

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

NAPOLI NOBILISSIMA



VOLUME LXXIV DELL'INTERA COLLEZIONE

SETTIMA SERIE - VOLUME III
FASCICOLO II - III - MAGGIO - DICEMBRE 2017

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

NAPOLI NOBILISSIMA

direttore
Pierluigi Leone de Castris

direzione
Piero Craveri
Lucio d'Alessandro
Ortensio Zecchino

redazione
Rosanna Cioffi
Nicola De Blasi
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
Ariano Irpino, Museo della Civiltà Normanna: 18, 21-22
Caserta, Palazzo Reale. © Luciano Pedicini: p. 76
Compton Verney, Art Gallery & Park: p. 80
Hildesheim, Roemer-und Pelizaeus-Museum: p. 6 destra
Firenze, Giardini di Boboli: p. 9
Firenze, Museo Bardini: p. 44 destra in alto
Firenze, Museo Nazionale del Bargello: pp. 35, 37
Firenze, Palazzo Vecchio, collezione Loeser: p. 44 sinistra in basso
Londra, Victoria and Albert Museum: pp. 32 sinistra in basso, 34
Madrid, Palacio Real. © Patrimonio Nacional: pp. 79, 83 in alto, sinistra in basso
Metaponto, Museo Archeologico Nazionale: pp. 9-10
Napoli, Biblioteca Nazionale: pp. 93, 121
Napoli, Cappella Sansevero: pp. 81, 83 destra in basso
Napoli, Certosa e Museo di San Martino: pp. 55 destra, 90
Napoli, Fabio Donato: pp. 148-149
Napoli, Museo Archeologico Nazionale: pp. 4, 6 sinistra
Napoli, Museo di Capodimonte: pp. 104-106
Napoli, Tesoro di San Gennaro: p. 110
Napoli, Palazzo Reale: p. 107 sinistra in alto e in basso
Napoli, Palazzo Sansevero: p. 82 in basso sinistra e destra
Napoli, Real Museo Mineralogico, Centro Musei delle Scienze Naturali e Fisiche, Università degli Studi di Napoli "Federico II": p. 94
Parigi, Galerie Canesso: pp. 56-57
Roma, Museo di Mineralogia, Università degli studi di Roma "La Sapienza": p. 95
Ro Ferrarese, Fondazione Cavallini Sgarbi: p. 107, sinistra in alto
Rovereto, MART, Fondo Martini: pp. 137-138
Segorbe, Museo Cattedrale: p. 44 destra in basso
Toledo, convento di Sant'Ursula: p. 46 sinistra in alto
Torre Annunziata, Archivio Storico A.G.F.: p. 119
Valladolid, Museo Nacional de Escultura: pp. 44 sinistra in alto, 46 sinistra in basso, destra in alto e in basso
© per le immagini: Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo; Musei e Enti proprietari delle opere

La testata di «Napoli nobilissima» è di proprietà della Fondazione Pagliara, articolazione istituzionale dell'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli. Gli articoli pubblicati su questa rivista sono stati sottoposti a valutazione rigorosamente anonima da parte di studiosi specialisti della materia indicati dalla Redazione.

Un numero € 38,00
(Estero: € 46,00)
Abbonamento annuale € 75,00
(Estero: € 103,00)

redazione
Università degli Studi Suor Orsola Benincasa
Fondazione Pagliara, via Suor Orsola 10
80131 Napoli
seg.redazioneapolinobilissima@gmail.com

amministrazione
prismi editrice politecnica napoli srl
via Argine 1150, 80147 Napoli

arte'm

coordinamento editoriale
maria sapio

art director
enrica d'aguanno

grafica
franco grieco

finito di stampare
nel dicembre 2017

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

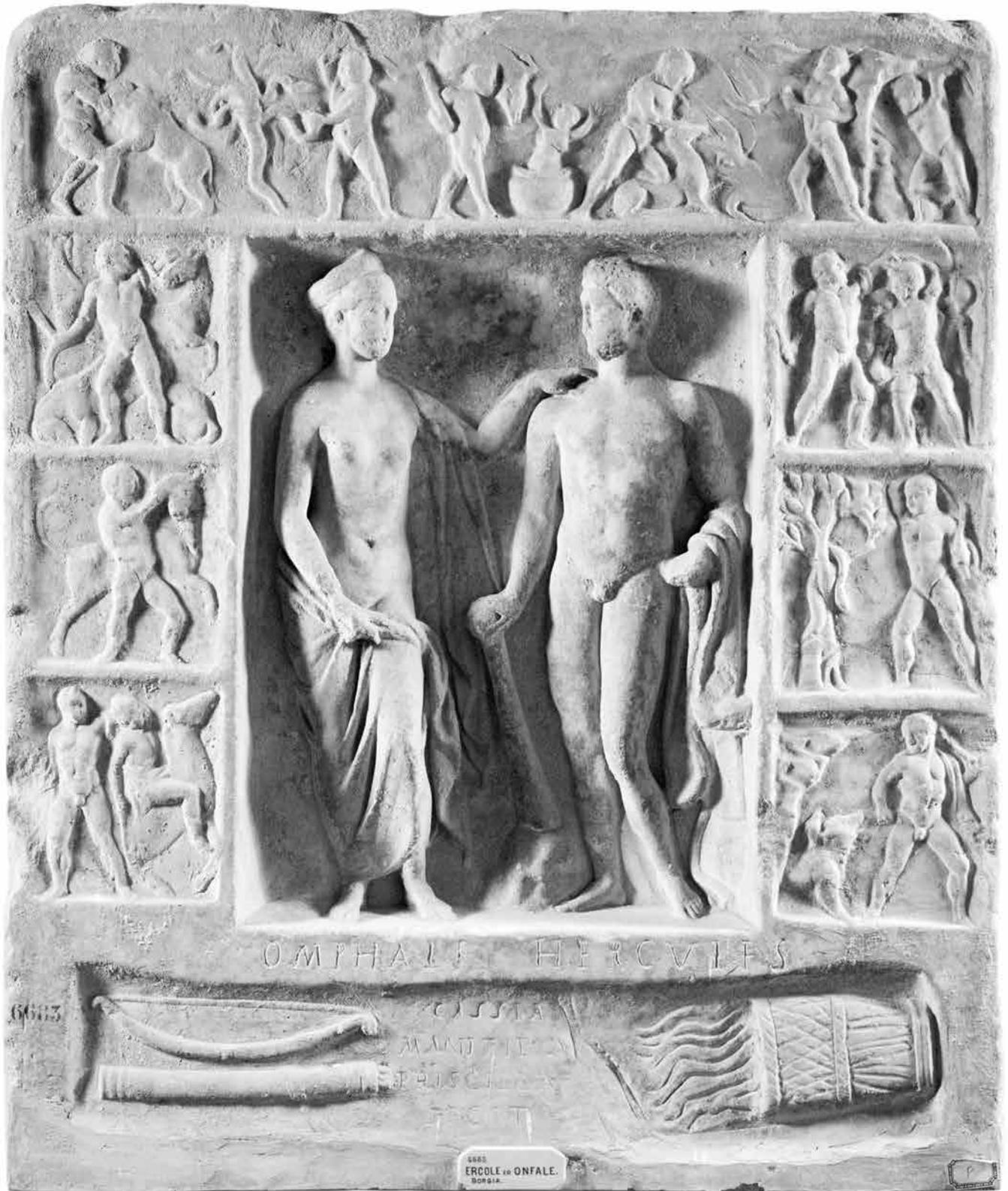
arte'm
è un marchio registrato di
prismi

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	Da <i>Grumentum</i> a Napoli: il rilievo con l' <i>athlos</i> di Ercole e il toro di Creta della collezione Danio Luca Di Franco	117	Mulini e pastifici a Torre Annunziata tra XVI e XX secolo: la costruzione di una retorica industriale ai piedi del Vesuvio Salvatore Di Liello
19	Le monete nel <i>Quaternus excadenciarum Capitinate</i> Mario Rosario Zecchino		Note e discussioni
29	Per gli esordi di Andrea Ferrucci: il coronamento di un tabernacolo eucaristico Riccardo Naldi	129	Matteo Palumbo Recensione a <i>L'Arioste et les arts</i>
41	Una nuova traccia per il soggiorno napoletano di Alonso Berruguete Pierluigi Leone de Castris	132	Mariantonietta Picone Petrusa Vittorio Pica e la ricerca della modernità: due convegni, un archivio virtuale, un libro
51	Memoria di un ricco beccaio: Marco di Lorenzo tra Masaniello e i viceré. 2 Luigi Coiro		La Galleria inesistente. Un libro ne ricostruisce la storia... inesistente
61	Apporti artistici nel «bel composto» napoletano della Nunziatella Serena Bisogno		A proposito di archivi del contemporaneo: una mostra al MART
75	Arte, illuminismo e massoneria tra la Cappella Sansevero e il Palazzo Reale di Madrid Rosanna Cioffi	138	Nadia Barrella Aree deindustrializzate, musei e valorizzazione dell'eredità culturale: possibili strategie per Terra di Lavoro
89	Storia e leggenda di un elemento spurio della collezione Monticelli. Il cosiddetto 'Satiro di Canova' nel Real Museo Mineralogico di Napoli Maria Toscano	141	Giovanni Menna <i>Roberto Mango designer. 1950-1968.</i> Riflessioni su ricerca, storiografia e didattica del design in margine a una mostra napoletana
101	Sulle ali del Simbolismo. Di alcune opere dello scultore Luigi de Luca (1855-1938) Isabella Valente	146	Federica De Rosa La scuola dei costumisti italiani in mostra. Questioni materiali e immateriali
		151	Indici



1. Rilievo già in collezione Borgia con fatiche di Ercole.
Napoli, Museo Archeologico Nazionale (foto DAI-ROM-60.2504).

Da *Grumentum* a Napoli: il rilievo con l'*athlos* di Ercole e il toro di Creta della collezione Danio

Luca Di Franco

Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli ha fornito una nuova testimonianza relativa ad un ciclo mitologico che ebbe grande fortuna per tutta l'antichità¹. Su una lastra di forma rettangolare, bordata superiormente e inferiormente da un listello liscio, è rappresentato in primo piano un uomo maturo in atto di correre verso destra, parallelamente ad un toro, che cerca di impennarsi sollevando le zampe anteriori; l'animale è frenato dal gesto perentorio dell'uomo che lo afferra per un corno. Il corpo dell'uomo è massiccio e poderoso, i muscoli voluminosi, mentre il capo è più tozzo. I capelli resi a piccoli riccioli coprono la testa e si ripetono allo stesso modo nella barba folta. Il toro ha invece una mole più contenuta. La coda è sollevata a forma di S, così da coprire lo spazio vuoto alle spalle; la testa è invece posta di tre quarti, più decisamente rivolta in avanti. Ai piedi dei personaggi, accatastati nell'angolo destro inferiore della lastra, sono la pelle di un leone e un bastone nodoso. Gli attributi permettono con estrema facilità di riconoscere l'eroe tebano Ercole nell'uomo barbato e il toro di Creta nell'animale che lo affianca (fig. 2).

Dal punto di vista stilistico la lastra di Napoli presenta un rilievo molto accentuato e volumi massicci. In alcuni casi si possono notare imprecisioni dal punto di vista delle proporzioni e della disposizione, che rendono soprattutto la figura di Ercole leggermente tozza. Si nota, infatti, come il busto sia troppo espanso, il braccio destro è invece troppo corto e ugualmente il bacino sembra abbia subito un ribassamento, dovuto probabilmente all'adattamento della gamba sinistra, che nella prospettiva della visione tridimensionale avrebbe dovuto apparire di scorcio. Stilisticamente la lastra è molto vicina al noto puteale del British Museum, già in collezione Townley e provenien-

te da Capri². Sul puteale si osservano gli stessi espedienti formali notati per la lastra di Napoli, quali le proporzioni tozze ed espanse delle figure, con le teste leggermente più grandi del normale, e la stessa chioma riccioluta dell'eroe. Si veda inoltre la particolare resa della *leontè*, in un caso portata da Onfale e nell'altro poggiata a terra, con tratti che quasi ricordano la spoglia di un cinghiale; inoltre la resa delle piccole ciocche della criniera del leone nello stesso rilievo con Onfale e di quella nella lastra col toro. Il puteale è stato datato da Golda alla prima epoca augustea e di conseguenza il rilievo in esame può essere collocato nello stesso arco cronologico.

Le fatiche di Ercole costituiscono uno dei motivi iconografici più amati e diffusi nella cultura greca e romana e di conseguenza se ne conoscono numerose raffigurazioni e riproduzioni. Il *dodecathlon* è a noi noto in forma canonica e con una precisa sequenza solo grazie a Diodoro Siculo³; ciononostante tra 470 e 450 a.C. deve ascrivere la più famosa rappresentazione figurativa del mito, posta sulle metope dei lati est ed ovest del Tempio di Zeus ad Olimpia⁴. Inoltre il tema ricorre in altri monumenti di poco successivi, come il *Thesaurus* degli Ateniesi a Delfi⁵ e l'*Hephaisteion* di Atene⁶.

Tuttavia, una delle testimonianze più celebri nella scultura di epoca classica è costituita dal più recente gruppo bronzeo scolpito da Lisippo per la città di Alizia nella regione dell'Acarniana, che ebbe una notevole influenza nell'arte ellenistica e romana in relazione alla riproduzione di questo episodio mitico⁷. Oltre alle opere a tutto tondo, rare in realtà, è rilevante notare come cicli rappresentanti le fatiche di Ercole ebbero formulazioni a rilievo, che furono ripetute numerose volte su diversi tipi di supporti,



2. Rilievo con *Ercole e il toro*. Napoli, Museo Archeologico Nazionale.

per poi trovare una definitiva consacrazione sulle casse dei sarcofagi medio-imperiali⁸. Tuttavia, tali formulazioni hanno chiaramente origine in epoca ellenistica e tra i numerosi esemplari si deve aggiungere, oggi, il rilievo di Napoli.

I documenti che ci sono giunti si configurano per lo più come rielaborazioni eclettiche, che utilizzano schemi classici attraverso modalità espressive di carattere ellenistico: non è, dunque, semplice ricostruire tali iconografie che presentano soluzioni formali non omogenee, mescolando spesso modelli tardo-classici ad altri di epoca partenonica o severa. D'altronde però il ruolo del ciclo di Alizia nella configurazione degli schemi iconografici di epoca romana è stato sottolineato da Borbein⁹, il quale ritiene che Lisippo abbia creato un gruppo ispirandosi a modelli precedenti e che non sia possibile, attraverso le derivazioni romane, ricostruire l'archetipo dell'artista siciliano.

L'obiettivo principale di questo contributo consiste nel chiarire l'iconografia dell'impresa di Ercole e il toro di Creta ritratta sulla lastra napoletana, e, in seconda istanza,



3. Calco in gesso con *Ercole e il toro*. Hildesheim, Roemer-und Pelizaeus-Museum (da Todisco 1990).

tentare di ricostruire la funzione e il contesto d'origine del rilievo. È necessario premettere che la lastra napoletana è l'unica riproduzione marmorea a rilievo della prima età imperiale – e legata a produzioni cosiddette 'neoattiche' – a noi nota finora. Sono conosciute, infatti, numerose attestazioni su gemme, calchi, sarcofagi e vasi.

La settima fatica di Ercole è nota in più tipi, con relative varianti. Il più diffuso e attestato riproduce lo stesso schema iconografico della lastra del Museo di Napoli, nel quale l'eroe, sempre barbato, fiancheggia il toro, rappresentato interamente di profilo. Todisco distingue poi tre varianti sulla base del gesto che compie l'eroe¹⁰: nel primo caso Ercole stringe con una mano il corno e con l'altra abbraccia il corpo del toro, nel secondo l'eroe brandisce la clava e nel terzo con la mano sinistra frena l'incedere dell'animale trattenendolo per un corno e con l'altra mano lo tira per le narici. Quest'ultimo gesto è indubbiamente legato alla capacità del mitico toro di emettere fiamme ardenti dalle narici.

Dal punto di vista iconografico il rilievo di Napoli presenta strette attinenze con alcuni rilievi, attribuibili allo stesso modello, ma non alla stessa variante.

Il tondo in gesso di Hildesheim¹¹ costituisce uno degli esempi più prossimi alla lastra di Napoli, nonostante la

disposizione invertita della scena e il gesto di tappare le narici¹². Si può notare, infatti, la simile divaricazione delle gambe e il trattamento a grosse ciocche della barba e dei capelli, così come il volume massiccio della muscolatura (fig. 3). Allo stesso modo la posizione delle zampe e del corpo dell'animale richiama quella della lastra di Napoli. Inoltre gli attributi erculei in entrambi i casi, e come anche in alcuni sarcofagi, sono posizionati a terra, in modo da facilitare il collegamento della scena con l'eroe greco.

Allo stesso modo si può citare un fregio dorico in pietra locale di epoca augustea proveniente da Capua, nel quale si ritrovano anche le imprese del leone nemeo e dei buoi di Gerione¹³. Lo stesso schema ritorna in due serie di lastre 'Campana' contemporanee al monumento capuano, per le quali si è fatto anche il nome di Teseo¹⁴. La prima serie presenta lo stesso schema del tondo di Hildesheim, mostrando però il protagonista imberbe, mentre la seconda riproduce Ercole, stavolta barbato, con la gamba sinistra ritratta, che con entrambe le mani impugna le corna del toro.

Proprio il gesto della mano destra merita di essere sottolineato per la sua particolarità nella rappresentazione del mito. Nella maggior parte dei casi citati l'eroe compie il gesto di tappare le narici o di stringere il muso dell'animale, il quale rivolge la testa all'indietro. Il rilievo di Napoli potrebbe rientrare nella prima variante di questo modello, poco diffusa, sebbene per la posizione del corpo sembri costituire più una combinazione delle due varianti. La rappresentazione si può spiegare in due modi. Da un lato si può pensare ad una 'semplificazione' del gesto senza che ne risulti snaturato il significato, fornendo lo spunto per interpretare la scena come la fotografia di un momento antecedente all'occlusione delle narici. Dall'altro lato, più probabilmente, invece, guardando all'iconografia più antica del mito presente sulla ceramica attica, si potrebbe avanzare l'ipotesi di scorgere nella rappresentazione del rilievo Ercole che, rincorrendo il toro, ne frena l'incedere sfrenato. Questa scena si osserva in epoca arcaica ad esempio su un *hydria* a figure nere del British Museum di Londra¹⁵, per poi arrivare all'età ellenistica e romana. Il soggetto si ritrova poi sul coperchio di un sarcofago in collezione Torlonia¹⁶, mentre su alcuni sarcofagi¹⁷, nella cornice del rilievo Borgia di Napoli¹⁸ (fig. 1) e in



4. Foto del rilievo del Museo di Napoli ancora murato nel Palazzo Marrano di Tramutola (da Patroni 1897, fig. 27).

una statuetta del Museo Nazionale di Atene¹⁹ la medesima scena è rappresentata secondo uno schema che pone l'eroe quasi di spalle. Un'importante attestazione di epoca ellenistica è costituita da una coppa megarese proveniente da Anthedon, oggi a Berlino, datata intorno alla metà del II secolo a.C.²⁰, dove ugualmente l'eroe è di spalle, ma solleva la gamba sinistra come avviene nella rappresentazione di Teseo sull'*Hephaisteion*. Un altro sarcofago del 200-230 d.C., conservato presso i giardini di Boboli²¹, presenta invece la mano destra protesa ma non impegnata nel tappare le narici del toro, anche se differisce nel gesto dal rilievo del Museo di Napoli (fig. 5). D'altronde però anche nelle rappresentazioni in cui l'eroe prende per entrambe le corna l'animale si deve celare un tale gesto, che, a ben vedere, corrisponde ad una variante dello stesso schema²². Alla luce di queste considerazioni si deve dedurre che la versione del rilievo di Napoli rappresenti il momento in cui Ercole frena la corsa del toro, correndovi a fianco e afferrandolo per un corno.

Si deve però sottolineare come il repertorio iconografico dell'impresa di Ercole e il toro possedesse una tradizione iconografica già ben codificata. Se, infatti, sulle già menzionate metope del Tempio di Zeus ad Olimpia l'eroe fiancheggia il toro ma vi si pone in un andamento divergente²³, su una delle metope meridionali dell'*Hephaisteion* di Atene, quelle cioè che rappresentano le imprese di Teseo, è riprodotta la cattura del toro maratonia da parte dell'eroe ateniese in uno schema simile a quello qui analizzato. Il suo utilizzo per i due episodi mitici non sorprende se si pensa al legame esistente tra Teseo ed Ercole ad Atene²⁴ e tra i due episodi, che, secondo Pausania²⁵, riguarderebbero lo stesso toro, inizialmente catturato da Ercole ma poi fuggito fino a giungere a Maratona ed essere catturato e poi sacrificato da Teseo alla sua dea poliade. Non a caso, forse, in numerosi casi, tra i quali quello in esame, si sente l'esigenza di aggiungere gli attributi erculei a margine per non lasciare dubbi sull'identificazione del personaggio.

Dunque nel repertorio neoattico venne introdotto il tema mitologico dell'impresa di Ercole e il toro secondo una serie di schemi iconografici, difficilmente riconducibili ad un preciso archetipo. Il gruppo elaborato da Lisippo, quantomeno per le imprese più note, sembrerebbe aver avuto un ruolo rilevante nella cultura figurativa di epoca ellenistica e romana, anche se, è giusto ricordare, il gruppo rappresenta nient'altro che una citazione letteraria priva di ogni testimonianza materiale. Ciò ha comportato l'associazione tra il modello più ricorrente e diffuso e lo scultore sicionio, ma può verosimilmente trattarsi anche dell'opera di un altro artista.

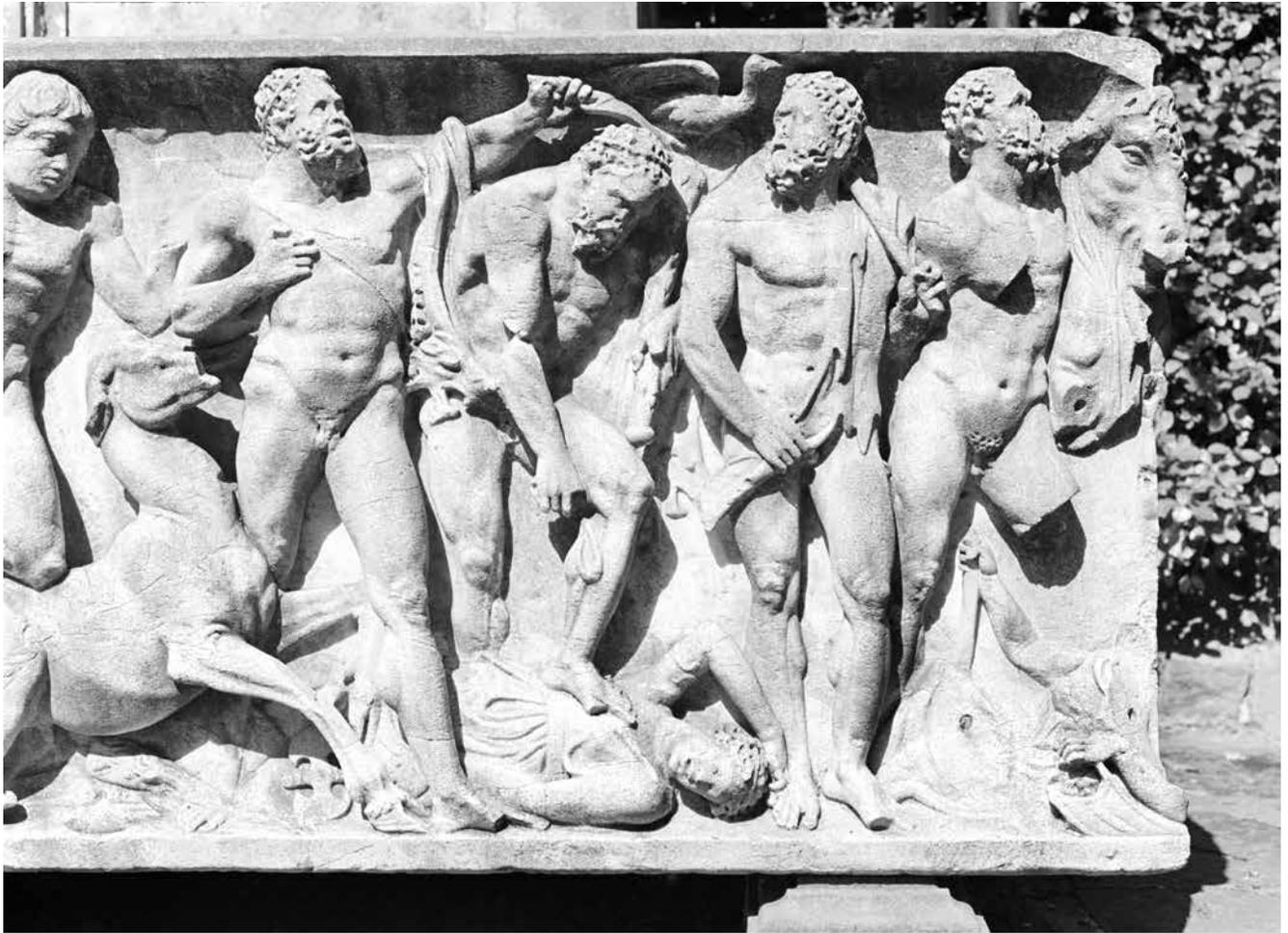
Il rilievo fu immesso nel Museo Archeologico di Napoli il 30 giugno 1911, come si apprende dai registri inventariati, nei quali la «Metopa in marmo (V secolo a.C.) largh. cm 50, altezza cm 70, rappresentante Ercole che atterra il toro cretese, stringendo con la mano sinistra una delle corna del toro, e con la destra afferrandolo per il collo» viene registrata come «proveniente dal Cilento e venduta da Giovanni Corona». Attraverso i documenti d'archivio²⁶ si apprende che il 26 maggio 1911 gli ispettori del Real Ufficio Esportazioni, Vittorio Macchioro e Mario Morelli, avevano ricevuto la richiesta, da parte dell'antiquario napoletano Giovanni Corona, di esportare in Svizzera un bassorilievo

in marmo del valore di ottocento lire. Lo stesso Corona fu obbligato a compilare una breve dichiarazione inerente alla provenienza del pezzo: «Il bassorilievo di marmo fu comprato ai primi del 1909 in Tramutola, provincia di Salerno, dal signor Marrano, il quale l'aveva infisso in una parete delle scale del suo palazzo». Il comune di Tramutola, all'epoca della dichiarazione in provincia di Salerno, si trova attualmente in provincia di Potenza. Dopo le opportune valutazioni sull'oggetto, trattenuto presso il Real Ufficio, gli ispettori, in virtù dell'articolo 9 della legge del 20 giugno 1909, deliberarono di proporre l'acquisto del rilievo rappresentante «Ercole che atterra il toro cretese» al Ministero della Pubblica Istruzione alla cifra dichiarata dal proprietario²⁷.

Altri importanti dati sono forniti dal Patroni²⁸, il quale, nelle *Notizie degli scavi di antichità* del 1897, documentò le evidenze archeologiche di alcuni siti della Lucania. Dopo aver attraversato il Vallo di Diano il Patroni arrivò a Tramutola, fornendo l'unica testimonianza della precedente collocazione del rilievo. Infatti, nel paesino lucano egli visitò il palazzo di tale signor G. Giorgio-Marrano²⁹, dove, «nella scala», vide «murato un bassorilievo di arte greca, che il proprietario [gli] disse provenire da *Grumentum*». Come si evince dalla descrizione fornita di seguito e dalla foto (fig. 4), il rilievo era stato inserito all'interno di una cornice moderna molto semplice e versava in uno stato di conservazione simile all'attuale.

Il dato però più rilevante consiste nella provenienza dichiarata dal proprietario. Infatti, la città romana di *Grumentum* dista solo pochi chilometri da Tramutola. Di conseguenza il pezzo viene menzionato tra le antichità scoperte nel sito della città antica, l'attuale Grumento Nova, già Saponara, dall'ispettore per il Ministero Francesco Paolo Caputi nel suo *Tenue contributo alla storia di Grumento e Saponara*³⁰. In realtà, nonostante solo sul finire del XIX secolo si fossero intrapresi i primi scavi sistematici nella città e molti reperti fossero finiti nel mercato antiquario³¹, il rilievo del Museo di Napoli risulta noto precedentemente.

Dopo sporadiche ricerche tra Cinque e Seicento, fu l'arciprete Carlo Danio ad intraprendere scavi nel territorio dell'antica *Grumentum*, che gli fruttarono numerosi reperti archeologici, inseriti nella sua collezione³². Carlo Danio



5. Sarcofago con fatiche di Ercole. Firenze, Giardini di Boboli (foto DAI-ROM-78.2210).

Ceramelli³³ faceva parte di una delle famiglie più importanti e antiche della città di Saponara, tra i cui membri si annoveravano anche Giovanni e Amato Danio, anche loro impegnati nel Seicento nella ricerca storica riguardante *Grumentum*³⁴. Della sua attività conosciamo molto, soprattutto grazie ad una lettera che Giacomo Antonio del Monaco scrisse a Matteo Egizio, edita nel 1713³⁵, e alle numerose lettere che Carlo Danio scrisse allo stesso Egizio³⁶. Grazie a queste testimonianze si apprende che il Danio viveva a Roma e fu esortato a spostarsi nelle sue proprietà di Saponara proprio dall'erudito napoletano Matteo Egizio, che vedeva in lui l'occasione per la conoscenza di nuove antichità. In realtà l'occasione di tornare a Saponara coincide con la morte dello zio arciprete Carlo Danio Cotino, al quale successe nella carica nel 1702³⁷. Gli oggetti trovati dall'arciprete, in special modo i marmi, furono collocati in

uno spazio ad essi appositamente adibito: «un giardinetto non dispregiabile», che già nel 1704 era «ornato di venerande reliquie di antichità»³⁸. Il Del Monaco, invece, dopo una discussione relativa alla storia della città, racconta l'attività del Danio ed elenca con minute descrizioni tutti i reperti presenti nella sua collezione. Tra questi compare «un Ercole nudo di mezzo rilievo, assai bello, alto da piedi due e quattro onces, e largo altrettanto, che con la sinistra ritiene per un corno il toro maratonio, e a' piedi à la clava, e la pelle del leone nemeo»³⁹, il quale, senza dubbio, corrisponde al rilievo del Museo di Napoli.

Oltre al Del Monaco, la collezione fu lodata e descritta da un altro contemporaneo di Carlo Danio, Costantino Gatta, medico di Sala Consilina, che, nelle sue *Memorie topografico-storiche della provincia di Lucania*, conferma la presenza del rilievo nella collezione Danio: «vi sono pari-



6. Frammento di rilievo con togati. Metaponto, Museo Archeologico Nazionale (foto DAI-ROM-84.6206).

menti bassirilievi nobilissimi, uno de' quali è incomparabile per l'artificio dell'intaglio e per la materia, essendo di finissimo alabastro: ei rappresenta un sacrificio che faceasi ad Apollo colla vittima del Toro; in un altro mirasi Ercole con in dorso la pelle del leone in atto di domare il toro, quale tiene afferrato con un corno»⁴⁰.

Alla morte dell'arciprete Carlo Danio, nel 1737, il 'museo' rimase nel giardino della sua dimora di Saponara, ma molti pezzi andarono dispersi, probabilmente venduti dagli eredi. Una testimonianza successiva è fornita dal grumentino Francesco Saverio Roselli, che, nella sua opera storica sulla città edita nel 1790, descrive alcune antichità ancora presenti nel giardino del Danio, tra cui il rilievo di Napoli: «Né di minor prouva è per il nostro argomento un marmo, che guardasi anche nel giardino del Danio, il quale è incomparabile all'intutto fra tutti gli altri bassi rilievi

per l'artificio dell'intaglio, e per la finezza del marmo, alto bensì da due piedi e quattro once, e poco meno di altrettanta larghezza; in cui si vede un Ercole nudo di mezzo rilievo, che col braccio sinistro tiene per un corno un bue, e credo che sia stato il toro maratonio; vedendosi ne' piedi la pelle del leone nemeo, colla clava sua armadura, secondo avvisa il Nieupoort»⁴¹.

Circa un secolo dopo, nel 1832, Andrea Lombardi curò una ricerca riguardante le antichità dell'odierna Basilicata⁴² e, nel parlare di *Grumentum*, cita la collezione di Carlo Danio. Il Lombardi testimonia l'esistenza, al suo tempo, della collezione nel giardino della dimora di Saponara, «ma i principali e forse i più pregevoli monumenti ne sono stati distratti, od involati, e quelli che rimangono, comunque degni dell'attenzione degli antiquarij, giacciono quivi confusi ed abbandonati»⁴³. Tra i materiali venduti o «involati» sono il «cinico palliato», acquistato da Giustiniano Roselli, e il bronzetto di Ercole seduto, inviato a Matteo Egizio⁴⁴. La dimora e le antichità erano allora di proprietà «de' signori Ceramelli di quel comune»⁴⁵, che ne entrarono in possesso probabilmente già alla morte dell'arciprete. I «signori Ceramelli» in realtà non sono altro che gli eredi, per parte di madre, del Danio, la cui famiglia si estinse con la morte dello stesso e del fratello ancor prima, nel 1715⁴⁶, e pertanto le proprietà del Danio passarono in eredità alla famiglia della madre, in particolare a Violante Ceramelli. Il Lombardi elenca, tuttavia, alcuni oggetti che ancora erano presenti nel giardino e tra questi menziona «due tavole di marmo con bassirilievi, una delle quali ha l'altezza di piedi due e tre once, e la larghezza di piedi tre ed otto once, e rappresenta un sacrificio ad Apollo, e sull'altra ch'è alta piedi due e quattr'oncè e larga altrettanto vedesi scolpito Ercole ignudo, che colla mano sinistra arresta un toro, e tiene a piedi la clava e la pelle del leone»⁴⁷. Non v'è dubbio quindi che il rilievo con Ercole nel 1832 fosse ancora conservato presso l'abitazione che fu dell'arciprete Danio.

Nonostante le numerose indicazioni fornite dagli storici locali è stato molto arduo riconoscere i materiali della collezione, ad eccezione delle epigrafi⁴⁸. Vincenzo Falasca ha di recente curato un lavoro completo sulla collezione, che ha permesso di rintracciare la maggior parte dei materiali citati dagli storici, in parte ancora conservati a Grumento Nova⁴⁹,



7. Rilievo con scena di sacrificio. Metaponto, Museo Archeologico Nazionale (foto DAI-ROM-40.261).

ad eccezione del rilievo con Ercole. La definitiva dispersione della collezione avvenne poco dopo la metà del XIX secolo, forse quando fu proprietario della dimora Giuseppe Maria Ceramelli⁵⁰. In questo periodo il rilievo con Ercole, che nel 1832 si trovava ancora nel museo-giardino già del Danio, passò al signor Marrano a Tramutola. Negli stessi anni, un nucleo consistente della raccolta entrò in proprietà di Francesco Perrone, uomo politico e importante collezionista di antichità, che sistemò alcune sculture presso la propria abitazione a Grumento Nova⁵¹. La collezione del Perrone, nella quale si riconoscono i materiali acquistati dalla collezione Danio, fu venduta poco dopo la sua morte dalla vedova alla Soprintendenza Archeologica della Calabria e si trova oggi al Museo Archeologico Nazionale di Metaponto⁵².

Della collezione che fu dell'arciprete Carlo Danio, dunque, si conservano due nuclei distinti, cui si aggiungono altri materiali purtroppo andati dispersi: il primo consiste in reperti marmorei di scarsa qualità, per lo più elementi

architettonici e materiali di dubbia antichità, mentre il secondo, composto da oggetti di pregio, passò all'onorevole Perrone tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Tra i materiali di quest'ultimo gruppo si possono citare un rilievo con *Genius Augusti* e sacrificio (fig. 7), corrispondente alle descrizioni già riportate del Gatta e del Lombardi, i quali vi scorgono Apollo⁵³, e un rilievo con togati disposti su due piani⁵⁴ (fig. 6), i quali facevano parte del gruppo degli oggetti venduti al Museo di Reggio Calabria. Inoltre si deve segnalare una statua di togato, entrata a far parte della collezione di Francesco Perrone all'inizio del Novecento ma rimasta a Grumento Nova. La statua entrò a far parte della collezione del Danio dopo il 1713, dal momento che non compare nella lettera di Del Monaco⁵⁵.

Non è possibile allo stato attuale della ricerca conoscere più precisamente il luogo di rinvenimento del rilievo⁵⁶. È opinione condivisa che la cospicua raccolta dell'arciprete provenisse da scavi effettuati in terreni che egli possede-

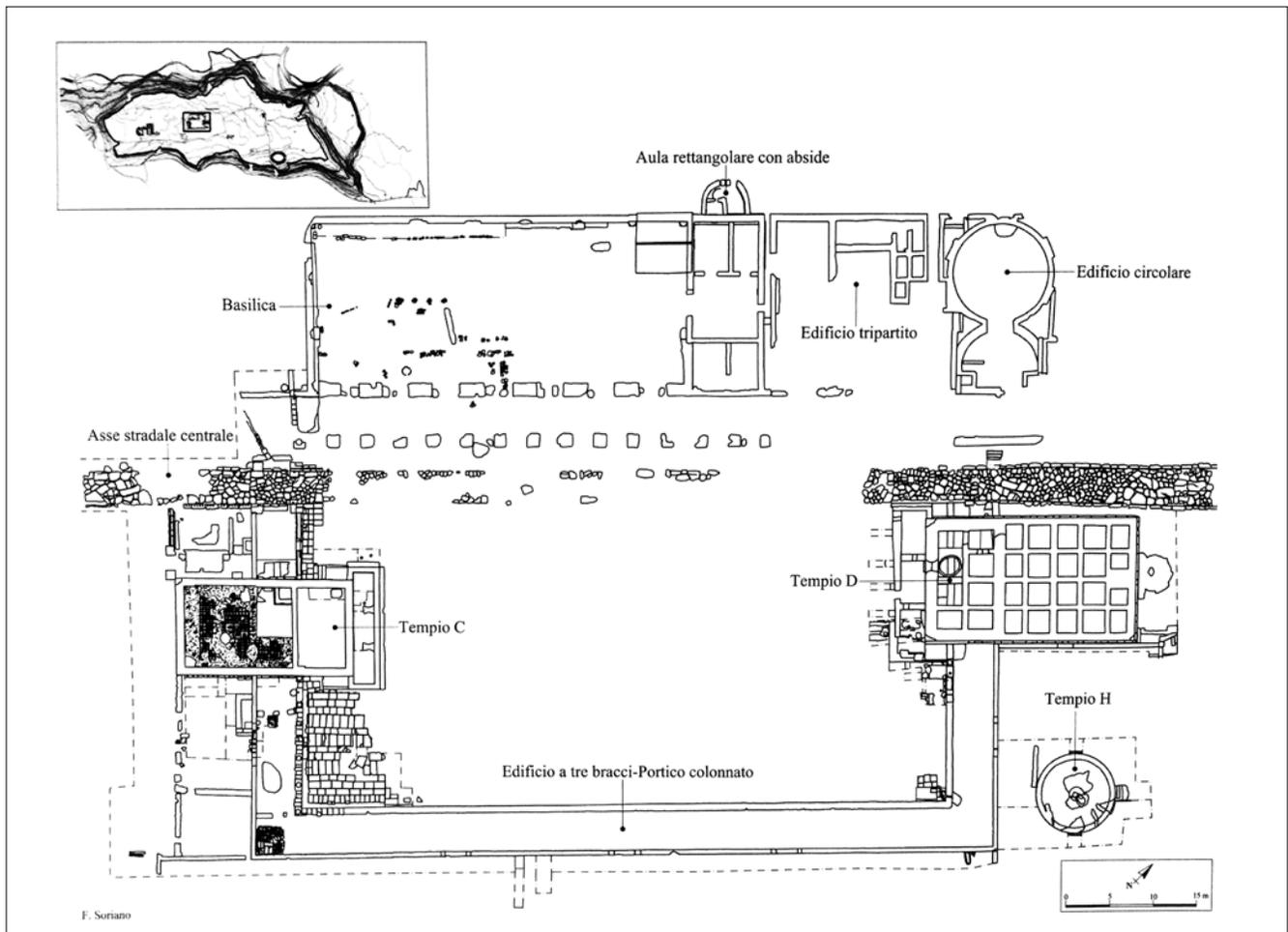
va in città, o, meglio, da terreni che acquistò con il fine di effettuare scavi per il recupero di antichità⁵⁷. Si sa, tuttavia, che il già ricordato rilievo con scena di sacrificio fu rinvenuto a Saponara nell'area della Chiesa Collegiata, dove all'epoca si credeva sorgesse un tempio dedicato a Serapide⁵⁸. Ciononostante, è probabile che buona parte della raccolta provenisse dal foro e dalle zone circostanti. Infatti, attraverso la lettera di Del Monaco apprendiamo che il Danio acquistò un terreno dove venne scoperta una strada, che, scavata per più di cento metri, portò alla scoperta di un edificio. Scrive infatti Del Monaco:

Scovata, e ripulita la grande strada, per quanto nel detto podere si conteneva, stimò bene il signor arciprete di far cavare ad una rovina di un grande antico edificio, situato sull'orlo di detta strada, che spinto l'avea in primo luogo alla compera del suddetto podere, come di sopra è accennato. E benché l'opera riuscisse assai malagevole per gli alberi cresciuti sopra, e per altre reliquie di caduti edificij; contuttociò, la difficoltà superata con la fatica, si rinvenne una mole di eccellente struttura, di piedi 92 di lunghezza e 52 di larghezza, con gli angoli retti, della solita fabbrica reticolata, ma assai più nobilmente composta, e con maestria così fina, che non si vede in tutte l'altre rovine delle antiche fabbriche, che qui truovano. Le mura di questa mole sono di cinque piedi di grossezza, e fortissime, e della forma che oggi si vedono sono alte da 15 piedi. Qui non essendosi trovata porta, si osservò solamente al di fuori, ed in distanza di circa 20 piedi nel mezzo della facciata verso oriente, che vi eran le reliquie di una scala di forma semicircolare, di pietre ben intagliate, e che andava a terminare su di essa. (...) Tutto ciò scoperto al difuori, sperava il signor arciprete trovar nel di dentro qualche più bella reliquia di antichità. Onde fatto levare dalla sommità da cinque in sei piedi di terra, e giunto al piano della sommità delle mura; altro non si rinvenne, se non che tutto questo avanzante edificio framezzato di fortissime mura in forma graticolare, e ripartito in 28 celle: di maniera che ciascuna grata o ripartimento contiene sette celle in lunghezza, e quattro in larghezza, ripiene tutte di buona e ben calcata arena, che non può indi estrarsi senza molta fatica⁵⁹.

Poco oltre invece si legge che ivi si rinvenne «una gran quantità di frammenti di pietre di varj e belli marmi, come porfido, verde antico, ed altri; basi, e capitelli di colonne dell'ordine toscano; ed altre e preziose reliquie, che fan divedere qual fosse stata la nostra città, spirante ancor oggi in questi miseri avanzi l'antica maestà romana»⁶⁰. Oggi sappiamo che questi ruderi corrispondevano al decumano e al tempio D, forse il *Capitolium*⁶¹, mentre il monumento circolare, interpretabile come un edificio pubblico, è posto a nord del tempio⁶². Non a caso i materiali della collezione precedentemente menzionati costituiscono tracce della decorazione di edifici pubblici. I due rilievi con *Genius Augusti* e con togati facevano indubbiamente parte della decorazione di monumenti onorari; si vedano, come esempi di epoca claudia del tutto consimili nell'iconografia, un rilievo da Aquileia al Kunsthistorisches Museum di Vienna per il primo⁶³ e uno dei lati della cosiddetta Ara dei *Vicomagistri* per il secondo⁶⁴. Ugualmente il togato, connesso al ritrovamento di iscrizioni dedicatorie rinvenute *in situ* nel foro di *Grumentum*, è stato ricondotto alla possibile statua di un imperatore esposta in un gruppo di epoca giulio-claudia nel foro⁶⁵.

Dal centro monumentale dell'antica *Grumentum*⁶⁶, o dalle sue immediate vicinanze, proviene quindi, con ogni probabilità, anche il rilievo oggi al Museo di Napoli. Il carattere decorativo del rilievo sembrerebbe più adatto ad un contesto privato, forse una *domus* urbana posta in prossimità del foro. Tuttavia, non si può escludere che il rilievo decorasse un edificio pubblico della piazza, alla luce dell'importanza del culto di Ercole nella città romana, sul quale è necessario soffermarsi.

Presso il foro di *Grumentum*, nell'area M, posta nell'angolo nord-orientale, ad est del *capitolium* spoliato dal Danio, si trova un edificio sacro di forma circolare, con scalinata in asse con il lato lungo della *porticus* del foro (fig. 8)⁶⁷. La particolare struttura architettonica a *tholos* permette di avanzare ipotesi circa il destinatario del suo culto grazie al confronto con altri edifici di epoca repubblicana e imperiale meglio noti, poiché templi circolari sono, secondo Servio⁶⁸, solitamente dedicati a Vesta, Diana, Ercole o Mercurio. Importante è, però, lo stretto legame tra questo tipo di edificio e il culto di Ercole, come a Roma è attestato per il tempio di Ercole Vincitore nel Foro Boario a Roma ed un tempio, oggi



8. Pianta del foro di *Grumentum* alla luce dei più recenti scavi (da Fusco 2012, fig. 2).

distrutto, presso Santa Maria in Cosmedin⁶⁹. L'edificio grumentino, il cui primo impianto può ascriversi al II-I secolo a.C., con successivi rifacimenti, pur nella difficoltà interpretativa, potrebbe pertanto legarsi ad un culto di Ercole. In realtà in Lucania è attestato il culto di Ercole Acheruntino, con l'accezione infernale legata all'ultima fatica del figlio di Giove, ambientata nell'oltretomba e incentrata sulla cattura di Cerbero⁷⁰. Se così fosse, l'edificio potrebbe coniugare in sé il culto di Ercole e l'*Umbilicus Urbis-Mundus*, il quale come nel Foro Romano si trova nel mezzo della colonia e, in una struttura circolare, unisce gli dèi infernali posti sottoterra – l'*Umbilicus* – e gli dèi del cielo e dell'aldilà – il *Mundus*. Tuttavia, non si può escludere che il tempio fosse semplicemente dedicato al semidio: il culto di Ercole, infatti, inizialmente nello stato romano appannaggio della *gens Pinaria*, poi pubblico dal 312 a.C., si ritrova in molte colonie

latine e ad *Alba Fucens* e a Sora è posto in prossimità del foro, proprio come nel caso grumentino⁷¹.

Un culto di Ercole è inoltre testimoniato dalla documentazione epigrafica, nella quale sono attestati *Augustales Herculaney* ed *Augustales Mercuriales*. Si tratta di sacerdoti legati al culto imperiale e al contempo a quello di Ercole e Mercurio, noti a partire dall'età augustea. La sede del culto dei Lari di Augusto è stata riconosciuta in un tempio tripartito absidato posto sul lato nord-ovest del foro, nel quale trovavano luogo il culto di Augusto al centro e quello dei Lari ai lati⁷². Le epigrafi che testimoniano la presenza del culto dei *Lares Augusti* e dei *collegia* degli *Augustales Herculaney* e degli *Augustales Mercuriales* furono trovate proprio da Carlo Danio negli scavi del foro⁷³. Oltre agli *Augustales Mercuriales*, noti in Italia meridionale⁷⁴ e connessi probabilmente all'assimilazione post-aziaca tra Augusto e Mercurio, gli

Augustales Herculanei dovevano avere compiti riguardanti il culto di Ercole, al quale si aggiunge quello dell'imperatore. Tali sacerdoti legati ad Ercole sono variamente attestati in Italia, ad esempio a Sora, a Tivoli, a *Nomentum* e a *Supinum*⁷⁵. Nella collezione Danio era inoltre presente anche un'iscrizione di dedica ad Ercole⁷⁶.

In conclusione è lecito ipotizzare che il rilievo del Museo di Napoli, qualora provenga dagli scavi effettuati da Carlo Danio presso il foro di *Grumentum*, potesse essere legato alla decorazione di un edificio pubblico, facendo parte di un ciclo che riproduceva le fatiche dell'eroe, poiché il solo

episodio del toro cretese, pur diffusamente rappresentato in epoca romana, non ha un valore simbolico ed ideologico che lo isoli dal gruppo. Tuttavia le dimensioni del rilievo, non esigue ma neanche eccessivamente ampie, comportano un punto di osservazione troppo elevato, mentre la possibilità che il ciclo fosse diviso in più riquadri trova giustificazione nel tipo di scena rappresentata. Si veda a titolo di esempio la rappresentazione in stucco delle fatiche di Ercole nella decorazione della tomba 95 della necropoli dell'Isola Sacra di Ostia, nella quale i diversi episodi sono affiancati lungo un fregio ma distanziati e separati⁷⁷.

