi ritrovato*, in *Ottant'anni di un Maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, a cura di F. ABBATE, Napoli 2006, II, pp. 517, 520 nota 24 (col rinvio al testo non pubblicato di Riccardo Lattuada, *Osservazioni sull'impiego della scultura lignea di età barocca*, presentato nell'ambito del convegno sulla scultura meridionale tenutosi a Lecce nel 2004). Sulle specificità della processione procidana cfr. le acute osservazioni di R. LATTUADA, *Paolo Saverio Di Zinno*, cit., pp. 61-63.

<sup>18</sup> Ivi, p. 63.

<sup>19</sup> L. GAETA, *Note su un libro*, cit., p. 517.

<sup>20</sup> T. FITTIPALDI, *Scultura Napoletana*, cit., p. 40. Lo studioso ignorava quindi le aperture di G. BORRELLI, *Il presepe napoletano*, Roma 1970, pp. 64-65, 74 nota 135, che peraltro aveva segnalato pure il bozzetto in terracotta del *Cristo* di Procida in collezione Accardi (forse coincidente con la statuetta mal riprodotta da C. RETAGGIO, *op. cit.*, p. 41). Sulla scultura dei Turchini abbondano i contributi di scrittori locali. Ecco quanto scriveva nel 1892 M. PARASCANDOLA, *op. cit.*, p. 110: «E qui non posso passare sotto silenzio che la detta congrega possiede un Cristo morto in legno con la bara, di cui s'ignora l'autore, ma la sua espressione è così naturale che a chi lo guarda e non piange, può dirsi col poeta: "E se non piangi, di che pianger suoli?"». L'anno dopo il quasi omonimo M. PARASCANDOLO, *op. cit.* p. 418, riferendo correttamente l'autore e la data della statua, la considerava «il più bello lavoro statuario che l'isola possenga». Fra gli altri autori cfr. almeno H. RUESCH, *Vedi Napoli e poi... Pompei, Ercolano, Paestum, il Vesuvio, Amalfi, Ravello, Positano, Sorrento, Capri, Ischia, Procida, Campi Flegrei, Caserta*, Napoli 1950, p. 137; F. FERRAJOLI, *Procida*, cit., p. 73; G. ALPARONE,

*Il Cristo del Venerdì Santo: una leggenda infondata e un'autentica opera d'arte*, in «L'ora di Procida», ottobre 1955; S. FEVOLA, *Un documento inedito sul "Cristo morto"*, in «Il Rievocatore», XXXII, 1981, 1-12, pp. 12-13; S. ZAZZERA, *Il "Cristo morto" della confraternita dei Turchini*, in «Nuova Stagione», XXXVI, 14, 11 aprile 1982, p. 3; IDEM, *Procida: storia*, cit., p. 54; S. CACCIUTOLO, *In giro per Procida, tra passato e presente*, Napoli 1990, p. 132; S. ZAZZERA, *Procida. Breve guida turistica*, Napoli 1990, p. 10; F. FERRAJOLI, *Guida di Procida*, cit., p. 82; S. ZAZZERA, *Le confraternite*, cit., p. 463; M. Barba in M. BARBA, S. DI LIELLO, P. ROSSI, *Storia di Procida. Territorio, spazi urbani, tipologia edilizia*, Napoli 1994, p. 179; S. ZAZZERA, *Le isole di Napoli. Le gemme che coronano il golfo di Napoli*, Roma 1997, p. 36; S. PEPICELLI, *Procida: magia mediterranea. Storia, atmosfere e luoghi d'autore*, Napoli 2001, p. 108; A. IOZZINO, *Il Cristo Morto di Procida "Icona della Passione"*, Procida, s.d.; P. ROSSI in S. DI LIELLO, P. ROSSI, *Procida. Architettura e paesaggio. Documenti e immagini per la storia dell'isola*, Roma 2017, pp. 270-274. Altra bibliografia locale è registrata da M. MASUCCI, M. VANACORE, *op. cit.*, p. 46 nota 3.

<sup>21</sup> La bibliografia sull'artista citata nelle altre note è da integrare con T. FITTIPALDI, *La scultura*, in *Civiltà del '700 a Napoli 1734-1799*, cat. mostra, Napoli 1979-1980, Firenze 1979-1980, II, p. 43; G. BORRELLI, *Scenografie e scene del presepe napoletano*, Napoli 1991, nn. 5, 7; M.G. SCANO, *Pittura e scultura del '600 e '700*, Nuoro 1991, p. 268 (col rinvio al ricordo di una statua dispersa, forse un *San Vito*, firmata e datata «Carminus Lantriscine sculpsit Neapoli 1740»), nella chiesa cagliaritana di San Francesco di Stampace, da parte di G. SPANO, *Guida della città e dintorni di Cagliari*, Cagliari 1861, p. 174; L. AVINO, *Gli inventari napoleonici delle opere d'arte del salernitano*, Baronissi 2003, p. 166; G.G. BORRELLI, *Sculture in legno di età barocca in Basilicata*, Napoli 2005, pp. 18, 31; F. ARUANO in *Splendori del barocco defilato*, cit., pp. 159, n. 85, 284-285; A. PINTO, *Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e contorni. Parte 1: artisti e artigiani*, 2016, in [www.fedoa.unina.it](http://www.fedoa.unina.it), *ad indicem*; A. TRIPODI, *Sulle Arti in Calabria. Dizionario biografico e documentario su artisti e opere d'arte*, Vibo Valentia 2016, p. 171.

<sup>22</sup> V. RIZZO, *Scultori napoletani tra Sei e Settecento. Documenti e personalità inedite*, in «Antologia di belle arti», n.s., 25-26, 1985, pp. 27, 32, n. 66.

<sup>23</sup> V. RIZZO, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro*, cit., p. 254, n. 436 bis.

<sup>24</sup> La scultura venne attribuita all'artista da G. BORRELLI, *Il presepe*, cit., p. 74 nota 135 (che però la indicò erroneamente a Frattamaggiore). Forse non è da escludere che l'opera coincida con quella ricordata nella su citata polizza del 1734. Fra le proposte avanzate dallo studioso non convince l'iscrizione al Lantricensi della *Pietà* di Cartagena, in Murcia, detta la *Virgen de la Caridad*, giunta da Napoli nel 1723, e localmente, a ragione, riconosciuta a Giacomo Colombo (P.B. DE LA CUESTA, M.C. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, *La Virgen de la Caridad de Cartagena*, in «Miscelánea Medieval Murciana», XIX-XX, 1995-1996, pp. 45-54, con bibliografia). Occorre, infine, approfondire lo studio della «elegantissima e monumentale» *Madonna col Bambino* in Santa Maria delle Grazie a Montesarchio (Bn), che si dice datata 1760: G.G. BORRELLI, *Da Montesarchio, un viaggio alla ri-scoperta della scultura lignea nel beneventano*, in *Sannio e Barocco*, cat. mostra, Benevento 2011, a cura di V. DE MARTINI, Napoli 2011, pp. 102-103; nello stesso catalogo, Maria Teresa Belmonte (p. 172) riferisce che la statua risulta «firmata e datata 1760». Non mi è stato possibile verificare la fondatezza della notizia a causa dell'eccessiva altezza della nicchia che ospita il simulacro. Comunque, se ciò verrà confermato, l'attività dell'artista, rispetto alla cronologia fin qui attestata dai documenti, si estenderà di circa un ventennio.

<sup>25</sup> L. Gaeta in *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna*, cat. mostra, Lecce 2007-2008, a cura di R. CASCIARO, A. CASSIANO, Roma 2007, pp. 306-307, n. 70.

<sup>26</sup> Lo rileva già F. Petrelli in *Il Cristo morto di Procida. Restauro, documenti, immagini*, Procida 1990, pp. 15-16. Sui paliotti napoletani con tale soggetto si legga T. MANCINI, *Un'iconografia napoletana: il "Cristo morto" di Giuseppe Mazzuoli nel paliotto dell'altare maggiore della chiesa della Santissima Annunziata a Siena*, in «Dialoghi di Storia dell'Arte», 4-5, 1997, pp. 206-211.

<sup>27</sup> Il 18 giugno 1725 Lantriceni ricevette 13 ducati dai governatori della Concezione a Montecalvario per «accomodare e colorire la statua di nostra Signora Immacolata Concettione, che deve passare dalla chiesa vecchia di detto collegio e situarsi nella cona di marmo della chiesa nuova del medesimo»: S. PISANI, *Domenico Antonio Vaccaro SS. Concezione a Montecalvario. Studien zu einem Gesamtkunstwerk des neapolitanischen Barocchetto*, Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien 1994, pp. 198-199.

<sup>28</sup> Ciò è documentato da due polizze finora sfuggite alla critica, rese note da V. RIZZO, *Ferdinando Vincenzo Spinelli di Tarsia. Un Principe napoletano di respiro europeo (1685-1753)*, Napoli 1997, pp. 54-55, n. 37, 63, n. 85. Il 10 ottobre 1733 Giovanni Ressa pagò 10 ducati allo «scultore (...) a compimento di 42» per «due statue di legname (...) che vanno proprio sulla alcova del quarto di basso del Palazzo del Principe di Tarsia»; il 31 agosto 1735, attraverso la mediazione di Zaccaria Denise, Lantriceni ottenne 46 ducati per la medesima opera dal principe Ferdinando Vincenzo Spinelli.

<sup>29</sup> Lantriceni è considerato *tout court* allievo dei Vaccaro da V. RIZZO, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro*, cit., p. 206. Gian Giotto Borrelli osserva la dipendenza del *San Giacomo* nella parrocchiale di Diso (Le), riferito a Lantriceni da G. BORRELLI, *Il presepe*, cit., p. 74 nota 135 (si veda pure L. Gaeta in *Sculture di età barocca*, cit., pp. 306-307, n. 70), dal *David* in stucco di Domenico Antonio Vaccaro nella cappella di San Giuseppe della Certosa di San Martino: G.G. BORRELLI, *Sculture barocche e tardobarocche in Calabria. Un percorso accidentato*, in *Sculture in legno in Calabria dal Medioevo al Settecento*, cat. mostra, Altomonte 2008-2009, a cura di P. LEONE DE CASTRIS, Napoli 2009, pp. 70-71.

<sup>30</sup> Il confronto mi è stato suggerito da Gian Giotto Borrelli, che ringrazio anche per l'aiuto nella verifica di alcuni documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli-Fondazione. Sul dipinto cfr. la scheda di S. Laveissière in *De Caravaggio a Bernini. Obras Maestras del Seicento Italiano en las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional*, cat. mostra, Madrid 2016, a cura di G. REDÍN MICHAUS, Madrid 2016, pp. 182-185.

<sup>31</sup> J. MONTAGU, *A cast of Camillo Rusconi's 'Dead Christ': a gift for the Buoncompagni Ludovisi-Rezzonico wedding*, in «The Burlington Magazine», CXLVIII, 2006, 1245, pp. 820-827; C. GIOMETTI, *Modelli di scultori nella pratica degli argentieri romani tra Sei e Settecento*, in *Sculture preziose. Oreficeria sacra nel Lazio dal XIII al XVIII secolo*, a cura di B. MONTEVECCHI, Roma 2015, pp. 49-50. Una derivazione in gesso di questo medesimo prototipo, datata agli inizi del Novecento, si conserva presso la canonica di Santa Cristina a Pimonte, frazione di Prato (scheda OAI/0900233754). Di un'apertura alla «scena romana più aggiornata» di un Camillo Rusconi nella pittura di Francesco Solimena e di Francesco De Mura ha cominciato a parlare di recente S. CAUSA, *Francesco De*

*Mura e il suo doppio*, in «Paragone», s. III, LXV, 2014, 116, p. 32.

<sup>32</sup> G. ALPARONE, *Note sul Cristo velato nella cappella Sansevero a Napoli*, in «Bollettino d'arte», s. IV, XLII, 1957, pp. 183-185. Lo studioso considerava le due opere anticipatrici del celebre *Cristo velato* di Giuseppe Sanmartino.

<sup>33</sup> F. Petrelli in *Il Cristo morto di Procida*, cit., p. 15.

<sup>34</sup> Sulle differenze tra le sculture cfr. anche G. BORRELLI, *Il presepe*, cit., p. 64 e R. LATTUADA, *Paolo Saverio Di Zimmo*, cit., p. 63.

<sup>35</sup> La citazione è presa da M. PICONE, *Per la conoscenza del pittore Giacomo del Po, I*, in «Bollettino d'arte», s. IV, XLII, 1957, p. 167. Sul dipinto citato cfr. pure A. Russo, *Giacomo Del Po a Sorrento. Con un saggio sulla vicenda critica dell'artista*, Castellammare di Stabia 2009, pp. 34-36.

<sup>36</sup> L. GAETA, *Note su un libro*, cit., p. 518. Per un profilo sintetico e per la bibliografia del Peresi cfr. S. DE MIERI, *Peresi, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXII, Roma 2015, pp. 336-339.

<sup>37</sup> Alcuni disegni del Vaccaro sono stati resi noti da M. CAUSA PICONE, *Disegni della Società Napoletana di Storia Patria*, Napoli 1974, pp. 193-194, figg. 182-185; G. SESTIERI, *Alcuni contributi alla grafica napoletana tra Sei e Settecento*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Raffaello Causa*, a cura di P. LEONE DE CASTRIS, Napoli 1988, pp. 311-316; G.G. BORRELLI, *Un ignorato disegno di Domenico Antonio Vaccaro*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, Napoli 2001, pp. 323-327; E. DE NICOLA, V. FARINA, *L'idea del Barocco a Napoli. "Macchie" e disegni di Luca Giordano, Francesco Solimena e seguaci (1670-1790)*, cat. mostra, Cava de' Tirreni 2014-2015, Cava de' Tirreni 2014, pp. 116-119, n. 28, 272-275, n. 71. Sull'artista si rinvia alla raccolta di scritti confluita in *Domenico Antonio Vaccaro. Sintesi delle arti*, a cura di B. GRAVAGNUOLO, F. ADRIANI, Napoli 2005. Qui si segnala, per la produzione pittorica e scultorea del maestro, il saggio fondamentale di R. LATTUADA, *Domenico Antonio Vaccaro, pittore, scultore e decoratore, "ornamento della sua patria"*, pp. 19-61.

<sup>38</sup> L'inventario menzionato, custodito presso l'Archivio Diocesano di Napoli, lo si può leggere in versione integrale in S. DE MIERI, *Splendori di un'isola*, cit., pp. 365-366, n. 19.

<sup>39</sup> Esso potrebbe essere coevo alla scultura e rivela punti di contatto stilistici con la cornice dorata che accoglie la pala seicentesca dell'*Immacolata e santi* che lo sovrasta. L'insieme, che imita apertamente gli esemplari in marmo di tardo Seicento e primo Settecento, è chiaramente descritto nella santa visita del 1742 (cfr. nota 41).

<sup>40</sup> Si consideri che per l'*Assunta* richiesta dalla «congregazione del Popolo della Serra» (in Calabria) nel 1739 Lantriceni riscosse la stessa cifra: V. RIZZO, *Scultori napoletani tra Sei e Settecento*, cit., p. 32, n. 65.

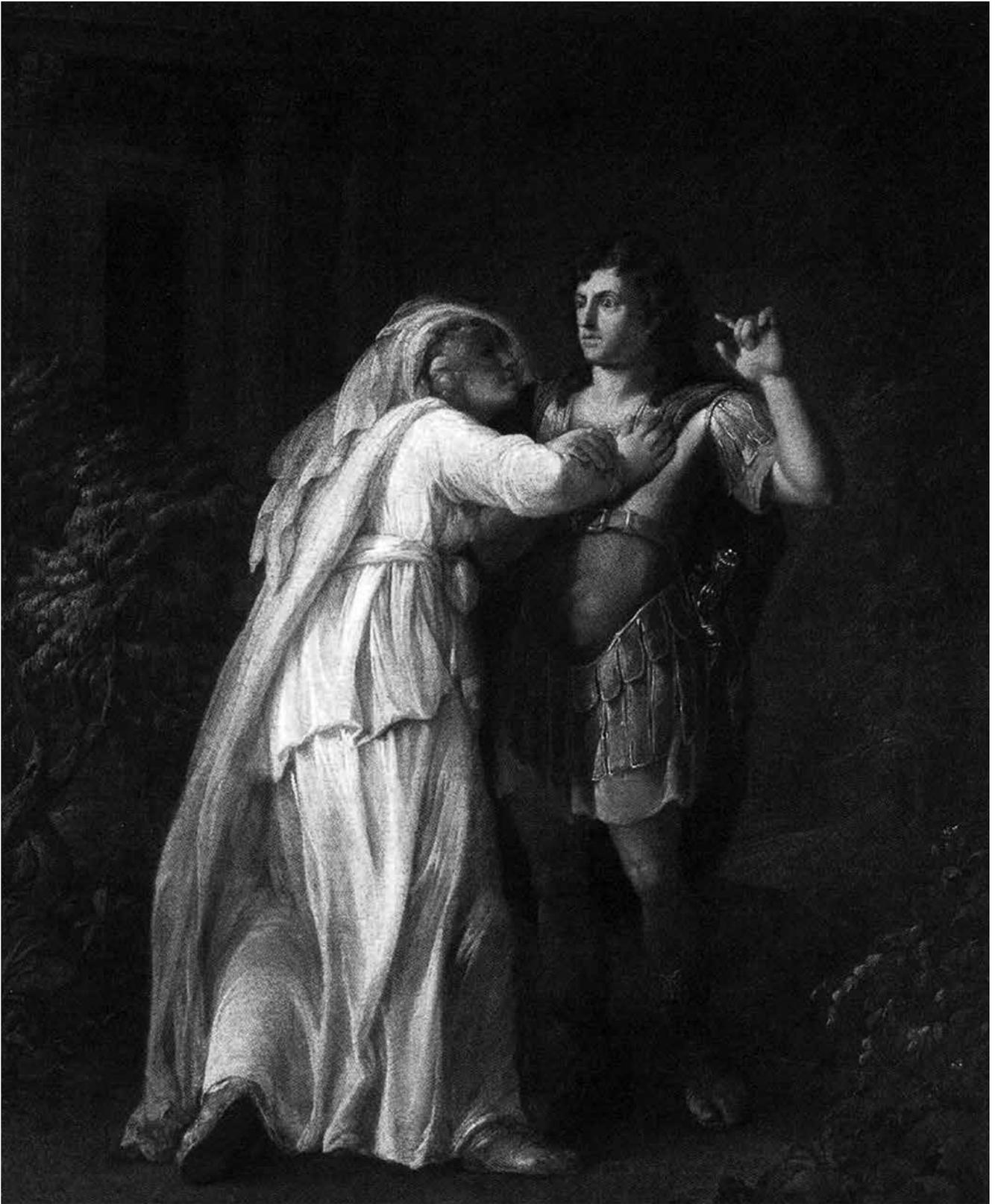
<sup>41</sup> Per la descrizione dell'oratorio tratta dal suddetto documento cfr. S. DE MIERI, *Splendori di un'isola*, cit., pp. 351-353 nota 10.

---

## ABSTRACT

### *Carmine Lantriceni's Preparatory Drawings for the Dead Christ*

The present study presents a group of 17 drawings by Carmine Lantriceni, one of the most intriguing eighteenth-century Neapolitan sculptors in wood, whose artwork is still little known. The drawings found at the Turchini Fraternity are important. It comes as no surprise that they are held there, considering that most of them are preparatory models and a few sketches for the artist's best-known work, the *Dead Christ*, commissioned by the Procida confraternity in 1728. The material presented here is important, because for the first time we can reconstruct the preparatory and creative phases of a Parthenopean wood sculpture. Together with the five drawings in a large format, the artist produced a series of sketches, for which he clearly drew on illustrious models from the past. Other annotations refer to structural parts of the sculpture. The wooden statue of the *Dead Christ* is an object of intense veneration by the faithful on Procida during impressive Holy Week rites.



1. Georg Melchior Kraus, *Goethe nei panni di Oreste e Corona Schröter nei panni di Ifigenia*, 1779. Weimar, Goethe-National Museum.

# Ut pictura poesis: riflessioni su Tischbein, Goethe e i compagni tedeschi tra Roma e Napoli

Rosanna Cioffi

Nel 1787 Goethe pubblicò *l'Ifigenia in Tauride*<sup>1</sup>, l'opera che segnò la svolta neoclassica nella sua poetica. Una prima versione in prosa, scritta nel 1779, era stata rappresentata a Weimar il 6 aprile del medesimo anno, con l'autore nei panni di Oreste<sup>2</sup>. Una testimonianza di questa prima messa in scena ci è offerta da un dipinto dell'amico Melchior Kraus, che raffigura il poeta insieme con la cantante, musicista e attrice Corona Schröter nei panni di Ifigenia<sup>3</sup> (fig. 1). Kraus scelse il momento in cui Oreste/Goethe, pietrificato dalle Gorgoni, fissa il vuoto, incurante delle parole di Ifigenia/Cornelia che tenta di destarlo dal maleficio con il suo amore di sorella. La carica espressionistica e la gestualità teatrale del quadro, lontane dai canoni classici, comunicano il tono ancora stürmeriano che caratterizzò la prima versione della tragedia<sup>4</sup>. Proprio quello spirito che il drammaturgo avrebbe poi sconfessato con una puntuale revisione dell'opera durata alcuni anni, in un percorso quasi didascalico che racconta le trasformazioni della sua poetica.

Nel 1786 Goethe portò *l'Ifigenia* in Italia per riscriverla in pentapodie giambiche, una forma metrica più idonea ai suoi nuovi afflitti classicisti. Dopo gli impeti e le passioni della prima produzione drammaturgica, il suo sentire aveva preso a mutare, conseguenza di una nuova *Weltanschauung* orientata a una concezione meno conflittuale e più unitaria e organica della natura. Entro questa visione si poteva inserire la semplicità infinita di ogni essere del creato, compreso quello umano, nella sua molteplice varietà. La riscrittura italiana dell'*Ifigenia* produsse infatti un'opera neoclassica, maturata nel solco del nuovo equilibrio raggiunto. Lontano dal contesto ambientale e spirituale delle sue origini nordiche, Goethe tratteggiò la sensibilità della protagonista come di una creatura dotata di un'inclinazione naturale al bene. Ora, con l'amore e con la

sua purezza, l'eroina riesce a suscitare e a mettere in sintonia i sentimenti più nobili degli altri personaggi della storia. Protagonista positiva per eccellenza, salva il fratello matricida e riesce a toccare il cuore di Toante al punto che il feroce sovrano le concede di lasciare la Tauride insieme con Oreste e Pilade<sup>5</sup>.

Riscontriamo una prima eco iconografica della nuova stesura dell'opera teatrale nel celeberrimo dipinto *Goethe nella campagna romana* di Tischbein (fig. 3). Tra le rovine dell'Urbe, dietro la figura semidistesa del poeta si riconosce un bassorilievo raffigurante l'incontro della figlia di Agamennone col fratello Oreste e l'amico Pilade alla presenza di altre sacerdotesse. Di un primo abbozzo di questo dipinto riferì Goethe alla von Stein in una lettera del 29 dicembre 1786: «Sarò ritratto in grandezza naturale, in costume da viaggiatore avvolto in un mantello bianco, all'aperto, seduto sopra un obelisco rovesciato, nell'atto di contemplare le rovine della campagna di Roma nello sfondo lontano»<sup>6</sup>. Dobbiamo dedurre che nella mente di Tischbein il riferimento alla tragedia goethiana sia nato in corso d'opera, probabilmente dopo aver ascoltato la lettura che il poeta ne fece agli amici. In un'altra lettera del 10 gennaio 1787, Goethe rammenta questa lettura e descrive le reazioni prodotte nei suoi giovani sodali tedeschi dalla nuova versione in metrica classica:

Avendola letta a una cerchia di nostri artisti, (...) dirò brevemente come la cosa è andata. Quei giovani, abituati ai miei precedenti lavori tutto passione e movimento, s'aspettavano da me qualche cosa di "berlichinghiano" e si sono trovati quindi disorientati di fronte alla movenza tranquilla dell'*Ifigenia*; con tutto questo, i passi più nobili e puri non sono rimasti senza effetto. Il Tischbein, al quale pure non poteva entrare in capo quest'assenza quasi totale

di passione, ha trovato un grazioso paragone o simbolo in proposito. Egli ha paragonato la mia tragedia ad un sacrificio, il cui fumo, soffocato da una lieve pressione atmosferica, striscia a terra, mentre la fiamma tende più liberamente al cielo e ne ha fatto un disegno molto simpatico ed espressivo che accludo nella presente<sup>7</sup>.

Lo schizzo di Tischbein<sup>8</sup> cui Goethe allude è sfuggito a ogni mia capillare ricerca. Ritroviamo però una memoria di questa lettura nel frammento di sarcofago classico dipinto nel famoso ritratto; il pittore di Haina rappresenta a monocromo Oreste e Pilade che, nudi e legati, vengono condotti da una guardia di Toante dinanzi all'ignara Ifigenia e ad altre sacerdotesse di Artemide. Un'ispirazione dunque, ma non una citazione dai versi goethiani. Immerso nel clima archeologico dell'Urbe, il pittore aveva inteso riprodurre un sarcofago classico, probabilmente uno di quelli ricordati da Winckelmann nei suoi *Monumenti antichi inediti*<sup>9</sup>, non *ut pictura poesis*, come nel quadro *Oreste e Ifigenia* che avrebbe realizzato a Napoli nell'anno successivo e di cui diremo tra poco.

Gli amici cui Goethe lesse i suoi versi erano giovani giunti dal nord dell'Europa a Roma per godere del fascino della città eterna<sup>10</sup>, alla ricerca di ispirazioni e di committenze. Li riconosciamo in uno schizzo di Friedrich Bury, *Goethe e i suoi amici artisti a Roma* (fig. 2), delineato proprio in quegli anni<sup>11</sup>. Tre di loro realizzarono anche un disegno acquerellato<sup>12</sup> raffigurante ancora *Goethe nella campagna romana*<sup>13</sup> (fig. 4); un *essai* di gruppo che sulla lastra del citato sarcofago documenta una composizione del tragico mito diversa da quella del quadro di Tischbein.

Bury e Schütz furono amici e compagni di brigata di Goethe. Il primo condivise con lui, e con il più mite e timido Tischbein, l'abitazione in via del Corso<sup>14</sup>, di fronte a Palazzo Rondinini. Qui, con i suoi sodali, Goethe andava a ispirarsi guardando una famosa testa di *Medusa* di epoca tardo-ellenistica (fig. 5). Lo racconta esplicitamente:

Dirimpetto a noi, a palazzo Rondanini [sic], si trova una maschera, nel cui volto nobilmente bello (...) la rigidità angosciata della morte è espressa con indicibile potenza. Posseggo già una buona riproduzione, ma il fascino del marmo è

svanito; la nobile semitrasparenza della pietra giallina, così vicina al colore della carne, non c'è più. In sua vece, la copia ha sempre qualche cosa di terreo, di esanime<sup>15</sup>.

Ritroviamo l'incarnato descritto da Goethe nel volto della Gorgone, custode degli Inferi per volere della dea dell'oltretomba, in un disegno del Bury. Della *Persefone che indica la testa di Medusa* (fig. 6) ci colpisce soprattutto il colore dei capelli e delle serpi, aggiunto – io credo – non per via di una precoce intelligenza delle scelte cromatiche degli scultori greci<sup>16</sup>. È più probabile che, partendo dalle tracce di colore del marmo, allora più visibili di oggi, Bury abbia operato una sorta di fantasioso e metafisico restauro 'integrativo' della testa, memore di un gusto che affondava le sue radici nella scultura lignea dipinta – che fu tipica della sua terra di origine – e anche dei coloratissimi affreschi riemersi ad Ercolano e Pompei<sup>17</sup>.

Delle reazioni di questi suoi amici tedeschi alla nuova *Ifigenia* Goethe racconta ancora in una lettera del 22 gennaio 1787:

[Essi] non hanno trascurato occasione di lodare [l'opera]; singoli brani mi sono stati anche richiesti ed io mi sono visto finalmente costretto a ripetere la lettura di tutta la tragedia. Così ho scoperto anche qualche passo, che usciva più snodato dalla recitazione che non sulla carta. Indubbiamente la poesia non è fatta per gli occhi<sup>18</sup>.

Non so né credo che quest'ultima notazione potesse risentire della polemica tra Winckelmann e Lessing a proposito della specificità dei linguaggi artistici. Colpisce la consapevolezza che la poesia tragica fosse per Goethe una forma artistica che andava recitata, ascoltata, e non solo letta a mente<sup>19</sup>. Nella stessa lettera il poeta si compiace anche dell'apprezzamento di un trio di cultori dell'arte classica: Angelika Kauffmann, Antonio Zucchi e l'antiquario Reiffenstein, attribuendo il loro giudizio positivo alla nuova stesura in metrica greca, che essi avevano trovato più solenne – egli aggiunge – delle 'audacie inglesi' della sua prima produzione teatrale<sup>20</sup>.

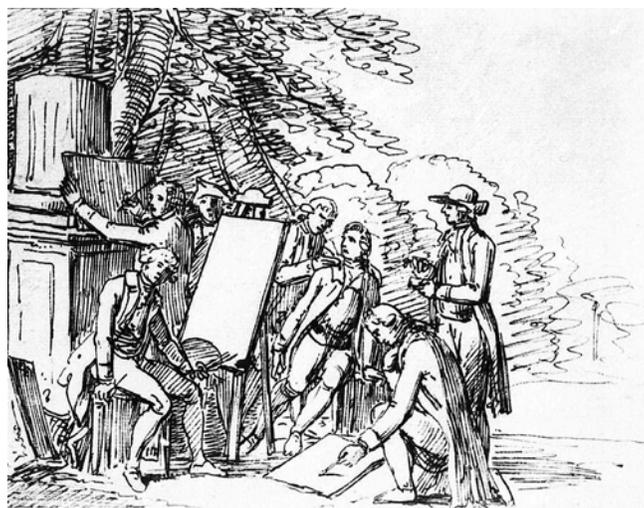
Lasciata Roma negli ultimi giorni di febbraio del 1787, Goethe ha ancora modo di parlare della sua *Ifigenia* in una lettera inviata poco dopo da Napoli a Carlotta von Stein.

Raccontandole di una gita a Pozzuoli col principe von Waldeck e con Tischbein, le confida l'interesse palesato dall'aristocratico per la sua attività letteraria: «La mia Ifigenia mi era così presente nella memoria, che potei ripetergliela una sera abbastanza minutamente. S'entrò in discussione; ed io m'avvidi che si aspettava da me qualcosa di più vivo, di più furioso»<sup>21</sup>. L'osservazione richiama le reazioni dei suoi amici tedeschi a Roma. Al pari di Tischbein e compagni, anche von Waldeck si aspettava qualcosa di meno classico. La reazione di questo nobile soldato sembra preannunciare l'aura vagamente proto-romantica della tela *Oreste e Ifigenia* (fig. 7) che di lì a poco egli avrebbe commissionato al pittore di Haina. Un quadro, a mio giudizio, legato al Wolfgang 'più furioso', che però non destò un particolare interesse in Goethe, a giudicare dai suoi scritti. Il poeta individuò invece in Angelika Kauffmann l'interprete più idonea alla rappresentazione dei suoi versi ispirati all'eroina euripidea<sup>22</sup>. Ce lo conferma in una lettera del 13 marzo del 1787:

Angelika Kauffmann ha cominciato a dipingere una scena della mia *Ifigenia*; l'idea è felicissima, e la renderà a perfezione. È il momento in cui Oreste rientra in sé, presso la sorella e l'amico. Ciò che i tre personaggi dicono l'un dopo l'altro, ella l'ha reso in un gruppo istantaneo, sostituendo il gesto alla parola. Vi si vede come senta delicatamente, e come sappia valersi di quanto attiene all'arte sua. E ciò appunto è importante<sup>23</sup>.

Questo dipinto non è noto alla bibliografia sulla Kauffmann<sup>24</sup>, al punto che non sappiamo nemmeno se sia stato effettivamente realizzato. Conosciamo solo due disegni<sup>25</sup> abbastanza simili tra loro (figg. 9-10), che colgono il momento in cui Oreste, alla presenza di Pilade, si desta dall'ipnosi grazie alle amorevoli parole della sorella<sup>26</sup>. L'artista tratteggiò i personaggi con pose, gesti e sguardi sereni e pacati, in sintonia con il controllo e l'equilibrio delle passioni che Goethe voleva far trionfare nel finale di un'opera iniziata con «un fremito di orrore»<sup>27</sup>. È il momento in cui Pilade rivolge a Oreste le parole: «Ci riconosci tu? Vedi il boschetto sacro, e questa luce che ai defunti non brilla più! Non senti il braccio mio e quel della sorella che si avvolge a te, al tuo corpo saldo e vivo?».

Tischbein al quale, ricordiamolo, «non poteva entra-



2. Friedrich Bury, *Goethe e i suoi amici artisti a Roma, 1786*. Düsseldorf, Goethe-Museum.

re in capo quest'assenza totale di passione», per la tela di von Waldeck scelse invece di raffigurare un passaggio più drammatico, quando Oreste, ossessionato dalle Gorgoni, è ancora preda del rimorso per il matricidio. 'Il momento pregnante' dell'azione, per usare una terminologia coniata da Lord Shaftesbury, filosofo caro a Winckelmann, Mengs e Diderot<sup>28</sup>, è quello in cui nel terzo atto la figlia di Agamennone, ignara di trovarsi dinanzi a Oreste, gli chiede notizie del fratello e questi le risponde:

Oh, si potesse raccontare la sua morte! Ma no! Sul sangue offeso s'è levato lo spirito materno, invocando le figlie della notte, le Antichissime Furie: "Non lasciate sfuggire il matricida! Perseguite l'assassino! Egli è vostro!". Ascoltan esse avido, e giran gli occhi cavernosi come l'aquila in cerca della preda. Nei loro tenebrosi antri raccolte, fremono, mentre n'escono furtivi i seguaci lor, Dubbio e rimorso<sup>29</sup>.