Esprimo la mia riconoscenza al professor Carlo Gasparri e alla professoressa Carmela Capaldi per aver seguito e supportato questa ricerca. Ringrazio inoltre il professor Alfredo Buonopane per la cortese disponibilità sulle tematiche riguardanti le antichità grumentine e il professor Luigi Todisco per gli utilissimi consigli iconografici.

¹ Inv. 133149. Il rilievo (alt. 68 cm, larg. 51 cm) presenta una grossa lacuna nella parte superiore sinistra mentre una più piccola è in prossimità dell'angolo superiore destro. La superficie è ricoperta da una patina giallastra e in alcuni punti risulta molto abrasa, in special modo nella zona della testa di Ercole. Altre scheggiature di piccola entità sono sparse un po' ovunque, tra cui se ne sottolinea una che investe il muso del toro. Mancano inoltre la spalla destra di Ercole, l'intera zampa anteriore destra del toro e il suo corno destro. È stato menzionato in G. PATRONI, *Nuove ricerche di antichità nella Lucania*, in «Notizie degli scavi di antichità», 1897, pp. 178-180, fig. 27; F.P. CAPUTI, *Tenue contributo alla storia di Grumento e di Saponara*, Napoli

1902, pp. 130-131; I. IASIELLO, *Napoli da Capitale a periferia: archeologia e mercato antiquario in Campania nella seconda metà dell'Ottocento*, Tesi di Dottorato in Scienze archeologiche e storico-artistiche, Università degli Studi di Napoli "Federico II", ciclo XXIII, 2011, pp. 261-262.

² Inv. 703.227. T.M. GOLDA, *Puteale und verwandte Monumente: eine Studie zum römischen Ausstattungsluxus*, Mainz 1997, pp. 80-81, n. 15; S. ADAMO MUSCETTOLA, *L'arredo delle ville imperiali: tra storia e mito*, in *Capri antica. Dalla preistoria alla fine dell'età romana*, a cura di E. MIRANDA, E. FEDERICO, Capri 1998, pp. 265-266, figg. 9.37-40; P. ZANKER, *Eine römische Matrone als Omphale*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung», CVI, 1999, p. 123, fig. 6.

³ Diod., II, 5, 1-12. Per una rassegna delle cospicue attestazioni letterarie ed epigrafiche relative al mito di Ercole e il toro di Creta si veda L. TODISCO, *Testimonianze sull'impresa di Eracle e il toro*, Bari 1982.

⁴ Si veda soprattutto H.-V. HERRMANN, *Die Olympia-Skulpturen*, Darmstadt 1987; H. WESTERVELT, *Herakles at Olympia: The Sculptural*

Program of the Temple of Zeus, in Structure, image, ornament: architectural sculpture in the Greek world, atti del convegno, Atene 2009, edited by P. SCHULTZ, R. VON DEN HOFF, Oxford 2009, pp. 133-152; H. KYRIELES, *Pelops, Herakles, Theseus: Zur Interpretation der Skulpturen des Zeustempels von Olympia*, in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», CXXVII-CXXVIII, 2012-13, pp. 51-124.

⁵ Sul monumento e le metope si veda soprattutto H.H. BÜSING, *Das Athener Schatzhaus in Delphi. Neue Untersuchungen zur Architektur und Bemalung*, in «Marburger Winckelmann-Programm», 1992, pp. 3-137; E.C. PARTIDA, *The Treasuries at Delphi. An Architectural Study*, Jonsered 2000, pp. 48-70; R. NEER, *The Athenian Treasury at Delphi and the Material of Politics*, in «Classical Antiquity», XXIII, 2004, pp. 63-94; C. SERVADEI, *La figura di Theseus nella ceramica attica: iconografia e iconologia del mito nell'Atene arcaica e classica*, Bologna 2005, pp. 35-36, n. 69, pp. 81, 209; R. VON DEN HOFF, *Herakles, Theseus and the Athenian Treasury at Delphi*, in *Structure, image, ornament*, cit., pp. 98-104.

⁶ Per il tempio e le metope si veda soprattutto C.H. MORGAN, *The Sculptures of the Hephaisteion. 1. Preface. The Metopes. 2. The Friezes*, in «Hesperia», XXXI, 1962, pp. 210-235; F. BROMMER, *Theseus: die Taten des griechischen Helden in der antiken Kunst und Literatur*, Darmstadt 1982, pp. 69-70; C. CRUCIANI, L. FIORINI, *I modelli del moderato: la Stoà Poikile e l'Hephaisteion di Atene nel programma edilizio cimoniano*, Napoli 1998, pp. 79-142; J.M. BARRINGER, *New Approach to the Hephaisteion: Heroic Models in the Athenian Agora*, in *Structure, image, ornament*, cit., pp. 105-120.

⁷ Sul gruppo lisippeo si veda A.H. BORBEIN, *Campanareliefs. Typologische und stilkritische Untersuchungen*, Heidelberg 1968, pp. 157-175; L. TODISCO, *L'impresa di Eracle e il toro nel gruppo lisippeo di Alizia*, in «Annali della Facoltà di lettere e filosofia, Università degli studi, Bari», XIX, 1975, pp. 29-56 (riedito in IDEM, *Scritti di archeologia classica: architettura, scultura, ceramica figurata in Grecia, Italia meridionale e Sicilia*, Bari 2011, pp. 215-227); P. MORENO, *Iconografia lisippea delle imprese di Eracle*, in «Mélanges de l'École Française de Rome. Antiquité», XCVI, 1984, pp. 117-174; IDEM, *Vita e arte di Lisippo*, Milano 1987, pp. 48-50; P.F.B. JONGSTE, *The twelve labours of Hercules on Roman sarcophagi*, Rome 1992; P. MORENO, *Scultura ellenistica*, Roma 1994, pp. 50-51; IDEM, *Imprese di Eracle*, in *Lisippo: l'arte e la fortuna*, cat. mostra, Roma 1995, a cura di P. MORENO, Milano 1995, pp. 266-277; S. ENSOLI, *Imprese di Eracle*, ivi, pp. 362-373; C. CAPALDI, *Severo more doricorum. Espressioni del linguaggio figurativo augusteo in fregi dorici della Campania*, Pozzuoli 2005, pp. 51-52.

⁸ P.F.B. JONGSTE, *op. cit.*

⁹ A.H. BORBEIN, *op. cit.*, pp. 172-175.

¹⁰ L. TODISCO, *L'impresa di Eracle e il toro*, cit., pp. 220-221.

¹¹ R. GÜNTHER, A. IPPEL, *Die Denkmäler des Pelizaeus-Museum zu Hildesheim*, Berlin 1921, p. 148, nn. 1532, 1533; A. IPPEL, *Guss- und Treibarbeit in Silber*, Berlin 1937, pp. 34-37, fig. 22, tav. 3; C. REINSBERG, *Studien zur hellenistischen Toreutik: die antiken Gipsabgüsse aus Memphis*, Hildesheim 1980, pp. 224-225, 231, 234, 251, 255, 270, 290, 330, n. 74; P. MORENO, *Iconografia lisippea*, cit., p. 163, nota 169; L. TODISCO, *Herakles and the Cretan Bull*, in *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, V, Zürich-München 1990, n. 2400; S. ENSOLI, *op. cit.*, p. 373, n. 6.11.11; L. TODISCO, *L'impresa di Eracle e il toro*, cit., pp. 221-222.

¹² Lo schema invertito osservato sul calco di Memphis si ripete anche nella plastica a tutto tondo in una statuetta di II secolo d.C. in avorio conservata al British Museum di Londra: cfr. L. TODISCO, *Herakles*, cit., n. 2404; S. ENSOLI, *op. cit.*, p. 373, n. 6.11.12.

¹³ C. CAPALDI, *op. cit.*, pp. 51-52.

¹⁴ A.H. BORBEIN, *op. cit.*, pp. 172-175.

¹⁵ L. TODISCO, *Herakles*, cit., n. 2323.

¹⁶ C. ROBERT, *Die antiken Sarkophag-Reliefs, III, 1. Einzelmythen: Actaeon - Hercules*, Berlin 1897, n. 116, tav. 32.

¹⁷ Ivi, n. 110, tav. 30; nn. 112-113, tav. 31; n. 120, tav. 33.

¹⁸ Inv. 6683. W. FUCHS, *Die Vorbilder der neuattischen Reliefs*, Berlin 1959, p. 156, nota 52; K. SCHAUBENBURG, *Herakles und Omphale*, in «Rheinisches Museum für Philologie», CIII, 1960, p. 60; S. OEHMKE, *Entwaffnende Liebe. Zur Ikonologie von Herakles/Omphale-Bildern anhand der Gruppe Neapel-Kopenhagen*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung», CXV, 2000, p. 148, nota 10.

¹⁹ L. TODISCO, *L'impresa di Eracle e il toro*, cit., p. 220.

²⁰ *Ibidem.*

²¹ C. ROBERT, *op. cit.*, pp. 130-131, n. 107, tav. 30; E. DE WAELE, *Nouveaux sarcophages romains décorés de la représentation d'Hercule*, in *Recherches d'archéologie et d'histoire de l'art (antiquité)*, édités par C. LEVIE, R. BRULET, E. DE WAELE, Louvain 1970, pp. 23-62, pp. 34, 46, n. 1; P. MORENO, *Iconografia lisippea*, cit., figg. 6, 38, 46; IDEM, *Vita e arte*, cit., pp. 205, 210, 221, 226, 229, fig. 125; G. KOKKOROU-ALEWRAS, *Herakles*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, V, Zürich-München 1990, n. 1721; P.F.B. JONGSTE, *op. cit.*, pp. 81-84, n. F5; P. MORENO, *Imprese di Eracle*, cit., pp. 274-275, n. 4.39.7.

²² Secondo L. TODISCO, *L'impresa di Eracle e il toro*, cit., sarebbe attribuibile al prototipo di Lisippo lo schema che prevede l'eroe che afferra con le mani un corno e le narici.

²³ Attinge interamente alla metopa del Tempio di Zeus ad Olimpia il fregio che orna la cosiddetta Tazza Albani nel Museo Torlonia: cfr. C.L. VISCONTI, *Les Monuments de sculpture antique du Musée Torlonia*, Roma 1884, pp. 275-277, n. 383, tav. 95; W. FUCHS, *op. cit.*, p. 156, note 51-52, pp. 174-175, n. 23; P. MORENO, *Iconografia lisippea*, cit., *passim*.

²⁴ J. BOARDMAN, *Eracle, Teseo e le Amazzoni*, in *L'esperimento della perfezione. Arte e società nell'Atene di Pericle*, a cura di E. LA ROCCA, Milano 1988, pp. 196-199.

²⁵ Paus., I, 27, 10.

²⁶ Archivio della Soprintendenza Archeologica di Napoli, X B7 (27).

²⁷ Il documento, redatto il 13 giugno, recita: «Come si rileva dall'accluso verbale il giorno 26 maggio è stato presentato all'Ufficio Esportazioni un altorilievo in marmo frammentato in mediocre stato di conservazione. Essendomi recato ad esaminarlo ho trovato essere esso una importante rappresentanza di Ercole che atterra il toro cretese. Non ho tardato a rilevare che trattasi propriamente di una metopa appartenente ad un tempio dorico della regione importantissima del Cilento dai cui confini quel marmo proviene, secondo le dichiarazioni dell'antiquario Corona che l'avrebbe acquistato in Tramutola presso un signor Marrano. La metopa misura 50 x 70 cm [e] rappresenta Ercole che mentre con la mano sinistra stringe una delle corna del toro con l'altra ne afferra il collo, restando dritto accanto ad esso con la gamba sinistra portata innanzi. La metopa ha carattere rigoroso, naturalistico, arcaico; sebbene appartenente al più vicino periodo dell'arcaismo, non più lontano del V secolo a.C. con forme permanenti di epoca più antica. Non ho bisogno di dire a V.E. che il prezzo cui è denunziato è del tutto conveniente allo acquisto, veramente prezioso sotto tutti i rapporti, ed è però che lo propongo a V.E. per arricchirne le collezioni di questo Museo Nazionale». Nonostante che il rilievo fosse immesso il 30 giugno e registrato negli inventari, il soprintendente Vittorio Spinazzola comunicò solo in novembre al «signor Giovanni Corona antiquario» proprietario l'avvenuta acquisizione da parte del Ministero dell'oggetto per la cifra di lire ottocento.

²⁸ G. PATRONI, *op. cit.*, pp. 178-180.

²⁹ F.P. CAPUTI, *op. cit.*, p. 131, nota 1, chiama il proprietario Francesco Marrano. Forse il Caputi si riferisce ad un figlio.

³⁰ Ivi, pp. 130-131.

³¹ Sulla storia degli studi e delle ricerche a *Grumentum* si veda S. BASCHIROTTI, *Grumentum: storia delle ricerche*, in *Grumentum romana*, atti del convegno, Grumento Nova 2008, a cura di A. MASTROCINQUE, Moliterno 2009, pp. 9-20.

³² Ivi, p. 9. Sulla collezione si veda anche E. MAGALDI, *Grumento. Note preliminari di archeologia grumentina*, in «Archivio storico per la Calabria e la Lucania», III, 3, 1933, pp. 473-514; T. PEDIO, *Storia della storiografia lucana*, Venosa 1984, pp. 50-51; A. SANTAGATA, *Una raccolta di antichità nel secolo XVIII a Grumento*, in «La Lucania Archeologica», V, 1986, pp. 16-18, e soprattutto V. FALASCA, *Antichità romane in Basilicata. Un museo disperso. La raccolta di Carlo Danio del 1700*, Potenza 2015.

³³ Il secondo cognome ereditato dalla madre: cfr. ivi, p. 8, nota 4.

³⁴ S. BASCHIROTTI, *op. cit.*, p. 9.

³⁵ G.A. DEL MONACO, *Lettera del signor Giacomo Antonio del Monaco intorno all'antica colonia di Grumento oggi detta la Saponara, indirizzata al signor Matteo Egizio*, Napoli, nella stamperia di Felice Mosca, 1713.

³⁶ M. PILUTTI NAMER, A. BUONOPANE, «*Questa Affrica mi dà sempre cose nuove*»: le epistole di Carlo Danio a Matteo Egizio sulle antichità grumentine (1700-1729), in «Rivista di Archeologia», XXXIV, 2010, pp. 147-155; V. FALASCA, *Antichità romane in Basilicata*, cit., pp. 171-189.

³⁷ Ivi, p. 11.

³⁸ Passi tratti dalla lettera di Carlo Danio a Matteo Egizio del 29 marzo 1704. Le lettere sono conservate presso la Biblioteca Nazionale di Napoli e sono state in parte riportate in M. PILUTTI NAMER, A. BUONOPANE, *op. cit.*, e V. FALASCA, *Antichità romane in Basilicata*, cit., pp. 171-189. Le lettere erano state in parte citate in *CIL X*, pp. 27-28; S. USSIA, *L'epistolario di Matteo Egizio e la cultura napoletana del primo Settecento*, Napoli 1977, *passim*. La casa è stata riconosciuta da V. FALASCA, *Antichità romane in Basilicata*, cit., pp. 15-16, nel rione San Rocco, in Via Sant'Infantino n. 68.

³⁹ G.A. DEL MONACO, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁰ C. GATTA, *Memorie topografico-storiche della provincia di Lucania*, Napoli, nella stamperia Muziana, 1732, p. 258. Rispetto alla descrizione di Del Monaco, l'eroe rappresentato sul rilievo è descritto con la pelle del leone avvolta intorno al collo. Come si apprende dall'analisi del pezzo al Museo di Napoli, in realtà, la pelle di leone è poggiata al suolo.

⁴¹ F.S. ROSELLI, *Storia Grumentina*, Napoli 1790, pp. 53-54.

⁴² A. LOMBARDI, *Saggio degli antichi avanzi della Basilicata*, in «Bullettino dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica», 1830, pp. 17-28; IDEM, *Saggio sulla topografia e sugli avanzi delle antiche città italo-greche, lucane, daune e peucezie comprese nell'odierna Basilicata*, «Memorie dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica», I, 1832, pp. 195-252.

⁴³ A. LOMBARDI, *Saggio sulla topografia*, cit., p. 239.

⁴⁴ A. SANTAGATA, *op. cit.*, p. 16. La statua è menzionata anche nelle lettere del Danio ad Egizio: cfr. M. PILUTTI NAMER, A. BUONOPANE, *op. cit.*, p. 150.

⁴⁵ A. LOMBARDI, *Saggio sulla topografia*, cit., p. 239. *CIL X*, p. 28 fornisce la stessa informazione con l'espressione «lapides in hortis olim Danii nunc Ceramelli».

⁴⁶ V. FALASCA, *Antichità romane in Basilicata*, cit., p. 15. Il Lombardi entrò nella dimora che fu del Danio grazie a Gherardo Ceramelli, discendente di Violante Ceramelli, già sindaco di Saponara: cfr. ivi, p. 25.

⁴⁷ A. LOMBARDI, *Saggio sulla topografia*, cit., p. 239.

⁴⁸ Si veda A. BUONOPANE, *Le iscrizioni romane di Grumentum: rivisitazioni e novità da scavi e studi recenti*, in «Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti», LXXIX, 2006-7, pp. 315-342; M. PILUTTI NAMER, A. BUONOPANE, *op. cit.*; V. FALASCA, *Antichità romane in Basilicata*, cit., pp. 65-120.

⁴⁹ Ivi.

⁵⁰ Ivi, p. 37.

⁵¹ Tra cui il togato già menzionato: si veda L. SPERTI, *Un togato velato capite da Grumentum*, in *Grumentum romana*, cit., p. 316. Sul passaggio al Perrone si veda F.P. Caputi, *op. cit.*, p. 131; E. MAGALDI, *op. cit.*, p. 503; V. FALASCA, *Grumentum Saponaria Grumentum Nova. Storia di una comunità dell'alta Val d'Agri*, Potenza 1997. Sulla collezione Perrone cfr. V. FALASCA, *La collezione Perrone*, in *Francesco Perrone: risorse e sviluppo in valle d'Agri*, a cura di E. ALLIEGRO, Grumento Nova 2013, pp. 23-32, e IDEM, *Antichità romane in Basilicata*, cit., pp. 37-64.

⁵² Fino al 2000 i materiali erano nel Museo di Reggio Calabria.

⁵³ C. GATTA, *op. cit.*, p. 258; A. LOMBARDI, *Saggio sulla topografia*, cit., p. 239. Ugualmente il rilievo è menzionato in G.A. DEL MONACO, *op. cit.*, pp. 15-16; F.S. ROSELLI, *op. cit.*, p. 53. Sul rilievo si veda P.C. SESTIERI, *Rilievo con scena di sacrificio*, in «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», LXVIII, 1940, pp. 67-72; G. BERMOND MONTANARI, *Rilievo da Grumentum con scena di sacrificio*, in «Archeologia Classica», X, 1958, pp. 37-40; J. RONKE, *Magistratische Repräsentation im römischen Relief*, Oxford 1987, pp. 284 e sgg., 715, n. 145, fig. 152.

⁵⁴ Non vi è una precisa descrizione nelle fonti, ad eccezione di A. LOMBARDI, *Saggio sulla topografia*, cit., p. 292, che parla di «vari pezzi di ornato in basso-rilievo».

⁵⁵ Si veda L. SPERTI, *op. cit.*, pp. 315-321.

⁵⁶ Nelle lettere del Danio ad Egizio non si possono ricavare altre notizie, dal momento che l'Egizio era interessato quasi esclusivamente alle epigrafi e pertanto il Danio fa menzione solo sporadicamente di altre sculture: si veda M. PILUTTI NAMER, A. BUONOPANE, *op. cit.*

⁵⁷ L. SPERTI, *op. cit.*, p. 315.

⁵⁸ G.A. DEL MONACO, *op. cit.*, p. 15. Secondo L. SPERTI, *op. cit.*, p. 239, si tratterebbe di un pezzo di reimpiego.

⁵⁹ G.A. DEL MONACO, *op. cit.*, pp. 37-39.

⁶⁰ Ivi, p. 40.

⁶¹ Sul *capitolium* si veda da ultimo U. FUSCO, *Il Foro di Grumentum: il Tempio D e le strutture adiacenti*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung», CXVIII, 2012, pp. 223-269, e IDEM, *Il Tempio D del Foro di Grumentum: considerazioni preliminari*, in *Grumentum and Roman cities in Southern Italy*, edited by A. MASTROCINQUE, C.M. MARCHETTI, R. SCAVONE, Oxford 2016, pp. 61-66.

⁶² Sugli scavi di Carlo Danio presso il foro si veda L. GIARDINO, *Prime note sulla urbanistica di Grumentum*, in *Attività archeologica in Basilicata 1964-1977. Studi in onore di D. Adamesteanu*, Matera 1980, p. 483, nota 47; L. GIARDINO, *Grumentum: La ricerca archeologica in un centro antico. Mostra documentaria*, Galatina 1981, p. 23; L. GIARDINO, *Grumento Nova*, in *Bibliografia topografica della colonizzazione greca in Italia e nelle isole tirreniche*, VIII, Pisa-Roma 1990, p. 208; P. BOTTINI, *La ricerca di Grumentum*, in *Il Museo Archeologico Nazionale dell'Alta Val d'Agri*, a cura di P. BOTTINI, Lavello 1997, p. 351; S. BASCHIROTTI, *op. cit.*, p. 10; U. FUSCO, *Il Foro di Grumentum*, cit., pp. 238-239.

⁶³ C. COMPOSTELLA, *Rilievi «storici» di epoca claudia da Aquileia*, in «*Xenia antiqua*», I, 1992, pp. 49-52, figg. 1-4.

⁶⁴ Roma, Musei Vaticani. Cfr. in generale T. HÖLSCHER, *Zwei Reliefblöcke eines Frieses, "Ara der Vicomagistri"*, in *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, cat. mostra, Berlin 1988, Hrsg. W.D. von HEILMEYER, E. LA ROCCA, H.G. MARTIN, Berlin 1988, pp. 396-397; IDEM, *Monumenti statali e pubblico*, Roma 1994, pp. 161-162.

⁶⁵ L. SPERTI, *op. cit.*

⁶⁶ Sulla *Grumentum romana* negli ultimi anni si sono susseguite numerose ricerche e contributi coordinati dall'Università di Verona, sotto la direzione del professor Attilio Mastrocinque. Si vedano in

generale *Grumentum romana*, cit.; A. MASTROCINQUE, *Grumento e il suo territorio nell'antichità*, Oxford 2013; *Grumentum and Roman cities in Southern Italy*, cit.

⁶⁷ M. SARACINO, C. BOTTURI, T. PERRETTI, L. POZZANI, F. SORIANO, *Il tempio rotondo presso il settore M, area Foro, Grumentum: indagini archeologiche e risultati preliminari*, in *Grumentum romana*, cit., pp. 302-314; A. MASTROCINQUE, *Features of some Grumentan buildings*, in *Grumentum and Roman cities in Southern Italy*, cit., pp. 111-118; F. SORIANO, *Il complesso del tempio rotondo: lettura stratigrafica e architettonica. Nuovi dati dalle campagne di scavo 2012-2014*, ivi, pp. 99-110; F. SORIANO, M. SARACINO, *Lettura crono-stratigrafica e proposta interpretativa delle prime fasi di occupazione del settore M dell'area forense di Grumentum*, ivi, pp. 87-98.

⁶⁸ Serv., *Ad Aen.* IX, 406.

⁶⁹ M. SARACINO, C. BOTTURI, T. PERRETTI, L. POZZANI, F. SORIANO, *op. cit.*, p. 306.

⁷⁰ Si veda M. PAGANO, *Alcune nuove osservazioni su Cuma*, in

Cuma: Il tempio di Giove e la terrazza superiore dell'acropoli, a cura di C. RESCIGNO, Venosa 2013, pp. 135-148.

⁷¹ Si veda F. DEMMA, F. CERRANO, *Ercole a Sora, questioni storiche e topografiche*, in *Lazio e Sabina*, 8, atti del convegno, Roma 2011, a cura di G. GHINI, Z. MARI, Roma 2012, pp. 539-551.

⁷² H. DI GIUSEPPE, G. RICCI, *L'angolo nord-occidentale del Foro di Grumentum. Una proposta interpretativa*, in *Grumentum romana*, cit., pp. 146-148.

⁷³ CIL X, 205; CIL X, 230; CIL X, 232.

⁷⁴ Ad esempio a Brindisi (CIL IX, 54), Paestum (CIL X, 485) e Mesagne (CIL IX, 217).

⁷⁵ Si veda F. CERRONE, *I Fasti dei Magistri Herculanei di Sora*, in *Epigrafia 2006*, atti del convegno, Roma 2006, a cura di M.L. CALDELLI, G.L. GREGORI, S. ORLANDI, Roma 2008, pp. 831-840 (con bibliografia).

⁷⁶ CIL X, 201.

⁷⁷ L. TODISCO, *Herakles*, cit., n. 2366.

ABSTRACT

From Grumentum to Naples: The Relief with Hercules' Athlos and the Cretan Bull in the Danio Collection

There is a marble relief in the National Archeological Museum of Naples, about which very little has been published, showing the episode of Hercules' struggle to capture the Cretan bull, one of the renowned seven labors imposed on the Greek hero. The theme is treated with a hitherto undocumented variant and dates from the Augustan Age. But the relief is especially significant on account of its provenance: the present essay deals with the events that brought it to the Naples Museum, following its purchase in 1911 from its previous owner, who held it in Tramutola. However, thanks to a passage in a local history source, the relief has been referred to the eighteenth-century collection of the archpriest Carlo Danio, who assembled a collection of Roman antiquities in his home in Saponara, mostly marbles, from diggings near the ancient city of *Grumentum* in Lucania. On the basis of these data the essay seeks to recontextualize the work in the forum of the Lucan town.



1. Augustale di Federico II. Ariano Irpino, Museo della Civiltà Normanna.

Le monete nel *Quaternus excadenciarum Capitanate*

Mario Rosario Zecchino

Il Quaternus, una rara fonte coeva

Unico registro originale superstite dell'intera cancelleria sveva, conservato nell'Archivio di Montecassino¹, il *Quaternus excadenciarum Capitanate* è un inventario di talune particolari categorie di beni demaniali, le *excadencie*, situati nel Giustizierato di Capitanata. Senza data, è stato redatto quasi certamente tra il 1249 e il 1250 (vi risultano inseriti i beni confiscati a Pier della Vigna dopo essere caduto in disgrazia e si menziona l'«anno septime indictionis», ovvero il 1249), quindi negli ultimi anni di vita di Federico.

Miracolosamente pervenutoci – nonostante tante traversie, che sarebbe lungo rievocare – il *Quaternus* è fonte unica nel suo genere. È una specie di libro del catasto nel quale si trovano registrate le rendite di determinate categorie di beni immobili spettanti alla Curia imperiale nella terra di Capitanata, corrispondente all'odierna provincia di Foggia e a comuni delle province di Benevento e Campobasso: le *excadencie*, cioè «beni pubblici la cui concessione termina, 'scade', per motivi vari e pertanto tornano al fisco»². È composto di undici fascicoli ed è certamente mutilo del dodicesimo. Lo si deduce dal fatto che alla fine di ciascun fascicolo sono riportate le prime parole di quello successivo, e che, alla fine dell'undicesimo, sono riportate le prime parole – «Item terram unam» – del dodicesimo, a noi non pervenuto³.

Il quaternione probabilmente conteneva la menzione di altre località della Capitanata la cui omissione sarebbe altrimenti inspiegabile (spiccano infatti le assenze di centri come San Severo, San Giovanni Rotondo, Ascoli Satriano, Peschici, Rodi, Ischitella). Le località censite sono 33 (fig. 4)⁴ e fanno parte delle attuali province di Foggia, Benevento e Campobasso. Esse sono elencate secondo il seguente ordine: Troia, Castelluccio dei Sauri, Deliceto, Fontana Fura (attualmente contrada

Fontana Figura nel territorio di Cerignola), Cerignola, Corneto (borgo situato tra gli odierni comuni di Ascoli Satriano e Cerignola), Salpi, Foggia, Montecorvino (località situata fra gli attuali comuni di Motta Montecorvino e Pietramontecorvino), Alberona, Tufara, Gibbiza (attuale comune di Ielsi), Gildone, Casalvatico (Caselvatico, località nell'attuale comune di Cercemaggiore), Cerce (nell'attuale comune di Cercemaggiore), Santa Croce (attuale Santa Croce del Sannio)⁵, Siponto (frazione dell'attuale comune di Manfredonia), San Quirico (località sita nell'attuale comune di Manfredonia), Monte Sant'Angelo, Vieste, Caprilio (nei pressi dell'attuale comune di Carpino), Lesina, Precina (nei pressi dell'attuale comune di Apricena), Salzoburgo (probabile località vicino Foggia), Villanova (centro abitato in provincia di Foggia, non più esistente; era situato sul Candelaro ai piedi della strada per Rignano Garganico, ove esiste tuttora il ponte di Villanova)⁶, Casale di Sala (località nei pressi dell'attuale comune di Casalnuovo Monterotaro), Casale Celano (località probabilmente ubicata nella zona occidentale della Capitanata, verso il Molise), Fiorentino (località sita tra Lucera e Torremaggiore), Casalnuovo (località ubicata nei pressi dell'attuale comune di Casalnuovo Monterotaro), Civitate (attuale comune di San Paolo di Civitate), Termoli, Vena di Causa (località situata nella zona tra gli attuali comuni di Chieuti e Serracapriola), Serracapriola.

Monete e valori nel Regno di Federico II: le monete di conto e i tari

La circolazione monetaria nel Regno di Sicilia in epoca bassomedioevale era molto diversificata e spesso i pagamenti venivano effettuati tramite moneta di conto⁷, ossia non tramite denaro effettivamente versato ma tramite il nominale più apprezzato dalle controparti.

In Puglia e nelle zone interne del Meridione si riscontra una

notevole presenza di denari settentrionali e di solidi bizantini; nelle località tirreniche, invece, i pagamenti venivano effettuati con le monete locali: i tari amalfitani e salernitani (battuti probabilmente a partire circa dalla metà del X secolo ed aventi, almeno nel primo periodo, un buon contenuto di fino). «Soltanto alla fine del periodo normanno il regno si unificò anche sul piano monetario, con il tari siciliano quale moneta dominante. Tale unificazione era il frutto di una crescente centralizzazione del regno»⁸.

Verso l'anno mille, infatti, la moneta che più di tutte si stava diffondendo nel bacino del Mediterraneo era sicuramente il tari arabo (o quarto di dinar⁹) che prese il sopravvento soprattutto in Italia meridionale e in Sicilia. Questa piccola moneta d'oro fu adottata anche dai Longobardi e, successivamente, dai Normanni e dagli Svevi. Dal peso variabile (soprattutto in età normanna e sveva), sino all'epoca di Guglielmo I¹⁰ fu battuta al marco:

da un certo quantitativo di metallo si doveva trarre un numero fisso di monete determinato dal numero teorico dei tari che da quella quantità di metallo si poteva trarre. Da Guglielmo II ad Enrico VI i tari mostrano un costante modesto aumento del peso medio per cui si rese necessario spenderli ed accettarli a peso. Con Federico II e i suoi successori il peso del tari non mostra più alcuna regola, trovandosene accanto a molti di circa un grammo alcuni di oltre 10 grammi con tutti i pesi intermedi (...) il peso teorico che un tari avrebbe dovuto avere era di un trappeso (0,891 grammi), corrispondente alla trentesima parte di un'oncia; un trappeso si divideva poi in 20 acini o grani (0,04455 grammi), ognuno avente titolo di 16,333 carati: in questo modo ogni tari doveva contenere 0,61 di grammi di oro puro. Nella realtà si sono invece trovati tari che oscillavano da 0,49 gr. a 9,12 gr.¹¹.

Il tari (fig. 2)¹² nel *Quaternus* è menzionato 432 volte, sicuramente come moneta di conto. È noto infatti che, per riprendere un'espressione di Abulafia,

era un sacchetto sigillato di tari siciliani dal peso di un'oncia (o 30 tari nozionali) la vera specie monetaria a circolare effettivamente e rappresenta un considerevole tributo alla reputazione della moneta siciliana che in tutto il Mediterraneo ci si fidasse

davvero del sigillo reale apposto su questi sacchetti¹³.

Negli scambi commerciali, dunque, grande importanza aveva la fase di pesatura delle monete. Interessante in tal proposito una notizia che attingiamo dal Registro della Cancelleria sveva del 1239-40: il 6 dicembre 1239, da Parma

Federico II ordina a Enrico Abbas di consegnare a Giovanni Girardini di Trani, latore della lettera, 10000 once destinate ai cavalieri di stanza nella Marca Trevigiana e, perchè non vi siano sfasature tra la quantità di denaro ricevuta da Enrico e quella che dovrà consegnare al detto Giovanni Girardini, insieme agli ordini gli trasmette il peso con il quale misurare le suddette once d'oro. Gli ordina inoltre di consegnare allo stesso latore della lettera altre 40 once (misurate nello stesso modo) per l'acquisto di asini e per le spese che dovrà sostenere durante il viaggio¹⁴.

In definitiva, il successo del tari nell'Italia meridionale fu tale da essere utilizzato per molti secoli, sino al XIX secolo, nel Regno delle Due Sicilie. Altra moneta di conto che troviamo nel *Quaternus* è il *solidus imperialis*, menzionato 21 volte nelle località di Alberona, Gildone, Cerce, Santa Croce e Lesina. Il suo valore reale lo troviamo indicato nel *Liber Abaci* di Leonardo Fibonacci del 1202, per cui una lira valeva venti soldi e un soldo dodici denari¹⁵.

Gli augustali

In campo numismatico il nome di Federico è legato all'augustale (fig. 1), che è certamente «una delle monete più belle e famose del Medioevo europeo». L'augustale è più volte menzionato nelle *Costituzioni di Melfi*, segno evidente che la sua introduzione va collocata a prima della promulgazione delle stesse (agosto 1231), anche se Riccardo di San Germano data al dicembre dello stesso anno la notizia che nelle zecche di Brindisi e Messina, su ordine dell'imperatore, venivano coniate delle monete auree, dette augustali¹⁷. Heinrich Kowalski, cui si deve il più approfondito studio sull'augustale¹⁸, sulla base di ricerche numismatiche ha smentito la consolidata tesi secondo cui con l'introduzione dell'augustale si sarebbe abolito il tari. Alle argomentazioni di Kowalski si può aggiungere il fatto che nelle stesse *Costituzioni di Melfi* e nel *Quaternus* siano

più volte menzionati anche i tari. Pesante circa 5,30 grammi con un titolo aureo di 20 carati e mezzo, l'augustale aveva un valore di 7 tari e mezzo. Al dritto della moneta è raffigurato il busto dell'imperatore (espresso riferimento agli antichi aurei degli imperatori romani) e un'aquila al rovescio (simbolo della dignità imperiale nonché del casato svevo). Questa moneta, oltre ad avere un forte significato politico e propagandistico, sarà spesa a numero e non a peso, anticipando così il proliferare delle monete d'oro, spese a numero, che si avrà dal 1252, quando inizieranno a circolare in Italia anche il genovino ed il fiorino d'oro (e, successivamente, dal 1285, il ducato veneziano) che diventeranno le monete auree più apprezzate dello scenario europeo. È difficile non scorgere nella quasi contemporaneità di nascita dell'augustale e delle *Costituzioni di Melfi* (non casualmente definite *Liber Augustalis*) un comune disegno strategico. Una prima considerazione è suggerita proprio dalle denominazioni della moneta e del corpo legislativo: pur essendo destinati al Regno, nella denominazione si ammantano entrambi della mistica imperiale.

L'ambizione di Federico era quella di reincarnare la figura del Cesare, di rinnovare i fasti dell'impero e ripristinare la grandezza di Roma. Nel *Quaternus* l'augustale è menzionato solamente quattro volte: a Troia, ove è attestata la presenza di un mulino ad acqua diruto che, se restaurato, si dice poter valere tre augustali, secondo le stime del mercato dei mulini¹⁹; ad Alberona, ove la *baiulatio banci*²⁰ è stimata valere un augustale²¹; in altre due località, in cui l'augustale è richiamato come valore di due possedimenti²².

I denari

La politica monetaria fridericiana fu caratterizzata da uno stretto controllo della produzione e della circolazione della moneta, nonché dall'uso fiscale della stessa e delle zecche, realizzato attraverso distribuzioni forzate di monete e continue *renovationes*²³, il tutto finalizzato all'impinguamento delle casse demaniali. Di volta in volta venivano ritirati i vecchi tipi e ne venivano introdotti dei nuovi, con un contenuto di fino sempre più ridotto (fig. 3). Ciò a discapito evidentemente dei regnicoli, che erano, invece, tenuti al pagamento delle imposte con i tari d'oro da 16 carati. Queste manovre finanziarie valsero a Federico l'accusa di «novus falsarius» contestatagli da Gregorio IX in occasione della bolla di scomunica del 20 marzo 1239²⁴.



2. Tari di Federico II. Ariano Irpino, Museo della Civiltà Normanna.

Le principali fonti sulle interessate *renovationes* fridericiane sono la cronaca di Riccardo di San Germano, che dà precise indicazioni sugli anni degli ordini di battitura di moneta²⁵, e il formulario detto 'di Marsiglia', redatto intorno al 1285, contenente l'elenco delle emissioni di denari con relativo contenuto di fino dal 1221 fino ai successori di Federico II²⁶. I denari vengono citati nel *Quaternus* nelle sole località di Alberona, Tufara, Gildone, Cerce e Santa Croce per un numero complessivo di 114 volte. In questi contesti vengono utilizzati per i pagamenti solo dove sono dovute alla curia, oltre al denaro, delle particolari prestazioni da parte di *homines*.

Nel passo del *Quaternus* relativo a Gildone, nell'attuale provincia di Campobasso, si rileva una notizia che potrebbe porre nuovi interrogativi. Dopo un elenco di prestazioni dovute da alcuni abitanti di detta località alla curia imperiale,



3. Denaro di Federico II. Ariano Irpino, Museo della Civiltà Normanna.

si specifica che «omnes predicti denarii et solidi qui debentur annuatim curie a predictis hominibus, velut prescriptum est, sunt denarii grossi, videlicet quod quilibet denarius valet denarios tres imperiales de ipso Castro Geldonis tantum»²⁷. Dall'enunciato sembra quindi che a Gildone venissero utilizzati per il pagamento alla curia imperiale «denari grossi» dal valore di tre «denari imperiali».

Va rilevato che, finora, era stata generalmente esclusa la circolazione di grossi argentei come mezzo di pagamento all'interno del Regno²⁸. Lucia Travaini così descrive questo tipo di monete:

i grossi sono monete d'argento che si affiancarono ai denari

come multipli, in alcuni casi materializzando il soldo di conto equivalendo a 12 denari, e rispondendo ovviamente alla necessità di facilitare gli scambi più importanti: nei documenti del tempo sono spesso definiti come «grossi», ma spesso per le prime emissioni dobbiamo indovinarne l'origine seguendo termini come 'denari novi' o simili²⁹.

Il 'grosso veneziano', così descritto da Travaini, fu il principale strumento di politica monetaria utilizzato da Federico II nel ricevere prestiti esteri. Una conferma di ciò viene dal registro della Cancelleria di Federico II del 1239-1240, in cui «grossi veneziani» vengono frequentemente menzionati come oggetto di prestiti che l'imperatore riceve dall'estero: il 14 ottobre 1239 «Federico II rilascia ad alcuni mercanti romani lettere di credito per prestiti di varia entità da questi concessigli in grossi veneziani (...) il totale delle somme da restituire è di 650 once d'oro ed è calcolato nella misura di un'oncia ogni 59 denari»³⁰. Il 21 ottobre 1239, dall'accampamento presso Milano, «Federico II comunica a Riccardo de Polcara di aver ottenuto, il giorno 6 del passato mese di settembre, dai mercanti romani Gualtiero de Cesalinis, Pietro Iurda e Giovanni Lucidus un prestito di 18 libbre di grossi veneziani e di essersi impegnato a saldare il debito entro il 6 del successivo mese di dicembre facendo corrispondere loro 72 once d'oro, in ragione di un'oncia ogni 5 soldi»³¹. Il 29 ottobre 1239 «Federico II rilascia ai fratelli Paolo e Pietro de Leone, mercanti romani, una lettera patente con la quale si obbliga a restituire loro entro la fine del successivo mese di gennaio 198 once d'oro, a saldo del prestito di 48 libbre, 13 soldi e 6 denari di grossi veneziani da loro concessogli, in ragione di un'oncia ogni 59 denari»³². Il 14 novembre 1239 «Federico II rilascia ad alcuni mercanti romani e ad altri prestatori lettere di credito per prestiti di varia entità da questi concessi alla camera in grossi veneziani (...). I debiti contratti sono diciannove e le cifre prestate ammontano nel complesso a 717 libbre, 10 soldi e 4 denari di grossi veneziani; il totale delle somme da restituire è di 2918 once d'oro e 20 tari ed è calcolato nella misura di un'oncia ogni 59 denari»³³. Il 27 novembre 1239 «Federico II rilascia ai cremonesi Bonifacio de Albertano e Ozaldo de Fraganisco una lettera patente con la quale si obbliga a restituire loro entro l'inizio del mese di marzo successivo 400 once d'oro, a saldo del prestito di 100 libbre di grossi veneziani da loro concessogli e in ragione di un'oncia ogni 5 soldi»³⁴.

Non si può quindi escludere che i «denari grossi» di Gildone possano essere proprio queste stesse monete usate prevalentemente per sostenere le spese militari oltre i confini del regno ed accettate nel Regno stesso solo per il pagamento delle imposizioni fiscali. A confortare tale tesi soccorre il fatto che Carlo d'Angiò proibì l'uso di monete 'straniere' nel Regno ma le accettò per il solo pagamento delle tasse³⁵. Tale pratica potrebbe quindi essersi instaurata già prima, durante il Regno di Federico II, ed il *Quaternus*, specchio dello stato della Capitanata in epoca sveva, è tra le più importanti fonti da cui poter attingere utili informazioni anche sulla circolazione monetaria dell'epoca.

Le altre unità di valore

Nel *Quaternus* troviamo, come unità di peso, la 'libbra' (menzionata 21 volte in relazione a prestazioni consistenti nel conferimento di cera). Come sottomultipli l'oncia, *auri uncia* (menzionata 47 volte) e il grano, *auri grana* (menzionato 334 volte; il cui valore era 1/600 dell'oncia).

Condivisibili, e in parte riscontrabili anche nel *Quaternus*, le considerazioni di Lucia Travaini:

Jean Marie Martin ha osservato che dagli anni 40 del XIII secolo i 'denari' scompaiono dalle fonti, sostituiti dai 'grani'. Scompaiono dalle fonti e si trovano tanto numerosi negli scavi? Cosa significa tutto ciò? Significa semplicemente che la progressiva svalutazione dei denari, e la probabile tendenza inflazionistica, determinò la necessità di usare nella formulazione dei prezzi una moneta di conto a valore fisso, il 'grano', pari alla ventesima parte del tari teorico: di volta in volta poi il prezzo espresso in grani sarà stato adeguato al corrispondente numero di denari 'del giorno'³⁶.

I denari nel *Quaternus* vengono menzionati diverse volte, ma solo in alcune località. Il grano è, in proporzione, utilizzato molto più frequentemente, con un rapporto di uno a tre. Il tari, invece, come già detto, è menzionato 432 volte, come moneta di conto³⁷.

Valori monetali reali e contesto economico

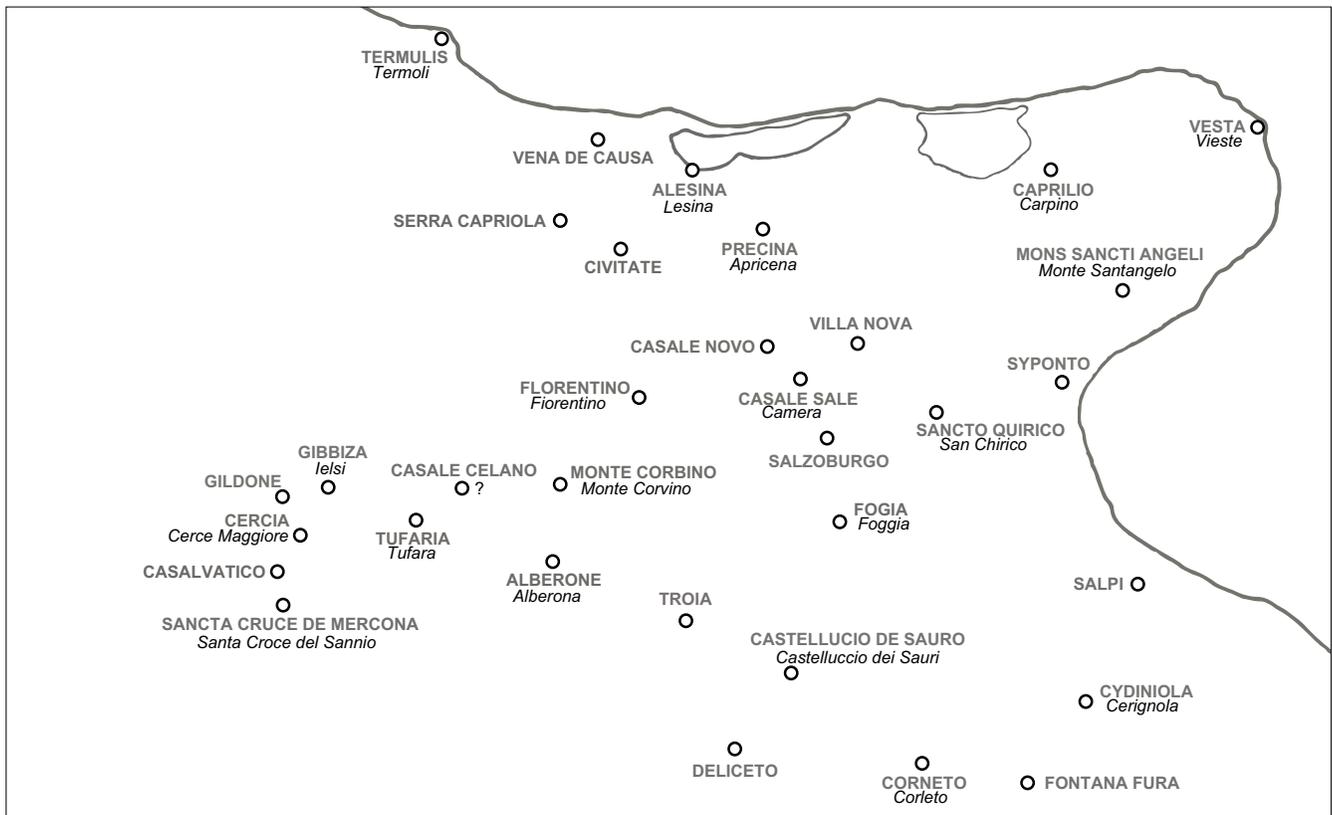
Il *Quaternus*, pur contenendo la descrizione dei beni più disparati (case, palazzi, terreni agricoli, vigne, oliveti, mulini e

diritti vari di competenza regia) con l'indicazione delle rendite relative, non si rivela tuttavia fonte utile alla comprensione dei reali valori monetali. La ragione è nel fatto che l'indicazione dei beni è talmente generica da non consentire di apprezzarne la reale consistenza e quindi da non poter parametrare su di essi i reali valori monetali (per esempio: dei terreni agricoli censiti è indicata l'ubicazione e la rendita, ma non l'estensione). Il documento in definitiva è utile solo come elenco delle rendite spettanti al demanio regio, provenienti dai beni genericamente menzionati in ciascuna località. Elementi utili, ai nostri fini, vengono – come si vedrà – da altre poche fonti, essendo quel tempo particolarmente avaro di esse.

Intanto è forse utile rivolgere l'attenzione al contesto economico, sia pur in termini estremamente sintetici. Il giustizierato di Capitanata, «la regione imperiale per antonomasia»³⁸, fu creato intorno al 1230 da Federico II nell'ambito della riorganizzazione del Regno, dopo il suo ritorno dalla sesta crociata. La Capitanata era uno dei grandi granai del Regno e il grano era risorsa di primaria importanza nella sua economia, e nello stesso tempo, essendo prezioso bene d'esportazione, era anche non irrilevante strumento di politica estera. Federico, consapevole di ciò, fece dello sviluppo dell'agricoltura il punto di forza della sua strategia economica. Per quanto incerte ed oscillanti siano le notizie sulla produzione del tempo, comunque accresciuta ovunque³⁹, la Puglia all'epoca vantava produzioni granarie da record, grazie anche alla nuova realtà delle masserie. La Puglia della metà del XIII secolo, come del resto l'intera Europa, godette in quel tempo di condizioni climatiche particolarmente favorevoli, che si interromperanno già agli inizi del XIV secolo, con l'inizio di quella che viene definita «piccola era glaciale» durata poi vari secoli⁴⁰.