Per liberarlo dall'ossessione di questi tormenti e per scuoterlo dal suo stato di torpore pietrificato, Ifigenia implora: «Fratello, torna in te! La ritrovata sorella riconosci! Non vedere nella mia pura gioia di sorella, celeste gioia, un'insensata e rea brama di sensi. O dèi strappate via dai suoi occhi fissati il folle errore! Che questi istanti di suprema gioia non ci lascin tre volte più infelici!»<sup>30</sup>.

Sull'iconologia di questo dipinto ho già scritto<sup>31</sup>, soffer-



3. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Goethe nella campagna romana*, 1787. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut.

mandomi anche su alcuni significati massonici che esso probabilmente cela. In questa sede mi preme interpretare le scelte stilistiche dell'opera in relazione alla tragedia goethiana. Siamo nel 1788. Tischbein è ormai a Napoli, lontano dall'amico e dalla sua nuova poetica, e dipinge un'opera ibrida dove, insieme a cortigiane concessioni, mescola la nuova estetica neoclassica alla memoria profonda e radicata della sua tradizione e della sua formazione. Le ragioni di questa mia lettura dell'opera poggiano sulla scelta di raffigurare uno dei momenti più drammatici della tragedia, come si è già detto, ma anche su alcune aperture a un linguaggio iconografico proto-romantico. Ci sarà utile in proposito analizzare un disegno preparatorio (fig. 8) conservato presso la Società Napoletana di Storia Patria<sup>32</sup>. Ifigenia, Oreste e le due Gorgoni non hanno ancora i bellissimi tratti fisiognomici di Lady Hamilton che, come racconta turbato lo stesso Goethe, avrebbe poi fatto da modella a Tischbein nella tela di von

Waldeck<sup>33</sup>. Una *captatio benevolentiae* che sarebbe valsa al pittore una successiva committenza da parte del consorte della bella Emma, l'ambasciatore britannico alla corte borbonica<sup>34</sup>. Nel disegno preparatorio, il profilo di Ifigenia ha una chiara ispirazione greca: forse un richiamo a una moneta o ad una gemma incisa. Anche il corpo seminudo di Oreste è esemplato su una scultura classica, mentre il suo volto ha tratti fisiognomicamente desunti da un modello naturale. Delle teste delle due Gorgoni, poi, quella ritratta frontalmente è ispirata al viso enigmatico della *Medusa* Rondanini; l'altra sembra non avere un preciso modello classico e trasmette più liberamente una forte espressione di crudeltà.

Guardiamo ora la tela conservata nel castello di Arolsen. Il pittore, come s'è detto, si servì di Lady Hamilton per tutti e quattro i personaggi, compreso per quello di Medusa, nella cui imitazione espressiva Carlo Della Torre Rezzonico racconta quanto la giovane *parvenue* fosse particolarmente



4. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Georg Schütz, Friedrich Bury, *Goethe nella campagna romana*, 1787. Weimar, Goethe-National Museum.

efficace<sup>35</sup>. Come spesso accade al Tischbein – il quale nel passare dallo stato disegnativo a quello pittorico tende ad attenuare la carica espressionistica che in certi schizzi ci appare straordinariamente moderna<sup>36</sup> – anche in questo caso, nella trasposizione al quadro, il pittore di Haina ricerca un effetto più accademico, ispirato al gusto mengsiano<sup>37</sup> ormai imperante, e fa sfoggio delle sue competenze sulla scultura antica<sup>38</sup> e sulla pittura italiana del Cinquecento. Ce lo testimoniano le tipologie raffaellesche delle Gorgoni che attraverso i tratti della Hamilton hanno perso del tutto l'espressione truce dello schizzo preparatorio. Insomma, un dipinto d'occasione nel suo risultato finale, anche se permeato di un *fühlen* che aveva ancora le sue radici nel pensiero boreale di pensatori come Lavater, Bodmer, Jacobi, Mendelssohn: saggi filosofi che Tischbein aveva incontrato prima di stabilirsi in Italia, e che gli avevano inculcato il germe della filantropia preromantica e della sensibilità in-

tesa come facoltà autonoma dell'intelletto e della volontà<sup>39</sup>.

Questo giro di cultura<sup>40</sup>, verso la quale Tischbein si sentiva naturalmente predisposto, riprese vigore a Napoli nel contesto di una *Campania felix* preguata di natura e antichità classica. Lo studio diretto del paesaggio e del modello dal vivo, coniugato con le teorie fisiognomiche di Johann Kaspar Lavater, ispirò la didattica di Tischbein nella Accademia partenopea, di cui fu direttore dal 1789 al 1799. Qui egli pose le basi di quell'*humus* di cultura, gusto e tecnica su cui sarebbe poi maturato a Napoli lo stile neoclassico all'arrivo dei napoleonidi<sup>41</sup>. L'ambiente era infatti vivace e pieno di allievi talentuosi, ma impreparati a intendere le 'modernità d'oltralpe'. Ma quale fu il neoclassicismo che Tischbein portò in una capitale artisticamente divisa tra la vecchia guardia locale e pittori forestieri come Füger e Hackert<sup>42</sup>, fra tradizionalismi per lo più clericali e avanguardie laiche ed europee? La risposta a questa domanda riveste un certo interesse in



5. *Medusa Rondanini*, V secolo a.C. München, Glyptothek.

quanto sino ad oggi gli studi sul pittore di Haina si sono per lo più confinati a considerare il periodo romano, quando Tischbein sentiva la forte influenza di Goethe, e quello tedesco, successivo alla sua fuga da Napoli nel 1799.

La stagione partenopea, vissuta tra due rivoluzioni, cominciò per Tischbein con la proposta di Hackert di concorrere alla direzione della Accademia del Disegno<sup>43</sup>. L'esito della competizione fu sintomatico del clima, delle incrostazioni e delle pulsioni culturali di una società in bilico tra grandezza e decadenza, tra i rischi inebrianti del nuovo e il rassicurante torpore della tradizione<sup>44</sup>. Tischbein ottenne l'incarico in condominio con il vecchio Domenico Mondo, dopo un complesso concorso con due vincitori. In un contesto ancora rococò/arcadico<sup>45</sup>, egli cercò di trasmettere ai suoi allievi il suo amore per la pittura olandese e per il rinascimento e il classicismo italiano, insieme alla sua molto personale adesione alla fede neoclassica. A questo aggiunse un messaggio nel quale, più che nelle sue stesse opere, si riverbera la genuinità del proto-romanticismo tedesco di quei pensatori d'oltralpe che più di Goethe lo avevano profondamente influenzato. Qualche tratto biografico, desunto dalle memorie dell'artista, ci aiuterà a comprendere meglio questo percorso.

È Tischbein medesimo a raccontare<sup>46</sup> i suoi primi passi

nell'arte a Kassel con lo zio Heinrich, estimatore e copista della pittura italiana del Cinque e del Seicento, e a segnalare la sua giovanile attenzione per la pittura naturalistica olandese di Wouwerman, Berchem, Wyk, van der Neer, così come della sua attività di copista da Pieter Quast<sup>47</sup>. Un interesse che lo avrebbe condotto ad Amsterdam dove incontrò la pittura di Rembrandt, restandone affascinato. «Un eccellentissimo quadro di Rembrandt è sull'anatomia. Rappresenta *Dottori che sezionano un cadavere*» – scrisse dopo una visita al municipio della città olandese, durante la quale fu folgorato dalla *Lezione di anatomia del dottor Tulp* – «Ciò che Petrarca diceva di Laura, cioè che il Creatore voleva mostrare attraverso di lei quanto era in grado di fare, era da questo mostrato (si potrebbe dire di Rembrandt) in questo quadro. Le teste sembrano vivere ed essere realmente in rilievo a tutto tondo».

Nel ghetto di Amsterdam il pittore rivide l'incredibile umanità rappresentata da Rembrandt, descrivendola con felice vena narrativa:

Quando andavo nella strada degli ebrei di Amsterdam, mi imbattevo nelle barbute teste di Rembrandt, vedevo ancora lo stesso abbigliamento: giubbe pendenti e sciarpe avvolte intorno al collo, e un panno intorno al capo. Venivo spesso a passeggiare qui, in questa strada degli Ebrei, da dove Rembrandt andava a prendere i suoi modelli dalle barbe mucide e dal colore malaticcio di chi campa tra gli stenti. (...) «Alla Volpe rossa» di Amsterdam si riunivano cittadini in vestaglia e pantofole e bevevano birra, fumavano tabacco e giocavano a carte e a dama. La stanza era così piena di fumo che si riuscivano a vedere a stento le luci. È come se Rembrandt avesse studiato qui la nebbia dei suoi sfondi, che si aggira magicamente ora scura davanti alla luce, poi più chiara davanti al buio<sup>48</sup>.

Dopo il viaggio in Olanda, fece tappa a Hannover dove conobbe i coniugi Winkelmann e il poeta Jacobi, che lo introdussero in un ambiente colto, illuminato e di orientamento massonico. Qui entrò in contatto con la poesia antica e in particolare con Omero: una frequentazione quotidiana con la cultura classica, esemplata dai famosi disegni<sup>49</sup>, che segnerà poi la differenza con l'eleganza ormai fine a se stessa dell'arte napoletana:

Fino ad allora sapevo soltanto in che modo i pittori vedano la natura e la riportino nei loro quadri: soltanto nella pittura avevo viste rappresentate le passioni forti e delicate degli uomini. Ora però imparavo anche in che modo il poeta penetri con la sua arte nell'intimità del cuore dell'uomo, vi rintracci i sentimenti e li rappresenti con parole. Al mio soggiorno nella città di Hannover, che da sempre non fu inferiore a nessun'altra per cultura spirituale, sono debitore del fatto che trovai il gusto per l'arte poetica<sup>50</sup>.

Tra il 1779 e il 1781, insieme col pittore Waagen<sup>51</sup>, compì il primo viaggio in Italia. Visitò le città di Venezia, Padova, Firenze, dove ebbe modo di conoscere e studiare *de visu* l'arte italiana. Finalmente raggiunse Roma, che visitò approfonditamente. Entrò nell'Accademia privata dello scultore svizzero Trippel, e studiò Raffaello e l'Antico per perfezionare la sua tecnica disegnativa e appropriarsi delle capacità compositive del grande Urbinate<sup>52</sup>. Sin qui uno standard per un giovane e ambizioso artista d'oltralpe. Ma, dopo un biennio speso nella città eterna, il pittore si decise a soddisfare il suo «gran desiderio di vedere la Svizzera»<sup>53</sup>, dove si recò tra il 1781 e il 1782 e dove entrò in contatto con persone e luoghi che lo segnarono profondamente. Egli anelava a rappresentare l'animo umano attraverso l'espressione del volto, e per questo voleva conoscere Lavater e i suoi studi di fisiognomica: «Questo filantropo mi ricevette molto affabilmente; dal primo sguardo fummo amici e vicendevolmente affezionati. Il suo spirito illuminato, parlando, emanava luce così come il suo buon cuore, che egli apriva ad ognuno».

Giunto a trent'anni nel pieno della maturità artistica, pittore di storia e della natura in tutte le sue manifestazioni, Tischbein si sentiva versato soprattutto nella ritrattistica. Ma non per quella di tipo ufficiale, volta ad esaltare lo *status symbol* del committente. E neanche gli bastava il modello fortemente naturalistico rembrandiano. Lavater, come ci racconta lo stesso pittore, lo spinse verso una rappresentazione dei tratti dei volti e delle loro espressioni di estrema precisione disegnativa, 'senza mirare ad effetti pittorici'.

Si sa come Lavater utilizzasse tali ritratti per le sue ricerche fisiognomiche. Su fisionomia e carattere non è possibile esprimersi chiaramente con le parole: infatti queste non



6. Friedrich Bury, *Persefone che indica la testa di Medusa*, 1786-1788. Weimar, Klassik Stiftung.

sono sufficienti a definire ciò che si vuol dire, e il lettore e l'ascoltatore se ne fa facilmente un'idea diversa da quella che l'autore pensa. Perciò Lavater fu tanto frainteso e La Porta [sic] lo è ancora di più. Ci vogliono necessariamente disegno e pittura, e lo stesso autore deve saper disegnare: infatti se egli fa disegnare ad un altro, raramente esce ciò che egli pensa. Inoltre nessuno deve farsi passare per la mente di poter dare la propria opinione sui caratteri umani, giudicando dall'aspetto esteriore, se non abbia fatto un lungo e profondo studio a riguardo. È difficilissimo pervenire a questa conoscenza e ci si sbaglia facilmente, come insegna l'esperienza<sup>54</sup>.

Con Lavater, Tischbein conobbe anche la storia «degli antichi uomini liberi della Svizzera», visitò la cappella di Guglielmo Tell «e il luogo dove un tempo gli eroi giurarono per la confederazione (...). Così la mia fantasia era piena del sentimento eroico e della forza di questo singolare popolo di montanari»<sup>55</sup>. Ma soprattutto fu profondamente colpito dalla filantropia di Lavater. Questi lo mise in contatto col filosofo e poeta Jakob Bodmer, con il quale Wilhelm approfondì la conoscenza di Omero, Virgilio e Apollonio Rodio, il poeta preferito da Bodmer<sup>56</sup>. Come ricorda nell'*Aus meinem Leben*, fu preso dalla commozione nel poter vedere insieme a lui il paesaggio zurighese attraverso la stessa finestra da



7. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Oreste e Ifigenia*, 1788. Bad Arolsen, Residenzschloss Arolsen.

cui avevano guardato Kleist, Wieland, Klopstock, Goethe e Stolberg<sup>57</sup>. Sull'onda di questo profondo sentire le comuni radici, Tischbein donò a Bodmer il quadro raffigurante *Götz von Berlichingen cattura Wieslingen* (fig. 11), originariamente destinato, come il pittore stesso ci racconta, al duca di Weimar suo mecenate. Ispirata all'omonimo *Schauspiel* di Goethe, l'opera era fortemente intrisa degli studi fatti in Italia sulla pittura del Cinquecento. La scena è ambientata in uno spazio in stile tardo gotico e si connota di un carattere espressivo accentuato nei volti e nei gesti dei protagonisti. Persino il cane è 'personaggio' che partecipa all'azione, in una dimensione quasi panteistica della natura, nella quale gli animali sentono insieme con gli umani. Questo quadro anticipa la pittura di storia post-neoclassica che si sarebbe affermata in Francia dopo David e che si sarebbe diffusa nelle accademie d'arte in Europa a partire dal terzo decennio dell'Ottocento. La gioia di Bodmer fu grande – ci racconta il pittore – nel vedere rappresentate le gesta di un eroe che egli aveva più volte indicato ai giovani poeti tedeschi come personaggio da ricordare; e



8. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Oreste e Ifigenia*, 1788. Napoli, Società Napoletana di Storia Patria.

certamente lo aveva fatto Goethe, con il suo *Götz* del 1773<sup>58</sup>. A testimonianza dell'ammirazione per questi 'saggi svizzeri' che esortavano la gioventù a ispirarsi alle loro radici in chiave profondamente etica<sup>59</sup>, Tischbein annotò nella sua autobiografia di aver realizzato un dipinto che lo raffigurava, insieme col fratello Jacob, in una stanza su una parete dalla quale «pendevano i ritratti dei migliori uomini di Zurigo – Lavater, Gessner, Bodmer, Füssli, Hirzel ecc. – e sul cavalletto stava un quadro, *Diogene cerca l'Uomo, con una lanterna nel chiaro giorno, nel generale trambusto*»<sup>60</sup> (fig. 12). «Il dipinto è un omaggio alle persone raffigurate e Tischbein ne diffonderà le idee» – ha giustamente notato la Opperl – «essi infatti sono, secondo il pittore, gli uomini veri e onesti che Diogene aveva cercato invano»<sup>61</sup>.

Nell'ottobre del 1782 Tischbein lasciò Zurigo per tornare in Italia; visitò Milano, Parma, per fissarsi nuovamente a Roma, dove si trattenne fino al 1787. Alla ricerca di ispirazioni e committenze egli era riuscito a tornare nell'agognata *caput mundi*. Grazie a una raccomandazione di Goethe aveva



9. Angelika Kauffmann, *Ifigenia con Oreste e Pilade*, 1787. Düsseldorf, Goethe-Museum.



10. Angelika Kauffmann, *Ifigenia con Oreste e Pilade*, 1787. Weimar, Goethe-National Museum.

ottenuto dal duca di Weimar una borsa di studio per potersi aggiornare sui venti nuovi che soffiavano dalla Francia con i *pensionnaires* di Villa Medici, ovvero David e compagni. Tischbein serbava ancora nella mente e nel cuore le esortazioni di Bodmer e Lavater. E proprio quest'ultimo, al quale aveva lasciato degli schizzi e un quadretto raffigurante *Corradino di Svevia*, gli scrisse di avergli trovato il committente per una versione più ampia del medesimo soggetto. Nel 1784 Wilhelm terminò il *Corradino di Svevia e Federico d'Austria ascoltano la sentenza di morte giocando a scacchi* (fig. 13) per il suo stesso mecenate, il Duca di Weimar. Il linguaggio del pittore aveva perso molto dell'aria tedesca che ancora permeava il *Götz*. Pur rifacendosi nell'espressione dei visi alla fisiognomica di Lavater, nei tratti, nell'incarnato e nelle figure dei personaggi l'artista si era ispirato alla statuaria classica, allo stile di Raffaello e dei pittori classicisti del Seicento italiano; come pure nell'impianto compositivo, nei panneggi e nella disposizione delle luci<sup>62</sup>. Il quadro piacque molto a Jacques-Louis David. Tischbein scrisse di questi apprezzamenti nella sua autobiografia così come del fatto che il francese lo considerasse, tra gli artisti tedeschi, superiore a Füger e persino a Mengs.