A partire dal X secolo, infatti, la particolare mitezza del clima portò ad una diminuzione delle carestie, a un progressivo incremento demografico ed in generale a un sensibile progresso sociale. Ad accrescere la produttività agricola contribuì molto lo sviluppo tecnologico⁴¹:

nel corso dell'XI secolo furono introdotti il collare per i cavalli da tiro e il giogo frontale per i buoi impiegati nell'aratura (...) l'aratro a ruote si diffuse rapidamente, l'invenzione dell'erpice consentì una lavorazione più razionale del suolo. Il ferro da cavallo rese questi animali meno esposti agli incidenti. Diversi-



4. Pianta delle località della Capitanata censite dal *Quaternus excadenciarum* (De Troia 1994, p. 88).

ficando le specie di cereali, inoltre, si diminuì il pericolo di cattivi raccolti (...) l'alternanza delle coltivazioni, infine, impedì la lisciviazione dei terreni⁴².

Innovazione tecnologica non trascurabile fu la carriola, che fece la sua comparsa nel XIII secolo. Altro elemento significativo nel miglioramento produttivo fu l'ampiamente diffusa rotazione triennale delle colture⁴³. Ma l'incremento produttivo era frutto anche dello sfruttamento umano. Ricerche archeologiche hanno infatti evidenziato su fossili umani d'epoca, deformazioni somatiche e scheletriche, anche in soggetti di giovane età, riconducibili alle fatiche della coltivazione della terra⁴⁴. Dello sfruttamento umano non mancano prove riferite allo stesso Federico ed ai suoi agenti, alle quali corrispondono, come altra faccia della medaglia, altrettante prove della sorda ostilità dei lavoratori⁴⁵.

Federico si mostrò particolarmente attento e sollecito alla coltivazione del grano in Capitanata, sua terra d'elezione⁴⁶, in cui sperimentò il modello delle masserie regie, non solo

perché da quella terra proveniva una buona parte di ciò che serviva a soddisfare il bisogno dell'intero Regno, ma perché il grano, come già accennato, veniva non di rado utilizzato come strumento per le esigenze della politica bellica estera. Ne abbiamo diretta prova documentale. In data 16 marzo 1240, Federico II, in una lettera a tal Alessandro di Enrico, comunica il suo beneplacito alla scelta della nave con cui inviare in Siria duemila once di grano per il pagamento degli stipendi dei cavalieri al servizio del maresciallo Riccardo Filangieri. A tal fine lo informa di aver già ordinato al giustiziere di Capitanata, Riccardo de Montefusco, e a frate Ademario, della masseria regia di Versentino, di provvedere con il frumento di produzione demaniale⁴⁷. I valori della produzione agricola, di cui disponiamo in modo soddisfacente, sono generalmente riferiti alla produzione di grano.

Dal Registro della Cancelleria relativo agli anni 1239-1240 veniamo a conoscenza anche dell'effettivo valore di mercato delle salme di frumento. Il 27 novembre 1239, infatti, «Federico II rilascia a Ventura, Perfetto Boniohannis, Enrico, Bonzoli-

no e Aldemasco de Aldemasco, mercanti di Poggibonsi, una lettera patente con la quale si obbliga a far loro consegnare dal secreto di Palermo Oberto Fallamonacha mille salme di frumento da loro già pagate alla corte al prezzo di 433 once e 10 tari»⁴⁸. Essendo ben noto che la salma equivaleva a circa 376 chilogrammi e che l'oncia era pari a trenta tari, se ne può dedurre che il grano, di cui alla citata lettera patente, fu pagato tredici tari a salma, ovvero 3,45 tari a quintale. Da altra fonte, successiva di una quindicina d'anni⁴⁹, si apprende che tre salme erano quotate 1 oncia, ossia trenta tari, il che equivale a dire che 1 salma valeva dieci tari e che quindi 1 quintale valeva 2,65 tari. Tenuto conto delle due diverse quotazioni citate, si può dire che mediamente 1 quintale di grano valesse circa 3 tari.

Questo dato si rivela di particolare utilità, perché parame-trando su di esso il valore nominale delle monete indicato nelle poche fonti disponibili, è possibile da ciò desumere elementi di comprensione del potere d'acquisto delle monete circolanti e del costo della vita. Di seguito, spigolando tra tali fonti, si presentano, senza alcuna pretesa di esaustività, elementi e notizie comunque utili ai nostri fini. Per agevolare la comprensione si riportano tutti i valori al tari, assunto a unità di misura unificante. Tra le fonti in grado di offrire elementi utili primeggia il *Liber Augustalis* (come correntemente è definita la Costituzione da Federico II emanata a Melfi nel 1231 con la successiva aggiunta di 'Novelle') da cui apprendiamo: che l'onorario giornaliero di un medico – obbligato ad assicurare quotidianamente ai suoi pazienti, dimoranti in città, due visite domiciliari e, a richiesta, una notturna – non doveva superare il mezzo tari, mentre, nel caso di assistenza a pazienti dimoranti fuori città, l'onorario non doveva superare i tre o i quattro tari, a seconda che le spese di spostamento fossero o non a carico del paziente (Cost. III, 46); che il farmacista poteva guadagnare per i suoi preparati secondo queste modalità: tre tari

l'oncia per i preparati e le medicine semplici (quelle che non si conservavano nelle farmacie per oltre un anno dal momento della confezione), mentre per i preparati che si conservavano oltre un anno, era lecito guadagnare sei tari l'oncia (Cost. III, 46); che il carcerato, liberato dopo aver trascorso una notte in carcere, doveva pagare mezzo tari (Cost. I, 91.1); che i giudici, per le scritture e le sottoscrizioni dei contratti e degli strumenti redatti dai notai, potevano ricevere un tari se il contratto era relativo a un negozio di valore superiore alla libbra d'oro (superiore cioè a 360 tari: 1 libbra d'oro = 12 once d'oro = 360 tari), altrimenti mezzo tari (Cost. I, 75).

Un caso degno di nota è l'importo della pesante multa inflitta ai castellani e ai loro servienti per essersi intromessi, senza speciale mandato regio, in affari relativi al territorio nel quale era situato il castello stesso: cinquanta augustali, pari a 375 tari, pari quindi a 125 quintali di grano (Cost. I, 91.1). Altra fonte utile alla comprensione del potere d'acquisto è il più volte menzionato Registro della Cancelleria relativo agli anni 1239-1240. Questi alcuni dati da esso ricavabili: il salario mensile di un soldato era di quattro tari d'oro⁵⁰; il salario mensile degli addetti alle guarnigioni di Montecassino e dei castelli di confine, selezionati da località lontane del Regno (per evitare condizionamenti locali), era di tre tari (quindi il valore di mercato di un quintale di grano)⁵¹; la diaria di un notaio di corte e di due scudieri, in missione a Roma, era di tredici grani d'oro ciascuno⁵² (pari a 0,65 tari).

Per concludere, solo vagamente indicativo, ai nostri fini, si rivela l'impegno assunto da Federico (nella lettera fondativa dello Studio napoletano) di contenere la pigione per gli alloggi degli studenti in Napoli nel prezzo di due once d'oro, quindi entro sessanta tari (non indicativo per la sua genericità in relazione sia alla dimensione dell'alloggio che alla durata del fitto)⁵³.

¹ Cod. 763 *Archicoenobii Montis Casini*.

² A.L. TROMBETTI BUDRIESI, *Excadencia*, in *Federico II. Enciclopedia fri-dericiana*, Roma 2005-2008, I, pp. 559-561: «Du Cange definisce le excadentiae curiae *caduca bona quae in fiscum cadunt seu ex commisso seu quavis alia ratione*» (ivi, p. 559).

³ *Quaternus Excadenciarum Capitinate*, Archivio dell'Abbazia di Montecassino, ms. 763, c. 215v; G. DE TROIA, *Foggia e la Capitanata nel Quaternus excadenciarum di Federico II di Svevia*, Foggia 1994, pp. 430-431.

⁴ La pianta delle località censite è ripresa da G. DE TROIA, *op. cit.*, p. 88.

⁵ La lettura della relativa parola è incerta. Padre Ambrogio Amelli, primo editore (A. AMELLI, *Quaternus de excadenciis et reuocatis Capitinatae de mandato imperialis maiestatis Frederici Secundi nunc primum ex codice casinensi cura et studio monachorum ordinis sancti Benedicti archicoenobi Montis Casini in lucem profertur*, Montecassino 1903, p. 46), vi legge «Sancta Cruce de Memona»; G. DE TROIA (*op. cit.*, p. 281) invece, «Sancta Cruce de Mercona». È probabile che il documento si riferisca a *Sancta Cruce de Mercona*, nei pressi dell'attuale comune di Santa Croce del Sannio, confinante con i comuni di Cercemaggiore e di Morcone.

⁶ Ivi, p. 333.

⁷ Sul tema P. GRIERSON, *La moneta di conto nel medioevo*, in «Rivista Italiana di Numismatica», XCV, 1993, pp. 605-614.

⁸ V. VON FALKENHAUSEN, *La circolazione monetaria nell'Italia meridionale e nella Sicilia in epoca normanna secondo la documentazione d'archivio*, in «Bollettino di Numismatica», IV, 1986, 6-7, p. 76.

⁹ Il dinar di 4,25 gr. ed il *rubā' i* (o tari), la sua quarta parte di 1,05 gr., furono monete molto apprezzate e diffuse per via dell'ottima qualità del metallo prezioso. Due studiosi, Goitein e Stern (S.D. GOITEIN, *A Mediterranean Society: the Jewish communities of the Arab World as portrayed in the documents of the Cairo Geniza*, I, *Economic Foundations*, Berkeley-Los Angeles 1967; S.M. STERN, *Tari. The quarter dinar*, in «Studi Medievali», s. III, 1970, 11, pp. 177-207), sono riusciti a dare una risposta soddisfacente a chi si chiedeva qual'era il significato di tale parola. La parola tari deriverebbe dall'arabo 'fresco', ossia una moneta appena coniatata, di buona qualità.

¹⁰ Il peso standard dei tari siciliani di Ruggero II e Guglielmo I era intorno a 1,05 gr. Con Guglielmo II il peso scese a 0,88 gr.

¹¹ C. ANDREANI, A. D'ANDREA, *Le monete medioevali della Puglia*, Mościano 2008, p. 11.

¹² Per una disamina delle emissioni di queste monete nel periodo svevo si veda G. RUOTOLO, *L'oro svevo da Enrico VI a Manfredi: i tari*, in *La monetazione pugliese dall'età classica al Medioevo*, II, *Le monete della Peucezia. La monetazione sveva nel regno di Sicilia*, atti del 2° congresso nazionale di Numismatica, Bari 2009, Bari 2010, pp. 143-188.

¹³ D. ABULAFIA, *Maometto e Carlo magno: le due aree monetarie italiane dell'oro e dell'argento*, in *Storia d'Italia. Annali*, VI, *Economia naturale, economia monetaria*, a cura di R. ROMANO, U. TUCCI, Torino 1983, p. 244.

¹⁴ *Il Registro della Cancelleria di Federico II del 1239-1240*, a cura di C. CARBONETTI VENDITTELLI, Roma 2002, I, p. 225.

¹⁵ *Il Liber Abaci*, schede di lavoro a cura di R. PETTI, XXIX convegno UMI-CIIM, Cetraro 2010, pp. 1-40, consultabile all'indirizzo: <http://php.math.unifi.it/convegnotoria/liberabaci.pdf>, p. 5. Si veda anche A. SACCOCCI, *Le monete nel Liber Abaci di Fibonacci*, in «Rivista Italiana di Numismatica», CIX, 2008, pp. 269-285.

¹⁶ L. TRAVAINI, *Augustale*, in *Federico II. Enciclopedia fridericiana*, cit., I, p. 131.

¹⁷ *Ryccardi de Sancto Germano notarii Chronica*, a cura di C.A. GARUFI, Bologna 1937-1938, II, p. 176.

¹⁸ H. KOWALSKI, *Zu Metrologie und zu den Bezeichnungen der Augustalen, Realen and Tari*, in «Revue belge de numismatique et de sigillographie», CXVII, 1971, pp. 133-160. Studi specifici sull'augustale sono stati effettuati anche da C.A. WILLEMSSEN, *Über die Goldaugustalen Kaiser Friedrichs II*, in *Atti delle Seconde Giornate Federiciane*, Oria 1971, Bari 1974, pp. 117-131, e F. PUNZI, *L'augustale*, in *La monetazione pugliese dall'età classica al Medioevo*, II, cit., pp. 189-209.

¹⁹ *Quaternus Excadenciarum Capitinate*, cit., 135v: «Item sedium molendinum in totum dirutum ad flumen Acelonis, edificatum tamen valet annuatim, secundum quod valent alia molendina, auri augustales tres»; G. DE TROIA, *op. cit.*, pp. 92-93.

²⁰ La *baulatio* era l'ufficio competente all'amministrazione periferica della giustizia per gli affari di minor peso, che poteva anche essere concessa in appalto.

²¹ *Quaternus Excadenciarum Capitinate*, cit., c. 180v; G. DE TROIA, *op. cit.*, pp. 286-287.

²² *Quaternus Excadenciarum Capitinate*, cit., cc. 150v, 192v; G. DE TROIA, *op. cit.*, pp. 336-337.

²³ Sul tema F. PANVINI ROSATI, *Federico II "mutator monetarum"*, in *Federico II e l'Italia. Percorsi, luoghi, segni e strumenti*, cat. mostra, Roma 1995-1996, Roma 1995, pp. 75-77, 271-275; L. TRAVAINI, *Federico II mutator monetarum: continuità e innovazione nella politica monetaria (1220-1250)*, in *Friedrich II: Tagung des Deutschen Historischen Instituts in Rom in Geden-*

kjahr 1994, a cura di A. ESCH, N. KAMP, Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom, 85, Tunbigen 1996, pp. 339-362. Per l'individuazione e una più dettagliata descrizione di denari e relative frazioni battuti da Federico II nell'arco della sua vita, si veda G. COLUCCI, *Denari e frazioni di Federico II Hohenstaufen nel Regno di Sicilia*, in *La monetazione pugliese dall'età classica al Medioevo*, II, cit., pp. 223-262.

²⁴ J.L.A. HUILLARD-BRÉHOLLES, *Historia diplomatica Friderici secundi*, cit., V.1, pp. 286-289.

²⁵ Le *renovationes monetarum*, effettuate dal 1222 in poi, sono ben documentate nella *Chronica* di Riccardo di San Germano. Inizialmente 16 di questi denari venivano cambiati per un tari.

²⁶ L. TRAVAINI, *Monetazione*, in *Federico II. Enciclopedia fridericiana*, cit., II, p. 350.

²⁷ *Quaternus Excadenciarum Capitinate*, cit., c. 175r; G. DE TROIA, *op. cit.*, pp. 264-265.

²⁸ L. TRAVAINI, *Le monete di Federico II: il contributo numismatico alla ricerca storica*, in *Mezzogiorno – Federico II – Mezzogiorno*, atti del convegno internazionale di studio, Potenza-Avigliano-Castel Lagopesole-Melfi 1994, a cura di C.D. FONSECA, Roma 1999, II, pp. 655-668: «Non solo non erano battuti nel Regno grossi argentei, ma forse non vi circolavano neppure» (ivi, p. 658). Di diverso avviso Travagliani, che ritenne di aver individuato un denaro grosso battuto dalla zecca di Brindisi (E. TRAVAGLINI, *Di un raro denaro di Federico II coniato nel 1221 dalla zecca di Brindisi*, in *Atti delle seconde giornate federiciane*, cit., pp. 185-190). Travaini, invece, cataloga la stessa moneta come grosso della zecca di Vittoria (L. TRAVAINI, *Un grosso federiciano di zecca incerta: Vittoria 1247?*, in «Rassegna di Studi del Civico Museo Archeologico e del Civico Gabinetto Numismatico di Milano: Notizie dal Chiostro del Monastero Maggiore», 1989, 43-44, pp. 137-142). Per la zecca di Vittoria si veda un più recente studio di M. BAZZINI, L. OTTENIO, *Il vittorino 'di Parma': quale moneta?*, in «Rivista Italiana di Numismatica», CIII, 2002, pp. 129-180.

²⁹ L. TRAVAINI, *Monete e storia nell'Italia medievale*, Roma 2007, pp. 50-51, fa poi la storia delle fasi di introduzione del 'grosso': «Le fasi di introduzione dei grossi sono in parte note da fonti scritte, ma non sempre vi è accordo sulle cronologie. Genova produsse grossi da 4 denari forse fin dalla fine del secolo XII, e nuovi grossi più pesanti dopo il 1218. Venezia batté il suo grosso d'argento nel 1194, e non 1201 o 1202 come si era creduto; la revisione delle fonti scritte ha portato a scardinare il collegamento della nuova moneta forte veneziana con la Quarta crociata, ed i ritrovamenti monetali in Levante documentano i grossi veneziani solo a partire dalla metà del Duecento, dimostrando che non furono creati per il commercio orientale ma per il mercato interno (la prima notizia si riferisce al pagamento dei maestri dell'arsenale) e per gli scambi con le aree produttrici di argento a nord (dove sono stati ritrovati i più antichi ripostigli). Il grosso di Venezia, apparentemente di forme bizantine, era in realtà una moneta locale e pienamente 'veneziana' considerando che già nella prima metà del secolo XI l'immagine del doge con san Marco era raffigurata sui sigilli in forme simili».

³⁰ *Il Registro*, cit., I, p. 80.

³¹ Ivi, pp. 98-99.

³² Ivi, pp. 104-105.

³³ Ivi, pp. 153-154; anche pp. 226, 229.

³⁴ Ivi, p. 216; anche p. 480.

³⁵ L. TRAVAINI, *Romesinas, provesini, turonenses...: monete straniere in Italia meridionale ed in Sicilia (XI-XV secolo)*, in *Moneta locale, moneta straniera: Italia ed Europa XI-XV secolo / Local Coins, Foreign Coins: Italy and Europe 11th-15th Centuries - The Second Cambridge Numismatic Symposium*, a cura di EADEM, Milano 1999, pp. 113-133, consultabile all'indirizzo <http://www.luciatravaini.it/wp-content/uploads/2012/09/Moneta.pdf>, pp. 1-13: «Le monete straniere nel Regno di Sicilia al tempo di Carlo d'Angiò (1266-1285) erano numerose, ma alcune riflessioni sul loro uso sono necessarie. Alan Stahl in questo volume ricorda come lo

stesso re Carlo si servisse ampiamente dei grossi veneziani per i pagamenti della sua amministrazione, per finanziare le spese militari in Morea; ma di grossi veneziani non si faceva un uso normale nei mercati delle città del Regno. Il re stesso lo proibiva, preferendo attirare nelle sue casse tutte le monete di buon argento, che ancora mancavano nel Regno prima del 1278. Abbiamo dai registri della cancelleria angioina una documentazione precisa relativa alle monete straniere nel 1280: se ne elencano diversi tipi, se ne proibisce l'uso, che ne risulta consistente; allo stesso tempo tuttavia il re, non potendo rinunciare ad esse, o forse proprio per attirarle nelle sue casse, dichiara di accettarle in pagamento delle tasse ad un cambio fisso o a peso» (ivi, p. 6).

³⁶ L. TRAVAINI, *Le monete di Federico II*, cit., p. 666.

³⁷ Di seguito, al fine di agevolare l'interpretazione dei valori, alcune notorie equivalenze monetarie: un'oncia d'oro = trenta tari; un augustale = sette tari e mezzo; un tari = venti grani; un grano = un denaro.

³⁸ J.M. MARTIN, *Capitanata*, in *Federico II. Enciclopedia fridericiana*, cit., I, p. 225.

³⁹ G. DUBY, *Le origini dell'economia europea. Guerrieri e contadini nel Medioevo*, Bari 1992, pp. 250-251.

⁴⁰ W. BEHRINGER, *Storia culturale del clima. Dall'era glaciale al riscaldamento globale*, Torino 2013, p. 125. A riprova della particolare mitezza del clima tra X e XIII secolo Behringer informa che in Germania si produceva «vino non soltanto nelle zone di coltivazione già romane, cioè lungo il Reno, il Reno, la Mosella, ma anche molto più a nord, ad esempio in Pomerania e in Prussia Orientale, come pure in Inghilterra e persino nelle regioni meridionali della Scozia e della Norvegia» (p. 112).

⁴¹ S. TRAMONTANA (*Terre e uomini*, in *Le eredità normanno-sveve nell'età angioina*, Atti delle XV giornate normanno-sveve, Bari 2004, p. 193), al contrario, scrive di «una tecnica agricola che disponeva solo di strumenti primordiali e dell'aratro a chiodo». Condividono invece l'opinione del deciso avvio del processo di innovazione tecnologica relativamente agli attrezzi agricoli, e all'aratro in particolare: G. DUBY, *op. cit.*, pp. 246 e sgg.; A. CORTONESI, *Agricoltura e tecniche nell'Italia medievale. I cereali, la vite, l'olivo, in Uomini e campagne nell'Italia medievale*, a cura di A. CORTONESI, G. PASQUAL, G. PICCININI, Roma-Bari 2002, pp. 203 e sgg.; W. RÖSENER, *I contadini nella storia d'Europa*, Bari 1995, pp. 83 e sgg., secondo cui nell'Europa degli inizi del XIII secolo era già ampiamente diffuso l'utilizzo dell'aratro a ruote e a versioio. Rilevante nei progressi in agricoltura, secondo G. CHERUBINI (*Il contadino*, in *Condizione umana e ruoli sociali nel Mezzogiorno normanno-svevo*, atti delle IX giornate

normanno-sveve, Bari 1991, p. 132), «lo sviluppo dell'irrigazione e un general miglior controllo delle acque» unitamente all'utilizzo dei mulini ad acqua molto diffusi in Campania, Puglia settentrionale e Sicilia. Identica opinione in J.M. MARTIN, *Le travail agricole: rythmes, corvées, ouillage*, in *Terra e uomini nel mezzogiorno normanno-svevo*, atti delle settimane giornate normanno-sveve, Bari 1985, Bari 1987, p. 142. Per una rassegna degli strumenti agricoli, particolarmente nella Capitanata del XIII secolo: R. LICINIO, *Le masserie regie in Puglia nel secolo XIII. Ambienti, attrezzi e tecniche*, in «Quaderni medievali», 2, 1976, pp. 73 e sgg.; J.M. MARTIN, *Le travail agricole*, cit., pp. 140 e sgg.

⁴² W. BEHRINGER, *op. cit.*, p. 114.

⁴³ G. DUBY, *op. cit.*, pp. 241 e sgg.; W. RÖSENER, *op. cit.*, pp. 86 e sgg.; sulle tecniche di produzione nel Mezzogiorno, nella seconda metà del XII secolo: P. TOUBERT, *Paysages ruraux et techniques de production en Italie méridionale dans la seconde moitié du XII^e siècle*, in *Potere, società e popolo nell'età dei due Guglielmi*, atti delle IV giornate normanno-sveve, Bari 1981, pp. 212 e sgg.; in particolare, relativamente alla Puglia: J.M. MARTIN, *La Pouille du VI^e au XII^e siècle*, Collection de l'École française de Rome, Roma 1993, pp. 332 e sgg.

⁴⁴ S. TRAMONTANA (*op. cit.*, p. 193) generalizza le condizioni disumane («vangare e zappare per otto-dieci ore al giorno»); opinione molto meno fosca in G. CHERUBINI, *op. cit.*, p. 138.

⁴⁵ Una rassegna delle une e delle altre in S. TRAMONTANA, *op. cit.*, p. 195.

⁴⁶ In un mandato Federico si rammarica «quod curatuli nostri de Capitanata non seminaverunt totam avenam quam curia nostra habet ibidem»; ivi, V.1, p. 484.

⁴⁷ *Il Registro*, cit., II, p. 701.

⁴⁸ Ivi, I, p. 210.

⁴⁹ E. WINKELMANN, *Acta Imperii inedita seculi XIII. Urkunden und Briefe zur Gesschichte des Kaiserreichs und Königreichs Sicilien in den Jahren 1198 bis 1273*, I, Innsbruck, 1880, nr. 998, p. 756.

⁵⁰ *Il Registro*, cit., I, p. 381.

⁵¹ Ivi, I, p. 239.

⁵² Ivi, I, p. 91.

⁵³ «I migliori alloggi che si troveranno nella città si fitteranno agli scolari per due once d'oro di pigione»; in F. DELLE DONNE, *Per scientiarum haustum et seminarium doctrinarum. Storia dello Studium di Napoli in età sveva*, Sezione documentaria, Bari 2010, n. 1, pp. 85-91.

ABSTRACT

Coins in the Quaternus excadenciarum Capitinate

The present essay takes as its starting point the *Quaternus Excadenciarum Capitinate*, a document dating from the time of Emperor Federico II that is especially precious for being the only one of its kind. Being an inventory of income to the crown from goods acquired through the expiration of concessions or through requisitions, it gives the value of each listed item in the currency and units of measurement in use at the time, expressed in tari, the standard currency for exchange. Unfortunately, although the *Quaternus* is a rich source of information on various matters, the lack of any quantifications in the description of the inventoried goods makes it impossible to conclude anything about the real cost of living from their money value. More information on this head can be gathered from other sources examined, especially the *Liber Constitutionum* and the *Registri della Cancelleria*, which unfortunately are extant only for the years 1239-1240.



1. Andrea Ferrucci, *Sangue di Cristo*, particolare del coronamento di un tabernacolo eucaristico. Collezione privata.

Per gli esordi di Andrea Ferrucci: il coronamento di un tabernacolo eucaristico

Riccardo Naldi

Non può che suscitare compiacimento il fervore degli studi intorno alla figura di Andrea di Pietro Ferrucci da Fiesole, protagonista della scultura rinascimentale a cavallo tra Quattro e Cinquecento. L'impegno monografico volto ad adeguatamente valutare il ruolo ricoperto da Ferrucci sulla scena di Napoli ha avuto come conseguenza una più attenta riconsiderazione anche di altri segmenti dell'articolata carriera del maestro fiesolano, attivo tra la Toscana, l'Emilia Romagna, Roma e, appunto, la capitale meridionale¹.

Gli esordi dell'artista, appartenente ad una ben nota e ramificata famiglia di maestri del marmo e della pietra², possono essere ripercorsi grazie alla testimonianza di Giorgio Vasari, il quale scrive che Andrea «nella sua prima fanciullezza imparò i principii della scultura da Francesco di Simeone [Simone] Ferrucci. E se bene da principio imparò solamente a intagliare fogliami, acquistò nondimeno a poco a poco tanta pratica nel fare che non passò molto si diede a far figure»³. L'apprendistato presso la bottega del cugino Francesco di Simone Ferrucci dovè rappresentare per Andrea l'occasione per cominciare a mettere a frutto, e condurre a maturazione, la sua straordinaria facilità di mestiere, all'interno di un contesto produttivo ottimamente attrezzato per soddisfare, ad un elevato livello di qualità, le più svariate richieste del mercato in fatto di scultura e decorazione in marmo e in pietra, dalla grande opera monumentale al più piccolo degli arredi liturgici, dal sepolcro all'acquasantiera⁴.

La felice mano di Andrea, che Vasari avrebbe definito «resoluta e veloce», si andò conformando anche grazie ad altre esperienze condotte fuori dalla Toscana. È ancora lo storico aretino a scrivere di un soggiorno a Roma di Ferrucci al seguito di Michele Maini (Marini), anch'egli fie-

solano, ricordato per un notevole *San Sebastiano* in Santa Maria sopra Minerva⁵. Forte di queste esperienze, e di una fitta trama di relazioni parentali e lavorative, Andrea dovè affacciarsi assai per tempo a Napoli, dove, stando sempre a Vasari, avrebbe lavorato per il re Ferrante I d'Aragona «molte cose nel castello di San Martino ed in altri luoghi»⁶. Gaetano Milanesi, a commento di questo passo, segnalò un documento del 1487, dal quale si ricava che in quell'anno Ferrucci, ventiduenne, si trovava nella capitale aragonese⁷. Sempre da Vasari veniamo a sapere che lo scultore fu chiamato a Napoli per il tramite di Antonio di Giorgio Marchese, architetto militare di Settignano al servizio del sovrano; questa circostanza sembrerebbe confermata da un'altra notizia resa nota sempre da Milanesi, secondo la quale Ferrucci avrebbe sposato una delle figlie di Antonio di Giorgio, Zeffira⁸.

Sebbene non siano state ancora rintracciate sculture che possano assegnarsi con sicurezza a questa prima fase napoletana (nulla infatti è stato finora individuato dei lavori in San Martino di cui parla Vasari), un riflesso delle prime frequentazioni napoletane di Ferrucci andrà probabilmente colto nello schema compositivo dell'altare del Sacramento della Cattedrale di Fiesole (fig. 4), dove il vano centrale, affiancato dalle nicchie sovrastate da tondi, richiama le ancone di Antonio Rossellino e Benedetto da Maiano in Santa Maria di Monte Oliveto⁹. È tuttavia ancora possibile restituire una *facies* stilistica a quel giovanissimo Ferrucci, che sullo scorcio degli anni ottanta del Quattrocento si aggirava nella capitale aragonese, riconoscendo alla sua mano un delicato tabernacolo eucaristico, del tipo a frontale architettonico (oggi in una collezione privata)¹⁰. Si tratta di un'opera che, con maggior evidenza di quelle fiorentine note e documen-



2. Andrea Ferrucci, Tabernacolo eucaristico. Collezione privata.

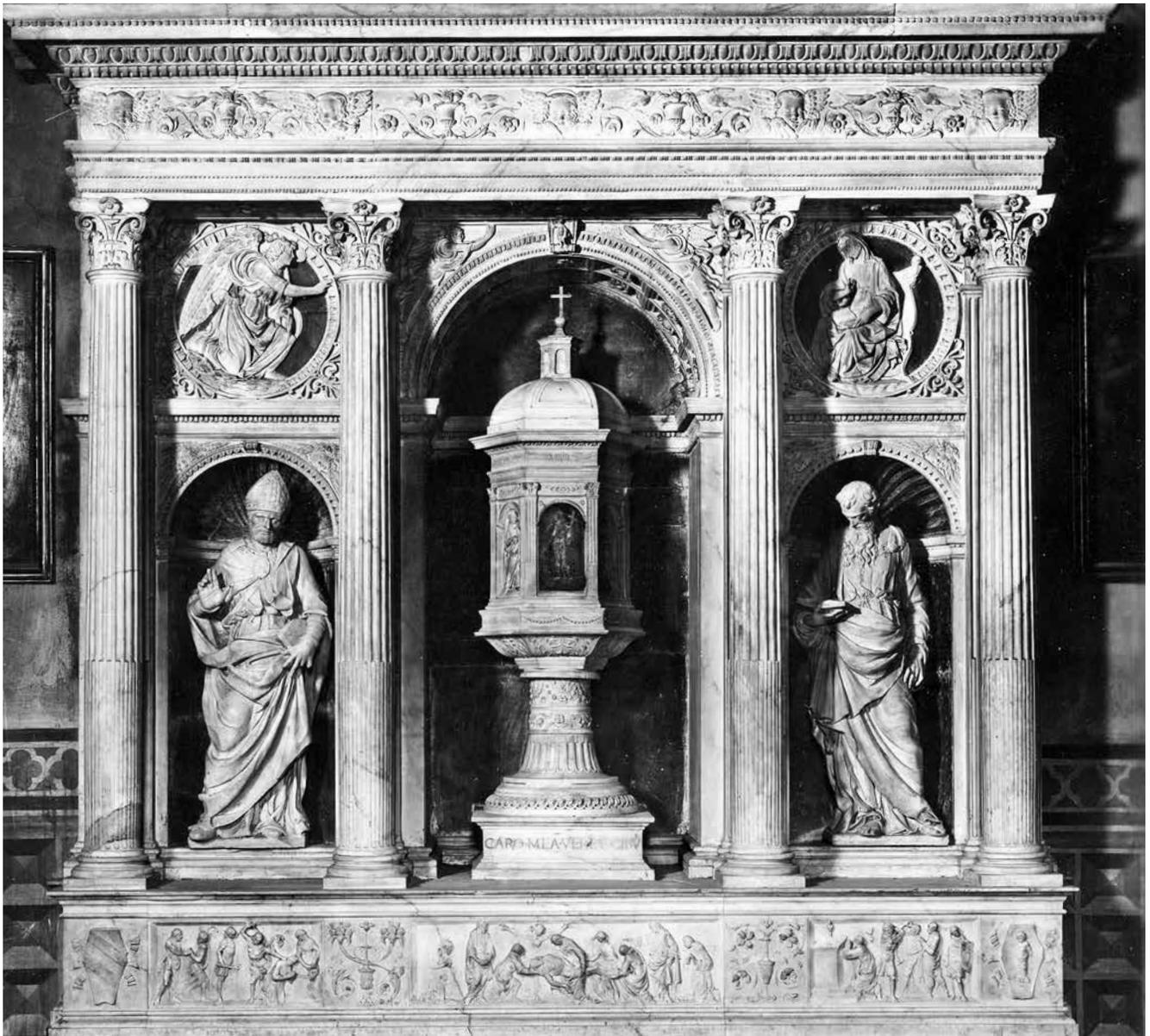
tate, ci lascia intravedere i primi movimenti di uno scultore che va costituendosi una propria personalità, seppur ancora gracile, provando a reinterpretare le tipologie ereditate dalla tradizione toscana accentuando il carattere grafico della lavorazione del rilievo e calcando sull'allungarsi stilizzato dell'elemento ornamentale (fig. 2). La struttura del tabernacolo rielabora infatti il precedente di Desiderio da Settignano in San Lorenzo a Firenze sulla base dei prodotti realizzati nella bottega di Benedetto da Maiano tra gli anni



3. Benedetto da Maiano, Tabernacolo eucaristico. Collezione privata

Settanta e Ottanta, con la peculiarità del fregio decorato da tre piccoli dischi collegati da festoni, tratto dal portale della Sala dei Gigli in Palazzo Vecchio a Firenze¹¹ (fig. 3).

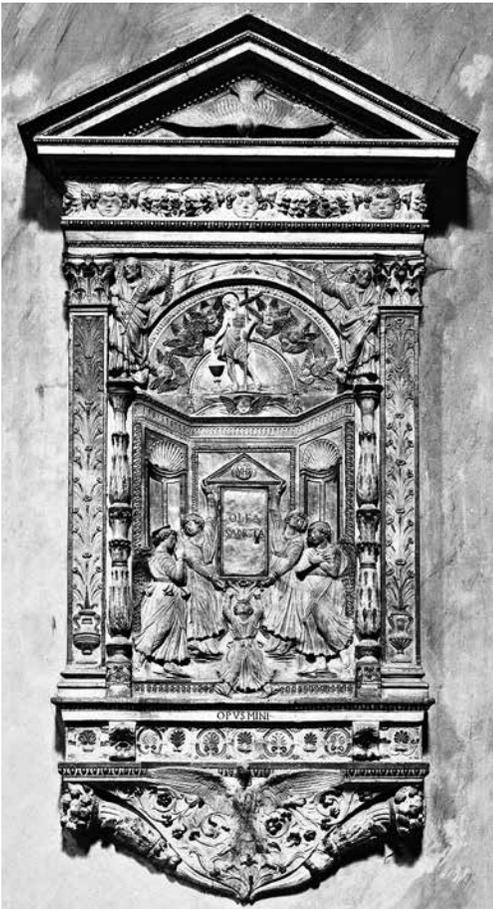
Dopo la sua prima esperienza napoletana, Ferrucci dové tornare ad orientare il suo raggio d'azione verso la Toscana, probabilmente transitando di nuovo per Roma. Di questo secondo soggiorno romano resterebbe traccia, secondo una recente proposta, nella decorazione della pala d'altare dell'Annunciazione, eseguita da Filippino Lippi ad affresco



4. Andrea Ferrucci e collaboratori, Altare del Sacramento. Fiesole, Cattedrale.

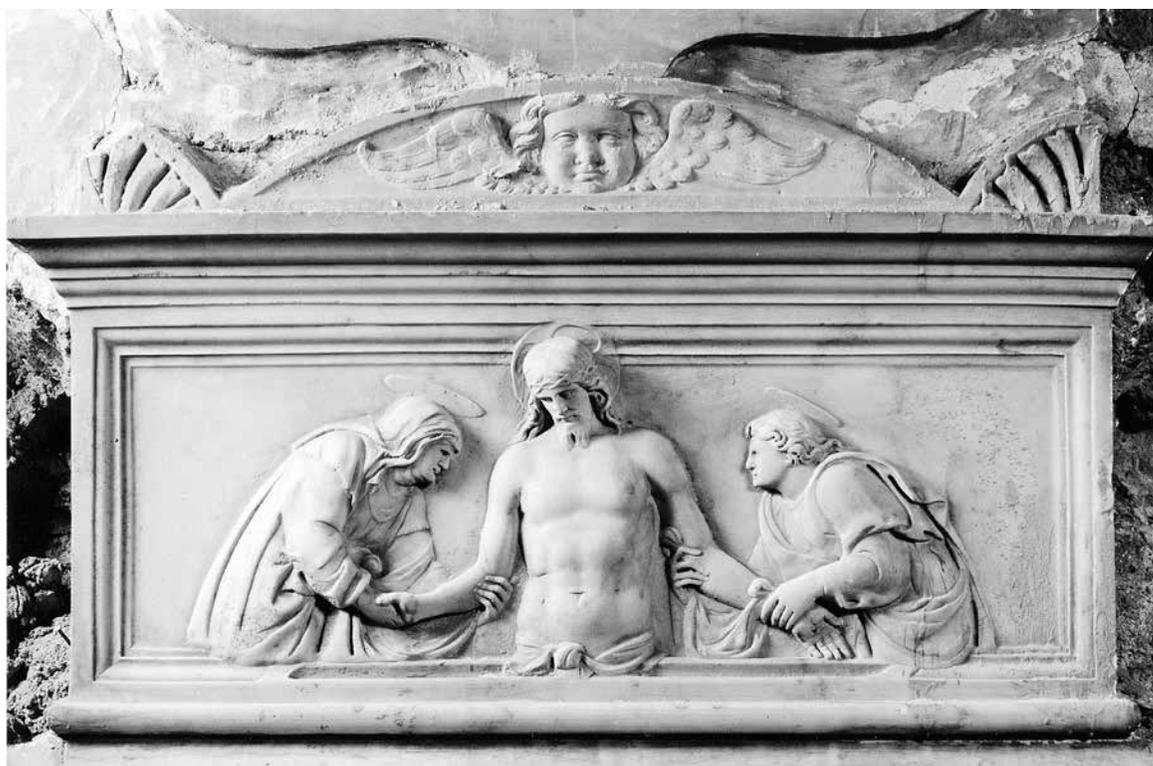
tra il 1489 e il 1491 nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva¹². Sempre a Roma, com'è noto, nel 1487 risulta attivo Iacopo d'Andrea del Mazza, con il quale Andrea avrebbe stretto un proficuo e stabile sodalizio¹³, in grado di consentirgli di portare a compimento le tre importanti commesse degli anni novanta del Quattrocento, l'altare del Sacramento nella Cattedrale di Fiesole (1492-1493; fig. 4), l'altare della Crocifissione nella chiesa di San Girolamo sempre a Fiesole (1494-1495; fig. 11), la cappella del Battesimo nella Cattedrale di Pistoia (1497-1499)¹⁴.

Andrea Ferrucci riappare sulla scena toscana nel 1488, quando stipula un primo contratto per l'altare del Sacramento nella Cattedrale di Fiesole, attualmente montato nella cappella del coro (fig. 4). La commissione risaliva ad una volontà di Matteo Gondi, esponente di una famiglia fiorentina di primo piano di mercanti-banchieri; in un legato del suo ultimo testamento, dettato il 25 luglio 1484, Gondi aveva predisposto una somma affinché lo Spedale degli Innocenti di Firenze, suo erede universale, costruisse e dotasse una cappella nella Cattedrale di Fiesole¹⁵. Sembra che già in data



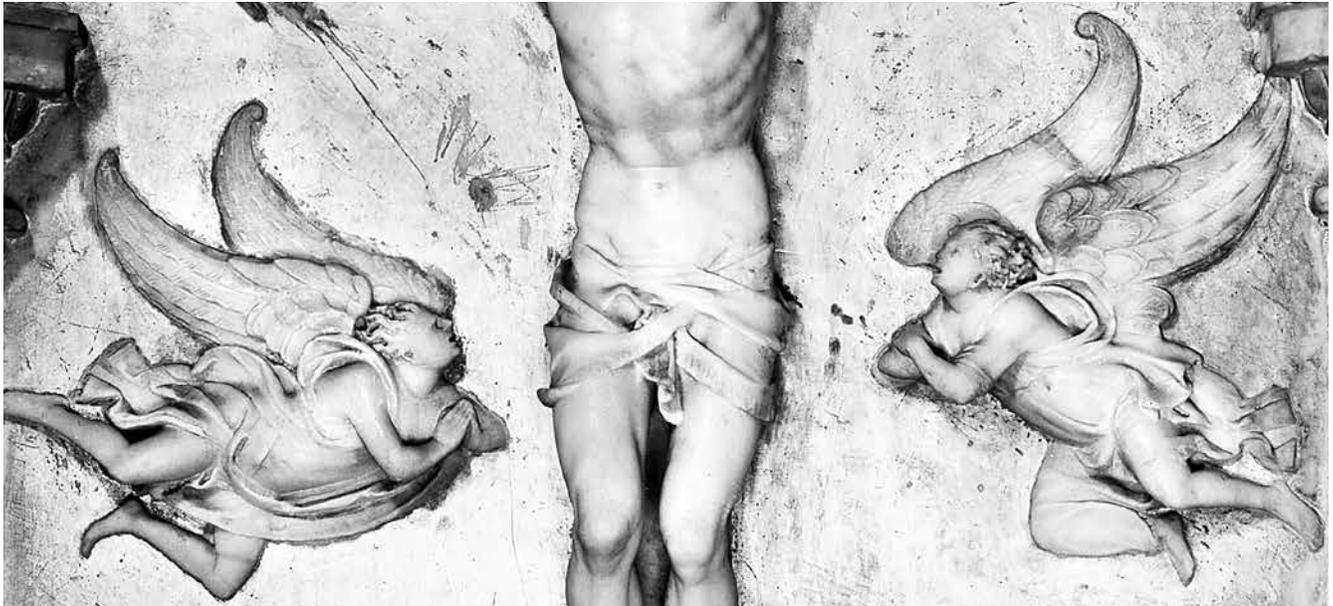
5. Andrea Ferrucci, Coronamento di un tabernacolo eucaristico. Collezione privata.
 6. Mino da Fiesole, Tabernacolo eucaristico. Roma, chiesa di Santa Maria in Trastevere (dalla chiesa di Santa Maria sopra Minerva).

7. Francesco di Simone Ferrucci, Arcata di una porta. Londra, Victoria and Albert Museum.



8. Andrea Ferrucci, *Pietà*, particolare del sepolcro di Girolamo Sperandeo. Napoli, chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli.
 9. Andrea Ferrucci, *Sangue di Cristo*, particolare del coronamento di un tabernacolo eucaristico. Collezione privata.

10. Andrea Ferrucci (su disegno di), *Sangue di Cristo*, particolare dell'altare del Sacramento. Fiesole, Cattedrale.



11. Andrea Ferrucci, *Crocifissione*, particolare dell'altare della Crocifissione. Londra, Victoria and Albert Museum.

13 settembre 1488 lo Spedalingo si accordasse con Ferrucci e compagni per la realizzazione di un altare¹⁶; il progetto, però, non ebbe seguito, a causa di controversie sorte tra i familiari del Gondi e l'ente fiorentino, risolte soltanto quattro anni dopo, a suon di bolle papali¹⁷. Il 29 maggio 1492 venne stipulato un nuovo contratto, con il quale Ferrucci si impegnavano, insieme a Iacopo d'Andrea del Mazza, a compiere i lavori della cappella e dell'altare entro un anno¹⁸; le competenze dei due maestri furono liquidate il 31 dicembre 1493¹⁹.

L'incarico assunto da Ferrucci lascia intravedere il profilo di un maestro a capo di una bottega capace di soddisfare esigenze decorative di una certa complessità: lavorazione e messa in opera di murature, marmi, pietre, legni, sotto l'attenta supervisione di un committente di rango quale fu il ben noto Spedalingo del tempo, Francesco di Giovanni Tesori²⁰. La tipologia della pala d'altare della Cattedrale di Fiesole è un'aggiornata risposta ad un problema liturgico di non poco conto: fondere in un'unica struttura devozionale il culto del Sacramento con quello dei santi²¹. Otto Kurz, che studiò in un saggio memorabile la genesi e l'evoluzione del *Sakramentsretabel*, ne rintracciò la fase di gestazione in alcune disinvolute ed anticonvenzionali sperimentazioni, testimoniate da un gruppo di disegni avvicinati al nome di Francesco di Simone Ferrucci; la soluzione cui infine ap-

prodò il cugino Andrea nell'altare della Cattedrale di Fiesole fu definita dallo studioso austriaco «un colpo di genio»: ripresa dello schema dell'ancona d'altare tripartita, con il grande scomparto centrale affiancato da nicchie sovrastate da tondi, messo a punto da Antonio Rossellino e Benedetto da Maiano per la chiesa di Santa Maria di Monte Oliveto a Napoli, e sostituzione della grande tavola a mezzo rilievo con il ciborio a tempietto²². Con l'altare della Cattedrale di Fiesole, Ferrucci si affacciava dunque sulla scena toscana mettendo immediatamente alla prova le proprie capacità di misurarsi con alcuni degli esiti più avanzati della produzione contemporanea; inserendo entro il *Sakramentsretabel* il ciborio-tempietto a pianta esagonale (derivato nella sua forma dai modelli di Benedetto da Maiano per San Domenico a Siena e per la collegiata di San Gimignano), egli entrava in dialogo con Andrea Sansovino, che andava confrontandosi con la stessa tipologia nell'altare dei Corbinelli in Santo Spirito a Firenze, complesso decorativo la cui datazione si è proposto di restringere entro il biennio 1490-1492²³.

Delle proposte attributive che sono state avanzate per dare un volto artistico al giovane Ferrucci, nel momento di avvio del folgorante percorso toscano compiuto negli anni novanta del Quattrocento, quella di certo più convincente è rappresentata dal bellissimo peduccio dell'Arte della Seta di Firenze, at-



12-13. Andrea Ferrucci, *Teste di serafini*, particolari del coronamento di un tabernacolo eucaristico. Collezione privata.

14. Andrea Ferrucci, *Testa di angelo*, particolare del peducchio dell'Arte della Seta. Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

15. Andrea Ferrucci, *Testa di cherubino*, particolare dell'altare del Sacramento. Fiesole, Cattedrale.

tualmente montato sotto la cosiddetta *Madonna degli architetti* di Andrea della Robbia (fig. 18), conservata nelle collezioni del Museo del Bargello²⁴. L'opera, dove è raffigurata la *Veronica sorretta da due angeli*, si segnala innanzitutto per il materiale impiegato, la pietra serena, trattata con grande finezza di intaglio nella resa dei volti, delle capigliature, dei motivi vegetali. Finanche i pur minimi dettagli sono resi con rilievo assai basso ma ben caratterizzato, turgido, modulato da minime variazioni degli spessori, così da farci intendere la perizia fabbrile dell'artefice, in grado di dominare perfettamente la pietra come il marmo. Questo manufatto, inoltre, consente di avere un'idea di quei lavori in macigno che, stando al brano di Vasari più sopra riportato, il maestro fiesolano avrebbe eseguito all'epoca dei suoi esordi in Emilia Romagna.

All'interno di questi primi movimenti di Andrea Ferrucci allo scadere degli anni Ottanta vorremmo provare a collocare anche il coronamento di un tabernacolo eucaristico, del tipo a frontale architettonico, che qui si presenta come rara e preziosa testimonianza di scultura decorativa. L'insieme, nonostante lo smembramento cui è andato incontro, si presenta in un buono stato di conservazione e risulta formato da sei blocchi di marmo bianco di Carrara (fig. 5). Quello in basso (cm 19 x 162 x 13) costituiva l'architrave del prospetto architettonico entro il quale era incorniciato il fronte del tabernacolo; è decorato con un motivo all'antica, costituito da cinque festoncini sorretti da sei borchiette, dalle quali si dipartono nastri ondulati e fili con piccoli grappoli. Il centro dei festoncini, costituito da un motivo a



16. Andrea Ferrucci, Festoni, particolare del coronamento di un tabernacolo eucaristico. Collezione privata.

17. Andrea Ferrucci, Festone, particolare dell'altare del Sacramento. Fiesole, Cattedrale.

rosetta, è a sua volta sovrastato, nell'episodio centrale, da uno scudo sovrapposto a incrocio a una faretra, mentre, alle estremità, due pàtere – oggetto che rimanda ai riti sacrificali dell'età classica – sono seguite da due targhe (fig. 16).