Nel 1787 Tischbein giunse nella capitale borbonica pieno di fremiti di sapore nordico, seguace di una concezione panica della natura, forte della conoscenza sperimentale dei grandi maestri del naturalismo olandese, di Dürer e Holbein, dei pittori italiani del Cinque e Seicento; delle vestigia di Roma classica e neoclassica. E Napoli segnò un'altra tappa impor-

tante nella sua vita artistica. Frequentò gli Hackert e l'ambiente antiquario internazionale; impattò con i siti archeologici e la gente del Sud: persone, luoghi e fatti ampiamente descritti sia da Goethe nell'*Italianische Reise* che dal pittore medesimo nell'*Aus meinem Leben*. Un'opera, quest'ultima, scritta sotto forma di appunti tra il 1816 e il 1829<sup>63</sup>: molti anni dopo l'afflato prerivoluzionario che lo aveva portato a giocare un ruolo non secondario nella loggia romana degli Illuminati di Baviera. Nella sua autobiografia Tischbein non fa alcun riferimento a questa sua esperienza. Il clima politico era profondamente mutato. Solo una lettura consapevole di questa sua antica adesione alla massoneria potrà contribuire ad interpretare utilmente alcuni episodi da lui stesso narrati nelle sue carte.

Alla luce di questa appartenenza deve leggersi, a mio avviso, la prima stesura del dipinto *La forza dell'uomo o La ragione*, del quale si conoscono più versioni realizzate a distanza di anni<sup>64</sup>. Un'opera con un titolo di chiara marca illuminista e massonica<sup>65</sup>, come ci testimonia il fatto che un cartone preparatorio fu certamente posseduto dal marchese Francesco Maria Berio, libero muratore e collezionista di spicco<sup>66</sup>. Johann Isaak von Gerning, nel suo *Reise durch Oestreich und Italien*, pubblicato nel 1802, ricorda un quadro di Tischbein, intitolato *La civiltà che doma la forza bruta*, molto lodato da Goethe a suo dire e da lui visto nel famoso palazzo di via Toledo<sup>67</sup>. Nel 1787 Giuseppe Guattani nella rivista «Memorie per le Belle Arti» descrive un dipinto di questo soggetto, lodandolo ampiamente<sup>68</sup>. Non posso affermare che queste fonti d'epoca si



11. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Götz von Berlichingen cattura Wieslingen*, 1782. Weimar, Klassik Stiftung.

riferiscano proprio alle due opere presenti oggi nei musei di Francoforte e Oldenburg (figg. 14-15)<sup>69</sup>; lo stesso pittore racconta che il tema ebbe un tale successo che ne dipinse più di una replica. Sono convinta però che, tenuto conto del biennio in cui furono realizzate, queste opere possono essere collegate all'ideologia razionale e solidale cui si ispiravano gli 'Illuminati di Baviera', la setta cui avevano aderito, come sappiamo, Tischbein e Goethe in quel giro di anni. Esaminiamone l'iconografia e interpretiamone la simbologia. Il pittore raffigura due uomini a cavallo al rientro di una ricca battuta di caccia; i due cacciatori in primo piano sono nudi e barbuti: il biondo, armato di arco e freccia, porta in trofeo un'aquila, uccello dominatore dell'aere e simbolo delle forze celesti; quello accanto, castano e armato di lancia capovolta, trascina il corpo di un leone, simbolo di tutte quelle forze, fisiche e psichiche che caratterizzano la natura umana. Si trovano all'ingresso di una caverna; in lontananza si riconoscono altri due uomini nudi che portano in trionfo un pesce di enormi dimensioni, simbolo di rinascita nella tradizione mistica. In una lettera del



12. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Ritratto reciproco*, 1782. Frankfurt, Goethe-Museum.

7 novembre 1786 scritta a Roma, Goethe ricorda di avere visto i primi schizzi per quest'opera: «Grazie al suo soggiorno presso il Bodmer, i suoi pensieri sono risaliti ai primi tempi del genere umano, quando questo si è visto collocato sulla terra e ha dovuto risolvere il problema di diventare padrone del mondo»<sup>70</sup>. Tischbein non ricorda nella sua autobiografia queste prime redazioni, connotate da una simbologia massonica di cui certo non poteva scrivere ufficialmente, ma in realtà, pur riferendosi all'ultima redazione, quella dipinta nel 1821 per il principe di Oldenburg (fig. 15), ci dà la chiave per l'interpretazione: «Chi lo guarda attentamente riconoscerà facilmente che l'uomo, grazie alla ragione, è il signore di tutte le creature (...). L'uomo non solo sa usare la sua propria forza, ma si appropria anche delle forze che sono al di fuori di lui e le costringe ad ubbidirgli»<sup>71</sup>. A distanza di anni, persa la tensione ideologica di 'Illuminato di Baviera', aveva eliminato la caverna e i pescatori portatori del pesce, simboli esoterici ormai superati e non più funzionali a un ambiente culturale e politico mutato, ma permane la sola incrollabile fiducia nella



13. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Corradino di Svevia e Federico d'Austria ascoltano la sentenza di morte giocando a scacchi*, 1784. Gotha, Schloss Friedenstein.

ragione e nella bontà dell'uomo alle sue origini.

In conclusione: dopo un breve sodalizio Goethe e Tischbein si separarono con le loro rispettive vite e vicende. Li abbiamo ricordati durante il loro breve e ravvicinato sodalizio biennale, in un periodo di partecipazione ai fermenti ideologici e politici lungo un asse ideale che attraversò la Germania, la Svizzera e l'Italia. Si è detto della svolta neoclassica di Goethe. Ho cercato di dimostrare che a Tischbein non si può ascrivere lo stesso percorso. Questi aveva troppo interiorizzato l'impatto con i pensatori svizzeri. La separazione dal poeta, che si recò in Sicilia col più docile Kniep, lo allontanerà mano a mano da quel giro di neoclassicismo filoellenico verso cui lo aveva orientato Goethe. I dieci anni che Tischbein trascorse a Napoli come direttore dell'Accademia del Disegno lo impegnarono tantissimo nel cercare di insegnare a dei giovani talenti che nulla o quasi sapevano di antico e avevano dimen-

ticato la rappresentazione fedele della natura. Si isolò da un ambiente di pittori che ripetevano più o meno felicemente formule *rocaille* o al massimo arcadiche e che non avevano voglia di cambiare tecniche e stile. Nel decennio in Accademia Tischbein non ebbe nessun allievo di spicco, perché la cultura illuministica napoletana attecchì tra filosofi, giuristi ed economisti. L'onda barocca travolse Napoli per due secoli<sup>72</sup>. Egli riuscì a formare solo qualche artista come Filippo Morghen o Pietro Saja, che applicarono nel disegno il suo stile. Nel 1799 scappò perché non poté riconoscersi nella violenza di una rivoluzione e tornò in Germania, per ripiegarsi su se stesso, tornando ad ispirarsi a una natura sempre più pregna di intime emozioni che fece da sfondo a una piccola classicità, fatta non più di eroi ma di ninfe e fauni considerati elementi vitali e rappresentativi di una vita felice e incorrotta che ormai poteva avere solo un'aspirazione onirica.



14. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *La forza dell'uomo o La ragione*, 1787. Frankfurt, Goethe-Museum.

15. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *La forza dell'uomo o La ragione*, 1821. Oldenburg, Augusteum.

<sup>1</sup> Essa apparve nel III volume dei suoi *Scritti*. D'ora in poi farò riferimento alla traduzione di Diego Valeri pubblicata nell'edizione delle *Opere*, a cura di V. SANTOLI, Firenze 1970, ed. cons. 1983.

<sup>2</sup> Cfr. *Iphigenie auf Tauris*, in *Goethe Handbuch. Supplemente: Band 1, Musik und Tanz in den Bühnenwerken*, a cura di G. BUSCH-SALMEN, M. WENZEL, A.B.E. OSTERKAMP, Stuttgart-Weimar 2008, pp. 238-248.

<sup>3</sup> Sull'importanza della figura artistica di Corona Schröter, cfr. M.J. CITRON, *Corona Schröter: singer, composer, actress*, in «Oxford Journals. Arts & Humanities. Music and Letters», LXI, 1, 1980, pp. 15-27.

<sup>4</sup> Per i temi più squisitamente letterari mi sono rifatta allo studio ormai classico di L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, Torino 1964.

<sup>5</sup> In proposito ha scritto M. Freschi: «Di fronte alla devastante irruzione di forze demoniche, di oscure pulsioni autodistruttive, che provocano la rovina dell'uomo, Goethe sulla scia della meditazione herderiana elabora la concezione armonizzante della Humanität quale valore mediano tra il demonico e numinoso che permette all'uomo una vita in consonanza con le leggi e la comunità e questa elaborazione interiore approda al mito classico di Ifigenia, che secondo la tradizione ha esorcizzato nell'esilio tra i barbari della Tauride il sacrificio di vittime umane. La prima delle quattro stesure del dramma *Iphigenie auf Tauris* è composta in prosa rapidamente tra il febbraio e l'aprile del 1779 e viene rappresentata il 6 aprile da una compagnia di dilettanti». M. FRESCHI, *Goethe: l'insidia della modernità*, Roma 1999, p. 102.

<sup>6</sup> J.W. GOETHE, *Viaggio in Italia*, tradotto e illustrato da E. ZANIBONI, Firenze 1948, p. 179.

<sup>7</sup> Ivi, pp. 183-184.

<sup>8</sup> Il quadro *Oreste e Ifigenia* dipinto da Tischbein a Napoli nel 1788 per il principe von Waldeck ha un'iconografia molto diversa. Cfr. *infra*

<sup>9</sup> Si trattava, probabilmente, del Frammento di sarcofago di Villa Albani a Roma, pubblicato, tra gli altri, in *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke*, III, *Bildwerke in der Galleria della Leda, im ehemaligen Tempel der ephesischen Artemis und im Bigliardo*, a cura di P.C. BOL, Berlin 1992, n. 344, fig. 161, e in M. BONANNO ARAVANTINOS, *Ifigenia nell'arte greca e romana*, in *Il mito di Ifigenia da Euripide al Novecento*, a cura di L. SECCI, Roma 2008, pp. 75-109, fig. 12.

<sup>10</sup> Cfr. in proposito P. GIOVETTI, *Goethe a Roma: un grande poeta nell'Italia del Settecento*, Roma 2014.

<sup>11</sup> Per l'intima amicizia tra Goethe e Bury cfr. F. BURY, *Briefe aus Italien an Goethe und Anna Amalia*, Roma 2007.

<sup>12</sup> Tischbein curò la composizione a penna, Bury la figura del poeta, Schütz il paesaggio.

<sup>13</sup> Cfr. *Wiederholte Spiegelungen. Weimarer Klassik 1759-1832. Ständige Ausstellung des Goethe Nationalmuseums*, Wien 1999.

<sup>14</sup> Si veda il divertentissimo disegno di Tischbein raffigurante due uomini su un divano, dei quali uno, disteso a pancia all'aria e con le gambe in alto sembra sbellicarsi dalle risate, mentre l'altro, steso all'altro estremo dello stesso divano, rappresentato con le braccia allargate e gli occhi al cielo, sembra rassegnato davanti all'allegria goliardica dell'amico. Il disegno è conservato a Roma, presso il museo Casa di Goethe e pubblicato in *Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Il pittore poeta*, cat. mostra (Roma 2006), Roma 2006, p. 9.

<sup>15</sup> J.W. GOETHE, *Viaggio in Italia*, cit., I, pp. 176-177.

<sup>16</sup> Cfr. A. BLÜM, *In living colour. A short history of colour in sculpture in the 19th century*, in *The colour of Sculpture. 1840-1910*, cat. mostra (Amsterdam 1996; Leeds 1996-1997), a cura di A. BLÜHM, W. DROST et alii, Amsterdam 1996. Si legga soprattutto il paragrafo *New perceptions*, in cui l'autore accenna a questo tipo di percezione già presente in artisti e conoscitori della seconda metà del sec XVIII; manca però il riferimento all'opera di Bury. Sulla policromia nella scultura antica, si ricordano poi: *Bunte Götter: die Farbigkeit antiker Skulptur*, cat. mostra (München 2003), a cura di V. BRINKMANN, R. WÜNSCHE, München 2004; *Circumlitio: the polychromy of*

*antique and mediaeval sculpture*, a cura di V. BRINKMANN, O. PRIMAVERI, M. HOLLEIN, München 2010.

<sup>17</sup> Non escluderei suggestioni anche da Füssly, presente a Roma fin dal 1781 e interprete dell'Antico in chiave neomanierista.

<sup>18</sup> J.W. GOETHE, *Viaggio in Italia*, cit., I, p. 192.

<sup>19</sup> Riflessioni sulla specificità dei linguaggi artistici e sulla difficoltà di parlare di opere d'arte visive sono espresse da Goethe in una lettera in cui racconta di essere tornato a vedere la testa di Medusa con la Kaufmann: «Domenica, 20 luglio 1787. Sono stato con Angelica a palazzo Rondanini [sic]. Vi ricorderete, dalle mie prime lettere romane, di una Medusa, che già allora mi piaceva tanto, ma che ora mi procura la più grande gioia. La sola idea che una cosa simile esista al mondo, che una cosa simile è stata possibile all'uomo, ci rende uomini due volte. Come sarei lieto di parlarne se tutto ciò che si può dire sopra questo capolavoro non fosse che fatuo fiato di vento! L'arte è fatta perché noi la vediamo, non perché ne parliamo, a meno che non siamo in sua presenza. Come mi vergogno di tanto cicalaggio d'arte, in cui anch'io ho fatto sentir la mia voce». J.W. GOETHE, *Viaggio in Italia*, cit., III, p. 29.

<sup>20</sup> È noto quanto già i suoi contemporanei avessero colto il carattere anticlassico del *Götz von Berlichingen*. Il 10 luglio 1772 Herder scrisse a Goethe: «Shakespeare vi ha rovinato completamente». Herder si riferiva alla prima redazione del *Götz*, nella quale Goethe si era allontanato dalle tre unità aristoteliche, con quarantanove cambi di scena tra una cucina di un palazzo, una prigione, le sale del castello, una landa, tende di zingari, la camera di una principessa, ecc. Per questi aspetti della prima poetica goethiana, cfr. *Il mito di Shakespeare e il teatro romantico. Dallo Sturm und Drang a Victor Hugo*, a cura di M. FAZIO, Roma 1993.

<sup>21</sup> Cit. da *Lettere da Napoli di Volfrango Goethe. Tradotte da Giustino Fortunato*, Napoli 1917, p. 14. Per questa lettera preferisco usare la traduzione di Giustino Fortunato, che in certi passi mi pare aver colto meglio di Zaniboni il senso delle parole di Goethe. L'intellettuale lucano fu conoscitore della lingua tedesca, studioso di Goethe e di Herder e tradusse nel 1874 le missive che Goethe scrisse da Napoli, pubblicate sui numeri 118-146 del IV anno del giornale «Unità Nazionale» di Napoli. A distanza di circa quarant'anni, Fortunato ripubblicò autonomamente le lettere, forse tenendo conto anche della ristampa di una raccolta di saggi scritti da Croce, *Aneddoti e profili settecenteschi*, del '14. Un garbato affresco ricco di ricerche d'archivio che lo studioso abruzzese scrisse in gioventù sulla vita intellettuale napoletana. Si trattò di una raccolta in cui Croce, tra i vari saggi, non si limitò a scrivere sul soggiorno napoletano di Goethe, ma approfondì anche la figura del pittore Tischbein, del quale tradusse, per la prima volta, passi dell'*Aus meinem Leben*. Il ricorso dunque alla traduzione del Fortunato non è casuale. Da un confronto fra la sua traduzione e quella di Zaniboni mi è parso di cogliere nelle pagine dello scrittore lucano un'immediatezza e una semplicità linguistica che meglio si addicono al carattere intimo delle lettere goethiane e per questo ho scelto di ricorrere non sempre alla traduzione di Zaniboni, che resta in questo saggio la fonte per le carte romane e per le pregevoli note di commento. Per un approfondimento storico di quest'opera giovanile del Fortunato, cfr. l'introduzione di M. ROSSI DORIA alla ristampa da lui curata in J.W. GOETHE, *Lettere da Napoli nella traduzione di Giustino Fortunato*, Napoli 1989, terza ristampa, pp. 7-12.