Sovrapposto all'architrave, il blocco centrale occupa la parte principale della lunetta (cm 80 x 55 x 8). L'immagine del *Sangue di Cristo* (il Redentore che versa il sangue nel calice contenente l'ostia, rappresentazione tipica dei tabernacoli eucaristici) ci appare all'interno di un vano cubico, delineato mostrando una buona dimestichezza con la prospettiva (fig. 1). Giocando su variazioni infinitesimali dei piani di profondità, lo scultore dispiega pienamente il suo magistero tecnico: la stanza è inserita all'interno di una cornice architettonica, nel cui fregio è l'epigrafe «CARO·MEA·VERE·EST·CIBVS», chiaro riferimento al valore salvifico del sacrificio di Gesù; le lettere, limpidamente incise con i caratteri della capitale romana, in origine dovevano essere riempite con piombo, come è nello stesso testo epigrafico inciso nel basamento del tabernacolo eucaristico montato nella nicchia centrale dell'altare del Sacramento della Cattedrale di Fiesole (fig. 4). Ai lati della raffigurazione del *Sangue di Cristo*, entro le aperture sapientemente rese in scorcio, due angeli vestiti di veli leggeri e fruscianti si affacciano in atto di adorazione. In una scala ridotta, ma con raro nitore formale, il riquadro figurato è chiuso in alto da un fronton-

cino costituito da un motivo a timpano triangolare, affiancato da due elementi acroteriali, così da evocare il precedente delle stele funerarie a edicola tipiche dell'arte romana. Questa disinvolta padronanza del vocabolario architettonico classico non ha un valore solamente estetico, ma risponde a una istanza fondativa dell'umanesimo religioso fiorentino di impianto neoplatonico: non vi è inconciliabilità, ma piuttosto continuità, tra paganesimo e cristianesimo, cosicché una tipologia funeraria messa a punto da chi non ha avuto il dono della Rivelazione può, a pieno titolo, far da cornice all'immagine che evoca il sacrificio eucaristico di Gesù. Lo stesso blocco fa poi corpo unico con la corrispondente sezione dell'archivolto esterno, decorato al centro da una testa d'angelo, alle cui estremità seguono delle nubi stilizzate e la parte terminale delle ali della coppia di cherubini che decorano la fascia esterna del medesimo archivolto; la perfetta sutura degli elementi decorativi delle tre parti in cui è suddiviso l'archivolto è una precisa attestazione dell'appartenenza dei singoli pezzi ad un medesimo contesto.

La superficie della lunetta è poi riempita, ai lati dell'edicola col *Sangue di Cristo*, da due teste di serafini (cm 50 x 35 x 10 [a sinistra]; cm 50 x 40 x 8 [a destra]; figg. 12, 13), cui fungono da incorniciatura i due pezzi a sé stanti (quello di destra si presenta in un stato frammentario) dell'archivolto esterno, decorati da teste di cherubini intervallate da strisce di nubi

stilizzate. Si osservano, nei medesimi blocchi, due immorsature di forma triangolare, che sporgono in prossimità del punto di giuntura con la parte centrale dell'archivolto e che, evidentemente, dovevano avere la funzione di rafforzare la stabilità della struttura all'interno del paramento murario.

Le dimensioni complessive (cm 99 x 162 x 13) lasciano intuire l'originaria appartenenza dei frammenti ad un insieme di tutto rispetto. L'impaginazione dei vari elementi si articola secondo uno schema in cui l'immagine del *Sangue di Cristo*, solitamente incisa sulla portella del ciborio, è stata spostata nel coronamento. È un taglio compositivo, di tipo prettamente romano e laziale, che ha il suo più probabile archetipo nel tabernacolo eseguito al tempo di papa Pio II (1458-1464) per la chiesa di Santa Maria sopra Minerva (ora in Santa Maria in Trastevere), dove, diversamente dal tipo toscano, si ritrova l'immagine del *Sangue di Cristo* rappresentata nel coronamento del tabernacolo (fig. 6)²⁵. Legata invece alla tradizione della bottega del cugino Francesco di Simone, dalla quale Andrea proveniva, è la decorazione dell'archivolto esterno; la sequenza delle teste di cherubini, intervallate dal motivo dei cirri increspati, trova infatti un puntuale termine di confronto nell'arcata in pietra di una porta, di provenienza ignota e ora nel Victoria and Albert Museum di Londra (fig. 7), ricondotta agli esordi di Francesco di Simone Ferrucci (1465 circa)²⁶.

La rete dei confronti che consentono di inserire questo frammentario coronamento all'interno del *corpus* delle opere di Andrea Ferrucci è assai fitta. La micrografia architettonica, di limpidezza quasi neoclassica, con cui è stata delineata la tipologia a edicola del riquadro centrale trova un puntuale riscontro in un'opera più tarda (1509-1510 circa), il sepolcro di Girolamo Sperandeo in Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, nel quale lo scultore elabora un sistema di coronamento sormontato da un timpano, in questo caso a sesto ribassato, affiancato dai due elementi acroteriali (figg. 1, 8)²⁷. Ponendosi a distanza ancora più ravvicinata, si osserverà che l'immagine del *Sangue di Cristo* rivela tutta la perizia dell'artefice nella lavorazione a rilievo bassissimo, con passaggi di stacciato che toccano risultati superbi nelle mani, specie la destra, con la difficoltà del movimento circolare delle dita affilate; e, ancora, nei capelli, che ricadono elettrizzati sulla spalla. Quasi una trasposizione nel mar-



18. Andrea Ferrucci, *Peduccio dell'Arte della Seta*. Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

mo del disegno dal tratto nervoso, degno di un Filippino Lippi, alla base dell'analogica figura incisa nello sportellino che chiude il ciborio nell'altare del Sacramento nella Cattedrale di Fiesole (figg. 9-10). I due angeli incedono ingobbiti all'interno della stanza; fossero stati completamente ritti, non ce l'avrebbero fatta a passare attraverso le porte (figg. 1, 9). Una scala proporzionale delle figure nuova rispetto ai gracili precedenti quattrocenteschi, una prova di 'gigantismo', che pare già in sintonia con l'idea della prorompente *Madonna della scala* di Michelangelo, costretta a stare seduta pur di riuscire a entrare nell'esiguo spazio della rappresentazione. Il motivo delle mani, ora giunte, ora incrociate, ripropone la stessa sottile *variatio* degli angeli che fiancheggiano la *Crocifissione* nell'altare proveniente da San Girolamo in Fiesole, dove pure torna assai simile il modo di lavorare a bassissimo rilievo le vesti svolazzanti, solcate da lunghe pieghe schiacciate e ondulate (fig. 11). Ai lati, i due serafini dal volto paffuto, gli occhi spalancati, zigomi e mento ben marcati dalla forma a pallina, le chiome a riccioli corposi, segnate al centro da un foro di trapano per accentuare il gioco chiaroscurale, si incontrano costantemente lungo tutto il percorso artistico di Ferrucci e si ritrovano in tutto simili, a riprova della cronologia precoce del nostro pezzo, nel peduccio dell'Arte della Seta e, ancora, nel fregio dell'altare del Sacramento della Cattedrale di Fiesole (figg. 12-15). Anche nelle parti più propriamente decorative il no-

stro coronamento trova piena rispondenza con le opere di Ferrucci. Il motivo ornamentale a festoncini dell'architrave è una sorta di elaborazione stilizzata di un partito decorativo all'antica, ampiamente utilizzato nella decorazione dei tabernacoli. Più in dettaglio, si noterà che la sequenza di coppie di foglie, lanceolate e appuntite, che convergono verso una rosetta centrale, è un motivo che ritorna assolutamente identico nei fregi del ciborio a tempietto montato nella Cattedrale di Fiesole (figg. 16-17).

Andrea Ferrucci, dunque, nel momento in cui, di ritorno

da decisive esperienze giovanili condotte tra l'Emilia Romagna, Roma e Napoli, stava per fare la sua riapparizione sulla scena toscana, dove fu prontamente individuato come il maestro adatto a condurre in porto l'ambizioso progetto della decorazione della cappella di Matteo Gondi nella Cattedrale di Fiesole, completata nel 1493 (fig. 4). Un prestigioso incarico presumibilmente affidato sulla base di una già consolidata, ed evidentemente apprezzata, attività di specialista in decorazioni marmoree, nella quale il nostro frammentario tabernacolo eucaristico trova una sua agevole collocazione.

¹ R. NALDI, *Andrea Ferrucci. Marmi gentili tra la Toscana e Napoli*, Napoli 2002. Le linee portanti del taglio storiografico di questo lavoro sono alla base dello spazio dedicato ad Andrea Ferrucci come mediatore di cultura 'eccentrica' fiorentina a personalità quali Bartolomé Ordóñez, Diego de Siloe, financo Alonso Berruguete, in *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna"*, cat. mostra, Firenze 2013, a cura di T. MOZZATI, A. NATALI, Firenze 2013, con particolare riferimento ai contributi di A. Bisceglia (pp. 310-311, n. VI.2, cui spetta il riferimento allo scultore fiesolano di un *Crocifisso* in legno di sughero del Museo Bardini di Firenze, ora in deposito presso la chiesa di San Leonardo a Cerreto Guidi; si veda anche A. BISCEGLIA, *Il crocifisso in sughero della raccolta Bardini. Una proposta per Andrea di Pietro Ferrucci*, in *Il crocifisso Bardini. Studi e restauro*, a cura di A. BISCEGLIA, M. SCALINI, Livorno 2007, pp. 11-17) e di T. Mozzati (pp. 312-313, n. VI.3). Altri interventi sull'attività dell'artista si devono a F. SPERANZA, *Un tabernacolo della bottega di Andrea Ferrucci a Castellammare di Stabia*, in «Studi di storia dell'arte», 14, 2003, pp. 109-120; A. GIANNOTTI, *Schegge fiorentine nello specchio d'Arezzo. Una guida alla scultura*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Cinquecento*, a cura di L. FORNASARI, A. GIANNOTTI, Firenze 2004, pp. 151-174 (pp. 159-162); P. PARMIGGIANI, *Francesco di Simone Ferrucci tra Bologna e Roma: i sepolcri di Alessandro Tartagni e Vianesio Albergati seniore (con un'ipotesi per quello di Francesca Tornabuoni)*, in «Prospettiva», 113-114, 2004, pp. 73-97; M. CAMPIGLI, *Silvio Cosini e Michelangelo*, in «Nuovi studi», 12, 2006, pp. 85-116, *passim*; L. PISANI, *Francesco di Simone Ferrucci. Itinerari di uno scultore fiorentino fra Toscana, Romagna e Montefeltro*, Firenze 2007, pp. 89-92; M. CAMPIGLI, *Silvio Cosini e Michelangelo. II. Oltre la Sagrestia Nuova*, in «Nuovi studi», 14, 2008, pp. 69-90 (pp. 71-75); P. PARMIGGIANI, *Sulla giovinezza di Andrea di Pietro Ferrucci: Jacopo d'Andrea del Mazza e il monumento Albertoni in Santa Maria del Popolo a Roma*, in «Prospettiva», 141-142, 2011, pp. 73-85.

² Per un profilo biografico complessivo dell'artista si veda S. BELLESI, *Ferrucci, Andrea (Andrea da Fiesole)*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XLVII, Roma 1997, pp. 218-222.

³ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori ...*, Firenze 1568, ed. cons. a cura di R. BETTARINI, P. BAROCCHI, IV, Firenze 1976, p. 255: «Andrea dunque, essendo condotto a lavorare a Imola, fece neg'Innocenti di quella città una cappella di macigno, che fu molto lodata». Nonostante le ricerche, non sono state ancora individuate eventuali sopravvivenze della struttura decorativa citata dal Vasari. Per C. VON FABRICZY, *Die Bildhauerfamilie Ferrucci aus Fiesole*, in «Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen», XXIX, 1908, Beiheft, pp. 1-28 (p. 10, nota 3), che colloca il soggiorno di Ferrucci a Imola tra 1483 e 1485, lo scrittore aretino avrebbe forse equivocato con la cappella di Piazza dell'Osservanza dinanzi a Porta Montanara, tradizionalmente

detta 'Tribuna di Giulio II'. Più di recente, P. PARMIGGIANI, *Sulla giovinezza di Andrea di Pietro Ferrucci*, cit., p. 85, nota 23, suggerisce, in via del tutto ipotetica, di riconoscere la partecipazione di Ferrucci, forse insieme ad Antonio Marchese, all'allestimento della cappella della Confraternita del Buon Gesù nella chiesa di Santa Maria Assunta a Dozza Imolese. Sempre P. PARMIGGIANI, *Francesco di Simone Ferrucci*, cit., pp. 91-92, ha proposto di individuare la presenza di Andrea all'interno della bottega di Francesco di Simone Ferrucci operante in Emilia Romagna, attribuendogli, in particolare, il volto-ritratto (1485 circa) della figura giacente di Vianesio Albergati seniore, montata all'interno del sepolcro innalzato nella chiesa di San Francesco a Bologna.

⁴ Per Francesco di Simone Ferrucci si rimanda a L. PISANI, *op. cit.*

⁵ G. VASARI, *op. cit.*, pp. 255-256.

⁶ Ivi, p. 256.

⁷ G. Milanese in G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori ...*, con nuove annotazioni e commenti di G. MILANESI, IV, Firenze 1879, p. 475, nota 1; p. 476, nota 3.

⁸ G. Milanese, *op. cit.*, pp. 476-477, nota 4. Dall'albero genealogico della famiglia Ferrucci ivi ricostruito a p. 487, si ricava che da Andrea Ferrucci e dalla moglie Zeffira sarebbero nate tre figlie femmine: Caterina, Lisabetta, Nanna. Sull'attività napoletana di Antonio di Giorgio Marchese, in rapporto a quella di Andrea Ferrucci, si veda R. NALDI, *op. cit.*, pp. 15-19.

⁹ Si veda ivi, p. 16; pp. 32-33, figg. 5-8.

¹⁰ Per una più dettagliata presentazione dell'opera si veda ivi, pp. 16-17; pp. 29-31, figg. 1-4. L'attribuzione ad Andrea Ferrucci è stata accolta da P. PARMIGGIANI, *Francesco di Simone Ferrucci*, cit., p. 91; L. PISANI, *op. cit.*, p. 90.

¹¹ Su questo tabernacolo eucaristico, studiato in relazione alla porta della Sala dei Gigli, si veda G. Gentilini in *Da Biduino ad Algardi. Pittura e scultura a confronto*, cat. mostra, Torino 1990, a cura di G. ROMANO, Torino 1990, pp. 62-69, n. 7, in part. p. 67, fig. n.nn. (ma in alto).

¹² L. PISANI, *op. cit.*, p. 91.

¹³ Ivi, p. 88, con la precedente bibliografia citata a p. 89, nota 421. Allo stato delle nostre conoscenze attuali, le peculiarità stilistiche di Jacopo d'Andrea non appaiono ancora ben riconoscibili, nonostante il pur volenteroso tentativo di P. PARMIGGIANI, *Sulla giovinezza di Andrea di Pietro Ferrucci*, cit., il quale, sebbene segnali notizie utili a meglio precisare la biografia del personaggio, si arrischia in un pericoloso intervento di microchirurgia, volto ad isolare minuti frammenti di fregi, in genere con teste di angeli e simili, costruendo famiglie stilistiche che non appaiono immediatamente riconoscibili come tali; e questo dopo aver dichiarato, in apertura, che «non è affatto chiara la ripartizione delle competenze lavorative tra i due». Di altrettanto ardua compren-

sione appaiono anche certi ipercorrettismi attributivi, come quando lo studioso, nella sequenza di teste di cherubini che ornano l'archivolto della tomba di Marco Albertoni in Santa Maria del Popolo a Roma, isola, non si comprende su quali basi, i tratti stilistici peculiari di Iacopo d'Andrea del Mazza nel «primo cherubino da destra», mentre gli altri «risultano di una qualità differente e inferiore», possibilmente opera di un fantomatico collaboratore dopo che il maestro aveva cominciato la serie, ovvero opera del maestro stesso, che li avrebbe eseguiti «più sommariamente per sveltire i lavori» (pp. 79-80).

¹⁴ Su queste tre opere, fondamentali per ricostruire la fisionomia artistica di Ferrucci nella fase di avvio della sua carriera, si veda, anche per i riferimenti alla bibliografia, R. NALDI, *op. cit.*, pp. 13-15.

¹⁵ Le prime notizie relative alla commissione, in adempimento di un legato testamentario di Matteo di Simone Gondi del 22 luglio 1484, sono in F. BARGILLI, *La Cattedrale di Fiesole*, Firenze 1883, pp. 72-73; un'ampia documentazione venne in seguito prodotta da O.H. GIGLIOLI, *Il dossale d'altare di Andrea Ferrucci nel Duomo di Fiesole. Notizie d'archivio*, in *L'illustratore fiorentino. Calendario storico per l'anno 1914*, compilato da G. CAROCCI, Firenze 1913, pp. 52-67.

¹⁶ F. BARGILLI, *op. cit.*, p. 72, riportò il contenuto di un documento (di cui però non fornì le coordinate archivistiche), relativo ad una prima commissione del 13 settembre 1488: «il Priore dello Spedale degli Innocenti di Firenze, il 13 Settembre [1488], ordinava ad Andrea di Pietro Ferrucci celebre scultore fiesolano, e ad Iacopo d'Andrea di Matteo e compagnia, scalpellini essi pure di Fiesole, "di fare in cima all'ambulatorio e precisamente all'altare del Corpo di Cristo nella canonica di Fiesole un altare con suo gradino tutto di marmo, e per detto altare un dossale parimente di marmo, con due statue, una rappresentante San Romolo, l'altra San Matteo, con di più varie figure e storie, e nel centro un ciborio con suo piedistallo"».

¹⁷ F. BARGILLI, *op. cit.*, p. 73. L'originale della bolla di Innocenzo VIII si conserva tuttora presso l'Archivio dello Spedale degli Innocenti, *Pergamene*, perg. 14.

¹⁸ O.H. GIGLIOLI, *op. cit.*, pp. 63-67.

¹⁹ Ivi, pp. 58-62. Alla stessa data la cappella risulta già officiata da un messer Alamanno. L'altare era certamente in opera entro l'8 luglio 1494, quando viene acquistata della stoffa per farne una copertura.

²⁰ Lo Spedalino degli Innocenti, l'ente fiorentino erede universale di Matteo Gondi, diede incarico il 29 maggio 1492 a Giuliano di Leonardo Gondi di stipulare l'accordo con Andrea Ferrucci e Iacopo d'Andrea del Mazza per la realizzazione di una cappella di marmi bianchi di Carrara, con ornamento di marmi rossi; lo scalino (predella) di sostegno dell'altare, piano di calpestio del sacerdote, doveva essere in legno intarsiato con la cornice di noce. Molto dettagliate erano le prescrizioni

relative all'altare, che rispetto a quanto ancora sopravvive, doveva avere anche due piccoli accessi laterali in pietra di macigno per consentire di raggiungere il ciborio onde poterne prelevare o riporre il Santissimo. Si veda la documentazione resa nota ivi, pp. 64-65.

²¹ D. CARL, *Il ciborio di Benedetto da Maiano nella cappella maggiore di S. Domenico a Siena: un contributo al problema dei cibori quattrocenteschi con un excursus per la storia architettonica della chiesa*, in «Rivista d'arte», XLII, 1990, pp. 3-73 (p. 29).

²² O. KURZ, *A Group of Florentine Drawings for an Altar*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XVIII, 1955, pp. 35-53: «The idea of replacing the relief of the central niche by a ciborium was by its very simplicity a stroke of genius» (p. 53). Sul corpus grafico attribuito a Francesco di Simone Ferrucci e alla sua bottega, nonché sul cosiddetto *Tacuinum del Verrocchio* si veda L. PISANI, *op. cit.*, pp. 82-87, 142-167. H. CASPARY, *Das Sakramentstabernakel in Italien bis zum Konzil von Trient. Gestalt, Ikonographie und Symbolik, kultische Funktion*, München 1964, pp. 76-78, conia per l'altare del Sacramento di Ferrucci e per quello di Sansovino in Santo Spirito a Firenze la definizione di «Tabernakel im Triumphbogenretabel».

²³ G. FATTORINI, *Andrea Sansovino*, con foto di A. e F. LENSINI, Trento 2013, pp. 36-49; pp. 140-155, n. 3.

²⁴ P. PARMIGGIANI, *Francesco di Simone Ferrucci*, cit., p. 92 (Andrea Ferrucci, 1488-1490); L. PISANI, *op. cit.*, p. 71, nota 329; p. 90 (Andrea Ferrucci, 1490 circa). Meno comprensibile, anche per gli argomenti su cui si fonda, la seconda attribuzione proposta dallo stesso P. PARMIGGIANI, *Sulla giovinezza di Andrea di Pietro Ferrucci*, cit., p. 79 (Iacopo d'Andrea del Mazza, 1488-1490).

²⁵ Per una classificazione del tipo 'fiorentino' e di quello 'romano' si veda U. MIDDELDORF, *Un rame inciso del Quattrocento*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, II, Roma 1962, pp. 273-289, ed. cons. in IDEM, *Raccolta di Scritti: that is Collected Writings*, II, Firenze 1980, pp. 275-285. Si veda inoltre H. CASPARY, *op. cit.*, pp. 43-44; IDEM, *Ancora sui tabernacoli eucaristici del Quattrocento*, in «Antichità viva», III, 1964, pp. 26-35. Per l'individuazione del probabile archetipo: F. CAGLIOTI, *Paolo Romano, Mino da Fiesole e il tabernacolo di San Lorenzo in Dàmaso*, in «Prospettiva», 53-56, 1988-1989 (*Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, I), pp. 245-255 (pp. 246-247); IDEM, *Altari eucaristici scolpiti del primo Rinascimento: qualche caso maggiore*, in *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, atti delle giornate di studio, Firenze 2003, a cura di J. STABENOW, Venezia 2006, pp. 53-89 (p. 54, con gli ulteriori riferimenti bibliografici).

²⁶ L. PISANI, *op. cit.*, p. 25; p. 102, n. 4.

²⁷ Sul sepolcro di Girolamo Sperandeo si veda R. NALDI, *op. cit.*, pp. 80-84.

ABSTRACT

On Andrea Ferrucci's Early Work: The Cymatium of a Eucharistic Tabernacle

Starting from a reconsideration of the most recent studies dealing with Andrea Ferrucci's early work, the present essay proposes that the cymatium of a eucharistic tabernacle, held in a private collection, be assigned to him. Stylistically and typologically, the tabernacle is a rare example of Ferrucci's early work in Tuscany, Emilia-Romagna, Rome and Naples. His development as an artist working in a studio began with decoration, and only later would he do complete sculptures. The fragment of a tabernacle presented here broadens our knowledge of Ferrucci's initial phase, in the 1480s and 1490s, when he became so skilled and reliable in his art as to be awarded an important commission to do the Altar of the Blessed Sacrament for the Cathedral of Fiesole, his home town.



1-2. Alonso Berruguete, *Angeli*, marmo.
Nusco, Cattedrale, altare del Sacramento.

Una nuova traccia per il soggiorno napoletano di Alonso Berruguete

Pierluigi Leone de Castris

Già da qualche tempo gli studi sui rapporti artistici tra Italia e Spagna a inizio Cinquecento hanno acceso i loro riflettori sulla possibilità che il viaggio di formazione in Italia – ed in particolare a Roma e a Firenze – all’incirca fra il 1506 e il 1518 del grande «comprimario spagnolo della maniera italiana» Alonso Berruguete abbia potuto toccare anche Napoli, e che anzi proprio da Napoli l’artista abbia potuto imbarcarsi, nel 1518, per far ritorno in patria¹.

Di una «non dubbia attenzione» da parte del maggior pittore meridionale del momento, Andrea da Salerno, «a fatti del primo manierismo ispano-romano», e più specificamente alle opere, oltre che di Pedro Machuca, per l’appunto di Alonso Berruguete, parlava ad esempio, sin dagli anni Settanta, Giovanni Previtali²; laddove di una «comunanza d’intenti» fra l’altra ‘aquila’ del Rinascimento spagnolo Bartolomé Ordóñez e lo stesso Berruguete, dapprima forse tra Firenze e Roma e poi però anche nella capitale del Vicereame, parlava invece, fra il 1986 e il 1992, Francesco Abbate, seguito più tardi – su questa stessa linea critica – da Letizia Gaeta³. E tuttavia, sino ad anni relativamente recenti, l’ipotesi di una presenza fisica di Berruguete a Napoli – al di là del citato e non condivisibile tentativo di Abbate di riferirgli alcuni interventi nell’altare Caracciolo in San Giovanni a Carbonara – non aveva ancora trovato modo di raddensarsi in tracce concrete; né grazie alla testimonianza di fonti e documenti – come invece per gli altri due spagnoli Diego de Siloe e Bartolomé Ordóñez, al lavoro in città l’uno fra il 1513 e il 1517 e l’altro fra il ’15 e il ’16 e poi di nuovo fra il ’17 e il ’18⁴ – né grazie all’individuazione di sue opere certe ancora conservate o provenienti dal territorio meridionale, come nel caso della quarta fra queste ‘aquile’, e cioè di Pedro Machuca⁵.

Solo nel 2001 Francesco Caglioti, rendendo noto un suggerimento di Giancarlo Gentilini, ha avanzato l’interessante ipotesi che a Berruguete, nel corso di un soggiorno partenopeo immediatamente precedente al rientro in Spagna, possa essere restituito il notevole rilievo in marmo con la *Deposizione di Cristo nel sepolcro* (fig. 3) del paliotto della cappella Teodori nel Duomo di Napoli⁶, sino a quel momento creduto di un artista iberico della cerchia o del seguito di Ordóñez o di Siloe⁷; ma questa ipotesi, sebbene confermata per iscritto qualche anno più tardi dallo stesso Giancarlo Gentilini e fatta propria anche da Maria Alasia Lombardo di Cumia⁸, non è stata né condivisa dal Mozziati, il quale ha anche aggiunto che «una visita partenopea dell’artista, seppure non appaia inverosimile, non sembra d’altronde necessaria al suo percorso»⁹, né raccolta nella più recente monografia sull’artista dall’Arias Martínez, il quale ha per altro e di contro ribadito l’opportunità di un possibile passaggio di Berruguete nella capitale del Vicereame fra il 1514 e il 1518, motivato dai nessi fra le sue sculture e quelle napoletane di Ordóñez e Siloe e del giovane Girolamo Santacroce¹⁰.

Esiste tuttavia un’altra traccia, sinora ignorata, che può forse aiutare a dare concretezza all’idea che lo scultore (e pittore) castigliano abbia lavorato a Napoli per qualche tempo attorno al 1516-1517 e in prossimità cogli artisti, anch’essi in prevalenza iberici, che in quegli anni andavano completando la cappella Caracciolo di Vico in San Giovanni a Carbonara.

Nella Cattedrale di Nusco (fig. 4), in provincia di Avellino, all’interno di un modesto altare settecentesco (fig. 6) eretto, a detta delle fonti, attorno al 1730 nella cappella del Sacramento dal vescovo Niccolò Tupputi (1724-1740)¹¹,



3. Alonso Berruguete (attr.), *Deposizione nel sepolcro*, marmo. Napoli, Duomo, cappella Teodori.

sono inseriti due *Angeli* in rilievo di non grandi dimensioni (figg. 1-2, 7, 12, 18) che già ad un primo esame risultano realizzati in un marmo differente e in un'epoca differente, notevolmente più antica¹².

Sebbene a mia conoscenza mai pubblicati e del tutto ignorati dagli studi, questi *Angeli* sono tra le sculture più affascinanti e sorprendenti nel contesto meridionale di primo Cinquecento: struggenti, animati come da una passione sotterranea, e insieme tenerissimi e dolci, intagliati nel marmo con una sapienza dell'alto rilievo che interpreta il precedente quattrocentesco e donatelliano – più ancora che nelle opere contemporanee di un Ordóñez o di un Siloe – stirandolo e deformandolo all'insegna del linguaggio proprio della 'maniera moderna', ricco di riferimenti alla potenza plastica e al dinamismo del primo Michelangelo ma anche alle sperimentazioni e agli eccessi dei giovani fiorentini – come Rosso o Pontormo – che con Michelan-

gelo e colla «scuola del mondo» s'andavano misurando nel corso dei primi anni Dieci.

Sebbene Berruguete – giunto in Italia presumibilmente attorno al 1506 e qui attivo sino al 1518 – avesse copiato a Roma il *Laocoonte* e sicuramente frequentato la tecnica della scultura in marmo, non restano però di questi suoi anni italiani opere marmoree certe o la cui attribuzione all'artista spagnolo sia largamente condivisa¹³, e la sua attività fiorentina meglio nota si concreta perciò in una serie di dipinti su tavola e in una sola scultura in legno dipinto e dorato¹⁴. Non è dunque facile confrontare i nostri due *Angeli* con altre opere del tutto simili nella tecnica o nel modo di trattare il materiale. E tuttavia i rapporti anche solo con questi dipinti fiorentini non sono senza significato – ad esempio quello col tondo Loeser a Palazzo Vecchio (fig. 10), col suo profilo netto, le dita allungate e gli arti snelli e muscolosi¹⁵ –, e ancor più convincenti questi raf-



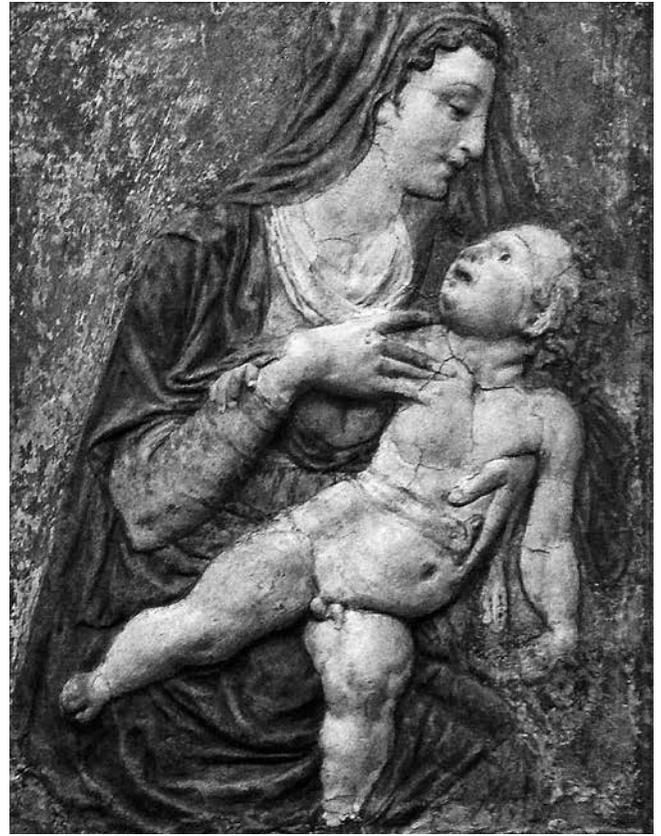
4-5. Nusco, Cattedrale, esterno e particolare dell'iscrizione del 1520.
6. Marmorari campani, prima metà del sec. XVIII, altare del Sacramento, marmo. Nusco, Cattedrale.

7. Alonso Berruguete, *Angeli*, marmo. Nusco, Cattedrale, altare del Sacramento.

fronti divengono se estesi all'altra *Madonna col Bambino* a rilievo in cartapesta del Museo Bardini di Firenze (fig. 9) che al giovane Berruguete è stata a mio avviso convincentemente attribuita solo qualche anno fa¹⁶ ovvero a quella con san Giovannino e un angelo, questa volta in marmo, del Museo Catedralicio di Segorbe (fig. 11), pur essa di recente ipotizzata opera precoce e fiorentina dell'artista alle prese – verso il 1508-1509 – con i modelli donatelliani¹⁷.

Ma anche prendendo in considerazione i primi e più antichi *retabli* intagliati e dipinti documentatamente realizzati da Berruguete al suo rientro in Spagna, come quello

per la Meiorada di Olmedo (1523-1526) o quello per San Benito a Valladolid (1526-1534), oggi entrambi al Museo Nacional de Escultura della stessa Valladolid e per quanto animati da una ben diversa accentuazione espressiva, i raffronti appaiono d'altronde ancora una volta convincenti – l'angelo e la Vergine dell'*Annunciazione*, la Madonna della *Natività*, l'astante di destra della *Nascita di Maria* in quello della Meiorada, l'angelo della *Natività* o la Vergine dell'*Epifania* e della *Fuga in Egitto* in quello per San Benito (figg. 8, 15-17) –, e persino in un'opera di qualche anno più tarda, come il *retablo della Visitazione* per il convento



8. Alonso Berruguete, *Natività*, particolare, dal *retablo di San Benito*. Valladolid, Museo Nacional de Escultura.
 9. Alonso Berruguete, *Madonna col bambino*, cartapesta dipinta. Firenze, Museo Bardini.

10. Alonso Berruguete, *Madonna col bambino e San Giovannino*, olio su tavola. Firenze, Palazzo Vecchio, collezione Loeser.
 11. Alonso Berruguete (attr.), *Madonna col bambino*, marmo, particolare. Segorbe, Museo Catedralicio.



12. Alonso Berruguete, *Angelo*, marmo, particolare. Nusco, Cattedrale, altare del Sacramento.

di Sant'Ursula a Toledo – il cui contratto è del 1546 –, non mancano ovali sfinati, panneggi franti e dita sottili (fig. 14) che possano essere utilmente posti a fronte dei nostri due *Angeli* della Cattedrale di Nusco¹⁸.

Se le due nuove sculture nuscane possono essere dunque restituite ad Alonso Berruguete e al suo soggiorno italiano, esse si pongono come candidate naturali a testimoniare l'approdo dell'artista a Napoli negli anni subito precedenti al suo ritorno in patria. Si potrà dire – certo – che si tratta di sculture di modesto formato e il cui contesto originario d'appartenenza è purtroppo sconosciuto; e si potrà dunque anche ipotizzare che esse provengano non da un altare o da un complesso dell'antica Cattedrale di Nusco, e nemmeno dalla vicina Napoli o da un altro centro del Meridione d'Italia, bensì dai luoghi più certamente frequentati dall'artista spagnolo, da Roma o da Firenze.

Occorre però ricordare che dal 1513 era coadiutore del vescovo di Nusco Antonio Maramaldo e poi, dal 1516 al

1523, suo successore il nobile Marino de Aczia, membro d'una famiglia napoletana del seggio di Nido di cui un altro esponente, Giovan Berardino, aveva sposato la contessa di Nusco Ilaria de Gianvilla; e che proprio negli anni del suo vescovato l'edificio della cattedrale medioevale doveva subire importanti lavori, attestati dall'epigrafe che corre sulla torre di facciata (fig. 5), corredata dalla data «1520»¹⁹.

È dunque probabile che sia stato proprio l'Aczia, negli anni del suo vescovato, a farsi tramite – fra Napoli e Nusco – di una commessa al giovane ma già affermato artista spagnolo. E questo dovè avvenire nel contesto di un generale protagonismo degli artisti iberici «comprimari della maniera italiana» nella svolta in chiave 'moderna' della scultura e della pittura napoletana fra il 1513-1514 e il 1519, al tempo in cui Siloe e Ordóñez lavoravano – assieme o separatamente – ai cantieri della cappella Pignatelli, del sepolcro Bonifacio ai Santi Severino e Sossio e della cappella Caracciolo di Vico in San Giovanni a Carbonara²⁰, e in cui Machuca collaborava forse con l'uno e con l'altro in quest'ultimo cantiere e di certo realizzava per qualche chiesa napoletana la *Madonna delle Grazie* che oggi è al Prado²¹.

Berruguete dovè ricongiungersi a Napoli con questi tre suoi compatrioti già conosciuti con ogni probabilità negli anni appena precedenti fra Firenze e Roma; e a Napoli, fra il 1517 e il 1518, forse ritrovare – dopo i comuni trascorsi in Toscana – anche il Rosso Fiorentino, giunto in città, a detta del Summonte, per ritrarre il Sannazaro e le «belle donne» Isabella de Requesens e Giovanna d'Aragona-Montalto²².

Il suo contributo alla maturazione di un 'linguaggio della modernità' negli artisti meridionali più attenti ed evoluti non sembrerebbe aver avuto un peso analogo a quello degli altri due scultori e marmorari Ordóñez e Siloe o a quello dell'altro pittore Machuca; e tuttavia c'è da chiedersi se a Napoli, oltre che eventualmente al Rosso Fiorentino, Berruguete non avesse il modo di rincontrare e di stringere vieppiù i rapporti con l'ancor misterioso «Cicilia», lo scultore fiesolano – documentato a Firenze sin dal 1515 e autore in quell'anno della lastra del priore gerusalemmitano Luigi Tornabuoni nella chiesa cittadina di San Jacopo in Campo Corbolini – che proprio nel 1518 risaliva in Toscana proveniente per l'appunto da Napoli, e le cui opere tanti punti di contatto mostrano con la plastica pit-



14. Alonso Berruguete, *Visitazione*, legno, particolare, dal *retablo de la Visitación*. Toledo, convento di Sant'Ursula.

15. Alonso Berruguete, *San Giorgio*, olio su tavola, particolare, dal *retablo di San Benito*. Valladolid, Museo Nacional de Escultura.

16. Alonso Berruguete, *San Matteo evangelista*, legno, particolare, dal *retablo di San Benito*. Valladolid, Museo Nacional de Escultura.

17. Alonso Berruguete, *San Marco evangelista*, olio su tavola, particolare, dal *retablo di San Benito*. Valladolid, Museo Nacional de Escultura.



18. Alonso Berruguete, *Angelo*, marmo, particolare. Nusco, Cattedrale, altare del Sacramento.

¹ Alonso Berruguete è documentato a Saragozza, di ritorno dal soggiorno in Italia, nel dicembre del 1518; cfr. M. ARIAS MARTÍNEZ, *Alonso Berruguete, prometeo de la escultura*, Palencia 2011, pp. 74, 80, che ventila la possibilità di un suo rientro collegato con il trasferimento da Roma appunto a Saragozza, nel luglio del 1518, di Egidio da Viterbo e del suo seguito.

² G. PREVITALI, *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame*, Torino 1978, pp. 16, 26-27.

³ F. ABBATE, *Appunti su Bartolomé Ordóñez e Diego de Siloe a Napoli e in Spagna*, in «Prospettiva», 44, 1986, pp. 27-30, 32-33, che, rilevando l'«aspetto decisamente berruguetiano» di parti dell'altare Caracciolo di Vico in San Giovanni a Carbonara come l'angelo del *San Matteo* o la principessa del *San Giorgio e il drago*, ipotizzava addirittura un possibile intervento di Alonso accanto a Siloe e Ordóñez nell'impresa, e comunque una sua presenza in città; IDEM, *La scultura napoletana del Cinquecento*, Roma 1992, pp. 107-108, 115; IDEM, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Cinquecento*, Roma 2001, pp. 96-97; L. GAETA, in L. GAETA, S. DE MIERI, *Intagliatori, incisori, scultori, sodalizi e società nella Napoli dei viceré. Ritorno all'Annunziata*, Galatina 2015, pp. 35-36. In un altro e precedente lavoro della stessa GAETA, *Le sculture della Sagrestia dell'Annunziata a Napoli. Nuove presenze iberiche nella prima metà del Cinquecento*, Galatina 2000, p. 45, la studiosa individuava a sua volta «suggerimenti berruguetiane del retablo di S. Benito»

torica e fremente dell'artista toledano²³.

Al di là di quest'ultima, ipotetica possibilità, mi sembra invece assai più probabile che quei mesi forse passati a Napoli, a cavallo – è da credere – fra il 1517 e il 1518, abbiano potuto rappresentare l'occasione di un nuovo incontro e di un nuovo confronto fra Berruguete e gli altri tre «comprimari spagnoli della maniera italiana», e che al linguaggio di Alonso – fra tutti il più 'fiorentino', il più prossimo da un lato al senso drammatico della natura proprio di Leonardo e dall'altro al senso drammatico della storia e del destino umano proprio di Michelangelo – e al suo personale contributo a questo dialogo possa almeno in parte doversi quell'accelerazione brusca in direzione d'una 'Maniera' esagitata e mossa che si coglie in Machuca al passaggio fra la *Madonna del Suffragio* del Prado e la *Deposizione dalla croce* dello stesso museo, o anche in Siloe e in Ordóñez al passaggio fra i marmi della cappella Caracciolo e il trascoro di Barcellona o il *San Sebastiano* di Barbadillo de Herreros; un'accelerazione, una convergenza e un ruolo di guida di cui gli *Angeli* nuovamente ritrovati a Nusco si candidano ad essere la testimonianza e l'anello sinora mancante.

in alcuni intagli lignei, per altro realizzati ormai fra gli anni '40 e gli anni '50 del secolo, della sagrestia dell'Annunziata.

⁴ Sui due scultori e la loro presenza in Italia e a Napoli, in attesa dell'annunciato volume di R. NALDI, *Magnificence of marble. Bartolomé Ordóñez and Diego de Siloe*, München 2017, vedi in estrema sintesi, M. GÓMEZ MORENO, *Las águilas del Renacimiento español. Bartolomé Ordóñez, Diego Silóe, Pedro Machuca, Alonso Berruguete*, Madrid 1941; F. BOLOGNA, *Problemi della scultura del Cinquecento a Napoli*, in *Sculture lignee nella Campania*, cat. mostra, Napoli 1950, a cura di F. BOLOGNA, R. CAUSA, Napoli 1950, pp. 153-182; M.E. GÓMEZ MORENO, *Bartolomé Ordóñez*, Madrid 1956; F. BOLOGNA, *Un'aggiunta a Pedro Machuca, l'iconografia di "Gesù bambino porta-croce" e la tomba Bonifacio di Bartolomé Ordóñez a Napoli*, in «Prospettiva», 53-56, 1988-1989, *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, I, pp. 353-361; L. MIGLIACCIO, *Studi su Bartolomé Ordóñez e la sua bottega tra l'Italia e la Spagna*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Pisa, a.a. 1989-1990; F. ABBATE, *La scultura napoletana del Cinquecento*, cit., pp. 103-147; L. MIGLIACCIO, *Consecratio pagana ed iconografia cristiana nella cappella Caracciolo di Vico a Napoli. Un manifesto dell'umanesimo napoletano e gli esordi di Bartolomé Ordóñez e Diego de Siloe*, in «Ricerche di storia dell'arte», 53, 1994, pp. 22-34; F. SPERANZA, «Ha da ser obra del Romano». *Diego de Siloe tra Napoli e Burgos*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli "Federico II", a.a. 1998-1999; R. NALDI, *Andrea Ferrucci. Marmi gentili tra la Toscana e Na-*

poli, Napoli 2002, pp. 85, 92-94, note 73, 86-87 e *passim*; *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna"*, cat. mostra, Firenze 2013, a cura di T. MOZZATI, A. NATALI, Firenze-Milano 2013; P. LEONE DE CASTRIS, *Roma, Napoli, la Spagna. Note sulla cappellina di Caterina Pignatelli e l'attività napoletana di Diego de Silóe*, in «Napoli nobilissima», s. VII, I, 2015 (ma 2016), pp. 4-29; *Napoli e la Spagna nel Cinquecento. Le opere, gli artisti, la storiografia*, a cura di L. GAETA, Galatina 2017; testi dai quali è possibile evincere un'assai più ampia bibliografia.

⁵ Oltre ai lavori, in particolare di Manuel Gómez Moreno e Ferdinando Bologna, citati alla nota 4, ai vari contributi presenti nel recente catalogo *Norma e capriccio*, cit., e al classico saggio d'apertura di R. LONGHI, *Comprimarj spagnoli della maniera italiana*, in «Paragone», 43, 1953, pp. 3-15, vedi in sintesi, su questo problema, N. DACOS, *Le Logge di Raffaello*, Roma 1977, pp. 112-114, 135, note 346-352; EADEM, *Pedro Machuca en Italie*, in *Scritti in onore di Federico Zeri*, Milano 1984, I, pp. 332-361; *Pedro Machuca a Napoli. Due nuovi dipinti per il Museo di Capodimonte*, cat. mostra, Napoli 1992, a cura di P. LEONE DE CASTRIS, Napoli 1992; P. LEONE DE CASTRIS, *L'arte a Napoli al passaggio fra due dinastie*, in *El reino de Nápoles y la monarquía de España. Entre agregación y conquista (1485-1535)*, atti del convegno internazionale, Roma 2003, a cura di G. GALASSO, C.J. HERNANDO SÁNCHEZ, Madrid 2004, pp. 631-651; IDEM, *Machuca miniatore*, in «Confronto», 9, 2007, pp. 66-81; A. ÁVILA, *La Virgen con el niño y las almas del Purgatorio di Pedro Machuca y su vinculación italiana*, in «Archivo Español de Arte», LXXXV, 2012, 338, pp. 125-145; col rimando a un'assai più ampia bibliografia.

⁶ F. CAGLIOTI, *Alonso Berruguete in Italia: un nuovo documento fiorentino, una nuova fonte donatelliana, qualche ulteriore traccia*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, a cura di M. DI GIAMPAOLO, E. SACCOMANI, Napoli 2001, p. 123.

⁷ Cfr., in sintesi, O. MORISANI, *Saggi sulla scultura napoletana del Cinquecento*, Napoli 1941, pp. 40-42; IDEM, *La scultura del Cinquecento a Napoli*, in *Storia di Napoli*, V, 2, Napoli-Cava dei Tirreni 1972, p. 745; R. PANE, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Milano 1975-1977, II, pp. 130-131; F. ABBATE, *Appunti su Bartolomé Ordóñez*, cit., pp. 39-40, 45, nota 65; IDEM, *La scultura napoletana del Cinquecento*, cit., pp. 142, 145-146. A un «non elevato scolaro dell'ultimo Giovanni da Nola, forse Gian Domenico D'Auria» pensava invece Ferdinando Bologna (in *Sculture lignee nella Campania*, cit., p. 155).

⁸ M.A. LOMBARDO DI CUMIA, *Un caso esemplare di stratificazione monumentale: la "Cappella Teodori" nel Duomo di Napoli*, in «Prospettiva», 133, 2009, pp. 71, 83; G. GENTILINI, *Attualità di Donatello: Alonso Berruguete e l'eredità del Quattrocento fiorentino*, in *Norma e capriccio*, cit., p. 82.

⁹ T. MOZZATI, *Alonso Berruguete in Italia: nuovi itinerari*, in *Norma e capriccio*, cit., p. 43.

¹⁰ M. ARIAS MARTÍNEZ, *op. cit.*, pp. 30, 65-66. Di uno «scultore spagnolo affine ad Alonso Berruguete» ritiene in ultimo il rilievo L. GAETA, «I sottosquadri ombrosi» della *Deposizione Teodori nel Duomo di Napoli*, in *Per le Arti e per la Storia. Omaggio a Tonino Cassiano*, a cura di V. CAZZATO, R. POSO, G. VALLONE, Galatina 2017, pp. 74-79; EADEM, *La fortuna storica e storiografica di due o tre scultori spagnoli a Napoli nel Cinquecento. Spunti per una lettura critica*, in *Napoli e la Spagna nel Cinquecento*, cit., p. 24, nota 101; la studiosa in precedenza aveva per altro giudicato l'attribuzione a Berruguete «plausibile» (L. GAETA, in L. GAETA, S. DE MIERI, *Intagliatori*, cit., p. 36) e prima ancora aveva definito, sulla scorta delle opinioni di Abbate, la *Deposizione Teodori* e l'altra simile dell'altare Vicari nel Duomo di Salerno (a mio avviso però d'altra mano) «più tarde rispetto al primo intervento dei 'doi spagnoli' più noti», Ordóñez e Siloe, e «cronologicamente vicine anche all'ondata di polidorismo della fine degli anni venti». L'attribuzione a Berruguete, così come quella precedente a un anonimo 'Maestro della cappella Teodori' prossimo a Ordóñez, è stata infine registrata anche da R. NALDI, *Il Duomo di Napoli: la cappella Teodoro*, in *Guida alla mostra Marco Pino. Un protagonista della 'maniera moderna' a Napoli. Restauri nel centro storico*, a cura di F. SRICCHIA SANTORO, A. ZEZZA, Napoli 2003, p.

95, il quale, nel mentre segnala la grande qualità del pezzo, nota anche che di Berruguete «si conoscono altre opere e documenti a Firenze, ma non a Napoli», e avvicina il rilievo a una delle candelabre dello stesso altare Teodori, laddove l'altra candelabra mostra a suo avviso analogie coi «prodotti della bottega di Giovan Giacomo da Brescia».

¹¹ Cfr. G. PASSARO, *Cronotassi dei vescovi di Nusco. II. La successione*, Napoli 1975, pp. 230-231. Sulla figura di questo prelato, originario di Barletta e lì in precedenza canonico della cattedrale, amico d'infanzia di Pier Francesco Orsini e da questi – una volta divenuto papa col nome di Benedetto XIII – nominato infatti vescovo di Nusco, vedi più complessivamente alle pp. 226-239 della citata *Cronotassi*, col rinvio a fonti e documenti; nonché G. PASSARO, *Nusco, città dell'Irpinia. Profilo storico*, Napoli 1974, pp. 219-222; IDEM, *La Badia di S. Maria di Fontigliano di Nusco (1080-1560)*, Napoli 1978, pp. 67-68. Sulla cattedrale medievale di Nusco, nonché sulla diocesi e sui suoi vescovi, oltre a questi stessi testi, si veda anche F. SCANDONE, *L'alta valle del Calore. VII. La città di Nusco. I. Dalle origini alla fine del Medioevo*, Napoli 1970, pp. 129-167; IDEM, *L'alta valle del Calore. VII. La città di Nusco. II. Nusco moderna e contemporanea*, Montella 2009, pp. 133-139. Riferisce l'altare della cappella del Sacramento ai lavori di restauro condotti dal presule all'indomani della visita – nel 1729 – del visitatore apostolico e vescovo di Montemarano Giovanni Ghirardi anche la scheda di catalogo MIBACT, OA/15-00663414 a firma di Renato Ruotolo (1970).

¹² L'estraneità e il riutilizzo di questi *Angeli* è notato da R. Ruotolo nella citata scheda di catalogo OA, dove si dice che «gli angeli sono di altra epoca».

¹³ Tendenzialmente accantonate dagli studi sono le proposte di M.G. CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, *Sull'attività italiana di Alonso Berruguete scultore*, in «Commentari», n.s., XIX, 1968, pp. 111-136, in favore di una paternità berruguetiana della lastra tombale di Luigi Tornabuoni nella chiesa fiorentina di San Jacopo in Campo Corbolini e di una presenza dell'artista nel sepolcro del vescovo Antonio Orso e del cardinale Giovanni Michiel nella chiesa invece romana di San Marcello al Corso; su cui cfr., in breve, F. CAGLIOTI, *op. cit.*, pp. 109-146, e in particolare pp. 118-122; e qui più avanti. Assai cauta, e comunque anch'essa non presa in considerazione dagli studi successivi, l'ipotesi di A. NATALI, *Il Battista del Bargello attribuito a Francesco da Sangallo*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, cit., pp. 147-155, di riferirgli il *San Giovanni Battista* in marmo del Bargello, in genere creduto appunto di Francesco da Sangallo. Nel citato saggio di Caglioti sono infine due altre proposte d'attribuzione al Berruguete 'italiano' di altrettanti rilievi in marmo con la *Madonna e il Bambino* (Segorbe, Museo Cattedrale; Lisbona, Museo Nacional de Arte Antiga) sulle quali si veda anche più avanti in questo stesso lavoro.

¹⁴ Vedi in estrema sintesi gli interventi di T. MOZZATI, A. NATALI, C. FALCIANI, G. GENTILINI, nel recente catalogo *Norma e capriccio*, cit., pp. 17-85, 195-237, 254-255; con lo stato della questione e la bibliografia precedente.

¹⁵ Su quest'opera, restituita ad Alonso Berruguete da R. LONGHI, *op. cit.*, p. 9, e databile fra il 1514 e il 1516, vedi la scheda di T. MOZZATI, in *Norma e capriccio*, cit., pp. 200-201, n. I.3, con bibliografia precedente.

¹⁶ R. CASCIARO, *Prima del legno: Alonso Berruguete in Italia tra pittura e cartapesta*, in *Sculture e intagli lignei tra Italia meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento*, atti del convegno internazionale di studi, Napoli 2015, a cura di P. LEONE DE CASTRIS, Napoli 2015, pp. 35-42.

¹⁷ F. CAGLIOTI, *op. cit.*, pp. 116-118.

¹⁸ Per questi confronti e per un'informazione sintetica su questi grandi complessi realizzati in Spagna vedi F. SRICCHIA SANTORO, *Alonso Berruguete*, Milano 1966, in particolare tavv. II, IV, IX, XIII; M. ARIAS MARTÍNEZ, *op. cit.*, in particolare figg. a pp. 230-231; *Norma e capriccio*, cit., pp. 43, fig. 36, 113, fig. 7.

¹⁹ Cfr. G. PASSARO, *Cronotassi dei vescovi di Nusco. II. La successione*, cit., pp. 108-114; che per altro riporta la data della citata iscrizione come 1521. Le prime tre righe dell'epigrafe recitano invece con relativa chiarezza

«HOC OPUS FECIT POPULUS/ NUSCANUS SUB AN/ NO DOMINI MCCCCXX»; la quarta, in apparenza alterata e di difficile decifrazione, cita in ogni caso il contributo all'impresa del «clerus».

²⁰ Vedi qui i lavori citati a nota 4.

²¹ Vedi qui i lavori citati a nota 5.

²² Cfr. P. SUMMONTE, *Lettera a Marcantonio Michiel* (20 marzo 1524), in F. NICOLINI, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di P. Summonte a M.A. Michiel*, Napoli 1925, p. 164; F. NICOLINI, *ivi*, pp. 250-251; A. NATALI, *La piscina di Betsaida. Movimenti nell'arte fiorentina del Cinquecento*, Firenze-Siena 1995, pp. 186-192; P. LEONE DE CASTRIS, *Il ritratto nella pittura del Cinquecento a Napoli*, in *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, cat. mostra, Napoli 2006, a cura di N. SPINOSA, Napoli 2006, pp. 84-85; A. NATALI, *Rosso Fiorentino: leggiadra maniera e terribilità di cose stravaganti*, Cinisello Balsamo 2006, pp. 94-96, con altra bibliografia.

²³ Sul «Cicilia» si veda almeno la *Vita di Raffaello di Bartolomeo Sinibaldi da Montelupo (Magliabechiana, cl. XVII n.° 25)*, in G. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti ...*, III, Firenze, presso Giuseppe Molini, 1840, p. 585 (con la testimonianza dell'arrivo a Firenze da Napoli nel 1518); G. VASARI, *Le vite de'*

più eccellenti pittori scultori e architettori ..., Firenze, Giunti, 1568, ed. cons. a cura di G. MILANESI, Firenze 1906, IV, pp. 484-485 (con la testimonianza sulla «nazione» fiesolana dello scultore e sulla sua paternità per la tomba Tornabuoni); M.G. CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, *op. cit.*, pp. 127-130 (con dubbi sull'effettiva esistenza di questo scultore e la proposta di attribuire invece a Berruguete la lastra Tornabuoni); A. NATALI, in *L'officina della maniera, Varietà e fierezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche 1494-1530*, cat. mostra, Firenze 1996-1997, a cura di A. CECCHI, A. NATALI, Venezia 1996, pp. 340-341 (con la rivendicazione della storicità del «Cicilia», la restituzione alla sua mano della lastra Tornabuoni e l'ipotesi di un'origine meridionale dell'artista); IDEM, *L'officina della maniera moderna*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Cinquecento*, a cura di R.P. CIARDI, A. NATALI, Firenze 2000, pp. 64-67; IDEM, *Il Battista del Bargello*, *cit.*, pp. 147-151; F. CAGLIOTI, *op. cit.*, pp. 119-122, 133-135, note 49-53 (con la pubblicazione di un documento di pagamento fiorentino del 1515, la rivendicazione dell'origine toscana dello scultore e l'ipotesi di una sua partecipazione al sansoviniano sepolcro Orso-Michiel in San Marcello al Corso a Roma).

ABSTRACT

New Evidence for Alonso Berruguete's Presence in Naples

For some time now, studies on artistic connections between Italy and Spain in the early sixteenth century have wondered whether the great «comprimario spagnolo della maniera italiana», Alonso Berruguete, in the course of his stay in Italy, especially in Rome and Florence, for his formation as an artist, might have stayed in Naples as well, and indeed whether it was here that he embarked for the return voyage to his homeland in 1518. Unfortunately there is no documentary evidence of his presence in Naples; however, similarities between his artistic language and that of certain artists, native Neapolitans and not, who were active in that city, for instance three fellow Spaniards, Pedro Machuca, Bartolomé Ordóñez, and Diego de Siloe, lead one to suspect that he was in their company, contributing to the popularity of the "Maniera Moderna" in southern Italy with his knowledge and interpretation of the works of Leonardo and Michelangelo. Two well-crafted marble *Angeli* in the Cathedral of Nusco (Irpinia), very similar in style to Berruguete's early works in Spain, lend support to the hypothesis that he was indeed present in Naples.



1. Bartolomeo Mori (attr.), *Monumento a Marco di Lorenzo*, marmo.
Napoli, basilica di San Gennaro *extra moenia*, depositi.

Memoria di un ricco beccaio: Marco di Lorenzo tra Masaniello e i viceré. 2

Luigi Coiro

Fattosi nel capezzale portar d'avanti un fascio de' nomi de' suoi debitori d'ogni somma, d'ogni conditione, etiamdio nobili, quali non escluse mai dal calore della sua beneficenza, fè tutta quella gran moltitudine di polise, che per attestatione del suo procuratore montavano sopra trentacinque mila docati di credito, in sua presenza incontamente brugiare. (...) A molti pigionali delle sue case hà rilasciato benignamente il corrente pigione: ad altri per tutta la lor vita, ad altri etiamdio con la sopravivenza delle loro mogli. (...) Faceva in oltre da suoi confidenti tener dietro alla traccia così delle pericolanti donzelle, per rattenerle dal precipitio; come delle già cadute, per rialzarle: inviando à quelle secretamente per messi fedeli opportuni sussidij, facendo à quelle offerire commodità di letto, e suppellettili, acciò si potessero maritare, ò altri aiuti per farle passare dallo stato di peccatrici à quello di penitenti¹.

Marco Di Lorenzo morì il 22 agosto del 1669 di «poda-gra, morbo famigliari de' ricchi», e fu sepolto «nella chiesa della SS. Trinità di Palazzo de PP. Riformati di S. Francesco, nella sua cappella dedicata alla Vergine Immacolata»². La sua eredità fece molto scalpore per consistenza, distribuzione e qualche tentativo di maneggio³: anche i beni d'uso comune trovarono un destinatario, furono liberati schiavi, garantendo ad uno di essi «uno carlino il giorno per suo vitto durante sua vita et essere infermo, et mal sano», e, attraverso un profluvio di messe a suffragio dell'anima sua o delle anime purganti, di Lorenzo non lasciò a secco quasi nessuna delle istituzioni religiose attorno a via Toledo, specie nella zona di Santa Brigida, chiesa alla quale devolve anche cento ducati «per aiuto della fabrica»⁴.

Il beccaio designò erede universale il nipote, cui destinò

«un feudo e molta ricchezza d'argento e suppellettile»⁵ (chissà che non ce ne fosse di quella del duca di Maddaloni!) e soprattutto «lasciò al Monte de' Poveri vergognosi con titolo di particolare suo erede, un capitale di docati ottanta mila sopra lo Arrendamento, che chiamano del pane à rotolo, con alcuni pesi annuali di opere di gran carità», «il suo feudo nel Mazzone di 60 mil scudi à Poveri di S. Gennaro, de' quali in vita fù zelante, non meno che munifico Governatore» e «la sua massaria e podere di circa 20 mil ducati con un casino assai comodo nel luogo detto il Vomaro, a PP. Camaldolesi per ospitio nell'està», affinché fosse «santificata con la loro stanza quella amena sua villa»⁶ nella quale «di continuo avea fatto fabricare non tanto per propria delizia, quanto per dar modo di vivere a gran quantità di operarj, che vi travagliavano»⁷.

Il Monte de' Poveri vergognosi, «uno de' più ricchi e facoltosi di Napoli, posto nella Strada di Toledo» che «oltre al sovvenire a' poveri vergognosi» era impegnato «anche in altre opere pie», cominciò «dal 1669, per lo legato di Marco di Lorenzo, (...) a dare annui docati mille per dieci cattivi, a docati 100 l'uno»⁸; quanto ai Poveri di San Gennaro, egli era stato «uno de Governatori dell'Hospitio eletto da S.E. nel principio della fundatione, quando poco dopo gionto à gl'ultimi giorni di sua vita, dispose de suoi beni con larga mano»⁹. Al Real Ospizio, ufficialmente attivo dal gennaio 1667¹⁰, di Lorenzo lasciò, oltre a un feudo, «ducato cinquanta il mese della partita di ducati 80 m. sopra l'arrendamento del pane à rotolo di questa Città, che sono annui ducati 600»: stessa cifra offerta in perpetuo dal viceré¹¹, don Pedro Antonio de Aragón, fondatore di questo «ospedale per tutti i poveri che andavano mendicando per la città» nel luogo «che nel'horrenda peste dell'anno

1656 servì per lazzaretto», e che già due secoli prima il cardinale Oliviero Carafa aveva attrezzato col sostegno di una «confraternità de laici sotto la protezione del santo, con uno hospedale per i poveri infermi della peste (...) eretto nel vecchio monasterio de' benedettini»; tuttavia, scrive ancora Celano, «con la partenza del viceré vennero anche a mancare le limosine e le sovvenzioni (...), così l'opera è in parte cessata, né vi si veggono che alcuni poveri ed un conservatorio di donne misere»¹², nonostante le rendite della maggiore delle proprietà immobiliari dell'Istituto, «la Difesa di Selvalonga, che risulterà ancora agli inizi dell'Ottocento una delle principali fonti d'introito»¹³. Oltre al feudo del Mazzone, che di Lorenzo aveva comprato nel 1664 «dal Fisco per ducati 30000, sebbene l'apprezzo fosse stato di 46440»¹⁴, il lascito al Real Ospizio comprendeva

tutti li Territorij d'herbaggi, et altro comprati in burgensatico dalla Regia Corte in virtù di cautele rogate per mano del Notaio della medesima Regia Corte, et assenso spedito da S. Maestà, e più la metà dell'erba morta del Pascolo de medesimi territorij comprati dal Duca di Frisa D. Cesare del Barone di Capua in virtù d'istrumenti rogati per Notar Vincenzo Iannoccaro di Napoli, e Regio assenso inserito nell'ultimo istrumento dell'anno 1664 siti in Territorio, e pertinenze di Grazzanise, dove si dice Selva longa con uno bosco nominato li Frassi, seù Frassitelli contiguo à detti Territorij, et altro compreso nella detta vendita fatta dalla Regia Corte con tutte le loro ragioni, attioni, immunità, franchigie, prerogatione, privilegij, essentioni, et intiero stato servata la forma di dette compre, proibendo in perpetuo ogni sorte di alienazione di essi; li quali hoggi si ritrovano affittati in 2488 ducati l'anno¹⁵.

Petroni, che aveva ampia dimestichezza con le «carte polverose dell'archivio», fornisce elementi importanti, forse dirimenti, a proposito di «cotesta possessione denominata *Selvalonga, le Corde, Sua Eccellenza, Frassi e Frassitello*» posseduta dalla «regia Corte, venduta in burgensatico nel 1664 al di Lorenzo con un palazzo nella città d'Aversa ed altri privilegi dal viceré Gaspare de Bragamont y Gusman, conte di Pignoranda come procuratore di re Carlo II»: di Lorenzo aveva anticipato «ducato 30 mila (...) da restituirsi

fra sei giorni; non restituiti, la possessione rimase a lui»¹⁶.

La questione, più intricata di quanto sembri, rimanda a quella del 'titolo' di «Marchetiello de Lorenzo, (...) Barone di Canciello», a quanto dice Aniello Della Porta¹⁷, cui si accenna da più parti ma sempre in modo vago e quasi reticente persino nell'encomio funebre¹⁸. Probabilmente più che la sobrietà del 'popolare' di Lorenzo, pesò sulla scarsa pubblicità data al titolo baronale l'essere questo abbastanza oscuro, anche per via della plurisecolare confusione amministrativa regnante sui territori a cui era connesso¹⁹. Curiosamente, nell'ottocentesca lapide in marmo in cui è registrato il *Libro d'oro della Carità*, murata all'ingresso dell'ospedale, Marco di Lorenzo compare, preceduto solo dal viceré d'Aragona e dal duca Ettore Carafa, con la qualifica di «capitano del popolo».

Nel complesso le «pietose disposizioni» del beccaio in favore del Real Ospizio ammontarono a «cento mila scudi in circa»²⁰ e «in segno di gratitudine» i governatori gli fecero «erigere un busto di marmo ritratto al naturale» nella chiesa²¹. Di tutti i «benefattori del luogo due soli ebbero l'onore, che se ne scolpisse la memoria nella chiesa», scrive Petroni nel 1864: uno di questi fu appunto Marco di Lorenzo, immortalato in «un medaglione con mezzobusto di profilo assai ben condotto, di cui ignoriamo l'autore» (figg. 1, 4); più dettagliato il referto di Giovan Battista Chiarini (1860) che «nel terzo pilastro ed in quello di riscontro della navata grande della chiesa» descrive «due memorie lapidarie sormontate ciascuna da corrispondente medaglione con mezzo busto a bassorilievo di due benefattori del Pio Luogo, cioè a destra di un Marco di Lorenzo, ed a manca del giureconsulto Filippo Mazzocchi, mancato ai vivi nel 1799»²². L'opera non è segnalata da Galante (1872), pure assiduo frequentatore e studioso di quegli ambienti ma «tutto rivolto agli scavi», essendo stato nominato commissario della catacomba di San Gennaro dal soprintendente dell'Ospizio (dall'Unità passato alle dipendenze dello Stato)²³: la basilica, «cadente, nel 1864 venne restaurata (...) dall'architetto Gaetano Fazzini; molte pitture e antiche memorie furono smarrite»²⁴. Tuttavia nel 1876, nonostante gli «immediamenti», i due monumenti erano ancora *in situ*, o quantomeno visibili nella basilica,²⁵ ed è pertanto plausibile fossero del tutto rimossi nel corso dei massicci

lavori di ripristino avviati nel 1927 dalla Soprintendenza campana²⁶. Parte del materiale rimosso, almeno dagli anni ottanta del Novecento, giace accatastato nel coro della chiesa e in due ambienti laterali ad essa adiacenti²⁷, in uno dei quali è stato possibile ritrovare il marmo (fig. 1), molto sporco e scheggiato in più punti – manca del tutto un angolo dell'epigrafe – ma tutto sommato in condizioni e di qualità tali da incoraggiarne senz'altro il restauro e la ricollocazione all'interno della basilica. Prima del Parrino (1725), che registra «in un pilastro della chiesa» la «memoria fatta a Marco di Lorenzo Macellaro, il quale lasciò gran parte della sua eredità a questo luogo»²⁸, l'opera è segnalata solo da Sarnelli (1697) che descrive «nell'entrare in detta Chiesa a sinistra nel secondo pilastro (...) il ritratto di Marco di Lorenzo celebre Macellaro di bianco marmo con il seguente Epitafio:

MARCO DE LAURENTIO
 PROVIDO ABUNDANTIAE MINISTRO,
 HUIUSQUE REGALIS HOSPITII
 GUBERNATORI,
 QUI ADHUC MORIENS, PIA LIBERITATE
 QUOTIDIANAM PAUPERIBUS
 MINISTRAT ANNONAM,
 HOC MEMORIAE SIGNUM
 GRATA PAUPERTAS POSUIT²⁹.

Sebbene il cenotafio non sia menzionato da Celano né dalle prime edizioni della *Guida* di Sarnelli (1685; 1688) è plausibile che esso fosse stato confezionato e installato appena dopo la morte dell'effigiato, ancora governatore al momento del decesso: prima che le finanze dell'Istituto, immediatamente dopo la partenza del viceré d'Aragona (1671), entrassero in affanno. Inoltre il macellaio, da «molti anni afflitto grandemente dalla podagra», fu cosciente «nell'ultima sua infermità (...) che non potea più vivere»³⁰ ed ebbe certo modo di dire la sua sull'organizzazione di una consona uscita di scena, concordandone col Monte dei Poveri Vergognosi almeno qualcuno degli innumerevoli aspetti. Analogamente è da credere che il monumento venisse progettato mentre egli era ancora in vita, assecondando forse sue specifiche preferenze, e fosse quindi ulti-

mato entro il 1669. Il ritratto, poi, poco o nulla idealizzato, si direbbe preso dal vivo: ma da chi?

In quegli anni si avvicendano alla decorazione scultorea della facciata dell'Ospedale Cosimo Fanzago e Bartolomeo Mori. Il primo incassa cinquanta ducati nel 1667, a compimento di duecento, «in conto del prezzo e manifattura di due Statue di marmo dei SS. Pietro e Gennaro che ha fatto et consignato»³¹: le sculture, «seppur basate su disegni dell'anziano Fanzago, appaiono modeste realizzazioni di bottega»³², a differenza di quelle scolpite da Mori, ricompensato l'anno successivo per le «statue di marmo del Re N. S. et di S. E. che ha situate sopra la Porta grande del loro Hospitio, quanto del Epitaffio similmente di marmo che dovrà situare nello medesimo»³³.

La matrice fanzaghiana della memoria di Marco di Lorenzo pare fuor di dubbio, considerando la complessiva rarità di ritratti marmorei di profilo nella Napoli del Seicento, e la simile soluzione per l'autoritratto (fig. 5), ora a San Martino, realizzato da Fanzago per la guglia di San Gennaro entro il 1660³⁴; tanto da potersi ipotizzare che lo scultore-architetto bergamasco avesse fornito quantomeno un disegno, tradotto poi in marmo da altro artista. Stilisticamente, infatti, il monumento è vicino non tanto al ritratto di Fabio Galeota scolpito in quel giro d'anni da Fanzago per la Cappella Galeota nel Duomo di Napoli (1667-1669)³⁵, quanto a quelli lavorati da Mori per la facciata di San Gennaro, in particolare al busto di don Pedro Antonio de Aragón (figg. 2-3).

Gli addentellati più stringenti si incontrano, difatti, nonostante il disastroso stato di conservazione in cui versa, nella marmorea statua-ritratto di Fabrizio Caracciolo nel Palazzo Caracciolo a Girifalco, che sotto la base reca la sigla «B. M.» con la data 1669³⁶. Il ritratto del di Lorenzo, a differenza della *Temperanza* scolpita da Mori per la Cappella della Purità in San Paolo Maggiore (1667)³⁷, cui pure è assimilabile nel *ductus* scultoreo – l'uso della gradina, la spigolosa carnosità del volto, il moto decorativo dei riccioli –, vede il prevalere di un senso fanzaghiano della forma sull'impronta derivante dalle personalità di Giuliano Finelli o Andrea Bolgi.

Sicché sotto l'arcigno profilo del macellaio, col baffo ben temperato di contro al sopracciglio cesellato con ra-



2-3. Bartolomeo Mori, *Ritratto di don Pedro Antonio de Aragón*, marmo, totale e particolare. Napoli, ospedale San Gennaro dei Poveri, facciata.

pidi tocchi, potrebbe celarsi un'idea di Fanzago messa in opera da Mori entro il 1670, quando lo scultore risulta già deceduto³⁸. L'omaggio dei governatori di San Gennaro al di Lorenzo andrebbe comunque letto in parallelo con quello, ben più maestoso benché effimero, tributatogli il 27 agosto del 1669 dal Monte dei Poveri Vergognosi, che volle «segnalarsi nella più ampia dimostranza di affettuosa riconoscenza», celebrando un funerale «in assai magnifica pompa»: «delle maggiori, che per lungo tratto di tempo si sia mai veduta in questa Città, avezza à veder meraviglie: (...) numerosa d'Ordini religiosi, e Cheresia, onorata dall'insigne, e spettabil Capitolo del Duomo, oltre numerosissimo stuolo de' Poveri di S. Gennaro».

Videsi la Chiesa di esso col suo cortile, e prospetto di fuori molto ampio, e sublime, tapezzata à bruno con vari trofei, simulacri, e teschi di morte, e framezzate tra essi l'insigne, ed arme di Marco di due rampanti leoni da lati di un lauro, e sotto una craticola, con sopra l'arme un cimiero, in riguardo del titolo, che avevasi di Capitano acquistato; per non dir nulla di quel di Barone. Nel frontispitio della facciata del Monte, sorgeva un grand'arco con prospettiva

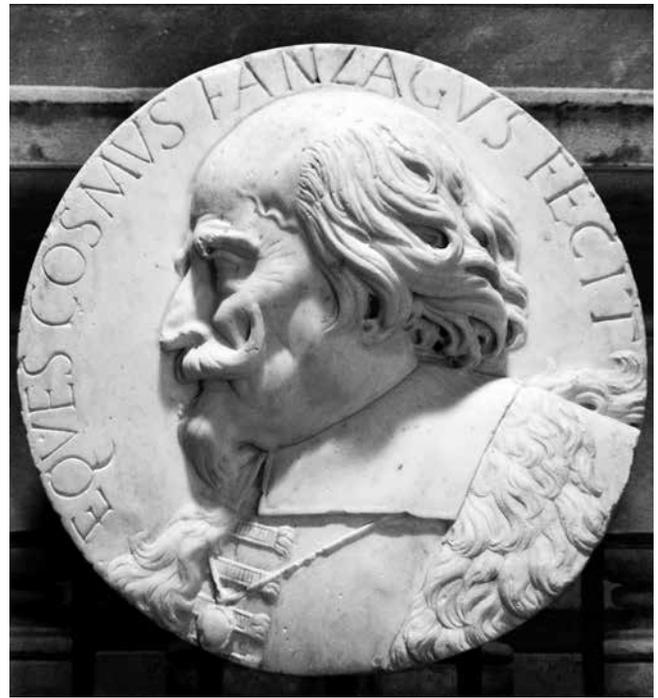
di colonnati, ed altri lavori d'ordine ionico, e corintio, con due simulacri di sopra: l'uno della Carità, l'altro della Liberalità; che quinci, e quindi lo coronavano (...). Compariva sù l'architrave in mezzo dell'arco, trà le due statue men-tuate di sopra, l'immagine di Marco con quelli due versi di sotto, che spiegavano aver egli sopra d'ogni altro riportato la palma, di aver saputo à meraviglia, non men acquistare, che dispensare i suoi beni³⁹.

In corrispondenza alle «dieci classi frà l'altre di Bisognosi» assistite dal Monte, «si esposero altrettanti medaglioni rappresentanti ciascuno di essi un'opera particolare, con sotto ad ogni uno i suoi versi, che l'esprimevano».

Sette di quelle gran medaglie, ò pur figure comparivano nel prospetto di fuori, tre in quello della chiesa, dentro dell'atrio. La prima di quelle di fuori, che vedevasi pendente nel mezzo della sommità dell'arco, rappresentava in prospettiva la facciata del medesimo Monte coperta allora di bruno, e in essa l'opera principale del soccorso de' Miseri Vergognosi, in atto questi di porgere supplichevoli memoriali. (...) Il primo luogo dalla destra dell'arco, era



4. Bartolomeo Mori (attr.), *Ritratto di Marco di Lorenzo*, marmo. Napoli, basilica di San Gennaro *extra moenia*, depositi.



5. Cosimo Fanzago, *Autoritratto*, marmo. Napoli, Certosa e Museo di San Martino.

empito dal secondo medaglione, nel quale ombreggiato veniva il convento de' Frati Minori Osservanti Riformati della Santissima Trinità di Palazzo, in sito di supplicanti il loro gran patriarca San Francesco, (...) acciò intercedesse appresso il Signore per l'anima dell'amoroso Benefattore (...). I Frati Capuccini di Sant'Eframo Nuovo, col loro convento in lontananza dall'altra parte della sinistra dell'arco, sotto l'immagine del lor B[eato] Felice formavano il terzo medaglione (...). Rappresentate venivano nella quarta figura, in mezzo à due pilastri arabescati in trofei, varie donzelle in forma modesta, e vereconda, ma senza velo: altre con le mani giunte in atto di porger preghiere, altre con le braccia aperte in espressiva di chieder soccorso da Marco (...). Per riscontro dall'altra parte fra due altri pilastri, figurate nel quinto luogo, scorgevasi alcune vedove col velo in testa (...). Dava il sesto medaglione giocondissima prospettiva, co' dimostrare da una parte per lontananza numeroso stuolo dei Cristiani del Regno, schiavi ne' paesi infedeli (...). La bocca del grand'arco della prospettiva di fuori, mettendo dentro nel cortile del Monte, tappezzato tutto, come si è detto, à duolo, e tempestato con insegne di morte, accoppiate con quelle di Marco, scopriva l'al-

tro prospetto della chiesa, sù la porta della quale in ampio ed artificioso medaglione compariva l'Augustissimo Sacramento dell'altare (...). Figurata dalla destra della medesima porta della chiesa, in assai vaga forma, scorgevasi l'immagine divotissima di N[ostra] Signora del Remedio, illuminata da molte torcie (...). Riverita vien al presente in una delle sue copie, nella Chiesa de PP. Trinitari di questa Città fedelissima, sotto l'uno, e l'altro nome, ed instituita al culto di essa una congregatione molto onorata, della quale era Marco⁴⁰. (...) Dalla sinistra dell'istessa porta, riguardavasi pendente in un medaglione assai vago, il gloriosissimo S. Gennaro Padrone Principale di questa fedelissima Città, e suo Regno, in positura d'accogliere sotto le grand'ali del suo patrocinio il pio luogo detto de' Poveri del suo gran nome, dipinto di sotto (...). La Chiesa per tutto a bruno vestita, e scorsa d'attorno di funerei trofei, ed altre insegne di morte, (...) rappresentava spettacolo di magnifico orrore, e di superba melanconia⁴¹.

Purtroppo la relazione cita solo il più importante dei molti artisti coinvolti nella realizzazione dell'imponente apparato che «fù lasciato intatto per tutto il giorno del



6. Luca Giordano, *La carità a un povero malato*, olio su tela. Parigi, Galerie Canesso.

Martedì susseguente». Ad amplificare il richiamo sul pubblico dovette contribuire infatti la circostanza che, novello Alessandro Magno – il quale vietò che «niun altro, fuor che il pennello di Apelle, ò lo scalpello di Prassitele, ò l'ingegno di Fidia, esprimessero il suo sembiante» – Marco di Lorenzo ebbe

in sorte, che impegnato si fusse per dipignerlo, uno de' più famosi pittori, il signor Luca Giordano, che può contender co' primi, non che di questa città, ma del suo secolo. Gli diede questi, tutto quello, che potè dargli di vivo, toltone il fiato, il quale fù riserbato à darglielo immortale, con le numerose sue trombe, alla fama. Ma s'egli nella sua pittura non spirava vita, spirava stupore.

Su quanto ciò corrispondesse ai gusti del defunto in fatto d'arte nulla trapela dalla generica presenza di quadri nella sua abitazione⁴², ma è suggestivo immaginare che il ritratto dipinto da Giordano rappresentasse di Lorenzo di profilo, a mo' di medaglia, e fosse riecheggiato nel monumento marmoreo. In ogni caso, considerando che la riscossione di un pagamento poteva avvenire anche con ritardo rispetto all'emissione della polizza, i compensi percepiti dal pittore tra il febbraio e il marzo del 1670 «per conto delli ritratti doverà da fare per servizio del Monte»⁴³ verosimilmente riguardano proprio gli apparati allestiti per il funerale, così come il saldo finale, rintracciato da Eduardo Nappi, «per le due cornici fatte per le due tabelle del detto Monte»⁴⁴.

Una traccia di queste pitture potrebbe essere sopravvissuta in due dipinti della Galleria Canesso di Parigi



7. Luca Giordano, *La carità a una povera vergognosa* olio su tela. Parigi, Galerie Canesso.

(figg. 6-7), già in collezione privata statunitense, attribuiti a Giordano e datati al 1670 da Riccardo Lattuada sia per questioni stilistiche – «la rapidità di esecuzione e la potenza del rilievo plastico delle figure, tanto più impressionanti quanto più è deliberata la drastica riduzione dei mezzi pittorici» – che per via della connessione, opportunamente instaurata, coi citati documenti e col contesto del Monte⁴⁵. Entrambi i quadri (olio su tela, cm 75 x 102,5 ciascuno) richiamano ‘tipologie’ di bisognosi tutelate dal Monte, e soprattutto *La carità a una povera vergognosa* (fig. 7), siglato «L. G.» all’interno della scodella, con la figura muliebre velata e recante sulla fronte la scritta «Fate la carità ad una vergognosa», si sposa perfettamente col primo dei dieci medaglioni esposti al funerale, illustrante «l’opera principale del soccorso de’ Miseri Vergognosi, in atto questi di

porgere supplichevoli memoriali»⁴⁶.

Le due tele risulterebbero dunque scampoli di qualcuna delle «gran medaglie, ò pur figure» dell’apparato, riutilizzati forse, una volta esaurita la loro funzione originaria, per ambienti di rappresentanza o di riunione della sede dal Monte dei Poveri Vergognosi⁴⁷, soppresso nel 1808 dai francesi, che «tolsero quanto vi era di meglio nella chiesa trasportandolo altrove»⁴⁸. Corroborano tale ipotesi anche alcune peculiarità dei dipinti, «prove uniche nel percorso del pittore», quali il «minimalismo dei mezzi pittorici e la tavolozza ribassata, perlopiù ridotta a una gamma di toni che vanno dal bruno al beige», in perfetto accordo con la lugubre circostanza, e soprattutto l’uso «di un supporto in genere abbastanza desueto a Napoli dopo il 1650, o comunque utilizzato per tele di dimensioni molto vaste o

per dipinti legati a eventi effimeri»⁴⁹. Se non unico fu certamente raro questo impegno 'diretto' di Giordano, che pur dilettrandosi «di fare bellissime machine di quarant'ore» e più in generale apparati effimeri, era solito delegarne l'esecuzione, sulla base di suoi disegni o istruzioni, ad allievi e collaboratori quali Raimondo De Dominicis, Nicola Russo (o Rossi), Tommaso Fasano, Giuseppe Castellano e altri⁵⁰.

Sulla romanzesca esistenza di Marco di Lorenzo, «che da bassi principi arrivò a gran ricchezza»⁵¹, calò dunque il sipario con un funerale spettacolare, degno di un eroe:

Desidero ringraziare Gemma Cautela, Fernando Loffredo, Ida Mauro, Adelina Pezzillo e Simona Starita.

¹ *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 impiegarli in varie opere di pietà, data in luce per ordine degl'illustrissimi signori governatori del medesimo Monte*, Napoli, per Luc'Antonio di Fusco, 1669 (pagine non numerate).

² *Ibidem*; 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, c. 105v. A ridosso di Palazzo Reale «vi erano prima due conventi di frati Francescani riformati, uno detto la Croce di Palazzo, l'altro la Trinità di Palazzo, che dominavano tutti gli appartamenti regali. Coll'espulsione fatta de' Gesuiti nel 1767, fu data a' frati la casa professa del Gesù Nuovo ed i suddetti conventi furono convertiti in case del Re»; G.M. GALANTI, *Breve descrizione della città di Napoli e del suo contorno*, Napoli, presso li soci del Gabinetto letterario, 1792, p. 25.

³ Sul testamento [Archivio di Stato di Napoli (d'ora in avanti ASNA), *Notai del XVII secolo*, notaio Vincenzo Iannoccaro, scheda 311, prot. 54, carte non numerate], rogato il 20 agosto del 1669 dal notaio Vincenzo Iannoccaro – «compare» del di Lorenzo, che già aveva fatto testamento presso di lui nel 1661 e con l'atto del 1669 gli lasciò un appartamento (ivi, scheda 311, prot. 53, cc. 341-364) – cfr. G. PANDOLFI, *La povertà arricchita o vero l'hospitio de poveri mendicanti fundato dall'eccellentissimo signor don Pietro Antonio Raymondo Folch de Cardona, olim de Aragona*, Napoli, per Egidio Longo Stampatore della Regia Corte, 1671, p. 109; IDEM, *La pobreza enriquecida en el hospital de los pobres mendigos de baxo del titulo de S. Pedro, y S. Gennaro ...*, Napoles, por Egidio Longo Empressor de la Regia Corte, 1671, p. 21; e soprattutto G. LABROT, *Peinture et société à Naples, XVI^e-XVIII^e siècles: commandes, collections, marchés*, Seyssel 2010, p. 111; un sunto dell'atto è pubblicato nella *Relatione*, cit., s.n.p.; nei maneggi per l'eredità furono implicati burocrati di rango come Ulloa e il mastrodatti Montanaro (I. FUIDORO, *Giornali di Napoli dal MDCLX*

una cerimonia che «mostrò più tosto specie di trionfo, che di martorìo» e che, assieme alle sue ultime volontà, consentì al macellaio di imprimersi a lungo «nella memoria de' Napoletani, e viverà sempre nell'animo de' posterì glorioso». Ciò nonostante la sua immagine, persino quando affidata alla durezza del marmo, si era quasi del tutto smarrita e, risarcitane almeno una parte, si può in fondo essere d'accordo col pur enfatico e più volte citato *Elogio* nel concludere «che non vi è stato, né vi sarà simile à lui nell'antiche e moderne Istorie» della città di Napoli⁵².

al MDCLXXX, Napoli 1934-1943, II, a cura di A. PADULA, pp. 118-119; cfr. G. GALASSO, *Napoli spagnola dopo Masaniello: politica, cultura, società*, Napoli 1972, p. 149).

⁴ ASNA, *Notai del XVII secolo*, notaio Vincenzo Iannoccaro, scheda 311, prot. 54, carte non numerate.

⁵ I. FUIDORO, *Giornali di Napoli*, cit., II, pp. 118-119.

⁶ *Relatione*, cit., s.n.p.

⁷ A. DELLA PORTA, *op. cit.*, c. 105v; il casino «molto bello e diletto, fabbricato da Marco di Lorenzo» (C. CELANO, *Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli ...*, Napoli, nella stamperia di Giacomo Raillard, 1692, ed. cons. sul sito www.memofonte.it, VI, a cura di F. LOFFREDO, p. 18) si trovava non lontano dalla Villa Galeota e dal «nuovo, e nobile Palaggio de' Signori Vandeneynd» (P. SARNELLI, *Guida de' forestieri curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della Regal città di Napoli e del suo amenissimo distretto ...*, Napoli, presso Giuseppe Roselli, 1697, p. 332; cfr. V. PINTO, *Racconti di opere e racconti di uomini: la storiografia artistica a Napoli tra periegesi e biografia, 1685-1700*, prefazione di A. EMILIANI, Pozzuoli 1997, p. 204).

⁸ C. DE LELLIS, *Aggiunta alla Napoli sacra dell'Engenio Caracciolo*, [entro il 1689], Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III", ms. X.B.20-24, ed. cons. sul sito www.memofonte.it, a cura di E. SCIROCCO, M. TARALLO, II, con la collaborazione di S. DE MIERI, A. DENTAMARO, L. GARGIULO, pp. 158, 136. Sul Monte, istituito attorno al 1600 «dalla congregazione detta de' Nobili, fundata dentro la Casa Professa, detto il Gesù Nuovo», in «un famoso palazzo con una chiesa dentro» (C. CELANO, *op. cit.*, ed. cons. sul sito www.memofonte.it, V, a cura di F. LOFFREDO, pp. 2-3) si veda L. ABETTI, *Urbanistica, architettura e committenza a Napoli in età barocca*, Roma 2012, pp. 49-96.

⁹ Di Lorenzo fu nominato governatore il 31 dicembre 1666 e «confirmato da S.E. per altri anni trè»; G. PANDOLFI, *La povertà arricchita*, cit., pp. 108-109, 274.

¹⁰ I. FUIDORO, *Giornali di Napoli*, cit., II, p. 41; cfr. C. DE LELLIS, *op. cit.*, V, pp. 134-141; G. PETRONI, *Del Reale Ospizio S. Pietro e Gennaro extra-mœnia in Napoli*, Napoli 1864, pp. 17 e sgg.

¹¹ G. PANDOLFI, *La povertà arricchita*, cit., p. 110; D.A. PARRINO, *Teatro eroico e politico de' governi de' viceré del Regno di Napoli ...*, Napoli, Stamperia M. Lombardi, 1692-1694, III, pp. 196-197.

¹² C. CELANO, *op. cit.*, ed. cons. sul sito www.memofonte.it, VII, a cura di S. STARITA, pp. 18-21. Sull'ospedale si veda anche M. FATICA, *L'Ospizio napoletano di San Gennaro dei Poveri: fondazione e suo profilo storico*, in *Miscellanea di studi in onore di Raffaele Sirri*, a cura di M. PALUMBO, V. PLACELLA, con la collaborazione di C. BORRELLI, E. CANDELA, A. CERBO, Napoli 1995, pp. 199-224.

¹³ A. CLEMENTE, *Per "particular voluntaria oblatione". Il Real Hospitio di S. Gennaro de' poveri e la centralizzazione dell'assistenza nella Napoli di Antico Regime*, in *Assistenza e solidarietà in Europa, secc. XIII-XVIII*, atti del convegno, Prato 2012, a cura di F. AMMANNATI, Firenze 2013, p. 160; sulle rendite di Selvalonga cfr. G. PANDOLFI, *La povertà arricchita* cit., pp. 270-273; IDEM, *La pobreza enriquecida* cit., pp. 268-271; D.A. PARRINO, *op. cit.*, III, pp. 196-197; G. BUGNI, *Compendio di storia patria ovvero fatti principali della storia del Regno di Napoli dalla primitiva origine fino ai tempi nostri*, Napoli, presso Giustino Merolla, 1854, p. 480; T. FILANGIERI RAVASCHIERI FIESCHI, *Storia della carità Napoletana*, Napoli 1875-1879, II, *Ospizio dei SS. Pietro e Gennaro extra moenia, il Pio Monte della misericordia*, p. 215

¹⁴ L. GIUSTINIANI, *Dizionario geografico ragionato del Regno di Napoli*, Napoli, presso Vincenzo Manfredi, 1797-1805, III, p. 148, nota 2.

¹⁵ G. PANDOLFI, *La povertà arricchita*, cit., pp. 109-110; cfr. ASNA, *Notai del XVII secolo*, notaio Vincenzo Iannoccaro, scheda 311, prot. 53, cc. 341-364.

¹⁶ G. PETRONI, *op. cit.*, pp. 39, 62 nota 26; «ma poiché sulla parte selvosa avean diritto dell'erba morta per metà la mensa arcivescovile di Capua e per l'altra metà il duca di Friso e Giambattista del Barone, comperò egli [di Lorenzo] il diritto della seconda metà per duc. 1375, lire 5944. Non mancarono perciò contese all'Ospizio, fattasi innanzi pria l'università di Grazanise per pretensione di diritto di pascolo, poi il regio Fisco per nullità della compra, le cui pretensioni furono trasate per altri duc. 8 mila, o 34 mila lire. A queste contese altre ancora ne seguirono protraendosi i litigi sino al 1724; né se ne stette pure l'arcivescovo di Capua, Mondillo Orsini, per l'altra metà dell'erba morta, da cui alla fine i governatori comprandola con contratto enfiteutico e canone di duc. 325». In definitiva anche gli «spontanei donativi» elargiti alla Corona dal mercante (cfr. L. COIRO, *Memoria di un ricco beccaio: Marco di Lorenzo tra Masaniello e i viceré*, 1, in «Napoli nobilissima», s. VII, III, 2017, 1, pp. 10-11) potrebbero rientrare in una sorta di 'partita di giro'.

¹⁷ A. DELLA PORTA, *op. cit.*, Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. XV.F.51, c. 113r.

¹⁸ *Relatione*, cit., s.n.p.: «per non dir nulla di quel [titolo] di Barone».

¹⁹ Nel testamento si citano «la defesella, sita in territorio de Cancellio et altri territori che stanno obligati con detta defesella» (ASNA, *Notai del XVII secolo*, notaio Vincenzo Iannoccaro, scheda 311, prot. 54, carte non numerate). Le vicende di Cancellio – uno dei casali di Capua «fuori la Porta del Mazzone», citato nel Settecento anche come feudo (F. GRANATA, *Storia civile della fedelissima città di Capua*, Napoli, nella Stamperia Muziana, 1752-1756 I, p. 436; G.M. GALANTI, *Nuova descrizione storica e geografica delle Sicilie*, Napoli, nel Gabinetto Letterario, 1786-1789, III, p. 24; L. GIUSTINIANI, *op. cit.*, III, p. 77) – si intrecciano con l'annosa contesa sul territorio di Arnone, concesso nel 1303 in enfiteusi dalla Mensa arcivescovile di Capua a Bartolomeo di Capua, Protonotario del Regno, e ai suoi discendenti, e figurante tra i beni sequestrati dal Regio Fisco a don Bartolomeo di Capua, principe della Riccia, morto nel 1792 senza successori (A.M. RAO, *L'amaro della feudalità: la devoluzione di Arnone e la questione feudale a Napoli alla fine del '700*, Napoli 1984, pp. 11, 18). Già nel Cinquecento il Fisco contestò usurpazioni rispetto alla concessione originaria, invitando «il conte d'Altavilla ad esibire il titolo per un territorio di 500 moggi, chiamato Selvalonga, che secondo il conte

faceva parte del "Feudo" di Arnone, da lui posseduto in burgensatico pro comuni et indiviso con la Chiesa capuana»; analogamente al giudizio introdotto dalla Regia Camera nel 1613, ancora in sospenso nel 1793, si procedette nei confronti della Chiesa di Capua per i confini tra il feudo d'Arnone e il fondo di Selvalonga, nel quale la Camera godeva l'erba viva, e la Chiesa, a metà con il barone, l'erba morta. Nel 1705 la divisione dell'erba morta su varie difese «nelle pertinenze della Città di Capua» provocò una lite in Sacro Regio Consiglio fra l'Arcivescovo di Capua, il principe della Riccia e i governatori del regio Ospizio dei Santi Pietro e Gennaro extra moenia (ivi, pp. 29-30). Cancellio Arnone, assieme a Grazzanise e Gragnano, rientrava tra le signorie comprese nell'ufficio di Montero Mayor, che nel 1638 Cesare Firrao aveva acquistato da Giovanni Zevallos (C. MICELI, *I Firrao di Luzzi tra la Calabria e Napoli*, in *La Calabria del vicereame spagnolo: storia, arte, architettura e urbanistica*, a cura di A. ANSELMINI, Roma 2009, p. 261); la difesa di Selva Longa è citata come proprietà della Regia Corte a metà Seicento in relazione alla bonifica dei Regi Lagni; cfr. G. FIENGO, *I Regi Lagni e la bonifica della Campania Felix durante il vicereame spagnolo*, Firenze 1988, pp. 92-104.

²⁰ G. PANDOLFI, *La povertà arricchita*, cit., pp. 108-109; IDEM, *La pobreza enriquecida*, cit., pp. 21, 67, 84.

²¹ A. DELLA PORTA, *op. cit.*, c. 106r.

²² «Anche un mezzobusto ebbe il secondo, che assai rileva e spicca su fondo di marmo grigio, scultura di Andrea Cali, posta dai governatori nel 1802 a Filippo Mazzocchi, che nel gennaio del 1799 lasciava all'ospizio un legato di annui ducati mille, lire 4250» (G. PETRONI, *op. cit.*, p. 39); G.B. CHIARINI, *Notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli, raccolte dal can.o Carlo Celano ... con aggiunzioni de' più notabili miglioramenti posteriori fino al presente*, Napoli 1856-1860, V, pp. 321-322. Filippo Mazzocchi (1722-1799), socio della Real Accademia ercolanese dal 1787, era «nipote del grande Alessio Simmaco, (...) da lui istruito, educato e tenuto in casa dalla fanciullezza fino alla morte» (G. CASTALDI, *Della Regale Accademia Ercolanese dalla sua fondazione sinora con un cenno biografico dei suoi soci ordinari*, Napoli, dalla Tipografia di Porcelli, 1840, pp. 38-39, 193-196; cfr. G.M. GALANTI, *Memorie storiche del mio tempo e altri scritti di natura autobiografica, 1761-1806*, a cura di A. PLACANICA, Cava De' Tirreni 1996, pp. 77-80).

²³ C. EBANISTA, *Il piccone del fossore: un secolo di scavi nella catacomba di S. Gennaro a Napoli (1830-1930)*, in «Rivista di Archeologia Cristiana», LXXXVI, 2010, pp. 127-174, p. 144; IDEM, *Nuove acquisizioni sui vecchi scavi nella Catacomba di S. Gennaro a Napoli*, in *VI Congresso Nazionale di Archeologia Medievale*, L'Aquila 2012, a cura di F. REDI, A. FORGIONE, Borgo San Lorenzo 2012, pp. 516-523.

²⁴ G.A. GALANTE, *Guida Sacra della città di Napoli*, Napoli 1872, ed. critica a cura di N. SPINOSA, Napoli 1985, p. 310.

²⁵ T. FILANGIERI RAVASCHIERI FIESCHI, *op. cit.*, II, pp. 84-85. Prima di finire in deposito almeno il monumento a Marco di Lorenzo dovette essere rimaneggiato, o comunque adattato, per essere murato in una delle navate laterali, come appare in una fotografia, databile al 1870 circa, contenuta nel terzo album dei *Monumenti di Napoli*, custodito presso la Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria (coll. Fotografie Album 07, inv. PHO 1070/34).

²⁶ E. LAVAGNINO, *I lavori di ripristino della basilica di San Gennaro extra Moenia a Napoli*, in «Bollettino d'arte», s. II, 22, 1928-1929, pp. 145-166.