<sup>22</sup> La saggistica tedesca si limita a interpretare questo dipinto in totale sintonia con la poetica goethiana degli anni romani. Cfr. R. SELB-MANN, *Goethes Kehrseite. Eine Künstlerfreundschaft und die Entstehung der deutschen Klassik*, München 2008, in [www.goethezeitportal.de](http://www.goethezeitportal.de).

<sup>23</sup> *Lettere da Napoli di Volfrango Goethe*, cit., p. 37.

<sup>24</sup> Cfr. B. BAUMGÄRTEL, *Wahlverwandtschaften. Die Freundschaftsbilder*, in *Angelika Kauffmann. 1741-1807. "Eine Dichterin mit dem Pinsel"*, cat. mostra (Düsseldorf 1998-1999), a cura di EADEM, Düsseldorf 1998, pp. 320-343. Si analizzano questi disegni alla p. 333. Il dipinto è a tutt'oggi sconosciuto.

<sup>25</sup> Uno è conservato nel *Goethe Museum* di Düsseldorf del 1787 (gesso su carta in bianco e nero) e un altro è conservato a Weimar, nel *Goethe National Museum*.

<sup>26</sup> Cfr. J.W. GOETHE, *Ifigenia in Tauride*, in *Opere*, cit., p. 191. Atto III, Scena III, Oreste, Ifigenia e Pilade.

<sup>27</sup> Cfr. *ibidem*, Atto I, Scena I, Ifigenia, p. 175.

<sup>28</sup> Cfr. *An Essay on Painting, being a Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgment of Hercules*, scritto da sir Anthony Ashley Cooper a Napoli nel 1713. Sull'importanza di questo scritto per le teorie estetiche di Winckelmann e Mengs, cfr. R. CIOFFI MARTINELLI, *La ragione dell'arte. Teoria e critica in Anton Raphael Mengs e Johann Joachim Winckelmann*, Napoli 1981, soprattutto il capitolo II dedicato all'estetica di Anton Raphael Mengs.

<sup>29</sup> J.W. GOETHE, *Ifigenia in Tauride*, cit., p. 188.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 190.

<sup>31</sup> Cfr. R. CIOFFI, *La riscoperta dell'Antico e la Massoneria del Settecento*, in *Filosofia e storia della cultura. Studi in onore di Fulvio Tessitore*, I, *Dall'antico al moderno*, Napoli 1997, pp. 305-323. Tischbein era entrato nella massoneria fin dal 1778, a Berlino, nella loggia intitolata *Die Eintracht*, raggiungendo il grado di maestro dopo solo sei mesi. Nel 1785 aveva lasciato la vecchia massoneria di Weishaupt, divenuta troppo misteriosofica, e aveva aderito a una loggia romana della setta degli 'Illuminati di Baviera', fondata nell'Urbe dal pastore luterano svedese Friederich Münter, personaggio conosciuto molto bene da Goethe, ricordato nell'*Italienische Reise*, sia pure in modo fuggevole. In questa cerchia di Illuminismo esoterico si collocava anche la Trippeliana, un'accademia privata, frequentata da Tischbein e fondata a Roma dallo scultore Trippel, colui che scolpì nel 1787 il busto di Goethe su commissione dello stesso von Waldeck. Non escludo che lo stesso nobile mecenate simpatizzasse per la setta bavarese, dal momento che aveva commissionato a due 'illuminati' artisti opere collegate con Goethe, il quale aveva aderito alla massoneria fin dal 1780. Cfr. K. GERLACH, *Die Mitglieder der Berliner Freimaurerloge "Zur Eintracht" 1754-1815. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der Freimaurerei*, in 9.12.1754-6.12.2014. 260 Jahre. *Johannisloge. Loge zur Eintracht in Berlin*, Berlin 2014, pp. 34-56; G. PAOLUCCI, *Ritualità massonica nella letteratura della Goethezeit*, Roma 2013, soprattutto il cap. 8 'Missione teatrale' o 'apprendistato massonico'? Educazione estetica e pedagogia illuminata nel *Wilhelm Meisters Lehrjahre di Goethe*, soprattutto pp. 525-527; G. GIARRIZZO, *Massoneria e Illuminismo*, Padova 1994, passim.

<sup>32</sup> Il disegno fu pubblicato per la prima volta da M. CAUSA PICONE, *I disegni della Società Napoletana di Storia Patria*, Napoli 1974, p. 189, fig. 195.

<sup>33</sup> Nella chiusa alle Riflessioni sulla natura che turbano lo spirito di Goethe c'è anche un ricordo di Lady Hamilton come Ifigenia: «Vi ha rappresentato in mezze figure Oreste, nel momento in cui viene riconosciuto da Ifigenia davanti all'altare, mentre le furie che lo hanno perseguitato stanno per allontanarsi. Ifigenia è il ritratto ben riuscito di miss Harte, a quei giorni in tutto il fulgore del suo prestigio e della sua bellezza famosa. Anche una delle furie appare nobilitata dalla somiglianza con lei, che del resto può ben prestarsi come modello di tutte le eroine, muse e semidee». J.W. GOETHE, *Viaggio in Italia*, cit., III, p. 40.

<sup>34</sup> Hamilton di lì a qualche anno avrebbe commissionato a Tischbein i disegni per le incisioni della sua raccolta di vasi antichi, cfr. *Collection of Engravings from Ancient Vases...now in the possession of Sir W.Hamilton ... published by M.W. Tischbein director of the Royal Academy of Painting at Naples, MDCCCLXXXI*, Napoli 1795.

<sup>35</sup> Cfr. J.W. GOETHE, *Viaggio in Italia*, cit., II, p. 219. Carlo Gastone Della Corte Rezzonico fu un intrigante intellettuale dell'illuminismo italiano, amico di Cagliostro e in odore di massoneria. Cfr. G. FAGIOLI VERCELLONE, *ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXVII, Roma 1989.

<sup>36</sup> Cfr. *Goethe e i suoi interlocutori*, cat. mostra (Napoli 1983), a cura di A. PORZIO, M. CAUSA PICONE, Napoli 1983, in cui si pubblica un'ampia antologia dei disegni di Tischbein. Per un buon profilo monografico del

Tischbein segnalò il bel saggio di M. CAUSA PICONE, *Gli interlocutori di Goethe*, *ivi*, pp. 105-158.

<sup>37</sup> Si veda per esempio il *Perseo e Andromeda* di Anton Raphael Mengs, oggi conservato all'Hermitage di San Pietroburgo.

<sup>38</sup> Al di là dell'*Apollo del Belvedere*, vorrei proporre un'eco dei frammenti dell'*Ara pacis* nelle volute dei veli delle Gorgoni e rilevare un'attenzione filologica nel dipingere l'ara con bucrani alludenti alla Tauride.

<sup>39</sup> Cfr. i classici studi di C. ANTONI, *La lotta contro la ragione*, Firenze 1942 e A. PELLEGRINI, *Gottshed, Bodmer e la poetica dell'Aufklärung*, Catania 1952.

<sup>40</sup> Una concezione della cultura ispirata a Herder e alla nascente pedagogia svizzera che influenzò anche il giovane Goethe. Una cultura intesa non solo come l'insieme di conoscenze di un individuo, ma come la realizzazione del potenziale spirituale attraverso un percorso educativo che ne rispetta lo sviluppo naturale.

<sup>41</sup> Cfr. R. CIOFFI, *L'Accademia di Belle Arti di Napoli tra Solimena e Morelli: 1752-1848*, in *Società Nazionale di Scienze, Lettere e Arti in Napoli, Seduta inaugurale dell'anno accademico 2004*, Napoli 2004, pp. 35-59. Sul Neoclassicismo a Napoli nel Decennio francese cfr. O. SCOGNAMIGLIO, *I dipinti di Gioacchino e Carolina Murat. Storia di una collezione*, Napoli 2008.

<sup>42</sup> Füger e Hackert furono molto impegnati nella decorazione della Reggia di Caserta. Ho sostenuto in altra sede come, a mio giudizio, sia Caserta piuttosto che Napoli il cantiere artistico dove si realizzarono le prime pitture veramente neoclassiche. Cfr. R. CIOFFI, *Al di là di Luigi Vanvitelli: Storia e Storia dell'Arte nella Reggia di Caserta*, in *Caserta. La Storia*, Napoli 2000, pp. 83-105; F. MAZZOCCA, *Un'officina internazionale: artisti stranieri alla corte di Ferdinando IV e Maria Carolina*, in *Casa di Re. Un secolo di storia alla Reggia di Caserta 1752-1860*, cat. mostra (Caserta 2004-2005), a cura di R. CIOFFI, Milano 2004, pp. 121-162 e ancora R. CIOFFI, *Il Rettorato. Gli affreschi*, in *Dimore della Conoscenza*, a cura di R. CIOFFI, G. AMIRANTE, Napoli 2010, pp. 9-13.

<sup>43</sup> Cfr. C. LORENZETTI, *L'Accademia di Belle Arti (1752-1952). Due secoli di vita artistica nell'Italia meridionale*, Firenze 1953; A. GIANNETTI, *L'accademismo artistico nel '700 in Italia ed a Napoli*, Napoli 1982.

<sup>44</sup> Cfr. R. LATTUADA, *La pittura napoletana nei suoi rapporti con Luigi Vanvitelli e la corte di Caserta*, in *Casa di Re*, cit., pp. 85-120.

<sup>45</sup> Cfr. R. CIOFFI, *L'Accademia di Belle Arti*, cit., in particolare pp. 46-48.

<sup>46</sup> J.H.W. TISCHBEIN, *Dalla mia vita. Viaggi e soggiorno a Napoli*, a cura di M. NOVELLI RADICE, Napoli 1993.

<sup>47</sup> *Ivi*, pp. 72-75.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 91. Quest'apprezzamento di Tischbein per la pittura di Rembrandt ci richiama quello di Mengs, scritto negli stessi anni dell'esperienza olandese del Nostro. Due interessanti testimonianze che confermano l'interesse dei pittori neoclassici per la pittura naturalistica del Seicento che, ai loro occhi, appariva la strada maestra per il superamento degli artifici barocchi e rococò. A proposito di Mengs, cfr. R. CIOFFI MARTINELLI, *La ragione*, cit., in particolare cap. III, *Mengs critico d'arte*, 3.3. *Mengs e i naturalisti*, p. 113.

<sup>49</sup> Cfr. J.H.W. TISCHBEIN, *Homer nach Antiken gezeichnet. H.3. Mit Erläuterungen von C.G. Heyne*, Göttingen 1801. Cfr. in proposito A. NEGRO SPINA, *Figure d'Omero disegnate dall'antico. Metz 1801-1802*, Napoli 1994.

<sup>50</sup> Cfr. J.H.W. TISCHBEIN, *Dalla mia vita*, cit., p. 104.

<sup>51</sup> Su questo pittore sappiamo pochissimo, fu cognato del poeta Ludwig Tieck e padre del famoso storico dell'arte tedesco. Probabilmente partecipe con Tischbein degli afflatti preromantici di orientamento stürmeriano.

<sup>52</sup> Queste tappe della sua formazione sono raccontate dallo stesso Tischbein nel *Dalla mia vita*, cit.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 133.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 140. Interessante mi appare questa notazione dell'artista circa la forza maggiore che una rappresentazione visiva possa avere rispetto a una descrizione verbale nell'ambito della definizione dei cosiddetti

caratteri dell'animo umano, come pure vorrei rilevare la conoscenza da parte del Nostro dello scienziato napoletano Giovan Battista Della Porta, pioniere della fisiognomica. Di grande modernità, a mio avviso, la notazione circa la complessità dell'introspezione psicologica che non può partire dalla sola osservazione dell'aspetto esteriore. In proposito cfr. anche P. REINDL, *Tischbeins Entwurf zu einer Physiognomischen Systematik für den Historienmalerei*, in *Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829). Das Werk des Goethe-Malers zwischen Kunst, Wissenschaft und Alltagskultur*, a cura di A. FRIEDERICH, F. HEINRICH, C. HOLM, Petersberg 2001, pp. 75-102.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> Non è casuale questa preferenza per un autore alessandrino che con le sue *Argonautiche* aveva tentato di rinnovare i fasti della poesia epica.

<sup>57</sup> Ivi, p. 147.

<sup>58</sup> Cfr. in proposito P. MAISAK, *Wir passen zusammen als hätten wir zusammen gelebt. Goethe und Tischbein in Italien*, in *Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Goethes Maler und Freund*, a cura di H. MILDENBERGER, Frankfurt 1987-1988.

<sup>59</sup> Cfr. l'ormai classico G. BAIONI, *Classicismo e Rivoluzione*, Napoli 1991, in particolare il I cap. *Prometeo e la rivoluzione dello Sturm und Drang*, pp. 19-54.

<sup>60</sup> Ivi, p. 148.

<sup>61</sup> Cfr. M. OPPEL, *Goethe e Tischbein. Un'amicizia tra artisti*, in *Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Il pittore*, cit., p. 16.

<sup>62</sup> Non escluderei uno studio di manieristi come Rosso e Tibaldi, cui guardò per alcune scelte cromatiche.

<sup>63</sup> L'opera fu pubblicata a cura di C. SCHILLER nel 1861. Per la ricostruzione filologica delle carte Tischbein, cfr. M. NOVELLI RADICE, *Prefazione*, in *Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Il pittore*, cit.

<sup>64</sup> Di quest'opera esistono più versioni e diversi disegni e schizzi. Cfr. l'analitica scheda di catalogo scritta da C. NORDHOFF, per l'acquerello *La forza dell'uomo*, attribuito a Tischbein e pubblicato in *Aspetti dell'arte neoclassica a Roma. Biennale internazionale dell'antiquariato di Firenze*, cat. mostra (Roma 2009), a cura di F. LEONE, Roma 2009, pp. 24-28. L'autrice, pur mettendo in relazione il tema iconografico con le coeve testimonianze scritte di Goethe e Tischbein, non coglie il simbolismo masso-

nico di questo dipinto, non comprendendo soprattutto che la caverna, luogo iniziatico per eccellenza, appare in perfetta sintonia con il valore simbolico di tutta la composizione. C'è da aggiungere che non a caso proprio la caverna scompare nella redazione tarda del 1821, oggi a Oldenburg. Non è dunque condivisibile l'interpretazione dei due uomini come un'allusione a Castore e Polluce (Goethe e Tischbein), ipotizzata da Reidl e citata da Nordhoff, secondo il quale la caverna simboleggerebbe l'oltretomba, luogo di punizione per Castore nel quale Polluce intende accompagnare il fratello.

<sup>65</sup> Nella Cappella Sansevero di Napoli, tempio di virtù massoniche come ho avuto modo di affermare in uno studio precedente, si vede un gruppo scultoreo raffigurante *Il dominio di se stesso*: un guerriero che ha incatenato un leone, simbolo delle passioni umane, grazie all'uso della sua ragione, cui allude il genietto alato che si tocca la fronte con un dito. L'opera è di Francesco Celebrano. Per una lettura massonica della Cappella Sansevero, rimando al mio libro *La Cappella Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica*, Salerno 1987 e 1994.

<sup>66</sup> Cfr. P. FARDELLA, *Antonio Canova a Napoli tra collezionismo e mercato*, Napoli 2002. La Fardella ricostruisce verosimilmente il circolo massonico di cui faceva parte il marchese Berio.

<sup>67</sup> La notizia è riferita in una nota da E. ZANIBONI, cfr. J.W. GOETHE, *Viaggio in Italia*, cit., II, p. 223. Gerning che entrò in possesso del cartone, già in collezione Berio, scrisse. «In questo semplice e poetico concetto artistico, che il pittore avrebbe voluto continuare per i vari periodi dell'umana cultura, è tutto lo spirito dell'arte di Tischbein». Ivi, I, p. 257.

<sup>68</sup> Cfr. «Memoria per le Belle Arti», tomo III, Roma 1787, p. CIV.

<sup>69</sup> Per la successione filologica di queste opere cfr. C. NORDHOFF, scheda *La forza dell'uomo*, cit. Pubblico un'unica versione, data la estrema somiglianza tra i due dipinti citati.

<sup>70</sup> J.W. GOETHE, *Viaggio in Italia*, cit., I, p. 153. Presso il museo Casa Goethe di Roma è conservato un disegno acquerellato, indicato come *Guerrieri a cavallo* e datato 1786-1787. Non escludo che possa trattarsi di uno degli schizzi ricordati da Goethe. Cfr. *Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Il pittore*, cit., p. 8.

<sup>71</sup> J.H.W. TISCHBEIN, *Dalla mia vita*, cit., p. 293.

<sup>72</sup> Cfr. R. CIOFFI, *Ripensando l'arte napoletana del primo Ottocento*, in «ON/OttoNovecento», 1996, 2, pp. 5-19.