²⁷ I. Creazzo in G.A. GALANTE, *op. cit.*, p. 327 nota 201; sui furti subiti dalla chiesa negli scorsi decenni si veda F. MANISCALCO, *Furti d'autore. La tutela del patrimonio culturale mobile napoletano dal dopoguerra alla fine del XX secolo*, notizie storiche ed artistiche di U. DI FURIA, Napoli 2000, pp. 145-146.

²⁸ D.A. PARRINO, *Nuova guida de' forastieri per osservare, e godere le curiosità più vaghe, e più rare della Fedelissima Gran Napoli ...*, Napoli, presso il Parrino, 1725, p. 378.

²⁹ P. SARNELLI, *Guida de' forestieri*, cit., p. 359; il contenuto dell'epi-

grafe è riportato anche da A. DELLA PORTA, *op. cit.*, c. 106r, e G. PETRONI, *op. cit.*, p. 67, nota 43.

³⁰ A. DELLA PORTA, *op. cit.*, c. 106r.

³¹ G.B. D'ADDOSIO, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», XXXIX, 1914, p. 563.

³² P. D'AGOSTINO, *Cosimo Fanzago scultore*, Napoli 2011, pp. 377-378, n. A.33.

³³ G.B. D'ADDOSIO, *Documenti inediti di artisti napoletani tratte dalle polizze dell'Archivio dei banchi*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», XLI, 1916, p. 537.

³⁴ R. MIDDIONE, *Museo Nazionale di San Martino. Le raccolte di scultura*, Napoli 2001, pp. 70-71, scheda 1.64; P. D'AGOSTINO, *op. cit.*, p. 363, n. A.18.

³⁵ Ivi, pp. 378-379, n. A.34.

³⁶ M. PANARELLO, *Fanzago e fanzagghiani in Calabria. Il circuito artistico nel Seicento tra Roma, Napoli e la Sicilia*, Soveria Mannelli 2012, pp. 383-386.

³⁷ S. STARITA, *Nuovi documenti sulla Cappella della Madonna della Purità nella chiesa teatina di San Paolo Maggiore di Napoli*, in *Sant'Andrea Avellino e i Teatini nella Napoli del Vicereame spagnolo. Arte religione società*, a cura di D.A. D'ALESSANDRO, Napoli 2011-2012, II, pp. 453-454.

³⁸ E. NAPPI, *Documenti su fontane napoletane del Seicento*, in «Napoli nobilissima», s. III, XIX, 1980, p. 229.

³⁹ *Relatione*, cit., s.n.p.

⁴⁰ Alla congregazione nel 1745 si unì quella della Vergine del Remedio in Santa Maria del Pilar, e fu dichiarata Arciconfraternita da Clemente XIII: la chiesa, «servita da' padri (la maggior parte spagnoli) della Redentione de' Cattivi» (C. CELANO, *op. cit.*, ed. cons. sul sito www.memofonte.it, V, a cura di F. LOFFREDO, p. 49), con la soppressione degli Ordini divenne parrocchia e nel 1852 fu assegnata ai Trinitari Scalzi dell'Ordine della Trinità degli Spagnoli; F. CEVA GRIMALDI, *Della città di Napoli dal tempo della sua fondazione sino al presente. Memorie storiche*, Napoli, Stamperia e Calcografia Vico Freddo Pignasecca 15, 1857, p. 338.

⁴¹ *Relatione*, cit., s.n.p.

⁴² Di Lorenzo dispose che a «Marta mia creata (...) se li diano la mittà delli quadri che io tengo in casa»; ASNA, *Notai del XVII secolo*, notaio Vincenzo Iannoccaro, scheda 311, prot. 54, carte non numerate.

⁴³ E. NAPPI, *Momenti della vita di Luca Giordano nei documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli*, in *Ricerche sul '600 napoletano: saggi e documenti per la storia dell'arte dedicato a Luca Giordano*, Milano 1991, p. 174, docc. 138-139.

⁴⁴ Cfr. R. LATTUADA, *Luca Giordano: Una povera vergognosa con una bambina che lo accompagna, Un mendicante con un bambino che lo accompagna*, Galerie Canesso, Paris 2015, pp. 15-16, 18.

⁴⁵ Ivi, pp. 15-16.

⁴⁶ *Relatione*, cit., s.n.p.; l'estremo desiderio di non apparire dei poveri vergognosi è stato anche interpretato come «una specie di "dissimulazione onesta"»; S. MUSELLA GUIDA, «La nobiltà per li rispetti umani se ne resta il più delle volte nelle miserie». *L'opera dei poveri vergognosi*, in *Il Pio Monte della Misericordia di Napoli nel quarto centenario*, a cura di M. PISANI MASSAMORMILE, Napoli 2003, in p. 281.

⁴⁷ R. LATTUADA, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁸ Il locale fu adetto a Borsa e Camera di Commercio e la chiesa a magazzino; dal 1826 Gaetano Genovese riedificò l'edificio per la famiglia Buono; L. CATALANI, *I palazzi di Napoli*, Napoli, Tipografia fu Migliaccio, 1845, pp. 46-47.

⁴⁹ R. LATTUADA, *op. cit.*, pp. 4, 8, 18.

⁵⁰ 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, III, pp. 832, 844-845, 851; a titolo di esempio, si veda il caso dei medaglioni per la canonizzazione di San Giovanni da Capestrano dipinti da Giuseppe Castellano, su disegni di Giordano, in Santa Maria la Nova nel 1691; L. COIRO, *Ancora sulla «solennissima festa celebrata in Napoli» per i Santi Giovanni da Capestrano e Pasquale Baylon (1691)*, in «Napoli nobilissima», s. VII, I, 2015, 2-3, p. 72.

⁵¹ D.A. PARRINO, *Nuova guida*, cit., p. 378.

⁵² A. DELLA PORTA, *op. cit.*, cc. 105v-106r.

ABSTRACT

Memoir of a Rich Butcher: Marco di Lorenzo between Masaniello and the Viceroy. 2

Marco di Lorenzo became a legendary figure after his death, leaving no heirs, in 1669. His last will and testament made quite a stir both within and without the city of Naples due to the enormous wealth he left and his dispositions as to how it should be distributed. He was given a princely funeral with a rich set painted by Luca Giordano in the Monte dei Poveri Vergognosi Church, one of the institutes that benefitted the most from his will, along with the Hospital of Santi Pietro e Gennaro dei Poveri of which di Lorenzo had been a trustee from the moment of its creation in 1667 until his death. Indeed, in the Basilica di San Gennaro *extra moenia* a marble memorial was dedicated to him with a portrait most likely done by Bartolomeo Mori, who in those same years had sculpted the portraits of don Pedro de Aragón and Charles II of Hapsburg for the façade of the hospital.

Apporti artistici nel «bel composto» napoletano della Nunziatella

Serena Bisogno

Le ricerche archivistiche sulla Nunziatella, condotte da chi scrive da diversi anni, hanno portato alla luce una messe di documenti, alcuni dei quali almeno parzialmente inediti o non adeguatamente vagliati in sede critica, relativi non solo alle opere di fabbrica del primo Settecento – delle quali si è già avuto modo di parlare in un precedente saggio¹ – ma anche alla plastica minore e agli arredi presenti nella chiesa, nonché al raffinato apparato decorativo che ne avvolge, quasi senza apparente soluzione di continuità, l'ambiente interno.

Benché non unico caso di chiesa di nuova fondazione nella Napoli d'inizio Settecento – dove il tessuto edilizio, già fortemente stratificato, imponeva che l'adeguamento al nuovo gusto tardo barocco-rococò si traducesse, nella gran parte dei casi, in interventi di mascheramento o trasformazione delle strutture ecclesiastiche preesistenti, con inevitabili soluzioni di compromesso tra antico e nuovo – quello della Nunziatella risulta particolarmente significativo offrendo l'opportunità di esplorare l'unitarietà di linguaggio architettonico-ornamentale tanto ricercata dagli artisti del tempo, che qui ne sottende l'intero processo creativo, dall'embrionale fase di progetto a quella finale di realizzazione. In quest'ultima poi, il confronto tra i manufatti e la lettura dei documenti permette di ravvisare una peculiare dinamica di relazioni tra artisti e artigiani operanti nello stesso edificio o in strutture diverse, ma nello stesso arco di tempo, con numerose trasfusioni di idee e soluzioni da un'opera all'altra. Una trattazione organica della storia del settecentesco edificio gesuitico – compiuto esempio di «bel composto» napoletano di pittura, scultura e architettura² – non può quindi fare a meno di ripercorrere, attraverso l'analisi incrociata di fonti documentarie e bibliografiche, anche le vicende artistiche, per lo più relative alle arti figurative, dimostrandone l'intima interrelazione con quelle inerenti le

strutture di elevazione e la complessiva concezione spaziale.

Nelle *Annotazioni* aggiunte nel 1758 dal giureconsulto Domenico Pullo alle *Notizie* pubblicate da Carlo Celano nel 1692, la chiesa, definita «umile» nell'edizione originaria del testo, appare invece, a seguito di lavori eseguiti pochi anni prima, come «una delle più belle che sia in Napoli»³. La precisa descrizione muove proprio dall'ininterrotto apparato marmoreo che ricopre le pareti della tribuna, della navata e delle cappelle laterali, composto in prevalenza da marmi commessi e intarsiati di colore verde antico, fiore di pesco ('persico') e giallo antico. Il broccatello di Spagna è invece il marmo impiegato nella tribuna e sui pilastri della chiesa, aventi basi e capitelli rivestiti di marmo bianco.

Come si evince dalle polizze di pagamento del Banco di Napoli, l'ambizioso programma decorativo della nuova chiesa, costruita con le pietre cavate dal monte di proprietà dei Gesuiti⁴, prende avvio proprio dalla zona absidale, in cui, tra il 1728 e il 1734, sono attive diverse maestranze guidate, per le opere in marmo, dall'esperto Giuseppe Bastelli (Napoli, notizie dal 1717), la cui attività di marmoraro e scultore, spesso al fianco di più validi architetti, quali Domenico Antonio Vaccaro e Nicolò Tagliacozzi Canale, è ampiamente attestata sia nella capitale che nelle aree periferiche del Regno borbonico⁵. Nel 1728, infatti, all'abile 'capomarmoraro' viene elargito un pagamento per aver posto a sue spese i marmi lavorati nei pilastri della tribuna⁶.

Nello stesso anno il cavaliere Ludovico Mazzanti (Roma, 1686 - Viterbo, 1775) riceve un anticipo per tre quadretti ovati e per altri quadri che sta dipingendo ad Orvieto, che saranno imbarcati da Civitavecchia per Napoli tra il 1729 ed il 1730⁷. In seguito l'artista ottiene un compenso per «quattro tele dei Quadri, per l'altar maggiore, e collaterali», per il qua-



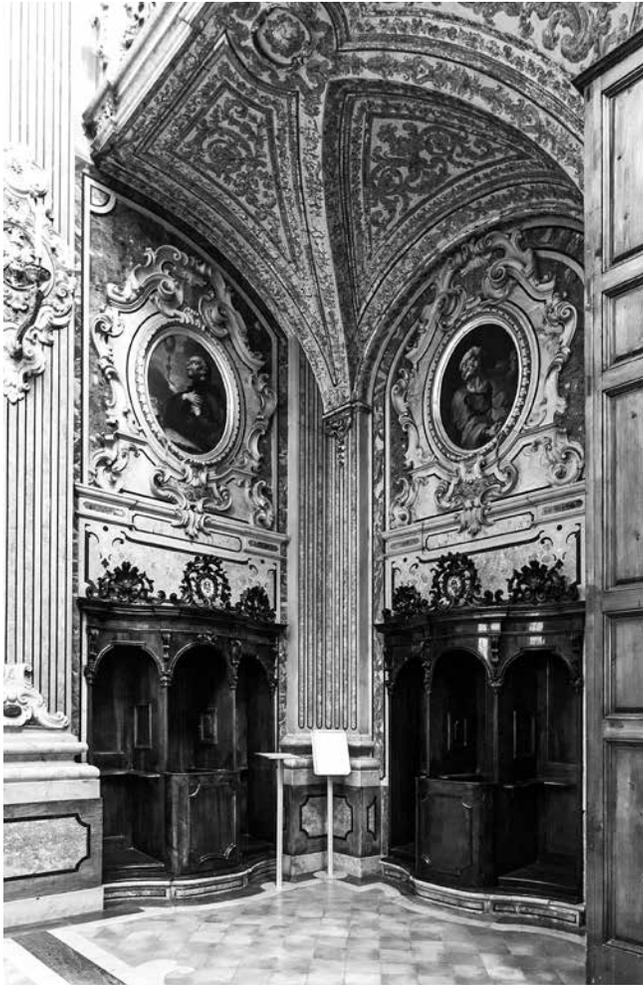
1. Napoli, chiesa della Nunziatella. Veduta dell'area absidale.

dro dell'*Annunziata* e per quattro quadri piccoli⁸ e nel 1731 completa i tre quadri principali della tribuna: quello della *Santissima Annunziata*, al centro, e i due laterali raffiguranti la *Nascita di Gesù Cristo* e la *Visitazione di Maria a sant'Elisabetta*⁹. Mazzanti, allievo di Giovan Battista Gaulli, detto il Baciccio, nel 1720 era già al servizio dei Gesuiti di Roma, dai quali aveva ricevuto l'importante incarico di affrescare la cappella dell'*Annunziata* nella chiesa di Sant'Ignazio. Dal 1733 si trasferirà per alcuni anni a Napoli, lavorando per diverse chiese della Capitale e di altre città vicine¹⁰.

I documenti del fondo gesuitico della Nunziatella rivelano, poi, che tra il 1729 ed il 1730 il pittore Girolamo Cenatiempo (attivo tra 1705 e 1742)¹¹ realizza «la macchia della pittura della volta della tribuna»¹². In realtà i pagamenti a lui corrisposti in questo periodo attengono a una liquidazione per il lavoro svolto. Per motivi ancora ignoti, infatti, l'*Adorazione dei Magi* sul catino absidale sarà poi affrescata da Francesco De Mura (Napoli, 1696 - 1782), come compro-

vano la firma apposta dall'artista sull'opera e il pagamento in suo favore di 350 ducati del settembre 1732¹³. Al pittore, che all'epoca si era già distinto per gli affreschi eseguiti nella cappella di san Bertario nella chiesa del monastero di Montecassino, verrà successivamente affidata anche l'*Assunzione della Vergine* dipinta a fresco sull'intradosso della copertura della navata (1751).

Le carte c'informano poi della presenza sul cantiere, a partire dal 1731, di un altro abile marmoraro, Francesco Raguzzino, che nel settembre di quell'anno riceve un acconto per la fornitura di sei fasce di marmo, da «mettere in opera» nella tribuna della nuova chiesa, «con l'obbligo espresso che le suddette 6 fasce (...) debbiano essere nella materia e nel lavoro et in omnibus conformi e somiglianti alle altre due fasce già fatte e da lui vendute nelli Pilastrì maggiori di detta Tribuna»¹⁴. È bene ricordare che Raguzzino, membro della famiglia del più noto Filippo (attivo a Benevento e a Roma)¹⁵, in questo stesso periodo andava completando le decorazioni marmoree in una



2-3. Napoli, chiesa della Nunziatella. Controfacciata con i quattro dipinti di santi (*post* 1742) negli ovati sottostanti il coretto.



cappella della chiesa di Santa Maria di Donnalbina (1730)¹⁶.

Le polizze successive fanno riferimento all'acconto versato a Bastelli e a Raguzzino per la fattura di cinque basi e piedistalli di marmo, che i due maestri dovranno consegnare entro due mesi¹⁷. Nel 1732, probabilmente grazie anche a qualche cospicua donazione dei benefattori della chiesa, i lavori procedono speditamente in vista dell'imminente inaugurazione della nuova struttura. Si registrano così pagamenti ai maestri marmorari Bastelli e Raguzzino per i due pannelli, «secondi Fondati laterali detti de' Medaglioni», da rivestire con marmi scelti di colore verde antico, rosso antico e giallo oro¹⁸. Al solo Bastelli sono invece corrisposti ben 600 ducati «per l'opera a staglio (di marmo) de' 2 laterali della Tribuna, contenenti i Quadri della Visitazione e nascita di Nostro Signore; tutti di vago intaglio, commessi di verde

antico, persichino, giallo e nero», a cui aveva messo mano già nel 1731¹⁹, e 540 ducati per «l'opera a staglio de' 2 laterali prossimi de' medaglioni»²⁰. Una successiva polizza attesta un ulteriore pagamento in suo favore «per 4 Fasce per tutti li 4 suoi controcapitelli di marmo commesso che egli secondo il convenuto tra loro ha messo già in opera a sue spese negli due secondi Fondati piccioli laterali detti de' Medaglioni dentro la Tribuna della loro Nuova Chiesa»²¹.

Nello stesso anno vengono realizzati dallo scultore Francesco Pagano (documentato tra 1720 e 1764), allievo di Domenico Antonio Vaccaro, due medaglioni in bassorilievo raffiguranti i due san Giovanni (Battista ed Evangelista) da inserire negli ovali di tali laterali²². Al medesimo artista nel 1734 sarà affidata la scultura di due busti di marmo, ritraenti Giovanni Michele e Andrea Giovine, da collocarsi, sempre nella zona



4. Napoli, chiesa della Nunziatella, cappella del Crocefisso: Ludovico Mazzanti, *Crocefissione con la Vergine e san Giovanni* (1728).
 5. Napoli, chiesa della Nunziatella, cappella di san Stanislao Kostka: Paolo de Matteis, *Assunzione della Vergine e san Stanislao Kostka*; altare e ancona di marmo di Giuseppe Bastelli e Filippo Raguzzino (1734).

6. Napoli, chiesa della Nunziatella, cappella di san Francesco Saverio: Francesco De Mura, *San Francesco Saverio che predica agli indiani* (1734).
 7. Napoli, chiesa della Nunziatella, cappella di sant'Ignazio di Loyola: Francesco de Mura e allievi, *Sant'Ignazio e la Vergine* (1732).

absidale, negli ovali posti al di sopra dei due san Giovanni (fig. 1)²³. Il 6 ottobre 1732 il pittore 'ornamentista' Tommaso Alfano viene retribuito per «tutti gli ornamenti da esso fatti nella Tribuna della Nuova Chiesa del detto Noviziato ed anche di tutte le ricacciate d'oro dal medesimo fatte in detta Tribuna». In particolare egli si occupa degli ornamenti nella volta della tribuna. Ancora nel 1732 si ha notizia dell'esecuzione delle basi dei laterali, dell'intaglio del modello dei due puttini per l'altare maggiore e della realizzazione, ad opera di Giuseppe Bastelli e Francesco Raguzzino, della balaustrata della tribuna traforata e rivestita di marmi commessi di broccatello di Spagna. La realizzazione della portella in ottone, a chiusura della balaustrata, viene invece affidata al maestro otonaro Antonio Gravina, che il 20 novembre 1732 riceve un acconto per l'opera.

Anche il pavimento della tribuna e della navata, in «marmo bardiglio e bianco e quello commesso ancora con breccia di Francia», è lavorato e messo in opera, tra aprile ed agosto del 1732, dai due marmorari Giuseppe Bastelli e Francesco Raguzzino, i quali vengono, tra l'altro, ingaggiati per il rivestimento esterno del portale maggiore della chiesa in «marmo bardiglio e marmo bianco», lavorando quindi a «tutta la bocca di opera, marmi bianchi e di bardiglio di fuori, e fuori a detta bocca d'opera, seu Porta maggiore di marmo, bardiglio e bianco». Gli stessi sono chiamati a mettere in opera «2 Medaglioni di due Santi», Giovanni Battista ed Evangelista (realizzati da Francesco Pagano), «nelli Due secondi Fondati piccoli laterali della Tribuna della Nuova Chiesa». Il 9 ottobre 1732 il maestro piperniere Matteo Saggese viene pagato per «tutte le grade di piperno ed altro fatto da detto Matteo tanto fuori e dinnanzi la Porta Maggiore e tanto dentro la Porta piccola della Nuova Chiesa del Noviziato ed anco del saldo dei piperni lavorati della Nuova Scala della detta Chiesa».

È il 13 novembre 1732 quando, in occasione della festa del padre gesuita santo Stanislao Kostka – il novizio polacco morto a Roma nel 1568 e sepolto nella chiesa del Noviziato romano, Sant'Andrea al Quirinale – la chiesa viene inaugurata, dopo ben 19 anni dalla posa della prima pietra. Tuttavia, come si comprende dall'esame dei documenti degli anni seguenti, al momento dell'inaugurazione la chiesa risulta ancora priva di buona parte delle opere di rivestimento. Il 16 gennaio 1733, infatti, Giuseppe Bastelli e Francesco Raguzzi-

no sono incaricati di «mettere in opera» i marmi della navata, in conformità di quelli adoperati per i pilastri e il fregio della tribuna. Qualche mese dopo, i due esperti marmorari vengono pagati per aver ultimato la lavorazione dei marmi, scelti e «ben allustrati», dei «fondati» posti al di sopra delle due porte prossime alla tribuna e delle due quinte sopra gli archi delle cappelle vicine alla zona dell'altare.

Nella consulta del 4 novembre 1733 il padre rettore Domenico Ludovici chiede ai padri consultori «in che dovea impiegare una limosina avuta per la Chiesa, se alla Campana, o all'organo, ovvero à dipingere una delle Cupolette delle Cappelle». Tutti ritengono più opportuno investire il denaro ricevuto in lavori di pittura, ma non volti ad affrescare la cupoletta di una cappella, bensì a realizzare «due quadri ad olio de' due fondati sopra le porte, e che si eligesse il Cavalier D. Ludovico Mazzante». Ancora una volta, il Pullo nelle sue *Annotazioni* descrive queste opere:

Nella facciata di mezzo della chiesa, fra i pilastri che dividono le dette cappelle, vi sono altri quattro fondati, guarniti di marmo con intaglio imbellicciato di verde e giallo antico, e in ciascuno di detti fondati vi è un quadro con la sua cornice parimente di marmo centinato sotto e sopra: nel primo vano dalla parte dell'Epistola vi è il mistero della Nascita della Santissima Vergine, nel secondo dall'istessa parte vi è la Purificazione. Dalla parte poi dell'Evangelo, nel primo vi è l'Immacolata Concezione, e nel secondo la Presentazione al Tempio: tutti e quattro questi quadri sono stati dipinti dal detto cavalier Mazzante.

Nella consulta del 29 novembre 1739 il padre rettore suggerisce che le cornici degli archi delle cappelle, nella parte prospiciente la navata centrale, siano eseguite in marmo, in modo da garantire uniformità alla veste interna della fabbrica. La scelta definitiva del materiale viene rimessa al parere di Vincenzo Campione, noto benefattore della chiesa, «avendo questi sempre con molto profitto consultato a proposito, e quelle cose fattesi col suo indirizzo son sempre riuscite bene». In una riunione dell'anno seguente, i padri consultori approvano i disegni elaborati da diversi ingegneri per i laterali delle cappelle e deliberano il cambiamento degli archi e dei cornicioni della «bocca d'opera».



8. Nicola Viso, *Gesù caduto sotto la Croce*, 1732. Napoli, chiesa della Nunziatella, cappella del Crocefisso.



9. Giuseppe Mastroleo, *San Francesco Saverio perseguitato dagli indiani*. Napoli, chiesa della Nunziatella, cappella di san Francesco Saverio.

Nel 1742 i padri gesuiti di Pizzofalcone si riuniscono nuovamente per scegliere quali santi far rappresentare nei busti marmorei dei quattro ovali non ancora scolpiti sottostanti il coretto. Essendovi già nelle cappelle laterali della chiesa le immagini di santi della Compagnia, i consultori sono indecisi se inserire in quegli spazi soltanto effigi di santi gesuiti o se piuttosto porre in due ovali le statue di san Francesco Borgia e san Francesco Regis e negli altri due quelle di san Pietro e di san Paolo. L'inserimento di ulteriori santi gesuiti nei tondi risulterebbe pertanto un'inutile ripetizione, sebbene – osservano i presenti alla consulta – sia difficile far contenere le statue dei sei santi martiri da un unico tondo. Due padri propongono allora di porre nei quattro tondi, oltre alle immagini di san Francesco Borgia e di san Francesco Regis, quelle di padre Rodolfo Acquaviva (Atri, 1550 - Cuncolim, 1583) e di padre Francesco Pacheco, gesuiti prossimi alla beatificazione, inserendo intanto le statue di san Pietro e di san Paolo. Un altro padre, considerata la posizione dei tondi in corrispondenza dell'ingresso principale, suggerisce di mettere in un tondo la statua di san Michele e nell'altro quella dell'Angelo custode, ma gli altri padri appoggiano la scelta dei santi Pietro e Paolo, sottolineando come l'immagine dei due apostoli, in genere presente nelle chiese della Compagnia, si ritrovi anche nella «chiesa antica», e propongono di far dipingere le figure dei gesuiti vicini alla beatificazione sulla volta della navata.

L'argomento è ripreso in una consulta tenuta pochi giorni dopo per stabilire se all'interno degli ovali vadano eseguite

statue di marmo o dipinti. Uno dei padri, riportando l'opinione espressa qualche anno prima dal cavalier Mazzanti, crede siano da preferire statue di marmo, mentre gli altri consultori appoggiano l'alternativa, a «pittura, e di buona mano», evidenziando come questa soluzione, suggerita anche da alcuni periti, garantirebbe da un lato uniformità alla compagine decorativa dell'intera chiesa, dall'altro un risparmio economico («la spesa sarebbe stata assai meno») e la possibilità di modificare l'opera in caso di ripensamenti («semmai volesse mutarsi qualche cosa potea facilmente farsi»). Ancora una volta, le scelte decorative sono sostanzialmente sottratte alla regia di un architetto, per essere invece il frutto di decisioni proprie dei padri, magari sovvenute da pareri di singoli artisti (figg. 2-3).

Intanto si programma l'indoratura dei capitelli e del cornicione «con qualche pittura à marmoresco di buon colore per renderlo più vago secondo il parere de periti». Soltanto nel 1751, però, Domenico Astarita, «Professore di Intagli di marmo», scolpirà i 20 capitelli della chiesa. Come anticipato, all'impresa decorativa della volta della navata attende Francesco De Mura, che già nell'affresco sovrastante il catino absidale della chiesa aveva dato prova di grande maturità espressiva. A lui viene quindi affidata, a partire dal 1750, anche la pittura «nella volta della Chiesa cioè così nel Quattro, e nelli Squarci, della detta volta, come nelle due Lunette alli lati del Finestrone». Com'è stato notato dalla critica, l'eleganza formale delle figure di quest'opera matura di De



10. Napoli, chiesa della Nunziatella, cappella del Crocefisso: Pacecco De Rosa (attr.) con aggiunte di Nicola Viso (1732), *Deposizione dalla croce*; Salvatore Franco, *Monumento sepolcrale al marchese Giovanni Assenzio de Goyzueta*.



11. Napoli, chiesa della Nunziatella, cappella di san Francesco Saverio: Giuseppe Mastroleo, *San Francesco Saverio che resuscita una defunta dalla sepoltura*.

Mura, rivela l'avvicinamento dell'artista alle più avanzate istanze classiciste. Come scrive il Pullo

la lamia di detta chiesa viene ripartita in più quadri e abbellita di stucchi dorati. Il quadro di mezzo è di lunghezza palmi cinquanta e di larghezza trentadue, ed esprime la Vergine Santissima assunta in cielo, e la sua Coronazione, con gli apostoli di sotto attorno il suo monumento; i dodici vani di detta lamia, di varie misure, sono dipinti a fresco dal detto Francesco di Muro nell'anno 1751.

L'opera, firmata e datata dall'artista, risulta completa «con molto gradimento» nel 1751. Di lì a poco Tommaso Zino eseguirà gli ornamenti della volta, terminati il 14 agosto 1751; Giovan Battista e Gennaro Anselmi, «alias Mancini

Maestri Indoratori», saranno pagati nel 1751 «per tutto l'impiego delle migliaia d'oro 75½ posto in opera nel lumeggiare et indorare tutta la volta e sopra sesto della loro Chiesa detta la Nunziatella». Si devono invece a Giuseppe Cristiano, tra i più richiesti stuccatori del Regno, gli stucchi eseguiti già nel 1730 sulla copertura a volta della navata, a partire dalla parte sovrastante i capitelli dei pilastri. Nel 1731 l'abile stuccatore – pochi anni prima attivo, al fianco di Domenico Antonio Vaccaro, nella chiesa della Concezione a Montecalvario (1724) – era stato peraltro remunerato per gli stucchi realizzati nei capitelli della tribuna. Nel 1733 si ha poi notizia di stucchi da lui eseguiti con «polvere di marmo» e della scultura di «8 teste di monacelle, e 4 gruppi di Cherubini in Cappelle».

Emerge, peraltro, una interessante discussione dalla consulta del 1765, quando uno dei padri consultori critica il ri-



12. Napoli, chiesa della Nunziatella, cappella di santo Stanislao Kostka: scorcio della cupola affrescata da Giuseppe Mastroleo (1734).
 13. Napoli, chiesa della Nunziatella, cappella di sant'Ignazio di Loyola: Giuseppe Mastroleo, affreschi della cupola (1736).

14. Napoli, chiesa della Nunziatella, cappella di san Francesco Saverio: scorcio della cupola affrescata da Francesco Mastroleo (1727).

vestimento previsto per i pilastri della chiesa come «accompagnamento» alle nuove croci, «che si stanno lavorando in occasione della consacrazione della chiesa». A suo parere, infatti, quei «finimenti in marmo» sono «contro le Regole della buona Architettura». Gli viene replicato che sulla questione il padre rettore aveva interpellato «due de' primi Architetti, ed Ingegneri reali, cioè Vanvitelli e Fuga, e che si sarebbe eseguito quel tanto, che costoro avrebbero giudicato secondo le Regole dell'Arte». A quanto pare il rivestimento non sarà però completato, probabilmente per l'espulsione dei Gesuiti, avvenuta, com'è noto, nel 1767. Tuttavia, da quanto si evince da un inventario dei beni custoditi nella chiesa e nel noviziato dei Gesuiti, stilato all'indomani della loro cacciata dal Regno, le croci erano state eseguite e provvisoriamente collocate in una delle stanze del Noviziato, non a caso denominata «delle Croci», nella quale erano presenti «sei croci, e quattro finimenti di marmo lavorato, ed impelliacciato per li pilastri della Chiesa in cinque pezzi». Dal medesimo elenco si apprende della presenza di una «stanza del pittore», contenente ben settantaquattro quadri di varia grandezza, e di un'altra, ad essa adiacente, in cui erano custoditi altri cinquantotto dipinti ad olio su tela di differenti dimensioni, nonché un quadro, non ancora completato, rappresentante il venerabile don Francesco di Geronimo. Come precisa il documento, tali opere (purtroppo

oggi non più presenti nel noviziato) erano state realizzate dai fratelli Ignazio ed Emanuele Morla, che le avevano portate nel noviziato, presumibilmente per donarne poi alcune ai gesuiti in cambio di ospitalità.

Discorso a parte meritano le quattro cappelle della chiesa e le opere in esse contenute, ad ognuna delle quali le fonti archivistiche permettono oggi di attribuire con certezza una paternità. La prima cappella in cui ci s'imbatte entrando in chiesa, sul lato destro, è quella del Crocefisso (fig. 4). I documenti riportano il 1728 quale data in cui Girolamo Cenatiempo riceve 100 ducati per «la pittura della Cupola, Lanternino, due ventagli e quinte». Nello stesso anno Ludovico Mazzanti viene pagato per la tela dell'altare, raffigurante la *Crocefissione* con la Vergine e san Giovanni, trasportata da Roma a Napoli tra il 1729 ed il 1730.

Nel 1732 vengono dipinti il «Quadro laterale del Cristo portante la Croce nella Cappella del Crocefisso» e una «giunta al Quadro a rincontro, del Cristo morto», a cui danno sepoltura san Giuseppe e Nicodemo, mentre la Vergine in lacrime viene assistita da san Giovanni e dalla Maddalena. Mentre il quadro della *Deposizione* (fig. 10) è stato generalmente attribuito dalla letteratura specialistica a Pacecco De Rosa (Napoli, 1607 - 1656), l'altro, collocato sulla parete di sinistra della cappella e raffigurante *Gesù caduto sotto la Croce* (fig. 8), finora

riferito allo stesso Pacecco De Rosa o a Bernardo Gavillia, suo allievo, alla luce dei documenti esaminati sarebbe ascrivibile alla mano di «Nicolò Vigo» (così nel testo: probabilmente per Nicola Viso, pittore inizialmente figurista, poi più noto come paesista). Nella stessa cappella è anche il monumento sepolcrale in marmo bianco dedicato al marchese spagnolo Giovanni Assenzio de Goyzueta, opera di Salvatore Franco (attivo a Napoli fino al 1815).

Procedendo sullo stesso lato si trova la cappella di santo Stanislao Kostka. Il 27 agosto 1734 viene stipulato, attraverso alberano, un accordo con i maestri marmorari Bastelli e Raguzzino per la realizzazione dell'«Altare e Cona di Marmo della Cappella del nostro S. Stanislao» (fig. 5). Inoltre, durante la consulta tenuta in quel giorno si mostra «la macchia delle pitture a fresco della Cupoletta di detta Cappella rappresentante la vittoria ottenuta da Dio e dalla SS.ma Madre per intercessione del detto Santo da Polacchi contro Osmano e' il suo formidabile esercito de' Turchi» (fig. 12). Significativa, ancora una volta, è l'ingerenza del benefattore Campione nella scelta degli artisti e delle opere da realizzare. Prima dell'affidamento del lavoro al pittore Giuseppe Mastroleo (circa 1676 - 1744), tra i migliori allievi della scuola di Paolo De Matteis, infatti, «si disse che si mandavano a vedere così dal S.d. Vincenzo Maria Campione, come al Padre Giovanni de Leon per sentire il lor sentimento». Nell'affresco della cupola, dalla ridotta gamma cromatica, Mastroleo si serve dello stesso raffinato espediente pittorico, di berniniana memoria, impiegato già pochi anni prima nella copertura della cappella di san Francesco Saverio: alcuni putti alati sembrano sospingere in alto l'oculo di separazione tra cupola e cupolino, divenendo gli ideali artefici del cielo in cui si svolge la scena e realizzando in maniera compiuta la ricercata sintesi tra le arti.

Nel descrivere questo ambiente Pullo riporta che «il quadro di mezzo esprime l'Assunzione della Vergine e san Stanislao Kostka, dipinto da Paolo de Matthæis [fig. 5]; in uno de' due laterali vi è la Vergine che porge il bambino Gesù in braccio a san Stanislao, nell'altro si vede il detto santo comunicato dagli angeli: amendue detti quadri sono usciti dal pennello del detto cavalier Mazzante» (figg. 15-16). Come nota il D'Afflito, De Matteis sceglie di rappresentare nel quadro principale della cappella l'assunzione della Vergine, per alludere alla morte del santo a cui è dedicato l'ambiente, avvenuta nel

giorno dell'Assunta.

Nel 1727, prima di mettere mano all'apparato decorativo della tribuna, viene realizzata la cupola della cappella di san Francesco Saverio e vengono coperti «cuppolino e lanterna» con «piombo in lamine». Nel luglio dello stesso anno presso il notaio Nicola Rocco di Napoli viene pattuito col pittore Giuseppe Mastroleo un compenso di 100 ducati per gli affreschi da realizzare nella cupola e nel cupolino della cappella. Questo incarico del 1727 rappresenta una delle prime opere certe di Mastroleo, il cui nome viene esplicitamente indicato nei documenti solo a partire dal 1728, anno di morte di De Matteis, suo maestro. I padri gesuiti però avevano già manifestato interesse per il pittore, che stava portando a termine l'affresco sulla volta della Chiesa di Santa Brigida, proponendo in una consulta del 1726 di affidargli la decorazione della copertura della navata della chiesa.

Il 3 settembre 1727 ha quindi inizio la decorazione della copertura della prima cappella della nuova chiesa, quella di san Francesco Saverio (fig. 14), ad opera del Mastroleo, che riceve un primo acconto di 50 ducati. L'anno seguente il pittore riceve 100 ducati per «la pittura della Cupola, Cupolino, e due ventagli». Allo stesso pennello Pullo ascrive anche le due tele ai lati dell'altare della cappella, rappresentanti l'una «l'istesso Santo che risuscita una defonta, cavata dalla sepoltura in presenza della madre che ne pregava il santo, nell'altro il detto San Saverio perseguitato dagli indiani, ed il santo, con una trave che buttò nel fiume, passò dall'altra riva per liberarsi da' suoi nemici» (fig. 9). Probabilmente proprio queste tele varranno al pittore l'affidamento dell'incarico nel 1730 del quadro di santa Irene e sant'Antonio, ottenuto dai padri teatini per l'altare della vicina chiesa di Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone. Nel 1732 Francesco De Mura viene pagato per aver eseguito «con 3 suoi giovani» il quadro ad olio (di palmi 8 x 14) di *San Francesco Saverio che predica agli indiani* (fig. 6).

Il 17 novembre 1736 si tiene consulta «per l'indoratura della Cappella di S. Saverio e fattura dell'altare di marmo; il parere de' Padri fu, che se v'era pronto il denaro, era bene che si facesse». L'anno seguente i padri si chiedono «se fosse bene fare l'altare di marmo nella Cappella di S. Saverio; e se riuscisse meglio farlo lavorare in casa per il risparmio, e pulizia dell'opera». Non essendovi in casa un luogo adatto al lavoro, e non essendo opportuno eseguirlo nel cortile («il farlo



15. Ludovico Mazzanti, *La Vergine porge il bambino Gesù a san Stanislao*. Napoli, chiesa della Nunziatella, cappella di santo Stanislao Kostka.



16. Ludovico Mazzanti, *Santo Stanislao Kostka comunicato dagli angeli*. Napoli, chiesa della Nunziatella, cappella di santo Stanislao Kostka.

nel Cortile saria di molto disturbo per il rumore»), si decide di non fare tale lavoro *in loco*.

Nelle *Annotazioni* Pullo descrive anche il ritratto del santo dipinto su tela, posto in un ovale al di sopra dell'altare: «la detta immagine, per tradizione che se ne ha, venne da Portogallo, e per qualche tempo l'ebbe in mano il padre Francesco Mastrilli; e che avendone fatto fare il ritratto e non essendo di tutta sua soddisfazione, siccome il santo gli era comparso in Napoli, la sera lo lasciò come si trovava, ma andato la mattina a vedere il suddetto ritratto lo rinvenne giusta il suo desiderio, e ne esclamò con allegrezza. Questa immagine ha fatto molte grazie in Napoli».

Infine, sempre dalla parte dell'evangelio, si ritrova la cappella di sant'Ignazio, la cui cupola viene eretta nel 1727. Nel 1732 Francesco De Mura viene pagato per aver eseguito «con 3 suoi giovani» il quadro ad olio (largo 8 ½ palmi e lungo 14) di sant'Ignazio, «vestito con gli abiti sacerdotali e la Santissima Vergine col Bambino in braccio, che li mostra il Nome di Gesù» (fig. 7).

Il 24 febbraio 1736 si intraprendono trattative con Giuseppe Mastroleo per «fare la Cupola, e quadri laterali della Cappella di S. Ignazio»: il tema scelto è quello della Confermazione della Compagnia (fig. 13), mentre per i quadri si opta per altri miracoli del santo, «cioè l'apparizione di X.sto (Cristo) al Santo prima d'entrare in Roma, ego vobis Romae propotius ero; la fiamma comparsagli visibilmente su la testa nel sacrificare

[figg. 17-18]; e nelli due ventagli l'Eserciti Spirituali composti nella grotta di Manresa e la Missione di S. Francesco Saverio all'Indie in atto di darli la Benedizione».

Qualche mese dopo si stabilisce di completare la cappella del santo padre (Ignazio di Loyola), realizzando «l'ornamento de marmi, sicome sta in quella di S. Stanislao; facendosi nella medesima Cappella del S. Padre la pittura della Cupoletta». A quanto pare, il completamento definitivo della cappella avverrà solo molti anni più tardi, nel 1748, quando, grazie la disponibilità di marmo bianco a buon prezzo consentirà di rivestire i laterali con questo materiale.

Di un certo interesse sono anche le notizie relative ai lavori compiuti nella nuova sagrestia della chiesa, ubicata *in cornu epistolae* e nel refettorio. Nel 1728 si realizzano gli splendidi stipi in radica di noce, posti alla base delle pareti dell'ambiente. Nel 1731 Lodovico Mazzanti, già autore del quadro del *Crocefisso*, trasportato da Roma a Napoli tra il 1729 e il 1730, viene pagato per aver dipinto gli ovati di *San Giuseppe*, *San Gennaro*, *San Luigi*, ed un quadro piccolo della *Madonna e san Giuseppe*. Nel 1756 i marmorari Gaspare e Aniello Cimafronte, autori, tra le altre cose, dell'altare maggiore nella chiesa della Croce di Palazzo a Napoli, realizzano per la Nunziatella l'altare della sagrestia di marmo «commesso di verde antico, giallo di Siena, e breccia di Sicilia». Nello stesso anno gli stessi realizzano il lavamani e fonte di pardiglio, le «spalliere di marmo commesso, e 4. Cantonate simili». Per il disegno



17. Giuseppe Mastroleo, *Apparizione della Trinità a sant'Ignazio di Loyola* (1736). Napoli, chiesa della Nunziatella, cappella di sant'Ignazio di Loyola.



18. Giuseppe Mastroleo, *Miracolo di Sant'Ignazio di Loyola*. Napoli, chiesa della Nunziatella, Cappella di sant'Ignazio di Loyola.

e l'«accudimento» alle spalliere viene retribuito l'ingegnere Giuseppe Astarita. Ecco finalmente il nome di un architetto ben noto, attivo a Napoli tra il 1745 e il 1774, la cui sensibilità scenografica può ben avere favorevolmente impressionato i Gesuiti, da pochi anni autore della Chiesa di Sant'Anna a Capuana (1751), nella cui facciata riecheggiano i modi compositivi di quella della Nunziatella.

Il 2 maggio 1741, a causa di alcune lesioni, si rendono necessari interventi di riparazione degli stucchi del refettorio, nel quale oggi è ancora visibile l'importante affresco attribuito al De Mura, raffigurante la *Cena in casa del fariseo*. Ancora, da una descrizione dell'ambiente approntata nella seconda metà del Settecento si rileva che: «nel detto Refettorio [...] vi sono i Sedili intorno, e banconi di legno, oltre d'un altro in mezzo d'esso di noce. Un pulpito simile. Cinque quadri grandi, e

due più piccioli, con diversi effigie, con Cornici negre Stragolate d'oro, ed un altro grande situato in mezzo de due Balconi, ch'è dentro Muro».

La precisa descrizione, redatta nel 1767, con ogni evidenza a seguito dell'espulsione dei Gesuiti dal Regno, registra la presenza di un cospicuo patrimonio mobiliare e immobiliare, che di lì a poco verrà smembrato, e in molti casi venduto o disperso. Il 1767 infatti segna l'inizio di un processo di decadenza dei beni di appartenenza dell'Ordine in gran parte d'Italia, salvo sporadici casi, quale questo della Nunziatella, in cui la cessione dell'edificio ad una scuola militare ha consentito, grazie ad un'attenta cura delle strutture e delle opere in essa contenute, di limitare i danni provocati da destinazioni d'uso inadeguate, favorendone la conservazione.

¹ S. BISOGNO, *La vicenda progettuale della chiesa della Nunziatella in Napoli: ipotesi, precisazioni e nuove acquisizioni*, in «Napoli nobilissima», s. VII, I, 2015, 1, pp. 46-59. A meno di diversa indicazione, le foto delle opere a corredo del presente testo sono di Florian Castiglione (aprile 2017).

² L'espressione «bel composto» fu adoperata per la prima volta da Filippo Baldinucci per descrivere quell'intima fusione delle arti che si osserva nelle opere di G.L. Bernini; cfr. F. BALDINUCCI, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino, scultore, architetto, e pittore*, Firenze, Valgelisti, 1682, p. 140.

³ D. PULLO, *Annotazioni, o sieno emendazioni su la Giornata quinta*, pp. 145 e sgg., in C. CELANO, *Notizie del bello del curioso e dell'antico della città di Napoli ...*, Napoli, Stamperia di G. Paci, 1758-1759, V, p. 84. La trascrizione

del testo per l'edizione digitale a cura di G. Greco è in corso di pubblicazione su www.memofonte.it.

⁴ Nel 1710 viene acquistata una nuova ruota per «cavar pietre dal nostro Monte»; Archivio di Stato di Napoli (d'ora in avanti ASNA), *Azienda di Educazione, carte gesuitiche* (in riordinamento; di seguito *Az. Educ.*, Car. ges., c. 25r).

⁵ Per le opere di Domenico Antonio Vaccaro si vedano, tra gli altri: *Domenico Antonio Vaccaro: sintesi delle arti*, a cura di B. GRAVAGNUOLO, Napoli 2005; G. PANE, *De Dominicis biografo 'rococò' e Domenico Antonio Vaccaro*, in *Architettura nella storia. Scritti in onore di Alfonso Gambardella*, a cura di G. CANTONE, L. MARCUCCI, E. MANZO, Milano 2007, pp. 444-451. Le principali opere del Bastelli, attivo in questi anni nei maggiori

cantieri partenopei, sono elencate in: S. BISOGNO, *op. cit.*, pp. 54, 59. Si veda anche il breve profilo biografico dello scultore riportato in M. PASCULLI FERRARA, *L'arte dei marmorari in Italia meridionale*, Roma 2013, p. 513. Un registro dei numerosi lavori affidati a Tagliacozzi Canale è invece inserito nella monografia dedicata all'architetto: S. BISOGNO, *Nicòlò Tagliacozzi Canale. Architettura, decorazione, scenografia dell'ultimo rocòcò napoletano*, Napoli 2013, pp. 223-256.

⁶ ASNA, *Az. Educ.*, Car. ges., c. 34r.

⁷ ASNA, *Az. Educ.*, Car. ges., c. 33r, 35v. I bozzetti per due ovati posti ai lati dell'abside, raffiguranti i temi della *Presentazione al Tempio* e della *Natività*, sono conservati presso il Museo Civico di Viterbo. Per le opere del soggiorno napoletano di Mazzanti si veda: G. A. GALANTE, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli 1872, pp. 378 e sgg.; *Civiltà del Settecento a Napoli 1734-1799*, cat. mostra, Napoli 1980, a cura di N. SPINOSA, Firenze 1980, I, pp. 296 e sgg.; P. SANTUCCI, *Ludovico Mazzanti (1686-1775)*, Napoli 1981; N. SPINOSA, *Pittura napoletana del Settecento dal rocòcò al classicismo*, Napoli 1987, I, pp. 31, 118 e sgg.; II, p. 145; P. DI MAGGIO, *Napoli. La Nunziatella. Il trionfo della "Propaganda Fide" nella Napoli del '700*, in *Castra et ars. Palazzi e quartieri*, a cura di C. PRESTA, Bari 1987, pp. 50-53; IDEM, *La Nunziatella*, Castellammare di Stabia 1999; E. CAPPARELLI, *Mazzanti, Ludovico*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, LXXII, Roma 2009, pp. 514-517.

⁸ ASNA, *Az. Educ.*, Car. ges., c. 33r.

⁹ Ivi, c. 35v. D. PULLO, *op. cit.*, pp. 145, 146. La letteratura specialistica ritiene queste tele più tarde e data tra il 1736 e il 1739 il ciclo comprendente *Storie della Vergine* e dell'infanzia di Gesù, santo Stanislao Kostka che riceve la comunione dagli angeli e il Santo che riceve il Bambino dalle braccia della Madonna; N. SPINOSA, *Pittura napoletana*, cit., I, pp. 31, 118 e sgg.; II, p. 145; E. CAPPARELLI, *op. cit.*

¹⁰ E. CAPPARELLI, *op. cit.*

¹¹ F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, Roma 2009, p. 19.

¹² ASNA, *Az. Educ.*, Car. ges., c. 35v.

¹³ ASNA, *Az. Educ.*, Car. ges., c. 38r; vedi anche: Archivio storico del Banco di Napoli (d'ora in avanti ASBN), *Banco di Sant'Eligio*, giornale di cassa (d'ora in avanti g.d.c.), matr. 992, 9 settembre 1732; cfr. V. RIZZO, *Un capolavoro del gusto Rocòcò a Napoli: la chiesa della Nunziatella a Pizzofalcone*, Napoli 1989, p. 33, doc. 33. Dell'affresco esistono due pregevoli bozzetti, l'uno conservato presso gli uffici del Pio Monte della Misericordia in Napoli, l'ente a cui l'artista, per volontà testamentaria, destinò tutti i beni e dipinti presenti nel suo studio al momento della morte, l'altro custodito presso il Museo Nazionale di Capodimonte; cfr. R. CAUSA, *Pittura napoletana dal XV al XIX secolo*, Bergamo 1957, p. 36; R. ENGASS, *Francesco de Mura alla Nunziatella*, in «Bollettino d'arte», s. IV, 49, 1964, p. 134; IDEM, *A drawing by De Mura for the Nunziatella*, in *Parthenope's splendor. Art of the Golden Age in Naples*, a cura di G.C. PORTER, S. SCOTT MUNSHOWER, VII, Pennsylvania 1993, pp. 471-473; S. ROETTGEN, *Italian Frescoes: the Baroque Era, 1600-1800*, New York 2007, pp. 365-367; E. DE NICOLA, *Un bozzetto per Donnaròmita e altre aggiunte alla prima maturità di Francesco De Mura*, in *Cinquantacinque racconti per i dieci anni. Scritti di Storia dell'Arte*, Catanzaro 2013, pp. 487-498; *In the light of Naples: the art of Francesco de Mura*, a cura di A.R. BLUMENTHAL, Londra 2016.