---

## ABSTRACT

Ut pictura poesis: *Reflections on Tischbein, Goethe, and German Comrades between Rome and Naples*

The present essay focuses on the works of Goethe and Tischbein in order through them to enlarge on the concept of *ut pictura poesis* in European aesthetics during the second half of the eighteenth century. It sets the tragedy *Iphigenia in Tauris* in relation to the painting *Iphigenia and Orestes* and to drawings and paintings by friends of Goethe's between Rome and Naples, in a cultural environment that was international in scope and in sympathy with freemasonry. Letters, autobiographies, and literary and visual works by the above-mentioned artists are analyzed and their aesthetic and ethical motivations interpreted. Specifically works by Melchior Kraus, Friedrich Bury, Angelika Kauffmann, and especially Wilhelm Tischbein, who is commonly seen as the artist culturally closest to Goethe. The essay also looks closely at Tischbein's North-European formation and how that played a role during his directorship of the Accademia del Disegno in Naples between 1789 and 1799.



1. Elie-Honoré Montagny, *Interno del palazzo reale di Napoli*.  
Roma, Museo Praz.

## «Tolto dall'antico» e non solo: Elie-Honoré Montagny e le sue fonti. 2

### Ornella Scognamiglio

Ancora non è possibile individuare il tramite grazie al quale Elie-Honoré Montagny entrò in contatto con Carolina Murat; forse fu il cardinale Fesch a segnalarlo alla nipote o, piuttosto, l'interesse della nuova regina venne suscitato dalla visione del dipinto *Filemone e Bauci*, divulgato nel 1809 da un disegno<sup>1</sup> probabilmente predisposto per la vendita, con i versi di Ovidio a illustrarne il soggetto e a renderlo maggiormente accattivante. Sicuramente Montagny era a Napoli nel 1811; lo attesta l'acquerello su carta del Museo Praz<sup>2</sup> (fig. 1), raffigurazione di un ambiente privato all'interno del Palazzo Reale, che sembrerebbe sottintendere un rapporto privilegiato con Carolina, contrassegnato da una familiarità abituale e quotidiana. L'opera – «cristallina nella sua nitidezza»<sup>3</sup> – deve essere considerata probabilmente un omaggio offerto a colei che iniziava a offrirgli quella protezione da tempo auspicata, e opportunità finalmente meno transitorie. Montagny, tuttavia, non era solo alla corte di Carolina. E il 1811 può essere considerata una data emblematica per l'azione collezionistica della regina, il momento in cui si concretizza la sua volontà di chiamare pittori fidati a cui delegare il compito di impreziosire i suoi spazi personali, così da creare una sorta di universo parallelo, lontano dalla solennità simbolica e rappresentativa che la sua nuova posizione le imponeva. Proprio in quell'anno erano diversi gli artisti francesi presenti in città, da François-Marius Granet<sup>4</sup> a Louis Ducis<sup>5</sup>, da Benjamin Rolland ad Alexandre Dunouy<sup>6</sup>, a cui si agguingeranno in seguito Auguste de Forbin, Louis Dupré, senza dimenticare – ovviamente – Jean-Auguste-Dominique Ingres<sup>7</sup>. Un vero e proprio circolo di antichi compagni di atelier, non si sa quanto affiatato o in che misura collaborativo; solo *petits maîtres*, tranne qualche evidente

eccezione, in grado comunque di rinnovare l'ambiente artistico locale, ancora incapace di aderire pienamente alle forme mature del neoclassicismo europeo<sup>8</sup>.

A Napoli, Montagny cambia totalmente registro, abbandonando l'austerità severa di soggetti complessi e a lungo ponderati, costruiti su un disegno solido e duro; qui sembra scoprire una scioltezza stilistica inesistente nelle sue opere precedenti, una sorta di vivacità resa ancora più evidente dalla ricerca coloristica, espressa attraverso un tocco leggero, disinvolto e quasi spensierato. Un'energia che si ritrova nel *Trionfo di Galatea* (fig. 2), firmato e datato 1812<sup>9</sup>, oggi conservato nel Palazzo Reale di Napoli. La tela – molto probabilmente identificabile con il «quadro dipinto ad olio rappresentante Galatea, con vary amorini e Ninfe attorno», disposto nel 'Gabinetto del Bagno' della Reggia di Portici ancora nel 1817<sup>10</sup> – sembra immediatamente rinviare alla decorazione voluta da Carolina per i bagni a Granello, ideata proprio negli stessi anni. Senza voler sostenere un sicuro coinvolgimento di Montagny, è tuttavia da evidenziare una similarità di temi nella scenografia degli ambienti, tutta giocata su allegorie marine, in un tripudio di «pesci ornati di ghirlande di rose»<sup>11</sup>, di «conchiglie, rami di corallo, puttini con ghirlande di fiori», e in una prospettiva moltiplicata che si apriva su brani pittorici, ora alludenti a «Teti su di un carro marino tirato da delfini con varie Nereidi all'intorno che presentano ad Achille le differenti armi fabbricategli da Vulcano», ora alla «nascita di Venere sortente da una conchiglia aperta da due Tritoni», il tutto accompagnato da «una Nereide che percorre il mare su di un toro marittimo nutrendolo di bevande per rinvigorirlo al corso», e da un'infinità di cavalli marini, ninfe, sirene e tritoni, riprodotti su fasce monocrome.



2. Elie-Honoré Montagny, *Trionfo di Galatea*. Napoli, Palazzo Reale.

Una precisa richiesta della committente, quindi, spiegherebbe non solo il soggetto del dipinto ma anche l'atmosfera leziosa che lo attraversa, avvolgendo tutte le sue componenti in un tripudio di armoniosa serenità. Perché in questo caso il ricorso all'Antico si fa più morbido, e si fonde in un insieme dal sapore pompeiano<sup>12</sup> – la brezza marina che scompiglia i capelli e gonfia i manti trasformandoli in vele, i delfini che solcano fulminei l'onda, i tritoni aitanti, la canna di fiume e il corallo a indicare l'unione eterna tra Acis e Galatea – senza divenire annotazione erudita o impronta antiquaria. Le citazioni si addolciscono in sequenze più scorrevoli e in rielaborazioni maggiormente autonome; se la figura della Galatea presenta una impostazione simile a quella di una Venere dell'album Getty<sup>13</sup> – nel profilo, nella torsione del busto e nella braccia carnose (figg. 2-3) – altri richiami appaiono sfumati e quasi evocativi, come nel caso della nereide che gioca con le perle dell'acconciatura, emulando il gesto tipico

dell'Afrodite anadiomene – una posa tante volte tratteggiata da Montagny – o in quello della ninfa dai capelli biondi, il cui viso, dall'espressione mite e innocente, parafrasa una copia tratta dalle *Antichità di Ercolano* (figg. 5-6). Sempre il mondo classico come modello esemplare, ma rimaneggiato con elegante naturalezza e combinato con interferenze esterne, ancora riconducibili a Guido Reni, evidenti nell'ammorino in corrispondenza vezzosa con la Galatea, che ricorda quello del *Rapimento di Elena* (fig. 4) del Louvre<sup>14</sup>. Su ogni cosa sembra, comunque, prevalere il colore, a volte giocato sulle trasparenze e a volte iridescente, denso o estremamente fluido, esplicitato da una pennellata compatta o al contrario corposa – si veda la spuma marina – o reso intenso dai piccoli tocchi variopinti che compongono le ali dei putti, in una sorta di reminiscenza degli angeli di Pietro Cavallini che, probabilmente, Montagny aveva potuto ammirare durante il suo soggiorno a Roma.

Non si hanno notizie degli anni successivi; Montagny



3. Elie-Honoré Montagny, f. 13v, particolare, in *Recueil d'antiquités...*, Los Angeles, Getty Research Institute.



4. Guido Reni, *Il rapimento di Elena*, particolare. Paris, Musée du Louvre.

forse rimase a Napoli, coinvolto da Carolina in qualche progetto ancora sconosciuto, o invece tornò a Roma, continuando un'attività alquanto oscura, o comunque sprovvista di particolari affermazioni. Sintomo di una sua presenza in qualche modo regolare presso la corte murattiana è però il dipinto *Tasso legge la Gerusalemme liberata alla corte del duca d'Este* (fig. 7), firmato e datato, «E.H. Montagny pinxit Napoli 1815». Segnalato poi nel regesto di vendita della collezione del principe di Salerno come «*Tasso nella Corte di Ferrara*, figura terzina, su tela, di palmi tre per due e mezzo, opera moderna, con cornice dorata ed intagliata, valutato per ducati 100»<sup>15</sup>, fu venduto a Londra il 10 gennaio 1857 dal duca d'Aumale<sup>16</sup>; entrò a far parte della collezione del Victoria and Albert Museum nel 1886, proveniente dalla raccolta di Joshua Dixon<sup>17</sup>. Il quadro rappresenta un precoce tributo alla vita del grande poeta che, solo nel corso dell'Ottocento, risveglierà l'attenzione degli artisti romantici, sulla scia della biografia scritta nel 1621 da Giovan Battista Manso, «riedita molte volte e fonte di numerose riduzioni e rifacimenti anche all'estero»<sup>18</sup>. Solo un anno prima – al *Salon* parigino

del 1814 – Louis Ducis aveva presentato un quadro dal contenuto affine – «*Le Tasse lisant à la princesse Léonore, dont il était épris, l'épisode d'Olinde, et Sophronie de son poëme de la Jérusalem délivrée*»<sup>19</sup> – acquistato da Ortensia de Beauharnais e oggi conservato al Napoleonmuseum di Arenenberg. «Primo ideatore e diffusore dei temi sulla vita del Tasso, nell'ambito del gusto e della cultura revivalistica dell'Impero e poi della Restaurazione»<sup>20</sup>, Ducis aveva incentrato la composizione sulla relazione sentimentale tra il Tasso ed Eleonora d'Este – «Il saisit ainsi l'occasion de l'instruire de son amour»<sup>21</sup> commenterà, infatti, il *livret* dell'esposizione – precorrendo la fortuna pittorica dell'amore infelice poi sviluppato da Luigi Mussini, Francesco Podesti, Giuseppe Mancinelli e Domenico Morelli<sup>22</sup>. Il quadro di Montagny, però, rivela un approccio totalmente dissimile e, più che indugiare su un idillio dagli esiti tragici, mira a eludere ogni patetismo per evidenziare una scena di corte, all'interno della quale la lettura della *Gerusalemme liberata* è presentata non come recondito omaggio a Eleonora, ma come effetto di una politica culturale capace di ispirare opere di eterna



5. Elie-Honoré Montagny, *Trionfo di Galatea*, particolare. Napoli, Palazzo Reale.



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

bellezza. Un soggetto, quindi, assai innovativo sia per la preferenza iconografica sia per la prospettiva prescelta, divergente dall'affettazione tipica del genere *troubadour*. Se non è sempre agevole attestare le derivazioni letterarie in grado di influire sulle committenze di Carolina, credo sia comunque da rilevare che qualche anno prima – nel 1807 a Weimar – era stata messa in scena la tragedia *Torquato Tasso*, pubblicata da Goethe nel 1790<sup>23</sup>, incentrata sull'azione di protezione promossa da un principe nei confronti di un artista, una sorta di tutela che andava a preservare ed esaltare le qualità del genio, pur originando un insito conflitto tra la libertà creativa e il controllo esercitato dal potere. Una questione assai delicata che nell'*ouverture* dell'opera – nel dialogo tra Eleonora d'Este ed Eleonora Sanvitale – si manifestava, però, priva di ambivalenze, in un'esaltazione convinta del mecenatismo. «Ferrara è grande per i suoi principi» – andrà infatti a rimarcare la Sanvitale – continuando:

Il caso sperde facilmente ciò che raccoglie,  
ma un uomo nobile attira uomini nobili  
e sa trattenerli, come fate voi.  
Attorno a tuo fratello e a te  
si raccolgono spiriti degni di voi

e voi siete degni dei vostri grandi padri. (...) Ed è vantaggioso accogliere il genio: gli porgi un dono ospitale ed egli te ne lascia uno più bello<sup>24</sup>.

La replica della principessa faceva emergere le sue qualità più profonde:

Tutto ciò Eleonora mi tocca appena  
se penso a quanto piccoli siamo,  
e quel che siamo lo dobbiamo ad altri! / (...) Inoltre, te lo posso assicurare, non ho mai considerato mio privilegio e possesso ciò che natura e fortuna mi diedero. Mi piace ascoltare uomini saggi e capire ciò che pensano. Sia che si giudichi un uomo antico o il valore delle sue azioni o si parli di una scienza che, ampliata dall'esperienza, serve all'uomo e lo nobilita, io seguo volentieri la conversazione degli spiriti nobili, qualunque sia il tema, perché mi è facile seguirla<sup>25</sup>.



7. Elie-Honoré Montagny, *Tasso legge la Gerusalemme Liberata alla corte del duca d'Este*. London, Victoria and Albert Museum.

Certamente sarebbe piaciuto a Carolina il proclama di curiosità intellettuale espresso da Eleonora d'Este<sup>26</sup>. Ed è proprio questa consapevolezza che in qualche modo si palesa nel dipinto di Montagny: lo sguardo fermo e la posa altera, la sorella del duca conquista uno spazio privilegiato non in virtù della sua natura 'femminile' – abile nel saper ispirare sentimenti d'amore – ma in quanto lucida e sagace ascoltatrice, simile – per attitudine e contegno – a una regina. Pure l'ambientazione, caratterizzata da drappaggi e da arredi neoclassici, in una dimensione storica fin troppo evidente, pare collegare la scena raffigurata alla corte napoletana e alla sua diretta committente. Ma Montagny si smarrisce all'interno di una composizione lontana dal suo mondo intriso di riferimenti classici, e arresta i personaggi in movimenti innaturali e come forzati. Tra Alfonso – goffo nella sua corporatura massiccia, resa ancor più sgraziata

dagli abiti sontuosi – e il Tasso – artificioso nell'atteggiamento caricato – la sola Eleonora emerge per l'eleganza delle vesti e dell'acconciatura, e per quel ventaglio di piume, retaggio di moduli cinquecenteschi e di sapore fiammingo, che è impossibile non collegare, in un'allusione quanto mai suggestiva, alla *Grande Odalisca* di Ingres, nel 1815 già collocata nel Palazzo Reale di Napoli<sup>27</sup>.

La disfatta dei Murat segnò anche il declino dell'attività di Montagny. Tornato a Parigi, l'artista si propose per la prima volta al pubblico dei *Salons* nel 1819 con un dipinto, *Eros disputa ad Anteros la palma dell'amore*<sup>28</sup> (fig. 8), realizzato due anni prima. Una composizione impregnata di citazioni classiche, un clima ben evidenziato anche dalla legenda esplicativa del catalogo – «La scène est près d'Amathonte, où Venus était spécialement honorée. Toutes les divinités champêtres assistent à ce combat dont l'Amour



8. Elie-Honoré Montagny, *Eros disputa ad Anteros la palma dell'amore*. Collezione privata



9. Elie-Honoré Montagny, *La barca di Caronte*. Collezione privata.

sort vainqueur»<sup>29</sup> – ma ormai anacronistico, non in grado di imporsi né all'attenzione dei visitatori né al giudizio della critica, soprattutto in una mostra memorabile a causa dello sconcerto provocato dalla *Zattera della Medusa* di Géricault. D'altronde, una raffigurazione così poco efficace, sebbene provvista di una certa gradevolezza e di rimandi alla morbidezza lineare concepita da Ingres, non possedeva le qualità necessarie per emergere tra la miriade di quadretti *troubadours* così in voga in quegli anni e in mezzo alle pitture religiose tornate prepotentemente alla moda, ma neppure per distinguersi all'interno di un genere che ancora suscitava un certo interesse. La palma della vittoria – in questo caso – era stata conquistata da *Amore e Psiche* di François-Édouard Picot<sup>30</sup> e soprattutto

da *Pigmalione e Galatea* di Girodet, ultimo capolavoro di uno degli artisti più apprezzati del tempo, un'opera per di più a lungo attesa, su cui si era concentrata un'aspettativa amplificata dal ritardo con il quale era stata infine esposta nelle sale del Louvre<sup>31</sup>. Un debutto troppo tardivo, quello di Montagny; la sua prolungata assenza da Parigi si era trasformata in un distacco che solo un'opera veramente sorprendente – nei temi e nella forma – avrebbe potuto annullare. E il suo *Eros e Anteros* svanì in un'indifferenza assoluta, non sollecitando alcuna considerazione nei resoconti dell'epoca e non ricevendo l'onore di una riproduzione all'interno degli *Annales du musée* di Charles-Paul Landon<sup>32</sup>, tantomeno una minima allusione nelle *Lettres à David*, scritte da un gruppo di antichi allievi al maestro ormai in esilio a Bruxelles<sup>33</sup>, nemmeno tra «MM. les croûtons». Un silenzio pesante come un macigno. Non ancora quarantenne, Montagny appariva vecchio e antiquato, totalmente escluso dai circuiti autorevoli e prestigiosi del mercato artistico francese, privo di relazioni influenti e incapace di proporre creazioni originali e pregnanti di significati, al passo coi tempi. Sordo ai cambiamenti, nel 1824 perseverò nell'errore, selezionando per il *Salon* altri due soggetti mitologici – *Adonis, de retour de la chasse, est présenté par l'Amour à Vénus e Narcisse, fils de Céphise et de Liriope, se mire dans les eaux limpides d'une fontaine; à regret l'Amour y éteint son flambeau et a brisé ses armes*<sup>34</sup> – e riproponendo pure il Caronte dantesco, forse da identificarsi con la versione apparsa recentemente sul mercato<sup>35</sup> (fig. 9). Il mondo stava cambiando<sup>36</sup>, senza che Montagny se ne accorgesse. «Nous sommes à la veille d'une révolution dans les beaux-arts»<sup>37</sup>, proclamerà Stendhal il 31 agosto sul «Journal de Paris» dopo una visita al *Salon*; un preambolo poi ancor più esplicitato:

Les grands tableaux composés de trente figures nues, copiées d'après les statues antiques, et les lourdes tragédies en cinq actes et en vers, sont des ouvrages fort respectables sans doute; mais, qui qu'on en dise, ils commencent à ennuyer, et, si le tableau des *Sabines* paraissait aujourd'hui, on trouverait que ses personnages sont sans passion, et par tous pays il est absurde de marcher au combat sans vêtements. – Mais tel est pourtant l'usage dans les

bas-reliefs antique! s'écrient les classiques de la peinture (...) – Et que me fait à moi le bas-relief antique? tâchons de faire de la bonne peinture moderne<sup>38</sup>.

Adone o Narciso, quindi, come potevano controbattere alla forza pittorica del *Massacro di Scio* di Delacroix esposto quell'anno? E quale trasporto poteva essere generato da innocui e vacui soggetti mitologici? «Et, d'abord, l'on se demande ce que signifie un pareil sujet – rimarcherà, infatti, un resoconto dell'epoca riferendosi a *Pandore descendue sur la terre par Mercure* di Jean Alaux – quel but d'utilité, même indirecte, l'artiste a voulu atteindre?»<sup>39</sup>. A nulla servì la riproposta dell'*Adonis* al Salon di Lille<sup>40</sup> l'anno successivo, nonostante la compresenza di un ritratto di Charles X «dessiné d'après nature»<sup>41</sup>, indizio di un contatto a cui non fecero seguito particolari conseguenze.

Ancora anni difficili per Montagny. Come riportato da Charles Gabet nel 1831, aprì a Parigi «un atelier d'élèves; il enseigne aussi la perspective, apprend à modeler en terre et en cire, et donne des leçons particulières»<sup>42</sup>. Proprio alla sua attività didattica va collegata la raccolta di disegni dell'Institut National de l'Histoire de l'Art di Parigi<sup>43</sup>, databile intorno agli anni trenta dell'Ottocento, una sorta di manuale di architettura – dall'antico e dai buoni maestri – ad uso dei pittori, scultori e paesaggisti; altri fogli assimilabili per contenuto si conservano al Getty<sup>44</sup> e al Musée Antoine Vivenel di Compiègne<sup>45</sup>. Progettazioni tecniche, associate a lunghi commenti manoscritti, ma non prive di fascino, così lucide e razionali, rivelatrici di una mano salda, sorretta dalla padronanza delle regole e rafforzata dall'esperienza assimilata negli anni. Una sicurezza, però, in qualche modo fine a se stessa e non più suffragata da un particolare istinto creativo. Nell'ultimo periodo della sua vita, Montagny andò decadendo in maniera inesorabile. Alcuni disegni – come la *Veduta del cortile di villa Medici*, datata 1825<sup>46</sup> – provano il suo ritorno a Roma, non si sa a quale scopo e per quanto tempo; la sua permanenza a Parigi, più o meno stabile, è comprovata però da una



10. Elie-Honoré Montagny, *L'aquila porta via il cane della giovane contadina*. Los Angeles, Getty Research Institute.

serie di richieste di sovvenzioni statali<sup>47</sup>, aiuti necessari per provvedere alle spese di affitto e indispensabili per garantirgli un livello minimo di sopravvivenza. Morirà in povertà, il 13 luglio 1864, all'ospedale Bicêtre<sup>48</sup> – un ospizio per indigenti dal tetro passato<sup>49</sup> – in cui era stato costretto a ritirarsi già dal 13 novembre 1858. Una fine triste per un artista senza fortuna. Emblematico – e, nello stesso tempo, struggente – è un disegno del Getty, *L'aquila che emporta le chien de la jeune fermière* (fig. 10); sotto una composizione graziosa e inutile, una grafia accurata ed elegante era andata a precisarne il titolo e l'autore: «Composé par E.H. Montagny, Peintre d'histoire, ancien Peintre de S.M. la Reine Murat de Naples».

<sup>1</sup> Il disegno presenta la scritta: «Roma 1809. Tableau qui a été exécuté à Naples». 40,64 x 55,88 cm. Cfr. COLNAGHI, *Old Master Drawings*, London 1986, n. 49. Recentemente è stato venduto per 1170 dollari. Cfr. Michaan's Auctions, 2 ottobre 2011, lotto 801.

<sup>2</sup> «E.H. Montagny fe. 1811 Naples». 40,6 x 45,8 cm.

<sup>3</sup> M. PRAZ, *La casa della vita*, Milano 1979, p. 322. Si vedano anche IDEM, *La filosofia dell'arredamento. I mutamenti del gusto della decorazione interna attraverso i secoli* (1964), Milano 2012, p. 45; *Le stanze della memoria. Vedute di ambienti, ritratti in interni e scene di conversazione dalla collezione Praz. Dipinti e acquerelli 1776-1870*, cat. mostra, Roma 1987, a cura di S. SUSINNO, E. DI MAJO, Milano-Roma 1987, pp. 29-30; *Scènes d'intérieur. Aquarelles de la collection Mario Praz et Chigi*, cat. mostra, Boulogne-Billancourt 2002-2003, a cura di B. FOUCART, Paris 2002; P. Rosazza Ferraris in *Les Sœurs de Napoléon. Trois destins italiens*, cat. mostra, Paris 2013, a cura di M.T. CARACCILO, Paris 2013, pp. 170-171.

<sup>4</sup> Arriverà probabilmente in maggio per ripartire a fine giugno, giusto il tempo per prendere accordi. L'anno successivo fu nominato pittore di paesaggio storico della regina. Cfr. F.-M. GRANET, *Mémoires*, in I. NÉTO, *Granet et son entourage. Le peintre François-Marius Granet. Correspondance de 1804 à 1849*, «Archives de l'Art français XXXI», Nogent-le-Roi 1995, p. 254.

<sup>5</sup> Lo attesta lo stesso Granet nei suoi *Mémoires*: «J'avais bien rencontré un de mes camarades d'atelier, Ducis, neveu du poète de ce nom, avec le quel j'aurais pu voir en peintre toutes les beautés que Naples renferme; mais il appartenait à une autre société que la mienne, et nous fûmes obligés de nous séparer». Ivi, p. 254.

<sup>6</sup> Dunouy fu convocato da Carolina a Saint-Cloud nel 1810. «Elle me propose de lui donner une leçon de paysage sur le champ» – racconta lo stesso Dunouy in una lettera a un amico – «Au bout de peu de jours elle me vanta les beaux paysages des environs de Naples, me propose d'y venir. Je lui répons que je suis disposé à la suivre jusqu'aux extrémités de la terre». In A.-E. HERTAUX, *Les voyages en Italie d'Alexandre-Hyacinthe Dunouy*, mémoire de DRA, Ecole du Louvre, Paris 2003, p. 53.

<sup>7</sup> Per una disamina della produzione eseguita da questi artisti per Carolina Murat si rimanda a O. SCOGNAMIGLIO, *I dipinti di Gioacchino e Carolina Murat. Storia di una collezione*, Napoli 2008, in particolare pp. 127-195.

<sup>8</sup> Cfr. R. CIOFFI, *Pittura e scultura (1782-1860)*, in *Storia del Mezzogiorno*, XI, Napoli 1991, pp. 538-565; EADEM, *Ripensando l'arte napoletana del primo Ottocento*, in «Otto/Novocento», 2/96, pp. 5-19; EADEM, *Peintres français à Naples sous les règnes de Joseph Bonaparte et de Joachim Murat*, in «Revue de l'Institut Napoléon», 182, 1, 2001, pp. 37-44; EADEM, *L'Accademia di Belle Arti di Napoli tra Solimena e Morelli: 1752-1848*, in *Seduta inaugurale dell'anno accademico 2004*, Società Nazionale di Scienze, Lettere e Arti in Napoli, Napoli 2004, pp. 35-59. Si veda anche O. SCOGNAMIGLIO, *I dipinti di Gioacchino*, cit., in particolare pp. 91-122.

<sup>9</sup> «E.H. Montagny f. 1812».

<sup>10</sup> Cfr. Archivio di Stato di Napoli, Casa Reale Amministrativa, Terzo inventario, Inventari, fasc. 381, folio 24. *Real tappezzeria. Inventario della mobilia esistente nel R. Palazzo di Portici. Anno 1817*.

<sup>11</sup> Per i documenti delle perdute decorazioni cfr. N. D'ARBITRO, L. ZIVIELLO, *Carolina Murat. La Regina francese del Regno delle Due Sicilie. Le Architetture, la Moda, l'Office de la bouche*, Napoli 2003, pp. 253-254; M. VISONI, *Carolina Murat e Ingres a Portici, 1813-1814: il Bagno della Regina al Granatello, un'architettura neo-dorica e il "potere della Libertà"*, in «Rendiconti della Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti», 74, 2006-2007, pp. 113-130.

<sup>12</sup> Numerosi disegni dell'Album Getty documentano le copie effettuate da Montagny da soggetti inerenti a temi marini; le analogie sono spesso evidenti anche se non particolarmente rilevanti; per mancanza di spazio non è stato possibile mostrare tutti i confronti.

<sup>13</sup> È probabile che la Venere sia stata ideata dallo stesso Montagny; l'ambiguità della scritta «cette venus est composée par Mr Montagny, peintre d'histoire» non consente risposte conclusive. È, però, indicativo

che il Digital Montagny non sia riuscito a rintracciare nessun modello di riferimento. Cfr. f. 13v, in *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>.

<sup>14</sup> Cfr. G.-J. SALVY, *Guido Reni*, Paris 2001; S. PIERGUIDI, *Il capolavoro e il suo doppio. Il ratto di Elena di Guido Reni e la sua replica tra Madrid, Roma e Parigi*, Roma 2012.

<sup>15</sup> In C. FIORILLO, *Una vendita all'asta nel Real Museo Borbonico (I)*, in «Napoli nobilissima», s. IV, XXVII, 1988, n. 713, p. 168.

<sup>16</sup> Cfr. CHRISTIE'S LONDON, *Catalogue of a Portion of the gallery of an Italian nobleman*, London 1857, n. 9, p. 3.

<sup>17</sup> Cfr. C.A. KAUFFMANN, *Catalogue of Foreign Paintings, II. 1800-1900*, London 1973, p. 77. Il quadro misura 63,7 x 75,5 cm.

<sup>18</sup> M. ROSCI, *Immagini tassesche fra classicismo e romanticismo*, in *Torquato Tasso tra letteratura musica teatro e arti figurative*, cat. mostra, Ferrara 1985, a cura di A. BUZZONI, Bologna 1985, p. 367.

<sup>19</sup> In P. SANCHEZ, X. SEYDOUX, *Les catalogues des Salons. I. (1801-1819)*, Paris 1999, n. 351, p. 258.

<sup>20</sup> M. ROSCI, *Jean-Louis Ducis*, in *Torquato Tasso tra letteratura*, cit., p. 387.

<sup>21</sup> In P. SANCHEZ, X. SEYDOUX, *op. cit.*, p. 258.

<sup>22</sup> Per un approfondimento cfr. *Tasso, Tiziano e i pittori del parlar disgiunto: un laboratorio tra le arti sorelle*, a cura di A. EMILIANI, G. VENTURI, Venezia 1997; *Torquato Tasso e la cultura estense*, atti del convegno, Ferrara 1995, a cura di G. VENTURI, Firenze 1999; *L'arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, cat. mostra, Firenze 2001, a cura di E. FUMAGALLI, M. ROSSI, R. SPINELLI, Livorno 2001; *Torquato Tasso e le arti*, atti del convegno, Bergamo 2000, Bergamo 2002; S. MILESI, *Un'idea su Torquato Tasso: tra poesia e pittura*, Bergamo 2003.

<sup>23</sup> L'influenza del *Torquato Tasso* di Goethe sui pittori *troubadours* e, successivamente, su Delacroix è stata già sottolineata da Hugh Honour. Cfr. H. HONOUR, *Il romanticismo* (1979), ed. cons. Torino 2007, pp. 280-284. Il dramma, presentato in Francia da Madame de Staël (cfr. MADAME DE STAËL, *De l'Allemagne*, Paris 1810), ebbe una circolazione più limitata in Italia, se si esclude la traduzione della prima scena del primo atto realizzata tra il 1786 e il 1790 da Vincenzo Monti. Cfr. V. MONTI, *Frammento del "Torquato Tasso" di Goethe*, in «Rivista viennese», III, Vienna 1839, t. II, pp. 58-75; G.A. CAMERINO, *Monti, Tasso e un frammento di traduzione da Goethe*, in IDEM, *Dall'età dell'Arcadia al "Conciliatore". Aspetti teorici, elaborazioni testuali, percorsi europei*, Napoli 2006, pp. 93-113. La prima traduzione italiana fu pubblicata da Guido Sorelli nel 1820.

<sup>24</sup> J.W. GOETHE, *Torquato Tasso* (1790), a cura di E. BERNARDI, trad. it. di C. LIEVI, Venezia 1988, p. 57.

<sup>25</sup> Ivi, pp. 59-61.

<sup>26</sup> Per un'esamina della personalità di Carolina Murat e per gli intenti culturali da lei promossi si rimanda a O. SCOGNAMIGLIO, *I dipinti di Gioacchino*, cit. Si veda pure *Les Sœurs de Napoléon*, cit., pp. 151-194.

<sup>27</sup> Una lettera del 19 dicembre 1814 scritta da David d'Angers all'amico Louis Dupré, all'epoca a Napoli, fa ritenere che a quella data il quadro fosse ultimato e già spedito: «J'ai dit à Ingres que vous m'aviez fait part du plaisir que sa dernière figure de femme vous avait fait éprouver: il m'a chargé de vous dire qu'il attachait un grand prix à vos compliments, que vous étiez le seul qui lui en eût donné des nouvelles, car il ignorait jusqu'alors ce qu'elle était devenue». In D. SALMON, *La Grande Odalisque*, Paris 2006, p. 20. Com'è noto, alla caduta dei Murat, Ingres riuscì a rintracciare il dipinto a casa dell'ambasciatore francese a Napoli, il conte Narbonne-Pelet, recuperandolo in virtù del mancato pagamento dei committenti. Per la ricostruzione dell'intera vicenda, oltre al testo di Salmon, cfr. H. NAEF, *Die Bildniszeichnungen von J.-A.-D. Ingres*, II, Bern 1977-1980; *Lettres d'Ingres à Marcotte d'Argenteuil*, a cura di D. TERNOIS, in «Archives de l'art français», nouvelle période, XXXV, 1999; *Fantasma d'Ingres. Variations autour de la Grande Odalisque*, cat. mostra, Cambrai 2004, a cura di V. BURNOD, Cambrai-Gand 2004; *Ingres 1780-1867*, cat. mostra,

Paris 2006, a cura di V. POMARÈDE, Paris 2006; *Lettres d'Ingres à Gilibert*, a cura di D. TERNOIS, M.-J. TERNOIS, Paris 2005; *Lettres de France et d'Italie*, a cura di D. TERNOIS, Paris 2011.

<sup>28</sup> *Cupidon combattant avec Antéros pour lui ravir une palme*. Firmato e datato: «E.H. Montagny F<sup>1</sup> An 1817»; 115 x 147,5 cm. Il dipinto fu offerto al Louvre da M<sup>me</sup> A. Jannine l'8 dicembre 1931. Cfr. Archives Nationales, Département des Peintures du musée du Louvre (série P), volume 6 (sous-série 7), n. 20144790/74. È stato venduto a Montecarlo l'8 dicembre 1990. Cfr. SOTHEY'S MONACO, *Importants tableaux et dessins du XIX<sup>e</sup> siècle*, lotto 303. Ringrazio Sotheby's, in particolare Chantal Bouté e Karen Crossley, per l'estrema gentilezza e la solerte disponibilità.

<sup>29</sup> In P. SANCHEZ, X. SEYDOUX, *op. cit.*, n. 851, p. 344.

<sup>30</sup> Ora al Louvre.

<sup>31</sup> S. BELLENGER, *Le dernier chef-d'œuvre*, in *Girodet 1767-1824*, cat. mostra, Paris 2005-2006, a cura di IDEM, Paris 2005, pp. 462-467.