¹⁴ ASBN, *Banco dello Spirito Santo*, g.d.c., matr. 1237, 22 settembre 1731, p. 251; cfr. V. RIZZO, *Un capolavoro*, cit., p. 29, doc. 20.

¹⁵ G. CANTONE, *Campania barocca*, Milano 2003, p. 86. Per la figura e l'opera di Filippo Raguzzini si vedano anche: M. ROTILI, *Filippo Raguzzini e il rocòcò romano*, Roma 1951; IDEM, *Filippo Raguzzini nel terzo centenario della nascita*, Napoli 1982; A. VENDITTI, *Un'opera del Raguzzini: il palazzo Terragnoli a Benevento*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Valerio Mariani*, Napoli 1972, pp. 215-226; D. METZGER HABEL, *Filippo Raguzzini, Carlo De Dominicis and Domenico Gregorini*, in «Paragone», XXIX, n.s., 7, 455, 1988, pp. 62-67; D. STROFFOLINO, *Benevento città d'au-*

tore Filippo Raguzzini e l'architettura del XVIII secolo, Napoli 2007.

¹⁶ R. ROMANO, *Riapre a Napoli la chiesa di Donnalbina*, in «Arte Cristiana», 95, 2007, p. 475.

¹⁷ ASBN, *Banco dello Spirito Santo*, g.d.c., matr. 1237, 22 settembre 1731, p. 251; matr. 1238, 25 settembre 1731, p. 160; cfr. V. RIZZO, *Un capolavoro*, cit., p. 29, doc. 20, 22.

¹⁸ ASBN, *Banco di Sant'Eligio*, g.d.c., matr. 989, 5 marzo 1732; cfr. V. RIZZO, *Un capolavoro*, cit., p. 30, doc. 24.

¹⁹ ASNA, *Az. Educ.*, Car. ges., c. 36v.

²⁰ Ivi, c. 37v.

²¹ ASBN, *Banco di Sant'Eligio*, g.d.c., matr. 989, 31 maggio 1732; cfr. V. RIZZO, *Un capolavoro*, cit., p. 31, doc. 27; S. BISOGNO, *La vicenda progettuale*, cit., p. 54.

²² ASBN, *Banco di Sant'Eligio*, g.d.c., matr. 990, 1 aprile 1732; matr. 993, 8 novembre 1732, in V. RIZZO, *Un capolavoro*, cit., pp. 30-31, 36, doc. 26, 42; ASBN, *Banco del Popolo*, g.d.c., matr. 1032, in E. NAPPI, *I Gesuiti a Napoli. Nuovi Documenti*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, 2002, Napoli 2003, pp. 124-125; cfr. B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, F. e C. Ricciardi, 1742-1745, III, pp. 478, 493; G. SIGISMONDO, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Napoli, Fratelli Terres, 1788-89, II, pp. 303-304; cfr. G.G. BORRELLI, *L'altare maggiore della Nunziatella*, in *Antologia di Belle Arti. Il Settecento*, n.s., 55/58, 1988, p. 75.

²³ ASBN, *Banco di Sant'Eligio*, g.d.c., matr. 1013, 13 marzo 1734; cfr. V. RIZZO, *Un capolavoro*, cit., p. 39, doc. 52. I due busti, di Giovanni Michele ed Andrea Giovine, verranno completati in quest'anno da Francesco Pagano, intermediario Vincenzo Campione, primicerio dell'Arciconfraternita dei Pellegrini; cfr. ivi, p. 17; IDEM, *Sculture inedite di D.A. Vaccaro, Bottigliero, Pagano e Sanmartino*, in «Napoli nobilissima», s. III, XVIII, 1979, pp. 41-61, figg. n. 8 e 9, doc. 14; G.G. BORRELLI, *op. cit.*, p. 75. S. IMPROTA, *La Chiesa*, in *La Nunziatella*, a cura di G. CATENACCI, Napoli 1993, p. 131; G. CANTONE, *op. cit.*, p. 86. Una polizza del 6 agosto 1749 rivela invece che ai parenti di Nicola Jovine, nipote di uno dei maggiori benefattori della chiesa, verrà anche accordato il permesso di seppellirlo in chiesa. Archivio Napoletano Societas Iesu (d'ora in avanti ANSI), *Libro delle Consulte*, c. 105v. Il Pullo (*op. cit.*, p. 146), in proposito, scrive: «a' due laterali attaccati a' suddetti quadri vi sono due altri vani, amendue guarniti di marmo, e a ciascuno di essi vi sono due ovati, esprimendosi dentro un basso rilievo di San Giovanni Battista, e di sotto si ravvisa il busto del fu don Michele Giovine. Nell'altro dirimpetto vi è San Giovanni Battista [da intendersi per Evangelista], e di sotto si vede il busto del fu reggente don Andrea Giovine, fratello del detto don Michele, lavorati dallo scultore don Francesco Pagano».

²⁴ Tommaso Alfano, attivo dal 1710 al 1751, aveva lavorato con Tagliacozzi Canale alle decorazioni del Palazzo Pignatelli di Monteleone; cfr. V. RIZZO, *Un capolavoro*, cit., p. 17.

²⁵ ASBN, *Banco di Sant'Eligio*, g.d.c., matr. 994, 6 ottobre 1732; cfr. V. RIZZO, *Un capolavoro*, cit., doc. 34 pp. 33-34.

²⁶ ASNA, *Az. Educ.*, Car. ges., c. 38v.

²⁷ Ivi, c. 37v.

²⁸ Ivi, c. 38r. Lo schema dei putti reggi medaglia, adottato nel palio del Settecento, Napoli 1980, p. 67. Per la balaustrata si veda anche ASBN, *Banco di Sant'Eligio*, g.d.c., matr. 995, 9 ottobre 1732; cfr. V. RIZZO, *Un capolavoro*, cit., p. 34, doc. 37. La Di Maggio aveva ipotizzato che la balaustra fosse opera del Pagano; P. DI MAGGIO, *Napoli. La Nunziatella*, cit., p. 55.

²⁹ ASBN, *Banco di Sant'Eligio*, g.d.c., matr. 994, 20 novembre 1732; cfr. V. RIZZO, *Un capolavoro*, cit., p. 34, doc. 35. I laterali posti tra l'abside e le cappelle, con porte sottostanti, saranno invece progettati dall'architetto Domenico Anatonio Vaccaro, il quale, sempre nel 1732, otterrà 12 ducati per i disegni prodotti; ASNA, *Az. Educ.*, Car. ges., c. 37v.

- ³⁰ ASNA, *Az. Educ.*, Car. ges., c. 38r.
- ³¹ ASBN, *Banco di Sant'Eligio*, g.d.c., matr. 990, 1 aprile 1732; matr. 1039, 11 agosto 1732; ivi, *Banco del Popolo*, g.d.c., matr. 1034, 21 luglio 1732; cfr. V. RIZZO, *Un capolavoro*, cit., pp. 30-31, 33-35, docc. 26, 32; 38; ASBN, *Banco del Popolo*, g.d.c., matr. 1031, in E. NAPPI, *op. cit.*, p. 125.
- ³² ASBN, *Banco dello Spirito Santo*, g.d.c., matr. 986, 17 giugno 1732; cfr. V. RIZZO, *Un capolavoro*, cit., p. 32, doc. 30; G. CANTONE, *op. cit.*, p. 87.
- ³³ ASBN, *Banco di Santa Maria del Popolo*, g.d.c., matr. 1038, 29 ottobre 1732; cfr. V. RIZZO, *Un capolavoro*, cit., p. 35, doc. 40.
- ³⁴ ASBN, *Banco di Sant'Eligio*, g.d.c., matr. 995, 9 ottobre 1732; cfr. V. RIZZO, *Un capolavoro*, cit., p. 34, doc. 36.
- ³⁵ ANSI, *Libro delle Consulte*, cc. 59v-60r, 31 ottobre 1732; cfr. F. JAPPELLI, *La Nunziatella*, in «Societas. Rivista dei Gesuiti dell'Italia meridionale», XXXVI, 1-2, 1987; V. RIZZO, *Un capolavoro*, cit., p. 14.
- ³⁶ ASBN, *Banco di Santa Maria del Popolo*, g.d.c., matr. 1046, 6 gennaio 1733; cfr. V. RIZZO, *Un capolavoro*, cit., pp. 37-38, doc. 46.
- ³⁷ ASBN, *Banco di Sant'Eligio*, g.d.c., matr. 1005, 11 agosto 1733; matr. 1006, 14 settembre 1733; cfr. V. RIZZO, *Un capolavoro*, cit., pp. 38-39, doc. 50.
- ³⁸ ANSI, *Libro delle Consulte*, 4 novembre 1733; cfr. F. JAPPELLI, *op. cit.*, p. 25.
- ³⁹ D. PULLO, *op. cit.*, pp. 146, 147; S. IMPROTA, *op. cit.*, p. 130.
- ⁴⁰ ANSI, *Libro delle Consulte*, c. 81v, 29 novembre 1739)
- ⁴¹ Ivi, c. 82r, 15 gennaio 1740.
- ⁴² Ivi, c. 85r, 20 gennaio 1742.
- ⁴³ Ivi, c. 85v, 29 gennaio 1742.
- ⁴⁴ Ivi, c. 86r, 14 ottobre 1742.
- ⁴⁵ ASBN, *Banco di San Giacomo*, g.d.c., matr. 1172, 29 settembre 1751; cfr. V. RIZZO, *Un capolavoro*, cit., pp. 42-43, doc. 63.
- ⁴⁶ ASBN, *Banco del SS. Salvatore*, g.d.c., matr. 1233, 26 settembre 1750, pp. 149r, 150v; cfr. V. RIZZO, *Un capolavoro*, cit., p. 41, doc. 58. Negli anni precedenti si era valutata l'ipotesi di affidare la decorazione della volta al De Matteis o a uno dei suoi allievi; cfr. S. BISOGNO, *La vicenda*, cit., pp. 46-59.
- ⁴⁷ P. DI MAGGIO, *Napoli. La Nunziatella*, cit., pp. 45-50.
- ⁴⁸ D. PULLO, *op. cit.*, p. 146.
- ⁴⁹ Il 28 maggio 1751 i padri deliberano di pagare mille ducati al pittore e 50 alla moglie, che l'hai aiutato, insieme ad una «spesa di cose da dispensa». ANSI, *Libro delle Consulte*, c. 108r; cfr. F. JAPPELLI, *op. cit.*, p. 25. Dell'affresco esistono due bozzetti preparatori: uno conservato presso il Museo nazionale di Capodimonte, l'altro presso l'Art Gallery di Toronto, in Canada; cfr. R. ENGGASS, *op. cit.*, p. 139. Nel testamento manoscritto della moglie di De Mura, Anna d'Ebreù, conservato presso l'Archivio storico del Palazzo del Pio Monte della Misericordia, chiuso il 20 giugno 1768 e aperto il 16 agosto 1768, alla morte della medesima, la testatrice dice: «il mio corpo cadavere seppellito sia nella chiesa della Casa di Probazione dell'Annunziata dei RR. PP. della Compagnia di Gesù a Pizzofalcone, in dove godo la mia Sepoltura». Anche il De Mura godeva del diritto di sepoltura nella Chiesa della Nunziatella, ma come risulta dal suo testamento, egli dispose (nel codicillo del 16 luglio 1782) di essere sepolto nella chiesa di San Pasquale a Chiaia; cfr. B. DE DOMINICI, *op. cit.*, pp. 1320-1338; V. RIZZO, *Un capolavoro*, cit., pp. 12-13.
- ⁵⁰ ASBN, *Banco di San Giacomo*, g.d.c., matr. 1143, 28 settembre 1750; matr. 1152, 14 aprile 1751, p. 749; cfr. V. RIZZO, *Un capolavoro*, cit., pp. 41-42, doc. 60. Potrebbe essere proprio Tommaso Zino l'ignoto quadraturista di cui parla anche Enggas in R. ENGGASS, *op. cit.*, p. 142.
- ⁵¹ ASBN, *Banco di San Giacomo*, g.d.c., matr. 1170, 14 agosto 1751; cfr. V. RIZZO, *Un capolavoro*, cit., p. 42, doc. 62.
- ⁵² ASBN, *Banco del SS. Salvatore*, g.d.c., matr. 1246, 9 agosto 1751; cfr. V. RIZZO, *Un capolavoro*, cit., p. 17, 42 doc. 61.
- ⁵³ ASNA, *Az. Educ.*, Car. ges., c. 35r. Il pagamento viene effettuato attraverso il Banco di San Giacomo, con polizza del 25 febbraio 1730; titolare del conto è padre Francesco Scacchi.
- ⁵⁴ Ivi, c. 36r. La polizza di pagamento è emessa dal Banco di San Giacomo, sul colto intestato al fratello Tommaso Nobile (1731).
- ⁵⁵ Ivi, c. 33v.
- ⁵⁶ ANSI, *Libro delle Consulte*, c. 125 r-v, 16 agosto e 30 ottobre 1765; cfr. F. JAPPELLI, *op. cit.*, p. 27.
- ⁵⁷ Cfr. ASNA, *Az. Educ.*, Car. ges. (in riordinamento), 2 [n. provvisorio], 22 novembre 1767, *Annotazione generale di tutti j Vasi et Utensilj Sacri, Mobili ...*, c. 25r.
- ⁵⁸ *Ibidem*.
- ⁵⁹ ASNA, *Az. Educ.*, Car. ges., c. 33r; cfr. G.G. BORRELLI, *op. cit.*, p. 74.
- ⁶⁰ ASNA, *Az. Educ.*, Car. ges., cc. 33r, 35v. Il compenso finale per detta tela sarà ricevuto dal pittore nel 1731; cfr. ivi, c. 36v. Dell'opera fa cenno anche L. D'AFFLITTO, *Guida per i curiosi e per i viaggiatori che vengono alla città di Napoli*, Napoli, Tipografia Chianese, II, 1834, pp. 104-105.
- ⁶¹ ASNA, *Az. Educ.*, Car. ges., c. 38r. Entrambe le tele laterali della cappella sono spesso ricordate dalla letteratura specialistica come opere di Pacecco de Rosa; cfr. L. D'AFFLITTO, *op. cit.*, p. 105.
- ⁶² G. CANTONE, *op. cit.*, p. 87. Per le opere di Pacecco de Rosa si veda V. PACELLI, *Giovan Francesco de Rosa detto Pacecco de Rosa (1607-1656)*, Pozzuoli 2008.
- ⁶³ S. IMPROTA, *op. cit.*, pp. 128,130; G. CANTONE, *op. cit.*, p. 87. In merito ai quadri anche il Pullo dichiara di non conoscerne l'autore e li suppone eseguiti molto prima degli inizi del Settecento: «Nell'entrare in detta chiesa, la prima cappella dalla parte dell'Epistola, il quadro di mezzo rappresenta la Crocifissione di Nostro Signore, del pennello di detto Mazzante, e li due quadri laterali, per esser molto antichi non si sa l'autore; si presume però che sieno o di Pacecco di Rosa o di Bernardo Cavallino: uno di essi rappresenta Cristo signor nostro che porta la croce sulle spalle, e l'altro Cristo in croce e di sotto le Marie. Il cupolino di dette cappelle, co' suoi ventagli e i quattro angoletti, sono stati dipinti a fresco da Girolamo Cenatiempo»; D. PULLO, *op. cit.*, p. 147.
- ⁶⁴ Pietro Zani riporta il 1730 come anno di 'fioritura' del napoletano Nicolò, figlio di Andrea Viso (1658-1740), quest'ultimo allievo di Luca Giordano. Di lui però non sembrano noti gli anni di nascita e morte; cfr. P. ZANI, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle arti*, Parma, dalla Tipografia Ducale, 1817-1824, parte I, XIX, p. 204. In modo stringato De Dominicis (*op. cit.*, p. 557) giudica le opere di Nicola Viso inferiori a quelle realizzate nello stesso periodo da Michele Pagano: «in quel tempo avea molto grido ne' paesi; comeché vantato da tutti i Rivendugliuoli, Rigattieri, e Indoratori, per lo proprio interesse, perciocché, con i Paesi di Nicola facean molto guadagno, essendo egli prestissimo nel dipingerli con tinte ammanierate, e con poca variazione di esse». Ad ogni modo, sono pochi ancora oggi i riscontri archivistici emersi sulla sua vicenda biografica e artistica, documentata dal 1723 al 1750. Un primo, seppur sommario, profilo critico dell'artista è stato tracciato molti anni fa da Rodolfo Pallucchini (*Appunti per Nicola Viso*, in *Studi di Storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, Napoli 1984, pp. 485-489), che, tra le altre cose, paragonava le figure del Viso alla maniera di Micco Spadaro. Definito in alcuni testi come paesaggista di una corrente rosiana, sorta a Napoli tra la fine del Seicento e gli inizi del Settecento, si sarebbe poi accostato al Coccorante; cfr. U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler ...*, II, Leipzig 1908, p. 204; L. SALERNO, *I pittori di vedute in Italia (1580-1830)*, Roma 1991, p. 316; F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, V, Roma 2009, p. 90.
- ⁶⁵ S. IMPROTA, *op. cit.*, p. 130.
- ⁶⁶ Si veda anche ASBN, *Banco di San Giacomo*, matr. 830, in E. NAPPI, *op. cit.*, p. 125.
- ⁶⁷ B. DE DOMINICI, *op. cit.*, pp. 545 e sgg.
- ⁶⁸ ANSI, *Libro delle Consulte*, c. 65r, 27 agosto 1734; cfr. F. JAPPELLI, *op.*

cit., p. 25. Nella consulta dell'8 gennaio 1734 si era nel frattempo stabilito: di non apporre veli ai coretti della nuova chiesa «perchè così sarebbero spolverizzati più spesso»; di trasportare le ceneri dei defunti dalla sepoltura vecchia alla nuova; di riparare le «tante fessure che erano nel corridoio della Chiesa»; di murare una delle finestre della nuova scala della chiesa nuova «p[er] risparmiare insieme e custodirci», chiudendo «[que]lla che guarda all'oriente estivo, potendo bastare un occhio ivi, se n'abbisognasse lume; e nell'altra che spetta a mezzo giorno farci una ferrata seu cancellata di ferro»; ANSI, *Libro delle Consulte*, c. 63r.

⁶⁹ D. PULLO, *op. cit.*, pp. 147, 148.

⁷⁰ L. D'AFFLITTO, *op. cit.*, p. 105. Per De Matteis si veda B. DE DOMINICI, *op. cit.*, pp. 974-1036.

⁷¹ ASNA, *Az. Educ.*, Car. ges., c. 32r.

⁷² ASBN, *Banco di Santa Maria del Popolo*, g.d.c., matr. 978, 4 maggio 1728, p. 591; cfr. V. RIZZO, *Un capolavoro*, cit., p. 28, doc. 18; G. CANTONE, *op. cit.*, p. 86.

⁷³ ANSI, *Libro delle Consulte*, c. 40r, 20 ottobre 1726; cfr. S. BISOGNO, *La vicenda progettuale*, cit., p. 53. L'opera eseguita in Santa Brigida sarà purtroppo distrutta nel 1889, in seguito ai danni riportati per la costruzione dell'adiacente galleria Umberto I. Si veda F. FERRAIRONI, *Il santuario di S. Brigida in Napoli. Storia, arte, culto*, Roma 1931, pp. 88 e sgg., 123, 140, 154; M. EPIFANI, *Mastroleo, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, LXXII, Roma 2008, consultato sul sito treccani.it.

⁷⁴ ASBN, *Banco di Santa Maria del Popolo*, g.d.c., matr. 978, 4 maggio 1728, p. 591; cfr. V. RIZZO, *Un capolavoro*, cit., p. 28, doc. 18.

⁷⁵ ASNA, *Az. Educ.*, Car. ges., c. 33r; cfr. G.G. BORRELLI, *op. cit.*, p. 74.

⁷⁶ D. PULLO, *op. cit.*, p. 148.

⁷⁷ V. RIZZO, *Notizie su artisti e artefici dai giornali copiapolizze degli antichi banchi pubblici napoletani*, in *Le arti figurative a Napoli nel Settecento*, a cura di N. SPINOSA, Napoli 1979, p. 234; M.A. PAVONE, *Pittori napoletani del primo Settecento*. Napoli 1997, p. 541.

⁷⁸ ASBN, *Banco di Sant'Eligio*, g.d.c., matr. 992, 9 settembre 1732; cfr. V. RIZZO, *Un capolavoro*, cit., p. 33, doc. 33.

⁷⁹ ASNA, *Az. Educ.*, Car. ges., c. 38r. Enggass, attraverso considerazioni stilistiche, ipotizzava che l'opera fosse stata realizzata tra il 1730 e il

1735. R. ENGGASS, *op. cit.*, pp. 136-137.

⁸⁰ ANSI, *Libro delle Consulte*, c. 73v, 14 novembre 1736.

⁸¹ Ivi, c. 75r, 6 luglio 1737)

⁸² D. PULLO, *op. cit.*, pp. 148, 149.

⁸³ ASNA, *Az. Educ.*, Car. ges., c. 32r.

⁸⁴ ASBN, *Banco di Sant'Eligio*, g.d.c., matr. 995, 11 dicembre 1732; cfr. V. RIZZO *Un capolavoro*, cit., pp. 36-37, doc. 44; ASNA, *Az. Educ.*, Car. ges., c. 38r.

⁸⁵ D. PULLO, *op. cit.*, p. 149.

⁸⁶ ANSI, *Libro delle Consulte*, c. 71r-v, 24 febbraio 1734; cfr. F. JAPPELLI, *op. cit.*, p. 25.

⁸⁷ ANSI, *Libro delle Consulte*, c. 72v, 23 giugno 1736.

⁸⁸ Ivi, c. 103v, 20 ottobre 1748. La Cantone riporta i nomi dei due artefici della cappella, Giovanni Cimafonte e Domenico Astarita e riferisce che il pavimento, in «riggole» maiolicate, sarà apposto nel 1732 da Giuseppe Barberio; G. CANTONE, *op. cit.*, p. 87.

⁸⁹ ASNA, *Az. Educ.*, Car. ges., c. 33v.

⁹⁰ Ivi, c. 35v.

⁹¹ Ivi, c. 36v.

⁹² Ivi, c. 69r. Ciò dovrebbe risultare anche dalla polizza di pagamento emessa dal Banco di San Giacomo nell'ottobre 1754. Notizie sui vari membri della numerosa famiglia di marmorari si trovano in M. PASCULLI FERRARA, *L'arte dei marmorari*, cit., p. 514.

⁹³ ASNA, *Az. Educ.*, Car. ges., c. 69r.

⁹⁴ Ivi, c. 69v; cfr. G.G. BORRELLI, *op. cit.*, p. 78.

⁹⁵ B. DE DOMINICI, *Vite*, cit., IV, p. 277; G. SIGISMONDO, *Descrizione della città di Napoli*, cit., pp. 60, 118, 198; III, 1789, pp. 29, 76, 96; R. PANE, *Architettura dell'età barocca in Napoli*, Napoli 1939, pp. 126 sgg.; A. VENDITTI, *L'architetto Giuseppe Astarita e la chiesa di S. Anna a Porta Capuana*, in «Napoli nobilissima», s. III, I, 1961, pp. 83-94, 172-181; U. THIEME, F. BECKER, *op. cit.*, XXXIV, Leipzig 1941, p. 204; C. DE FALCO, *Giuseppe Astarita. Architetto napoletano (1707-1775)*, Napoli 1999.

⁹⁶ ANSI, *Libro delle Consulte*, c. 84v.

⁹⁷ ASNA, *Az. Educ.*, Car. ges., 2 [n. provvisorio], 22 novembre 1767, *Annotazione generale di tutti j Vasi et Utensilj Sacri, Mobili ...*, c. 23r.

ABSTRACT

Artistic Contributions to the Neapolitan «bel composto» at the Church of the Nunziatella

The present essay deals with the elegant decorative work that envelops, in an almost unbroken continuum, the interior of the Nunziatella Church, a perfect example of Neapolitan «bel composto», a synthesis of painting, sculpture, and architecture. Cross-referencing documentary and bibliographical sources has led to a reinterpretation of various artistic contributions to the bel composto and in some cases to a reattribution of work that had been assigned to other artists or was of unknown authorship. New light is cast on the work executed in the church early in the Eighteenth century by well-known painters (such as Paolo de Matteis, Francesco De Mura, Ludovico Mazzanti, and Giuseppe Mastroleo), skilled craftsmen (such as the stucco worker Giuseppe Cristiano), as well as sculptors and expert marble workers (such as Francesco Pagano, Gaspare and Aniello Cimafonte, Giuseppe Bastelli and Francesco Raguzzino).

Arte, illuminismo e massoneria tra la Cappella Sansevero e il Palazzo Reale di Madrid

Rosanna Cioffi

Due massoni alla corte napoletana

La vittoria di Velletri del 1744 segnò la definitiva affermazione dei Borbone nel Regno di Napoli. Le cronache del tempo narrano di due personaggi impegnati in questa battaglia: il principe di Sansevero Raimondo di Sangro¹ e il conte piacentino Felice Gazzola² entrambi militari, spiriti colti e arguti, massoni, amanti delle arti e praticanti le scienze. Un episodio storico ricordato da una grande ed encomiastica tela commissionata nel 1849 da Ferdinando II a Camillo Guerra³ (fig. 1) per riguadagnare terreno dopo la repressione dei moti del '48⁴. Sul campo di battaglia nei pressi della cittadina laziale, nel citato quadrone esposto ancora oggi nella Reggia di Caserta, i nostri personaggi sono riconoscibili nei due volti imparruccati ai lati del re Carlo.

I due dignitari furono accomunati da una cultura ampia e multiforme ed entrambi si caratterizzarono per un 'gusto del saper fare' in gran parte inusuale per il ceto aristocratico italiano di quel tempo. Esemplarono e interpretarono con i loro interessi enciclopedici e con la loro attività speculativa per fini utilitaristici lo spirito di una nobiltà illuminata e pragmatica, progressista senza essere in opposizione al sovrano. Una caratteristica che fece capolino attraverso la massoneria in certi ambienti aristocratico-militari presenti a Napoli intorno alla metà del XVIII secolo.

In questa sede approfondirò un aspetto in particolare che accomunò i due militari: quello di ideatori di decorazioni artistiche e protettori di pittori, scultori ed architetti che Sansevero impegnò nella sua cappella gentilizia e Gazzola nel Palazzo Reale di Madrid. Un fatto, quest'ultimo, noto ma non sufficientemente approfondito.

Del conte piacentino conosciamo soprattutto l'attenzione per i templi di Paestum e il suo progetto di divulgarli scien-

tificamente attraverso la pubblicazione dei disegni dei rilievi degli antichi monumenti. Una propensione alla ricerca sperimentale manifestata anche nel suo contributo alla progettazione di tecniche di scavo per l'emergente città di Pompei⁵. Un desiderio di conoscere *de visu* l'Antico che spinse Gazzola fin nelle paludi di Capaccio per riscoprire l'ordine e l'equilibrio che presiede i templi dell'antica Poseidonia.

Per ciò che riguarda Sansevero sappiamo del suo furore investigativo dei segreti della natura in base a un metodo *borderline* tra alchimia e chimica. Giuseppe Sanmartino non si sarebbe spinto all'eccezionale virtuosismo tecnico del suo *Cristo Velato* se non fosse stato sollecitato anche dagli esperimenti del Principe sulla colorazione e lavorazione dei marmi. Il giovane artista napoletano si trovò a competere con il velo scolpito dal Corradini nel simulacro della *Pudicizia*⁶. Quest'ultimo aveva realizzato un tessuto trasparente dal quale si intravedono alla perfezione le forme della giunonica fanciulla che allude alla sapienza esoterica per i non intendenti. Un modo di lavorare il marmo ispirato alle tecniche della scultura greca che l'artista veneziano aveva potuto conoscere direttamente come restauratore di statue classiche portate dai mercanti della Serenissima dalle coste dell'Illiria. Sanmartino seguì un'altra strada, ispirandosi ai panneggi delicati dei grandi maestri spagnoli presenti a Napoli nel Cinquecento⁷ e facendo tesoro di una tradizione tecnica e stilistica locale sviluppatasi nel secolo successivo⁸.

Gazzola non lavorò direttamente con i suoi artisti nel Salone del trono di Madrid, perché fu un matematico piuttosto che un chimico; i due massoni ci appaiono come figure di pionieri che riversarono sul campo dei loro interessi artistici, antiquari, e anche legati al viver quotidiano⁹, un metodo di indagine stimolato, come diremo, da ricerche sulla tattica



1. Camillo Guerra, *La Battaglia di Velletri*, 1849. Caserta, Palazzo Reale.

militare¹⁰. Entrambi videro sfumare il comune progetto, per il quale la massoneria doveva funzionare anche come strumento di aggregazione. Il loro obiettivo era quello di riconquistare peso politico e prestigio sociale per un torpido ceto aristocratico, mettendosi a capo di una nascente coalizione fatta di nobili illuminati, potenti magistrati, ufficiali anche dei ranghi più bassi e persino esponenti del ceto borghese produttivo. Tale coalizione avrebbe dato ulteriore sostegno al progetto moderatamente riformatore di Carlo, novello protagonista di una rinascita e di un rilancio del Regno delle due Sicilie nel panorama europeo. Le cose, è noto, furono soffocate sul nascere e uno degli embrioni di tale progetto si sarebbe sviluppato solo alcuni decenni più tardi con connotazioni ancora massoniche, ma ormai posizionate sul fronte rivoluzionario e giacobino travolto dal ciclone del 1789.

In questa sede mi preme analizzare e interpretare gli interessi artistici che accomunarono i due nobili. Se da tempo anche i non specialisti ripetono che il principe di Sansevero ispirò il progetto iconografico della sua cappella gentilizia alla sua fede massonica, è del tutto ignoto quanto Felice

Gazzola poté trasporre di questa cultura nella decorazione della Sala del trono del Palazzo Reale di Madrid.

È necessario delineare innanzitutto la cornice storica. Ritorniamo agli eventi antecedenti la brusca virata da parte di entrambi dalla vita politica e militare che avvenne all'indomani della repressione antimassonica avviata a Napoli nel 1751 con un editto, ispirato al monarca, *malgré lui*, dai gesuiti e in particolare da Francesco Pepe¹¹. Prima di tale repressione Sansevero e Gazzola si erano distinti nell'*entourage* militare di Carlo nella ricerca e nella pratica di nuove tecnologie legate alle tattiche offensive e difensive aggiornate su quelle inglesi e prussiane¹² a partire dagli anni quaranta del Settecento. Un decennio considerato dagli storici come il più illuminato del regno carolino, durante il quale si cominciarono a cogliere i primi frutti della politica riformatrice del segretario di Stato José Joachim Monteleagre¹³. Un decennio in cui la monarchia borbonica si consolidò proprio con la vittoria di Velletri.

Nel corso di questi eventi Gazzola, fattosi massone già in Inghilterra, iniziò Sansevero alla Libera Muratoria. Divenu-

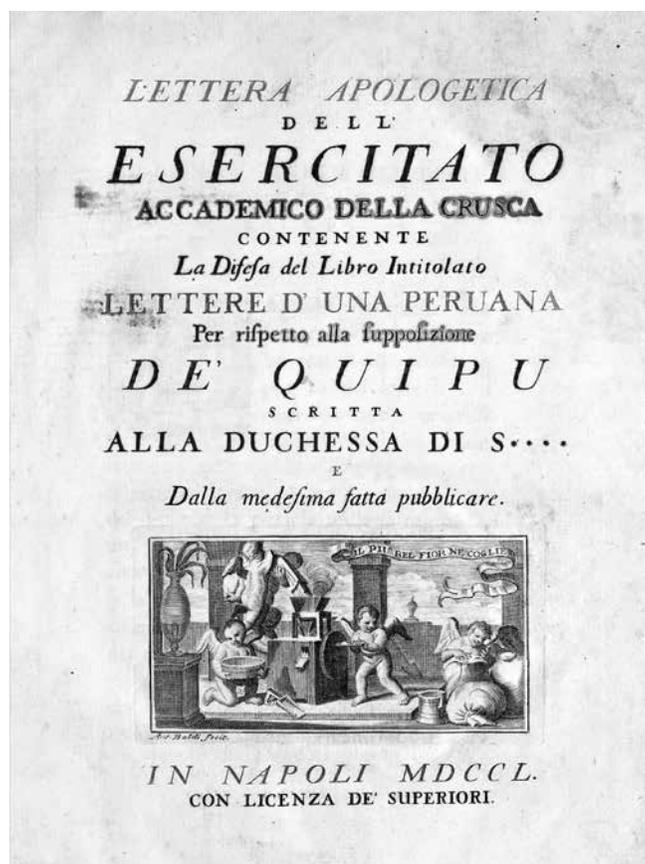
to gran maestro per il prestigio del suo antico lignaggio, il Principe affiliò nel palazzo napoletano di via Chiatamone, dimora del generale piacentino, non pochi personaggi di spicco dell'aristocrazia napoletana¹⁴. Insufflato dal clero più bigotto Carlo ebbe timore della crescita di questa massoneria di rango e, pur restando sodale di entrambi i personaggi, li indusse a 'cambiare mestiere'. Ambedue si dedicarono dunque, come si è detto, maggiormente alle realizzazioni artistiche, al cui linguaggio non verbale affidarono, io credo, la trasmissione di un messaggio esoterico fatto di quei valori che furono i capisaldi della massoneria del Settecento. Un messaggio non immediatamente decifrabile da quell'ambiente cortigiano e clericale che sempre circondò Carlo sia a Napoli che a Madrid. Un messaggio chiaro solo per coloro che fossero in grado di riconoscere, attraverso simboli e allegorie, lo spirito razionale e cosmopolita che connotò tutti i pensatori massoni del XVIII secolo.

Dunque, intrecciando le storie di Sansevero e soprattutto quella meno nota di Gazzola, attraverseremo, a volo d'uccello, l'arco descritto dal sesto e dal settimo decennio. Anni carolini artisticamente fecondi, prima nel regno napoletano e poi in quello madrileno, dove inizialmente si determinò un forte impatto tra la cultura italo-francese del Borbone e gli ambienti locali fortemente intrisi delle tradizioni preesistenti. Però, mentre a Napoli Carlo poté fondare un regno sovrano *ex novo* e segnarlo indelebilmente soprattutto sul piano architettonico e artistico, a Madrid, nel 1759, impattò un ambiente legato a tradizioni secolari consolidate che solo parzialmente i suoi genitori franco-italiani erano riusciti a svecchiare¹⁵.

La formazione del giovane Gazzola

Carlo s'insediò nella capitale di un ex impero ancora vastissimo, con una corte tutta da conoscere e dalla quale si era allontanato sedicenne. Nel passaggio da Napoli a Madrid portò con sé i cortigiani più fidati: tra questi Felice Gazzola, maggiore di diciotto anni, che lo aveva seguito nella sua discesa a Napoli.

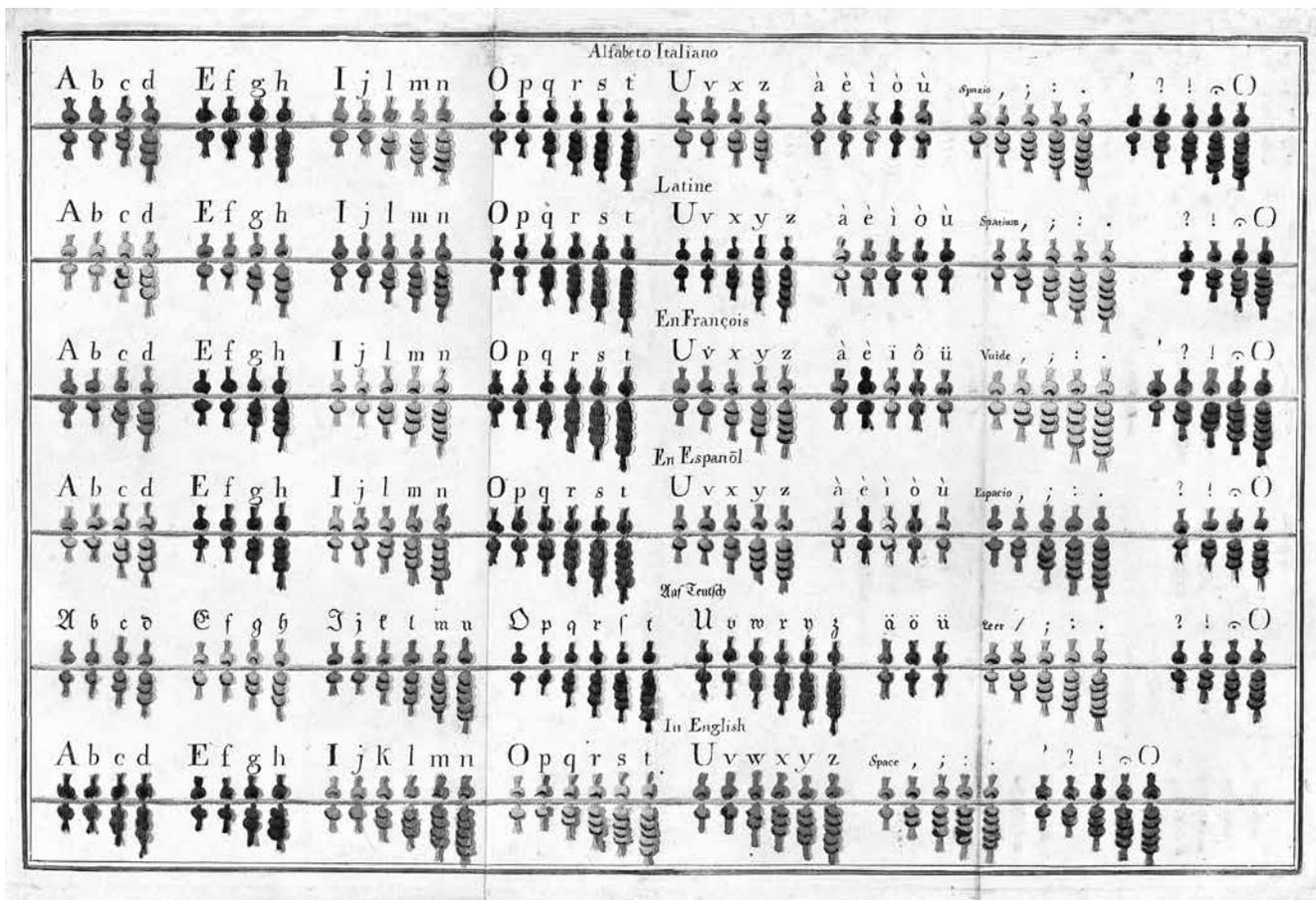
Militare di nobiltà molto recente, questi era figlio di Giovan Angelo, un interessante personaggio della corte parmense sul quale val la pena soffermarci. Fu esponente di spicco dell'esercito di Francesco Farnese – il patrigno di



2. Frontespizio della *Lettera Apologetica* (1750) di Raimondo di Sangro.

Elisabetta – e ambasciatore a Londra per conto del duca di Parma. Era stato amico di Giulio Alberoni, col quale si era impegnato per una successione farnesiana in Toscana. Felice *senior*, nonno del nostro generale, era stato un mercante elevato alla nobiltà da Ranuccio II Farnese: il che ci fa comprendere l'ingresso del figlio Giovan Angelo e del nipote Felice nella massoneria londinese, caratterizzata da una trasversalità dei ceti sociali. Ciò spiegherebbe anche il perché a Napoli il nostro Sansevero, probabilmente influenzato dal Gazzola, non disdegnò di far confluire nella sua loggia anche il ramo borghese, fondato da un mercante di drappi, un produttore di acquavite e un alfiere dell'esercito borbonico¹⁶.

Grande importanza nella sua formazione politica giocò il padre, inviato straordinario del duca Francesco Farnese a Londra nel 1713 e commissario generale dell'artiglieria di Parma e Piacenza. Fu spedito in Inghilterra anche allo scopo di cercare appoggio per «la redenzione della libertà d'Italia» e per «conservare tutto l'intero dominio» ingrandito, eventualmente, anche dalla successione di Toscana¹⁷.



3. Tavola tratta dalla *Lettera Apologetica* (1750) di Raimondo di Sangro.

In questo biennio Gazzola padre si adoperò per rafforzare la casa Farnese nel quadro dello scacchiere europeo, quasi a presentarla come espressione degli altri principi italiani, prospettando una 'lega' sostenuta dal governo inglese. Un progetto che si interruppe per la morte della regina Anna nel 1714. Nel primo biennio del regno di Giorgio di Hannover, Gazzola padre entrò nelle grazie del nuovo potente ministro degli esteri *whig*, lord James Stanhope, a tal punto dal farlo partecipe ed «esporlo a rischiosi coinvolgimenti nella politica interna inglese». Per non impegnare inutilmente il proprio governo italiano, nel 1715 l'ambasciatore piacentino chiese di essere rimpatriato¹⁸. Insomma il genitore del nostro Felice ebbe un ruolo di spicco nella diplomazia farnesiana ed europea, mantenendo un solido rapporto con gli ambienti *whig*. Tra il 1720 e il 1721 tornò in Inghilterra portando con sé Felice «per una missione di cui restano solo pochi e vaghi cenni nei documenti»¹⁹. Entrambi rientrarono definitivamente nel Ducato nel 1727, anno di morte del

duca Francesco, cui succedette il fratello Antonio, l'ultimo duca per discendenza diretta privo di eredi.

La successione del figlio di Elisabetta sulla signoria Farnese coronò l'antico disegno di Giovan Angelo Gazzola di aumentare il peso politico del Ducato nello scacchiere europeo. Il giovane Borbone concesse al vecchio ambasciatore, come onorevole conclusione di un'importante carriera diplomatica, i territori di Cerreto, Landi e Macinesso col titolo di comitale, prospettando una brillante carriera militare per il figlio. Quest'ultimo, accompagnando il padre a Londra, era venuto in contatto con personaggi di orientamento politico *whig*, acquisendo un'apertura mentale e una propensione alla filantropia che lo avrebbero accompagnato fino alla morte avvenuta a Madrid nel 1780. Egli predispose nel suo testamento che tutto il suo patrimonio di pregevoli beni immobili e mobili fosse venduto per costituire doti per fanciulle povere e borse di studio per giovanetti piacentini dalle spiccate doti artistiche.



4. Sala del trono. Madrid, Palacio Real.

Civiltà precolombiane e interessi massonici

Quando entrarono in contatto Sansevero e Gazzola? Si è detto di Velletri, ma in realtà l'incontro fu precedente e poté risalire al 1742, anno in cui il conte iniziò il Principe alla setta segreta²⁰. Non posso in questa sede soffermarmi sulle origini delle prime logge massoniche napoletane; basti sapere che tale associazione insospettì il clero più retrivo e in particolare due gesuiti, Francesco Pepe e Innocenzo Molinari, che scatenarono una vera guerra di religione accusando il Sansevero di miscredenza e la massoneria di volontà sovversive. L'effetto scatenante fu la pubblicazione nel 1750 di un'opera scritta da Di Sangro: *Lettera Apologetica dell'Esercizio accademico della Crusca contenente la difesa del libro intitolato Lettere d'una peruviana per rispetto alla supposizione de' quipu scritta alla duchessa di S*** e dalla medesima fatta pubblicare*.

Questo testo ha un doppio livello di lettura, ognuno dei quali testimonia la cultura illuministica dell'autore. Il primo e immediato ci comunica la difesa che Sansevero fece di un

romanzo epistolare, *Lettres d'une peruvienne* di Françoise de Graffigny, nel quale l'autrice, sul modello delle *Lettres persanes* di Montesquieu, fa criticare da una peruviana esiliata in Francia «la vanité, la frivolité et la politesse des Français»²¹. Il secondo riguarda il particolare 'gergo' pieno di allegorie usato dal Principe, che sottintende, come è stato acclarato dagli studi, un significato massonico che parteggia per i *Freethinkers* inglesi e per le teorie panteiste²². In quest'opera colpisce il fatto che Raimondo di Sangro faccia una lunga disquisizione sui *quipu* (fig. 3), tentando di dimostrare che questi cordoncini annodati e colorati, usati per la quantificazione del pagamento alle truppe e per la numerazione, fossero anche una sorta di scrittura più esatta «del linguaggio dei geroglifici nella loro significazione»²³. Per avvalorare le valenze semiotiche del suddetto linguaggio inventato dai peruviani, Raimondo aggiunge: «Ben possedeano i suddetti Popoli, siccome dalla loro Storia avrete scorto, la Scultura e la Pittura»²⁴, volendo sottolineare la scelta consapevole da parte di queste genti sudamericane di servirsi di cordoncini



5. Lorenzo Vaccaro, *America*, 1670-1690.
Compton Verney, Art Gallery & Park.

colorati piuttosto che degli ideogrammi egiziani. Insomma, siamo di fronte a un interesse antropologico per la storia, la religione, la scrittura e l'arte peruviana che testimonia la ricchezza intellettuale e interculturale di Sansevero, in questo caso, ma anche, come vedremo, di Gazzola, assolutamente al passo con gli studi etnoantropologici che stavano nascendo in Francia²⁵.

Sofferamoci ancora per un istante sul rapporto tra l'interesse del principe di Sansevero per la civiltà peruviana e ciò che sarebbe accaduto circa vent'anni dopo alla corte di Madrid. Lo faremo con l'ausilio degli studi di Paz Cabello Carro²⁶ sulla storia dell'archeologia precolombiana in Spagna. Carlo III avrebbe accolto con grande attenzione i primi reperti archeologici appartenenti alla civiltà peruviana dei Mochica-Chimú, che espose prima in una sala del Palazzo del Buen Retiro e poi fece sistemare nel suo Gabinetto di storia naturale e di antichità, insieme con i manufatti provenienti dagli scavi delle città di Ercolano e Pompei. Una

notizia interessante, perché ci testimonia l'attenzione del re per i reperti archeologici anche lontano da Napoli e, soprattutto, il suo interesse per i resti di età precolombiana ritrovati in una colonia tutt'altro che incolta. Carlo avrebbe predisposto ricerche sistematiche anche a Palenque in Guatemala nel 1773 e a El Tajin nello stato di Veracruz nel 1785 e progettò una *Storia antica dell'America* che sarebbe stata il corrispettivo di ciò che l'Accademia Ercolanese stava pubblicando a proposito delle antichità provenienti dagli scavi delle città vesuviane²⁷. Spesso ci si interroga su questa apertura del Borbone verso un Antico ben lontano da quello collezionato dalla madre, lontano idealmente dalla collezione di marmi classici appartenuta a Cristina di Svezia che i suoi genitori acquistarono per il sito reale della Granja e che oggi ammiriamo nel Museo del Prado, e lontano anche fisicamente dalla collezione di statue antiche ereditata da Elisabetta e che egli destinò ad arricchire il Regno di Napoli, senza cambiare questa magnanima disposizione dopo la sua chiamata sul trono di Spagna.