<sup>32</sup> Eppure Landon aveva dato spazio, come sua abitudine, a diversi artisti esordienti e poco noti. Cfr. C.-P. LANDON, *Annales du musée et de l'école moderne des beaux arts. Salon de 1819*, 2 voll., Paris 1819. Per gli *Annales* cfr. O. SCOGNAMIGLIO, *L'abstraction rigoureuse della pittura: Charles-Paul Landon e «Les Annales du musée»*, in «Filologia antica e moderna», n. 39-40, 2012-2013 (2014), pp. 197-246; EADEM, «Plus de finesse que de vigueur, plus de grâce que d'énergie»: Charles-Paul Landon e le femmes artistes, in «Filologia antica e moderna», n. 41-42, 2014-2015 (2015), pp. 91-128.

<sup>33</sup> Cfr. *Lettres à David, sur le Salon du 1819, par quelques élèves de son école*, Paris, Pillet aîné, 1819.

<sup>34</sup> Cfr. [http://salons.museeorsay.fr/index/exposant/63419?sort=section\\_du\\_catalogue%2Aoeuvre\\_titre&order=asc](http://salons.museeorsay.fr/index/exposant/63419?sort=section_du_catalogue%2Aoeuvre_titre&order=asc).

<sup>35</sup> Galerie Lhoste, Biarritz-Pau.

<sup>36</sup> Ne era ben consapevole Girodet, che nel 1821 scrive al suo vecchio compagno François-Xavier Fabre: «Il s'élève une génération nouvelle de peintres qui m'est presque étrangère et qui ne paraît guère marcher dans les voies que nous avons cru bonnes, dans notre tems. C'est une vieille loi que celle qui ne permet pas aux choses de rester longtemps stationnaire». In S. ALLARD, M.-C. CHAUDONNET, *Le suicide de Gros. Les peintres de l'Empire et la génération romantique*, Paris 2010, p. 73. A questo testo si rimanda per un'analisi davvero mirabile dei primi anni della Restaurazione e per un approfondimento bibliografico.

<sup>37</sup> STENDHAL, *Mélanges d'art. Salon de 1824. Des beaux-arts et du caractère français. Les tombeaux de Corneto*, a cura di H. MARTINEAU, Paris 1932, p. 21.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> F. FLOCON, M. AYCARD, *Salon de 1824*, Paris, A. Leroux, 1824, p. 30.

<sup>40</sup> Cfr. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivans, exposés au salon de Lille, le 29 août 1825*, Lille, Imprimerie de L. Jacqué, 1825. Si veda: <http://salons.musee-orsay.fr/index/salon/63?offset=3>.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> C. GABET, *Dictionnaire des Artistes de l'école française, au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, chez Madame Vergne, 1831, p. 500. Gabet traccia una biografia piuttosto compiuta, frutto evidentemente di notizie apprese dallo stesso artista. La notorietà di Montagny continuò a essere legata all'antica protettrice, e la sua reputazione a essere sostenuta da una produzione napoletana non conosciuta realmente, ma ribadita nei diversi *Dictionnaires* pubblicati lungo l'Ottocento, con una progressiva decurtazione di informazioni sintomatica di un oblio sempre più definitivo. Cfr. F.-F. GUYOT DE FÈRE, *Annuaire des Artistes français*, Paris, Guyot de Fère, 1832, p. 119; A. SIRET, *Dictionnaire historique des peintres de toutes les écoles depuis les temps plus reculés jusqu'à nos jours*, Paris, A. Lacroix et Cie, 1848, p. 518; L. DUSSEUX, *Les artistes français à l'étranger. Recherches sur leurs travaux et sur leur influence en Europe*, Paris, Gide et J. Baudry, 1856, p. 299.

<sup>43</sup> *Architecture d'après l'Antique et les bons maîtres, à l'usage des peintres, sculpteurs, et paysagistes, avec la manière d'ébaucher les cinq ordres d'architecture suivant les maîtres les plus classiques*; Institut National de l'Histoire de l'Art di Parigi [Ms 674].

<sup>44</sup> Cfr. <http://hdl.handle.net/10020/861080>.

<sup>45</sup> Cfr. D. BURLLOT, *Élie-Honoré Montagny: The Artist and the Antique*, in «Getty Research Journal», 6, 2014, p. 28 nota 55.

<sup>46</sup> Firmato e datato: «E.H. Montagny Peintre d'Histoire 28 9bre 1825»; 22,6 x 34,4 cm. Cfr. CHRISTIE'S PARIS, *Old Master & 19th Century*, 29 marzo 2012, n. 150.

<sup>47</sup> Cfr. D. BURLLOT, *op. cit.*, p. 24.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> Voluto da Luigi XIII per ospitare i soldati vecchi e malati, l'edificio ha poi accolto 'les bons pauvres', gli ammalati di sifilide e coloro che presentavano squilibri mentali, diventando un luogo di segregazione sociale, ancor più accentuata dalla compresenza di una prigione. In epoca rivoluzionaria, si stabilì che fosse esclusivamente destinato agli indigenti. Cfr. J. DELAMARE, *L'hospice de Bicêtre, des origines à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle*, Paris 1990.

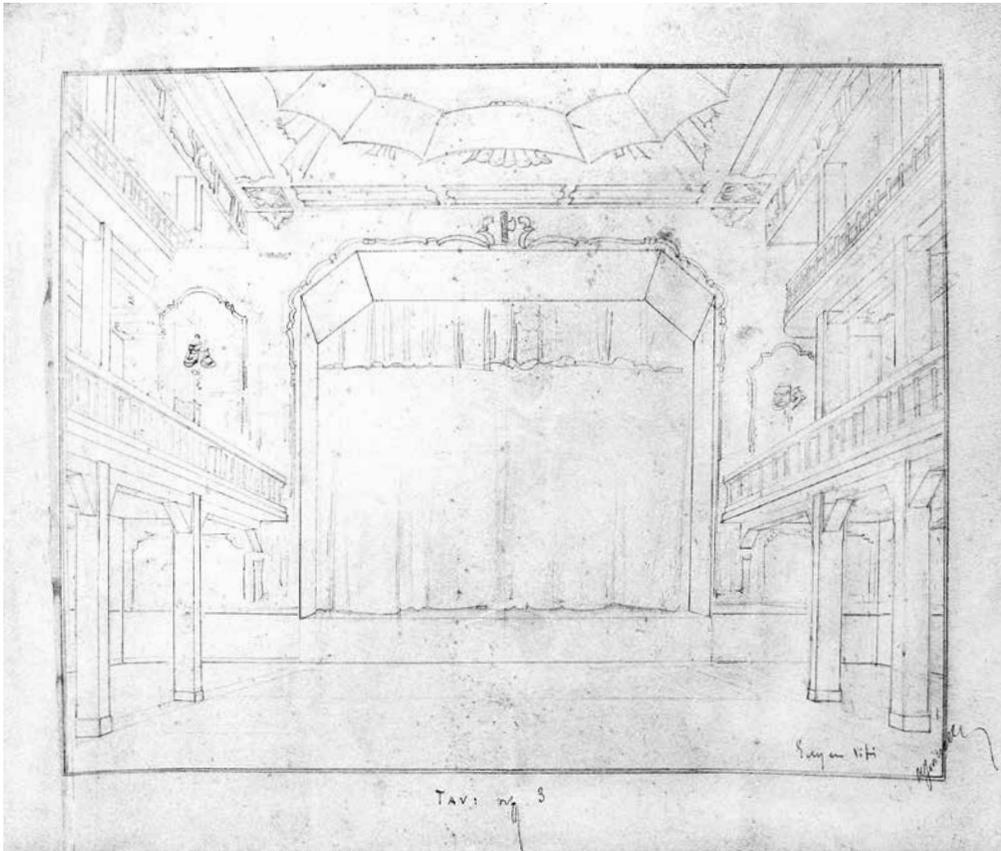
---

## ABSTRACT

*"Taken from the Ancients" and not only that: Elie-Honoré Montagny and his Sources. 2*

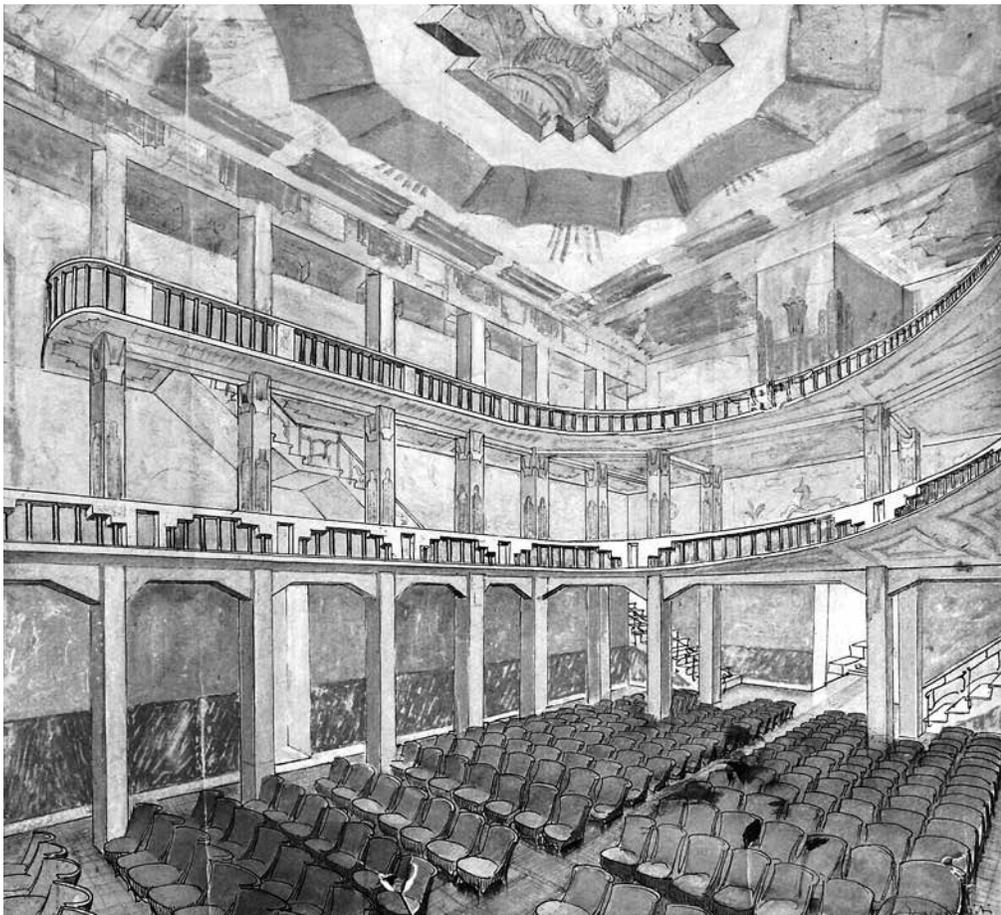
A pupil of Jacques-Louis David, Elie-Honoré Montagny painted his most characteristic works in Naples, from *Jupiter and Mercury Reveal themselves to Philemon and Baucis*, which he did for Caroline of Austria, to *Tasso Reading before the Duke of Ferrara*, now at the Victoria and Albert Museum. Thanks 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.

In this second part, the last years of his career are examined, especially the works done for Carolina Murat between 1811 and 1815, and finally those presented in the Parisian *salons*, documenting his return to Paris and offering clear signs of his inexorable artistic decline.



1. Eugenio Viti, *Progetto per il Teatro Jovinelli di Roma*, matita su carta. Sant'Arpino (CE), collezione Capasso.

2. Eugenio Viti, *Progetto per il Teatro Jovinelli di Roma*, matita, inchiostro e acquerello su carta. Sant'Arpino (CE), collezione Capasso.



## Note e discussioni

*Un contributo per Eugenio Viti*

Marco di Mauro

La figura di Eugenio Viti (1881-1952), uno dei protagonisti della pittura napoletana del Novecento, artefice di un originale connubio di istanze classiche e moderne, dal luminismo caravaggesco al violento cromatismo dei *fauves*, è stata riscattata da una recente monografia a cura di Mariantonietta Picone<sup>1</sup>. La studiosa ha scandagliato la sua produzione rilevandone aspetti sinora trascurati, come la sua attività al servizio del teatro, testimoniata dai cartoni preparatori per *La caduta di Icaro* e per *Il carro del Sole*, realizzati nel 1935 per la decorazione del soffitto del Teatro Italia a Napoli<sup>2</sup>. La datazione dei cartoni si ricava da un curriculum dattiloscritto, databile intorno al 1940, presente fra le carte del pittore nell'Archivio Viti<sup>3</sup>.

A queste testimonianze se ne sommano altre due (figg. 1-2), conservate in collezione Capasso a Sant'Arpino (CE), che qui si presentano. Si tratta di due progetti non attuati per la ristrutturazione del Teatro Jovinelli di Roma, fondato nel 1906 da Giuseppe Jovinelli su progetto di Giacomo Radiconcini<sup>4</sup>. Il primo disegno, a matita su carta, reca la firma di Viti e quella di Arcangelo Jovinelli, figlio ed erede dell'impresario Giuseppe (fig. 1). La dicitura «TAV. n. 3» indica l'esistenza di altre tavole non pervenute. Anche il secondo disegno (51 x 55 cm), a matita, inchiostro ed acquerello su carta, presenta sul lato destro la firma del pittore e quella dell'impresario (fig. 2). Il rapporto Viti-Jovinelli va analizzato nell'ambito delle relazioni che la famiglia Jovinelli, originaria di Caiazzo, istituì con l'ambiente artistico partenopeo, lanciando attori celebri come Viviani, De Marco e Totò.

Eugenio Viti ridisegna l'interno del teatro in stile *déco*, sviluppando le due file di palchetti entro un'agile armatura basata sull'iterazione di un modulo geometrico, arricchito da sobri motivi decorativi. Il rigore geometrico denuncia l'influenza di architetti come Mario Ridolfi, Giuseppe Pagano, Pietro Aschieri, convinti assertori del razionalismo nella Roma del ventennio, dove regnava, invece, il monumentalismo neoclassico di Piacentini. Anche a Napoli, però, vi erano notevoli architetture razionaliste, come il Mercato Ittico e la Villa Oro di Luigi Cosenza, erede delle idee progressiste del Bauhaus.

Sull'arco scenico del Teatro Jovinelli Viti inserisce il fascio littorio, indispensabile tributo al regime fascista, mentre ai lati sono rappresentate delle maschere teatrali. Nel lato opposto della platea è dipinto un mostro mitologico da identificarsi con la pistrice, possibile richiamo al gruppo di *Nereide su pistrice* proveniente dal teatro della Villa di Vedio Pollione a Posillipo (ora a Napoli, Museo Archeologico Nazionale). Non sorprenderebbe, da parte di un artista colto e intelligente come Viti, la citazione di un'opera classica che già allora godeva dell'ammirazione della critica<sup>5</sup>.

Nel soffitto del teatro, come abbiamo visto per il Teatro Italia, Viti rappresenta il *Carro del Sole* in una cornice prospettica che simula un'apertura sul cielo. L'austera monumentalità del dio riflette gli ideali artistici del fascismo, ma l'ardita prospettiva di sottinsù rinvia alla tradizione barocca: come non pensare allo spettacolare *Carro di Aurora* affrescato dal Guercino, nel 1621, nel Casino Ludovisi di Roma.

Il *Carro del Sole*, ispirato agli *aulea* del teatro antico – sorta di sipari che all'inizio della rappresentazione si calavano scomparendo in un canale lungo la scena – è tema ricorrente nella decorazione dei teatri italiani dal XVIII al XX secolo. L'esempio più celebre è costituito dal rilievo di Giuseppe Franchi (1778) sul timpano del Teatro alla Scala di Milano. Esempi minori sono le pitture di Cesare Maffei (1850 ca.), sulla volta del Teatro degli Astrusi a Montalcino e di Milziade Miliozzi (1912) sulla volta del Teatro Apollo a Mogliano. A questi inediti, la cui autenticità ho potuto verificare dal vivo, se ne aggiungono altri di dubbia autenticità che sono transitati presso le case d'asta nell'ultimo lustro. Il proliferare dei falsi, conseguente al successo commerciale di Viti, non agevola l'analisi della sua produzione.

<sup>1</sup> M. PICONE PETRUSA, *Eugenio Viti 1881-1952*, Napoli 2007. Un'ulteriore monografia sul pittore, che aggiunge poco a quanto già conosciuto, è stata pubblicata l'anno seguente (A. FAILLACE, *Viti mon amour*, Roma 2008).

<sup>2</sup> Il Teatro Italia, ubicato in Piazza Nolana a Napoli, è attualmente adibito ad uffici comunali. Il suo interno è stato completamente ristrutturato, con la conseguente perdita delle pitture murali di Eugenio Viti.

<sup>3</sup> M. PICONE PETRUSA, *op. cit.*, figg. 409, 410, 411.

<sup>4</sup> Cfr. A. CARASSITI, *Il Teatro Jovinelli tra passato e futuro: storia di uno dei più importanti teatri popolari di Roma attraverso i suoi protagonisti*, tesi di laurea in Storia del Teatro e dello Spettacolo, a.a. 2000-2001, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", facoltà di Lettere e Filosofia.

<sup>5</sup> Cfr. A. CRISTILLI, *La Nereide su pistrice da Posillipo. Vecchi dati e nuove acquisizioni*, in «Napoli nobilissima», s. V, VII, 2006, pp. 81-94.