Ma come e dove Carlo aveva potuto maturare questa tendenza a considerare interessante perseguire anche in America quella politica di recupero delle antiche vestigia cominciata a Napoli e proseguita in Spagna e non solo? L'impulso agli scavi archeologici promossi nella penisola iberica alla ricerca di testimonianze dell'impero romano, affinché dessero ulteriore lustro al suo desiderio di atteggiarsi a erede della grandezza di Roma, confermano l'aspetto 'pubblicitario' di questo suo orientamento già manifestato a Napoli²⁸. Questa attenzione non sarebbe nata se Carlo non fosse vissuto venticinque anni nella *Campania felix*, in un regno ricco di una storia plurimillennaria dalla quale avrebbe tratto partito per farne un punto di forza per l'affermazione della sua sovranità. Non di meno per questo tipo di apertura culturale fu importante il rapporto con personaggi come il principe di Sansevero che, oltre alla sua milizia, mise al servizio di Carlo un'operosità e una capacità sperimentale che spaziava, come si è detto, dalla tattica militare all'invenzione di un tessuto impermeabile, a quella del 'simil porfido' e del 'simil lapislazzuli', ai fuochi di artificio con cui incantava aristocratici e plebe, all'attività di stampatore di opere tipograficamente raffinatissime come la sua stessa *Lettera Apologetica* (fig. 2). E ricordando che dalla sua stam-

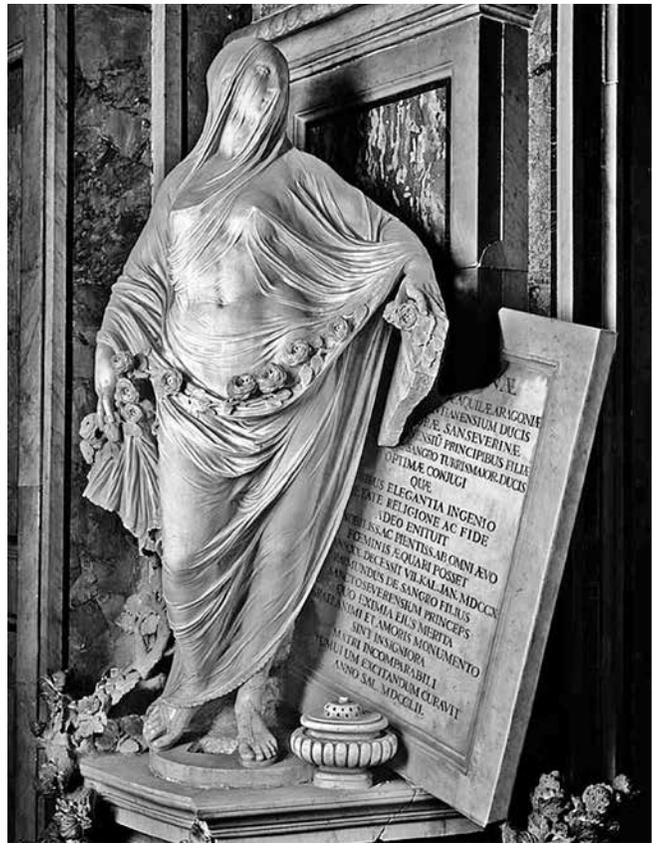
peria uscirono testi eretici come *l'Adeisidaemon* di John Toland o il testo massonico di Michael Ramsay, *I viaggi di Ciro*, comprenderemo la benevolenza di Carlo nei suoi confronti quando questi, all'indomani della forzata chiusura della tipografia del Principe causata dall'editto antimassonico del 1751, acquistò per la stamperia reale i caratteri comperati da Sansevero dal tedesco Kommarek²⁹. Un editto che aveva costretto di Sangro a disconoscere, sia pur apparentemente, la sua appartenenza alla libera muratoria e a rifugiarsi nei suoi laboratori scientifici e nell'opera di rifacimento della sua cappella gentilizia.

Che fosse caduto pesantemente in disgrazia nell'ambiente napoletano per colpa dei benpensanti e dei preti, lo testimonia un fatto che accomuna, forse per l'ultima volta, il Principe con Gazzola. Dopo il trasferimento del piacentino in Spagna, a Napoli si liberò il posto di comandante della reale artiglieria. Raimondo, sperando nel fatto che dopo un decennio si fosse dimenticata la sua adesione alla massoneria, chiese di poter ricoprire la posizione che era stata del generale piacentino. Gli fu rifiutato, adducendo come causa la sua condotta non esemplare dal punto di vista patrimoniale³⁰. Raimondo si era pesantemente indebitato per far fronte ai lavori della sua cappella. Una scusa, forse, ma per noi una testimonianza del vento ormai cambiato nell'ambiente napoletano dopo il trasferimento di Carlo a Madrid. A Gazzola, considerato dal re un uomo di sua grande fiducia che lo aveva servito sin dai tempi di Parma, fu concesso di non abiurare la propria fede massonica, perché non fu mai commista a manifesta miscredenza e dichiarato anticlericalismo come lo fu per Sansevero.

Gazzola e l'Antico

Torniamo al generale piacentino, ancora a Napoli, e ad alcuni suoi amici artisti in occasione di un *tour* a Paestum³¹. L'architetto napoletano Mario Gioffredo scrisse nel suo *Saggio di Architettura*:

Nel 1746, passando per Pesti, vidi quelle ruine, che in appresso si sono ammirate da stranieri piu'che [sic] da' nostri letterati, come i più celebri dell'antichità. Le manifestai a molti amici e tra gli altri al conte Gazzola [sic], a Mons. Soufflot e al signor Natali, pittore d'architetture, con cui fummo a



6. Antonio Corradini, *La Pudicizia velata*, 1752. Napoli, Cappella Sansevero.

misurare e disegnare i tre tempj con tutto ciò esiste in quella città; (...) Si aspetta tra giorni la descrizione e i disegni di antichità insieme con la storia di Pesti del Sig. Conte Gazzola.

L'appartenenza di Soufflot alla massoneria è nota e in altra sede ho argomentato che potesse aderirvi anche Gioffredo³²; è forse da ipotizzare che simpatizzante della 'fratellanza' fosse anche quel signor Natali, pittore d'architetture, sceso da Piacenza, estensore del progetto iconografico del gabinetto di porcellana di Portici e che fu incaricato da Gazzola di elaborare i disegni per gli apparati decorativi della Sala del trono di Madrid e per la Sala cinese nello stesso palazzo. Riassumiamo la vicenda di Paestum. Dopo la segnalazione dell'architetto napoletano, Gazzola incaricò Gioffredo, Natali, Sabatini e i pittori piacentini Antonio e Gaetano Magri – i futuri decoratori del teatro della Reggia di Caserta – di fare una documentazione a tappeto delle rovine dei templi pestani. Aveva progettato



7. Particolare del frontespizio della *Lettera Apologetica* (1750) di Raimondo di Sangro.

8. Francesco Celebrano, particolare de *Le quattro stagioni*, 1760 circa. Napoli, Palazzo Sansevero.



9. Giuseppe Sanmartino, Gerardo Solifrano, *Scena bacchica*, 1758. Napoli, Palazzo Sansevero.

tato di pubblicare un'opera sulla storia della città e sulle sue architetture con la quale far conoscere l'importanza del sito archeologico, in sintonia con quanto l'Accademia ercolanese stava progettando per documentare le scoperte dei siti vesuviani. L'impresa non fu portata a termine per il trasferimento di Gazzola a Madrid e quei disegni furono utilizzati per opere pubblicate successivamente.

Perché il generale piacentino si appassionò alla storia antica e in particolare alle sue testimonianze monumentali e urbanistiche? Non si trattò di un caso isolato: Gazzola fu un esempio di quelle poliedriche figure, tipiche del primo illuminismo, interessate ad un nuovo modo di appropriarsi dei saperi dell'antichità in un contesto ancora prematuro rispetto ai futuri sviluppi del neoclassicismo. Senza il ba-



10. Gennaro di Fiore, *consolle* alludente all'Asia, 1766 circa. Madrid, Palacio Real.

11. Gennaro di Fiore, *consolle* alludente all'Estate, particolare, 1766 circa. Madrid, Palacio Real.

12. Francesco Celebrano, *Il dominio di se stessi*, particolare, 1767. Napoli, Cappella Sansevero.

gaglio letterario e filologico di Winckelmann egli, da colto e pragmatico intellettuale, preannunciò un nuovo modo di approcciare la conoscenza dell'Antico: non solo per via di autorevoli testi scritti, ma anche attraverso la visione diretta dell'Antico, dalla cui misurazione ci si poteva tornare a riappropriare di raffinate forme e tecniche di costruzione. Insomma un modo di guardare all'Antico precorritore del

metodo e delle ricerche degli architetti neoclassici. Uno studio dal vivo dei templi pestani, alla metà degli anni quaranta del Settecento, del quale avrebbero fatto tesoro l'architetto Soufflot e il pittore massone Cochin una volta tornati a Parigi³³, a conferma del fatto che le scoperte archeologiche in Campania inizialmente furono apprezzate in chiave funzionalista dai francesi piuttosto che dagli italiani³⁴, fatta ec-

cezione del nostro isolato Gioffredo³⁵. Con questo bagaglio di studi e interessi il conte si trasferì a Madrid, dove lo ritroviamo insieme con due dei disegnatori di Paestum: Giovan Battista Natali e Francesco Sabatini.

La Sala del trono di Madrid: il progetto Gazzola

Dialogando con i pregevoli studi che José Luis Sancho ha dedicato negli ultimi anni al Palazzo Reale madrileni, esporrò alcune riflessioni per un'interpretazione del programma iconologico che Gazzola ideò per il Salone del trono (fig. 4) affidandola a una *équipe* di artisti italiani suoi protetti. Un aspetto già ben rilevato da Sancho³⁶ in un suo saggio del 2000, che tuttavia andrebbe, a mio giudizio, integrato sul piano stilistico con una sottolineatura della componente artistica emiliana e su quello allegorico di una venatura massonica. Senza trascurare il dialogo stilistico con il soffitto realizzato da Giandomenico, Lorenzo e Giovanbattista Tiepolo³⁷ chiamati dallo stesso Gazzola³⁸.

Tra il 1764 e il 1765 fu realizzata la decorazione che doveva sostituire il precedente progetto di allestimento³⁹. Oltre al *project-designer* Natali furono coinvolti il napoletano Gennaro Di Fiore per gli intagli delle dodici *consolles*, del baldacchino e dei troni; il ricamatore partenopeo Cotardi per i velluti delle pareti e del mobilio, tessuti a Genova; lo scultore francese Robert Michel per la realizzazione delle figure di raccordo tra l'affresco e le pareti sottostanti rappresentanti le quattro stagioni e i quattro elementi del cosmo, affidate necessariamente a un artista attivo *in loco*⁴⁰.

«El conjunto decorativo diseñado por Natale [...] è una obra clave en la fantasía rococó que florecía en Italia, desde luego no sólo en Nápoles, sino en la patria chica del arquitecto y por supuesto en la Venecia del fresquista Tiepolo (...) el gran maestro»⁴¹, ha scritto giustamente Sancho, sottolineando il ruolo guida giocato ancora dai maestri italiani alla corte di Madrid. Predominio che l'incalzante neoclassicismo di Mengs, pittore di corte dal 1762, stava per mettere seriamente in crisi⁴². Sancho rileva la ricorrente iconografia delle quattro parti del mondo, delle quattro stagioni dell'anno, delle quattro virtù cardinali che costituisce «un amable elogio retórico de la Soberanía allí su sede»⁴³ e sottolinea come la stessa iconografia sia rappresentata negli apparati decorativi delle *consolles* e degli specchi. Prima dell'arrivo

di Carlo la sala era stata disegnata dall'architetto Giovan Battista Sacchetti, successore di Juvarra, che aveva previsto per le pareti una serie di bassorilievi in marmo⁴⁴: un progetto che fu abbandonato da Gazzola.

Questi scelse un velluto rosso riquadrato ai bordi con ricami in oro per ricoprire le pareti dell'intera sala, il baldacchino e i due sogli reali. In aggiunta, per dare un tono elegante ma neanche troppo solenne per la Sala del trono di un re che voleva comunicare il messaggio di un sovrano illuminato e vicino alla sua corte, Gazzola e Natali progettarono dodici *consolles* con annesse specchiere, improntate a uno stile *rocaille* esemplato su quelle dei più bei palazzi aristocratici d'Europa, uno stile includente venature cosmopolite, delle quali Natali aveva dato già prova nei disegni per il salottino di porcellana cinese nella Reggia di Portici⁴⁵. L'artista elaborò i suoi disegni di esperto quadraturista per un mobilio finemente intagliato da Gennaro di Fiore, che tradusse gli estrosi e complicati disegni del piacentino aggiungendo una carica naturalistica che ha nel suo *dna* la forza di un Lorenzo Vaccaro (fig. 5). Per solennizzare l'apparato del soglio, Gazzola recuperò quattro leoni, provenienti dal salone degli specchi dell'Alcázar, facenti parte di una serie di sei felini scolpiti dal berniniano Bonarelli a Roma⁴⁶. Un recupero che, a mio giudizio, sa di sapore antico ma anche di *spending review*⁴⁷.

Sancho rileva il valore di «elogio retorico del potere» borbonico che connota questo progetto; io proporrò di cogliere anche un *flavour* massonico che solo pochi intendenti avrebbero potuto comprendere. Nell'analisi formale del complesso decorativo lo studioso denuncia una contraddizione tra il gusto rococò di questa decorazione con la nuova *facies* classicista che Sabatini stava progettando e in parte già realizzando nel palazzo. Si tratta di un contrasto che caratterizzò l'arte europea di quegli anni: allorché si demandò alle architetture di stato un messaggio più aulico e ufficiale e si concesse alla decorazione degli ambienti interni un tono più intimo e 'spiritoso'. E c'è da aggiungere che mentre la memoria dei modelli classici non abbandonò mai del tutto l'architettura barocca, così non accadde per le arti sorelle e, in particolar modo, per quelle applicate: queste ultime particolarmente idonee a sottomettere materiali, tecniche e forme all'estro del *rocaille*. Forse ci saremmo aspettati, dopo le soste di Gazzola e Natali a Paestum, qualcosa di più clas-

sico per Madrid. Ma era troppo presto per l'affermazione di un gusto decisamente neoclassico. Era trascorso poco più di un quinquennio dall'arrivo di Carlo e gli interventi di Sabatini, sollecitato ad ispirarsi ai progetti del suocero Vanvitelli, erano ancora in cantiere. Il re aveva ancora negli occhi la grazia degli interni dei palazzi napoletani e si affidò a un'*équipe* già collaudata a Napoli e a Portici in particolar modo. C'è da aggiungere che questa sala, per quanto mostri una commistione di rococò e classicismo comunicato dai busti di filosofi sulle *consolles* e le sculture in bronzo raffiguranti divinità pagane, trasmette una coerente solennità carica di significati allegorici. Il concetto di sovranità poggia sulle quattro virtù cardinali esemplate nelle sculture di René Frémin, recuperate da Gazzola nella Granja di Segovia.

Al di sotto di un baldacchino che si manifesta in tutta la sua ricchezza e finezza d'intaglio, quattro leoni con una zampa sul globo⁴⁸ incombono dai gradini di accesso alle poltrone del trono, poste davanti a un ricamo rappresentante lo stemma della monarchia nel quale spiccano le due colonne di Ercole superate dalla Spagna signora dei quattro continenti, come si evince dal motto *plus ultra*.

E finalmente arriviamo alle dodici *consolles* di Gennaro di Fiore, intagliatore e bronzista attivo anche nella Reggia di Caserta. Realizzò un trionfo di legni dorati, caratterizzati da un complesso e sofisticato intaglio che sviluppa un andamento curvilineo nelle forme aniconiche e scolpi teste, putti apteri o con ali di farfalla atteggiati in pose singolari e reggenti emblematici oggetti o accompagnati da animali, trofei di armi e trombe militari. Questo rigoglioso apparato decorativo raffigura le quattro virtù cardinali, le quattro parti del mondo e le quattro stagioni. Immediatamente decifrabile la scelta delle virtù cardinali e dei continenti, ma perché quella delle quattro stagioni e dei quattro elementi⁴⁹? E lo stesso Sancho nota che le quattro parti del mondo e le quattro stagioni presentano delle eccezioni rispetto all'iconografia tradizionale⁵⁰.

Io credo che il significato allegorico di queste raffigurazioni, consuete nell'ambito della tradizione iconografica occidentale a partire dal XVI secolo, potrebbe connotarsi di qualche nota esoterica voluta proprio dal Gazzola. Un'ipotesi sostenibile anche dal confronto con alcuni elementi della decorazione plastica che proprio in quegli anni il

principe di Sansevero stava facendo realizzare nella sua cappella e nel suo palazzo a Napoli⁵¹. Una decorazione che, a mio giudizio, Natali e di Fiore andarono a guardare su suggerimento dello stesso Gazzola. Il punto di partenza di questo sospetto sono soprattutto i putti, alcuni alati e altri apteri, presenti in tutte le *consolles* e persino nel baldacchino. Elementi iconografici particolarmente usati nelle decorazioni pregne di significati allegorici perché idonei ad essere facilmente caratterizzati con attributi denotanti uno specifico significato. Li ritroviamo, ad esempio, mentre giocano con i cordoncini peruviani nel frontespizio della *Lettera Apologetica* (fig. 7) o nel soffitto di casa Sansevero raffigurante le quattro stagioni (fig. 8) o ancora nei bassorilievi di tema esoterico nel palazzo dello stesso Principe (fig. 9)⁵². Appuntiamo la nostra attenzione su quelli di Madrid. Faccio qualche esempio: in quella che a giudizio di Sancho dovrebbe raffigurare l'allegoria dell'Asia, notiamo dei putti con ali di farfalla, tipici dell'iconografia alchemica e spesso alludenti all'aere o all'anima, che sorreggono due incensieri (fig. 10). Un identico oggetto si trova sul basamento della *Pudicizia velata* della Cappella Sansevero (fig. 6), simbolo della sapienza ermetica cui si accompagna l'*acanor* in uso nei riti iniziatici legati al trapasso e/o alla rinascita⁵³. Sarebbe dunque lecito pensare che in questo caso Gazzola abbia voluto fare riferimento a qualcosa che avesse a che fare con un aspetto rituale⁵⁴. Putti privi di ali, coronati o incatenati si riscontrano nella *consolle* raffigurante l'Africa. Un'ulteriore anomalia la rileviamo nell'*Estate*, raffigurata da una testa ornata di spighe affiancata dai soliti bimbi con ali di farfalla. Dei due uno regge sorridente un fascio di spighe, l'altro serio e pensoso si tocca la fronte con un dito, con allusione all'importanza dell'uso della ragione (fig. 11). Un putto nel medesimo atteggiamento lo ritroviamo nella cappella del Principe, posto a simbolica decorazione del gruppo scultoreo raffigurante il dominio di se stessi, vale a dire un uomo in armatura che ha incatenato un leone, simbolo delle passioni, grazie all'uso della ragione (fig. 12). Sancho non sa spiegarsi, in un'altra *consolle*, la presenza di putti 'mascherati' da Ercole con pelle di leone e clava che affiancano una testa femminile calzante un elmo coronato da un drago alato. Se ci rechiamo a Napoli, negli stessi anni Raimondo di Sangro sta facendo scolpire nella sua cappella una statua

di Ercole col motto *Sic floret decoro decus* e un drago alato per la tomba a Cecco di Sangro.

Si tratta di suggestioni, supportate da una piccola ma preziosa testimonianza documentaria che allude alla componente allegorica e indecifrabile di queste *consolles*. Una 'carta' conservata nell'Archivio Generale del Palazzo Reale di Madrid recita: «A 3 sett. 1764 ricevuto per disposizione dell'Ecc.mo. Sig. marchese Squillace, per andarli pagando al Sud.o intagliatore, secondo la direzione [*sic*] del fù architetto Gio.Batta. Natale: 4000. Per un'apprezzo [*sic*] di 12 cornici da specchio, o siano tremò. E 12 piedi di boffetta intagliati con ornamenti geroglifici differenti ho pagato per

mezzo del Banco di S. Giacomo al nominato Gennaro di Fiore (...) 2880»⁵⁵. Mi sono interrogata sul fatto che un semplice documento di pagamento parli di «geroglifici». Io penso che questo termine, raro nel Settecento e non ancora legato esclusivamente agli ideogrammi egiziani, riecheggi il clima culturale e massonico dei *quipu* della *Lettera* di Sansevero. Gazzola, da perfetto massone, volle celare nel tempio della sovranità spagnola un messaggio esoterico non in contrasto con l'esaltazione delle virtù civili e militari del suo re, ma che potesse giungere più segretamente a quei massoni del suo tempo e futuri con i quali egli condivise la visione laica di un potere sorretto dalla ragione e illuminato dalla virtù.

¹ Sulla cultura multidisciplinare del principe di Sansevero e, in particolare, sulle sue scelte artistiche collegate con la sua appartenenza alla massoneria, rimando al mio libro *La Cappella Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica*, Salerno 1987 e 1994. Per uno sguardo storico-politico-religioso sulla Napoli del Settecento, cfr. E. CHIOSI, *Lo spirito del secolo. Politica e religione a Napoli nell'età dell'Illuminismo*, Napoli 1992; soprattutto il capitolo: *Massoneria e Inquisizione* e, in particolare, il paragrafo *Partenope latomistica*.

² Per un sommario ma utile profilo biografico del conte Felice Gazzola, cfr. F. ARISI, *Il Generale Felice Gazzola, in Cose piacentine d'arte e di storia*, Piacenza 1978, pp. 193-216. Cfr. ancora il saggio di maggiore respiro storico di J. PÉREZ VILLANUEVA, *El italiano Felice Gazzola en la Ilustración española*, Madrid 1987. Per ulteriori indicazioni bibliografiche sul Gazzola cfr. *infra*.

³ Per la storia di questo dipinto celebrativo cfr. A.M. ROMANO, in *Storia di una sala. Il Salone di Alessandro Magno nella Reggia di Caserta*, cat. mostra, Caserta 1989, a cura della Soprintendenza per i beni ambientali, architettonici, artistici e storici di Caserta e Benevento, Roma 1989, cit. da A. DI BENEDETTO, *La quadreria dei re: promozione, gusto e celebrazione al palazzo reale di Caserta da Ferdinando I a Francesco II*, 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, p. 225.

⁴ In tale occasione, il penultimo dei Borbone napoletani volle commemorare due fatti significativi legati all'illuminato bisnonno: Velletri e l'abdicazione del 1759. Per il significato politico di queste due opere cfr. R. CIOFFI, *Ripensando l'arte napoletana del primo Ottocento*, in «ON/OttoNovecento», 2, 1996, pp. 5-19.

⁵ Cfr. J. PÉREZ VILLANUEVA, *op. cit.*, p. 8, in cui si parla del contributo di Gazzola a proposito «della costituzione della Compagnia dei Minatori aggregata al suo Real Reggimento di Artiglieria», cit. in R. DI CASTIGLIONE, *La Massoneria nelle due Sicilie e i "fratelli" meridionali del Settecento*, Roma 2006, I, p. 21.

⁶ La prima idea del *Cristo velato* è rappresentata in un bozzetto in terracotta di A. Corradini. Cfr. R. CIOFFI, *La Cappella Sansevero*, cit., in particolare il paragrafo 9, *I bozzetti per il Cristo velato*, e EADEM, *La scultura a Napoli prima di Canova: gusto rocaille, Arcadia e copie dall'Antico*, in *La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani*. 2. Milano, Firenze, Napoli, Bassano del Grappa 2006, pp. 259-266. In quest'ultimo saggio è pubblicato un inedito bozzetto del *Cristo velato* di Sanmartino, presente in una collezione privata genovese. Per un'analisi della tecnica e dello stile di Sanmartino rimando agli insuperati studi di G. Borrelli sulla scultura napoletana del Settecento, nel ricordo della sua generosa disponibilità ad insegnarmi a guardare le opere dell'artista napoletano.

⁷ Cfr. gli studi di R. Naldi sulla scultura napoletana del Cinquecento. In particolare la monografia dedicata a *Girolamo Santacroce. Orafo e scultore napoletano del Cinquecento*, Napoli 1997.

⁸ Osservando il velo del Cristo riconosciamo agilmente fori di trapano e piccole masse di tessuto non velato. Sappiamo invece con certezza che la lapide della tomba del principe imitava originariamente il rosso del porfido; come pure il cappello cardinalizio del *Sant'Orderisio* di F. Queirolo. Possiamo ancora oggi rilevare tracce rosee su un marmo originariamente bianco. Fonti d'epoca raccontano della collaborazione tra Sansevero e Francesco Celebrano per realizzare il pavimento originario della cappella bianco e nero (bicromia massonica), simulante un labirinto.

⁹ Sono note le invenzioni del principe come, ad esempio, una stoffa impermeabile o un nuovo modo per stagnare le pentole di rame, di cui si parla nel secondo volume della *Istoria dello studio di Napoli* (1754) scritta dal massone G. Giuseppe Origlia. Per quanto riguarda gli interessi di Gazzola per migliorare il viver pratico, cfr. F. ARISI, *Un'immaginaria intervista col generale*, in IDEM, *op. cit.*, p. 204. L'autore costruisce un'intervista col Gazzola solo apparentemente immaginaria, perché nei fatti appare interamente costruita sui diari del conte,

conservati a Piacenza presso i suoi eredi.

¹⁰ Nella *Lettera Apologetica* si legge un lungo passo dedicato agli esercizi di tattica militare di Federico II di Prussia, noto massone. Nel 1747 Sansevero scrisse una *Pratica più agevole, e più utile di esercizi militari per l'Infanteria*. In proposito cfr. R. CIOFFI, *La Cappella Sansevero*, cit., pp. 98-99.

¹¹ Cfr. F. BECATTINI, *Storia del Regno di Carlo III di Borbone Re Cattolico delle Spagne e delle Indie. Corredata degli opportuni documenti dell'Abate Francesco Becattini, Acc. Apatista*, Venezia, per Francesco Pitteri, 1790, pp. 176-178. Per questo argomento rimando ai classici studi di R. AJELLO, *La vita politica napoletana sotto Carlo di Borbone*, in *Storia di Napoli*, Napoli 1972, VII, pp. 459-702 e di R. DE MAIO, *Dal Sinodo del 1726 alla prima restaurazione borbonica del 1799*, ivi, pp. 791-909. Per un informato studio sull'attività militare e massonica di Sansevero e Gazzola, cfr. R. DI CASTIGLIONE, op. cit.

¹² Ivi, pp. 18-25. L'autore riporta e sintetizza fedelmente fonti documentarie e studi sparsi sull'argomento.

¹³ Cfr. R. AJELLO, *Carlo di Borbone, re di Napoli e di Sicilia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XX, Roma 1977, ad vocem; G. CARIDI, *Carlo III. Un grande re riformatore a Napoli e in Spagna*, Roma 2014. Un importante studio di sintesi, utile anche per i ricchi riferimenti bibliografici. Cfr. ancora il recentissimo lavoro di *équipe*, *Le Vite di Carlo. Napoli, Spagna, America*, in corso di stampa.

¹⁴ Per un approfondimento di respiro squisitamente storico cfr. il lucido saggio di E. CHIOSI, *Massoneria e Inquisizione*, secondo capitolo del suo volume, *Lo spirito del secolo*, cit., pp. 45-78.

¹⁵ Cfr. in proposito il ricchissimo e insuperato volume di Y. BOTTINEAU, *L'art de court dans l'Espagne de Philippe V, 1700-1746*, Bordeaux 1960.

¹⁶ Cfr. R. CIOFFI, *La Cappella Sansevero*, cit., pp. 71-75.

¹⁷ Cfr. D. BUSOLINI, *Gazzola, Gian Angelo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LII, Roma 1999, ad vocem.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Cfr. G. GIARRIZZO, *Massoneria e Illuminismo nell'Europa del Settecento*, Padova 1992, p. 112.

²¹ Nel 1753 Francesco Algarotti, illuminato massone e autore di un famoso trattato sull'architettura di stampo funzionalista, scrisse un *Saggio sopra l'imperio degli Incas*, nel quale giudicava la civiltà incaica dell'antico Perù un modello di virtù politiche. Cfr., in proposito, A. FINODI, *La finestra di Pietroburgo. La geografia culturale e la frontiera europea di Francesco Algarotti*, Viterbo 2009.

²² Cfr. R. CIOFFI, *La Cappella Sansevero*, cit., e poi V. FERRONE, *I profeti dell'Illuminismo*, Bari 1989, in particolare il cap. IV, *La fratellanza massonica nel Mezzogiorno. Il principe di Sansevero e il culto della natura*, pp. 208-237. Più di recente è uscita un'edizione efficacemente commentata della *Lettera apologetica. Raimondo di Sangro*, a cura di L. SPRUIT, Napoli 2014.

²³ Per una riflessione sui contenuti e sulle tecniche di stampa utilizzate dal principe di Sansevero, cfr. R. CIOFFI, *Raimondo di Sangro grafico. Esoterismo e innovazione*, in «Grafica», 5, 1988, pp. 35-53, in part. p. 45. Vorrei aggiungere, ad ulteriore testimonianza dell'acutezza del principe, che in questo caso egli, nel collegare il termine geroglifico specificamente alla scrittura egiziana, precorre alla data 1750 un'associazione linguistica che sarebbe stata codificata solo successivamente e definitivamente con le scoperte di Champollion. Per questa riflessione sono debitrice al linguista e collega Domenico Proietti.

²⁴ Cit. da *Lettera apologetica*, cit., p. 165. Si cfr., nel suddetto libro, il paragrafo: *I quipu come registro e documento*, p. 41 e sgg.

²⁵ Cfr. il testo classico di M. DUCHET, *Antropologie et histoire au siècle des Lumières*, Paris 1971.

²⁶ Il viceré del Perù Manuel Amat ebbe un avviso di ricevimento

del suo invio di «antiguedades de barros cantarilla, piedras y lanzas». Queste non furono poste come si potrebbe pensare nel Gabinetto che l'antiquario Ulloa aveva fondato nel 1752. I pezzi entrarono nel palazzo del Buen Retiro e da lì furono trasportati nel 1775 nel secondo Gabinetto di Storia naturale fondato nel 1771. In un documento dell'epoca si legge come Almerico Pini, aiutante di camera del re, e tra quelli che avevano seguito Carlo da Napoli a Madrid, avesse consegnato «263 Barros que figuran Idolos, Frutas, bassos de barrias formas animales, y hasi mismo algunas achas, de piedra, de varios tamanos, y entre ellos algunos quebrados, de las guacas de los Indios del Perù, encontrados en sepulcros», come altri oggetti della stessa provenienza. Si tratta di una serie di vasi della costa nordperuviana, della cultura *moche* e *chimù*, e formano la più antica collezione di archeologia americana di cui si abbia notizia. Queste notizie sono riportate in *Política investigadora de la época de Carlos III en el área Maya. Descubrimiento de Palenque y primeras excavaciones de carácter científico*, ed. commentata da P. CABELLO CARRO, Madrid 1992. Cfr. anche J. ALVAR, *Carlos III y la Arqueología española*, e ancora P. CABELLO CARRO, *Arqueología en la América del siglo XVIII*, in *Corona y Arqueología en el siglo de las luces*, cat. della mostra, Madrid 2010, a cura di J. MAYER, M. ALMAGRO, Madrid 2010, rispettivamente alle pp. 313-323 e 365-373.

²⁷ Cfr. in proposito I. GÓMEZ DE LIAÑO, *El reino de las Luces. Carlo III ente el viejo y el nuevo mundo*, Madrid 2015 e IDEM, *Los tres grandes viajes de Carlos III*, in *Le vite di Carlo. Napoli, Madrid, America*, cit., in corso di stampa.

²⁸ Cfr. IDEM, *El reino de las Luces*, cit.

²⁹ Cfr. L. GIUSTINIANI, *Saggio storico-critico sulla tipografia del regno di Napoli*, Napoli 1793, pp. 189-190.

³⁰ Cfr. R. DI CASTIGLIONE, op. cit., p. 21.

³¹ Cfr. E. CHIOSI, L. MASCOLI, G. VALLET, *La "scoperta" di Paestum*, in *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico 1750-1830*, a cura di J. RASPI SERRA, Firenze 1986, pp. 20, 28-29.

³² Cfr. R. CIOFFI, *Riscoperta dell'Antico e ideologia massonica*, in *Ferdinando Fuga 1699-1999. Roma, Napoli, Palermo*, a cura di A. GAMBARDILLA, Napoli 2011, pp. 23-33.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Cfr. il pionieristico studio di F. BOLOGNA, *Le scoperte di Ercolano e Pompei nella cultura europea del XVIII secolo*, in «La parola del passato», 188, 1979, pp. 377-404.

³⁵ Cfr., in proposito, *Mario Gioffredo*, a cura di B. GRAVAGNUOLO, Napoli 2002.

³⁶ Cfr. J.L. SANCHO, *Una decoración napolitana para Carlos III, Rey de Espana: el salon del Trono en el Palacio Real de Madrid*, in «Antologia di belle arti», 59-62, 2000, pp. 83-105.

³⁷ Per una specifica descrizione iconografica delle figure allegoriche dell'affresco dei Tiepolo, dipinte sul soffitto raffigurante *La grandezza e il potere della monarchia spagnola*, cfr. IDEM, *Palacio Real de Madrid*, Madrid 2015, pp. 84-89; IDEM, *El salón del trono en el Palacio Real de Madrid*, in *Carlos III. Majestad y Ornato en los escenarios del rey ilustrado*, cat. della mostra, Madrid 2016-2017, a cura di P. BENTO GARCÍA, J. JORDÁN DE URRÍES e DE LA COLINA, J.L. SANCHO, Madrid 2016, pp. 209-226, con ampia bibliografia precedente.

³⁸ In questa sede non mi soffermerò sui rapporti di grande amicizia intercorsi tra Gazzola e Tiepolo, che meriteranno un approfondimento. Morti ambedue a Madrid, a distanza di dieci anni, riposano entrambi nella chiesa di San Martino.

³⁹ Cfr. J.L. SANCHO, *Francisco Sabatini y el Conde Gazzola: Rococo y motivos chinoscos en los Palacios Reales*, in «RS», 117, 1993, pp. 17-26.

⁴⁰ Roberto Michel fu uno scultore di origine francese che appena ventenne nel 1740 si trasferì a Madrid dove morì nel 1786. Grazie alla sua formazione classicista seguì la svolta neoclassica operata da Mengs nell'Accademia di San Fernando, dove ricoprì l'incarico di profes-

sore di scultura. Nella sala del trono segue le direttive del progetto Gazzola nella realizzazione delle figure simboliche che ricordano il soffitto di Tiepolo con le pareti ricoperte di velluto.

⁴¹ Cit. da J.L. SANCHO, *Una decoración napolitana para Carlos III, Rey de Espana*, cit., p. 91.

⁴² Mengs, attraverso la sua pittura e soprattutto come direttore dell'Accademia di San Fernando, riuscì a dare una svolta moderna alla formazione dei giovani artisti spagnoli. Si pensi a Goya, per il quale va sottolineata con forza, a mio giudizio, la sua prima formazione a contatto col grande pittore e teorico neoclassico. Si pensi ai bozzetti per gli arazzi rappresentanti *La caza del Jabalí*, recentemente esposti alla mostra *Carlos III. Majestad y Ornato*, Madrid 2016, con schede ragionate di J.L. Sancho e J. JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, pp. 270-289.

⁴³ Cit. da J.L. SANCHO, *Una decoración napolitana para Carlos III, Rey de Espana*, cit., p. 91.

⁴⁴ IDEM, *Palacio Real de Madrid*, cit., p. 83.

⁴⁵ Giovan Battista Natali fu nominato nel 1752 pittore di camera del re e fu protetto di Maria Amalia di Sassonia, la quale apprezzò il suo delicato ed estroso *rocaille* vicino, per certi aspetti, a quello degli artisti di Meissen.

⁴⁶ A proposito dell'arrivo di queste opere e della loro sistemazione come piedistalli di «buffets de porphyre supportants six urnes», cfr. Y. BOTTINEAU, *op. cit.*, p. 228.

⁴⁷ Alcuni documenti dell'epoca ricordano ripetutamente le critiche dell'ambiente di corte spagnolo per gli eccessi di queste spese, cfr. J.L. SANCHO, *Una decoración napolitana para Carlos III, Rey de Espana*, cit.

⁴⁸ Cfr. Y. BOTTINEAU, *op. cit.*, p. 228.

⁴⁹ Come rilevato da Sancho, le sculture in stucco di Michel raffigurano i quattro elementi del cosmo.

⁵⁰ «Las alegorias de las “Cuatro Partes del Mundo” y de las “Cuatro Estaciones del año” son obvias, con dos excepciones: el espejo relativo al “Invierno” parece ser el que tiene, como máscarón central, un bucráneo, con guirlandas de frutos y flores que parecen siempre-vivas; el de “Asia” no este muy claro cuál sea. Lo cinco espejos cuyo tema, por tanto, no es obvio, presentan: a) una cabeza de viejo con ca-

reta, y cencerro al cuello, y niños también con mascarás; b) una mujer coronada, un niño con una balanza, y otro con un gran pájaro que podría ser un águila o un avestruz; c) Niños con una elaborada ghirlanda de trofeos de armas/tambores, trompetas, cañones, armaduras etc. y el lema *omnibus unum*; d) Niños con dos grandes cuernos de la abundancia de los que salen collares de las ordenes del Saint/Espirit y del Toisón, monedas, etc; e) un niño con una lanza y un cañón, y otro con león y escudo. Las cuatro consolas de tema sin precisar muestran: a) un niño con fascas, y otro con trompeta; b) Niños *deguisés* en Hércules, con la piel de león y la clava, y en el centro mascarón femenino con yelmo coronado por un dragón alado; c) Una cabeza de mujer enjoyada, y niños con alas de mariposa; d) Niños con rasgos negroides, coronados y encadenados. Estos podrían identificarse con Asia, pero otra consola tiene dos niños con incensarios, característico emblema de esa Parte. La “Fuerza”, el “Poder militar”, “La liberalidad soberana” parecen ser los contenidos de estos emblemas», J.L. SANCHO, *Una decoración napolitana para Carlos III, Rey de Espana*, cit., nota 26, p. 91.

⁵¹ Offro un'interpretazione dell'iconografia delle quattro stagioni in una sala del palazzo Sansevero e dei bassorilievi raffiguranti putti con trofei militari ed episodi bacchici posti nell'androne del medesimo palazzo, in *La decorazione pittorica di palazzo Sansevero a Napoli: allegoria, natura o ragione?*, in corso di pubblicazione per «Il Capitale culturale».

⁵² R. CIOFFI, *La decorazione pittorica di palazzo Sansevero a Napoli*, cit.

⁵³ Cfr. A.J. PERNETY, *Dictionnaire mythohermétique*, Paris 1758, dove l'*acanor* è descritto come «pot de terre percé de plusieurs trous dans son fon et dans son coté». Ci troviamo nell'ambito di un traslato tra la definizione di un oggetto e la sua realizzazione fattuale e artistica, cui si concede qualche libertà iconografica.

⁵⁴ Cfr. R. CIOFFI, *Pittura e scultura (1782-1860)*, in *Storia del Mezzogiorno*, a cura di G. GALASSO, R. ROMEO, Napoli 1993, XI, pp. 539-565. Saggio nel quale si riconosce una iniziazione massonica dipinta su una parete della biblioteca palatina di Maria Carolina d'Austria.

⁵⁵ Documento pubblicato in J.L. SANCHO, *Una decoración napolitana para Carlos III, Rey de Espana*, cit., p. 92.

ABSTRACT

Art, Enlightenment, and Freemasonry in the Sansevero Chapel and the Royal Palace in Madrid

The essay aims to analyze the relationship between two important personalities of the Neapolitan court of Charles of Bourbon: Raimondo de Sangro, Prince of Sansevero, and count Felice Gazzola. They were both freemasons and shared a common idea of a new political order. But after freemasonry was condemned, they lost their military offices and turned their energy to creating works of art. If the artistic interests of de Sangro are well known, still unpublished are those of Gazzola, who had a remarkable role in planning the iconographic program of the Throne Room in the Royal Palace of Madrid. The paper, therefore, through the artistic interests of Gazzola, aims to offer a new and original key to interpretation of the relationships between Naples and the Spain.

Storia e leggenda di un elemento spurio della collezione Monticelli. Il cosiddetto ‘Satiro di Canova’ nel Real Museo Mineralogico di Napoli

Maria Toscano

La presenza di una piccola testa di *Satiro* attribuita tradizionalmente ad Antonio Canova¹ all'interno delle collezioni del Real Museo Mineralogico di Napoli non solo offre la possibilità di mettere in luce momenti, vicende e personaggi dei soggiorni napoletani del grande artista, ma, attraverso lo scambio epistolare, consente altresì di vedere agire tra Roma e Napoli per più di due decenni (dal 1807 al 1829-1830) un ambiente trasversale che comprende figure chiave del mondo dell'arte, del collezionismo e della scienza, unite da interessi comuni, quali la ricerca di nuovi materiali e lo studio della loro composizione. Accanto a questi temi si coglie anche una più profonda consonanza ideologica, e spesso politica, basata sulla consapevolezza di condividere una medesima patria culturale, quella italiana. Talvolta – più chiaramente dopo il 1820 – è facile cogliere dietro questo orgoglioso senso di appartenenza malcelate speranze di unità politica.

Proveniente dalla piccola nobiltà provinciale brindisina, l'assunzione dell'abito talare e gli studi scientifici e di filosofia condussero Teodoro Monticelli (fig. 1), nato nel 1759, non ancora ventenne, da Lecce a Roma già negli anni Settanta². Qui, al Collegio di Sant'Eusebio, scuola dell'ordine dei celestini al quale egli stesso apparteneva, ebbe modo di entrare in contatto forse già con il giovane Scipione Breislak e certamente con Gioacchino Pessuti³, il quale non solo migliorò le sue conoscenze matematiche, ma dovette fare da tramite tra Monticelli e l'*entourage* culturale che aveva dato origine alle «Efemeridi Letterarie di Roma». Tale periodico nei primi anni di attività rappresentava gli interessi e le idee anche politiche di quella parte della Chiesa orientata verso un moderato liberalismo che tendeva a conciliare la nuova scienza con l'ortodossia cattolica secondo una visione filantropica e fattiva dell'una e dell'altra, in un'ottica però, specie in origine, tendenzial-

mente antigesuitica e filogiansenista⁴. Monticelli fu docente a Sant'Eusebio per qualche mese, prima del suo trasferimento a Napoli, dove insegnò al monastero celestiniano di San Pietro a Maiella e successivamente fu indicato dallo stesso Francesco Conforti come suo successore all'insegnamento di Storia dei concili presso l'Università di Napoli, titolo che gli fu prontamente confermato da Carlo De Marco. Quest'ultimo, all'epoca segretario di Stato dell'Ecclesiastico e di Grazia e Giustizia, così come Luigi de' Medici – altro amico intimo e di lunga data di Monticelli –, faceva parte di una categoria del tutto particolare degli uomini di Stato napoletani nell'età dell'Illuminismo. Coloro che vi appartenevano, sebbene aggiornati sulle idee filosofiche e politiche d'Oltralpe e affascinati dalle teorie illuministe, pure dimostrarono nella loro azione politica una ferma volontà riformatrice tutta interna al regime borbonico; e, dunque, pur avendo avuto rapporti frequenti ed amichevoli con molti di coloro che successivamente sarebbero stati tra gli esponenti di spicco della breve vita della Repubblica Napoletana, ed avendone anzi accolte le idee nei loro salotti, pure si tennero sempre lontani dai propositi rivoluzionari di questi intellettuali e si guardarono bene poi dall'assumere cariche ufficiali durante il regime rivoluzionario.

Nondimeno il sospetto borbonico prevedibilmente si estese anche a questo genere di personaggi. Ma mentre nel caso di Luigi de' Medici la cosa sfociò in una lunga e drammatica vicenda giudiziaria (conclusasi fortunatamente bene), su De Marco la mannaia della polizia borbonica poté abbattersi esclusivamente attraverso l'arresto di alcune delle persone a lui più vicine, tra cui lo stesso Teodoro Monticelli⁵, accusato di avere frequentato la scuola chimica del giacobino Lauberg e di essere stato il capo della Società Patriottica, tra i circoli più agguerriti del panorama giacobino napoletano. L'accusa sfociò



1. Rocco Bovi, *Ritratto di Teodoro Monticelli*, 1843. Napoli, Museo Nazionale di San Martino.

nella condanna a dieci anni di confino nella torre dell'isola di Favignana⁶, dove egli rimase fino al 26 marzo 1801, data in cui fu ratificata la pace di Firenze, con la quale si liberavano tutti i prigionieri di Stato dando loro facoltà di espatriare o di restare nel Regno. Monticelli scelse di recarsi a Roma, dove frequentò nuovamente l'ambiente vicino al Pessuti e al Collegio Nazareno; stabilì infatti relazioni di particolare intimità specialmente con lo scolaro Carlo Giuseppe Gismondi, che vi insegnava Mineralogia, e con Pietro Carpi, suo allievo⁷; questi ultimi gli fornirono i primi rudimenti di scienza naturale. Il tramite attraverso il quale egli arrivò a Roma e all'ambiente del Nazareno dovette essere ancora una volta il suo potente amico De Marco, frattanto pienamente ristabilitosi nel suo potere.

Dalle lettere infatti si comprende chiaramente non solo il rapporto intimo – che il ministro non esita a definire più che paterno⁸ – che legava De Marco al suo più giovane conterraneo, ma anche l'antico legame tra le famiglie d'origine dei due; tanto che De Marco stesso mostra di preoccuparsi della vecchia madre di Monticelli in sua assenza. Anche in ragione

di ciò egli lo invita a restare tranquillamente, e ancora a lungo, nell'Urbe, ammonendolo circa i rischi della cattiva stagione estiva («più pernicioso nella nostra provincia»)⁹, probabile allusione al clima politico non ancora stabile della città partenopea. Monticelli ascoltò i consigli del suo potente amico e non fece ritorno in patria se non nel 1806, espressamente richiamato a Napoli dal nuovo re napoleonico Giuseppe, che lo convocò quale primo direttore del Real Collegio del Salvatore, sito nell'ex collegio gesuitico del Gesù Vecchio.

Se non già tra Roma e Napoli nei primi anni ottanta del Settecento, Monticelli potrebbe avere conosciuto Antonio Canova in questo secondo, lungo soggiorno nella capitale pontificia. Lo scultore era infatti così vicino all'ambiente del Nazareno, e soprattutto al padre Giovan Vincenzo Petrini, fondatore del museo mineralogico dell'istituto, e a Gismondi, suo allievo prediletto e prosecutore del progetto collezionistico del maestro, da essere tradizionalmente indicato come autore del busto di Petrini, attualmente ancora conservato presso il collegio stesso (fig. 2)¹⁰.

La prima traccia certa dell'esistenza di un legame di amicizia tra Monticelli e lo scultore si trova in una lettera inviata allo scienziato brindisino da Antonio d'Este. Scultore a sua volta, ma anche restauratore e intermediario del mercato antiquario, questi era tra i collaboratori più stretti dell'artista e suo grande amico¹¹. In tale epistola, datata 21 giugno 1814, non solo emerge con grande evidenza che Canova e Monticelli erano già in contatto, ma anche che tale relazione era così stretta da consentire all'artista la richiesta di un favore piuttosto delicato, dato il momento storico. Si trattava, nello specifico, di cercare di individuare alla svelta, e molto probabilmente sottrarre alle galere borboniche, un giovane militare, soldato del regime francese, fatto successivamente prigioniero. Il ragazzo stava molto a cuore all'artista in quanto nipote del suo medico personale, un uomo anziano a quanto riferisce Antonio d'Este, particolarmente angustiato dalle vicende del suo congiunto. È anche interessante notare come, nonostante la recentissima fine del regime francese, durante il quale pure Monticelli aveva ricoperto vari e importanti incarichi, egli non sembrasse aver patito in alcun modo la reazione borbonica; anzi i suoi illustri amici lo ritenevano in una posizione tale da essere in grado di scoprire la sorte del ragazzo in oggetto ed eventualmente intercedere per la sua scarcerazione.

Sono costretto d'incomodarvi per persona che tiene in sue mani la vita preziosa del nostro comandator Canova: questo è di lui medico! Questo signor dottore ha un nepote il quale è stato coscritto qui nel passato governo, indi è passato in Corsica, di là è stato assoluto ed è sbarcato a Livorno, ove le truppe napoletane lo hanno preso seco, senza però la di lui volontà (dice) in seguito passato a Capua. Si chiama questo giovane Leone Bociacini de Cupi di Viso, dipartimento di Spoleto. Amerebbe questo buon vecchio dottore di sapere qualche nuova e come potrebbe fare per ricuperare questo suo nepote e a chi ricorrere. Scusate se a voi vi do questa noja ma si tratta dell'Esculapio di Canova! Voi che avete costà tanto rapporti mi potreste far la grazia di dirmi qualche cosa nel modo che voi credete, a fine io possa dare a questo buon uomo un qualche schiarimento per di lui quiete e perché possa essere al caso di benificare questo suo nepote con del danaro che non ne ha poco¹².

Questa posizione di grande influenza era attribuita a Monticelli soprattutto grazie alla sua amicizia con Luigi de' Medici, il quale, nonostante le sue passate simpatie per le idee legate al giacobinismo napoletano, aveva seguito il re in Sicilia e, in seguito al ritorno di Ferdinando di Borbone a Napoli, venne creato ministro delle Finanze. Nel ricoprire tale importante posizione Luigi de' Medici fu non a caso fautore, in opposizione al passatista e reazionario Principe di Canosa, della cosiddetta politica dell'amalgama, e cioè dell'idea secondo la quale si dovevano cercare di conservare il più possibile l'apparato burocratico e le personalità valide che gestivano la cosa pubblica in ogni settore, anche se chiamate a quell'incarico dai rappresentati del passato regime. Per il de' Medici bisognava dunque ridurre al minimo la repressione allo scopo di amalgamare appunto vecchio e nuovo, nell'interesse della quiete e del bene pubblico¹³.

Da questa prima epistola è comunque chiaro che nel 1814 Monticelli e Canova già si conoscevano, e bene. E se venne demandato ad Antonio d'Este l'onere di scrivere materialmente la lettera, è esclusivamente perché i tempi erano ancora molto incerti ed era decisamente compromettente caldeggiare le sorti di chi fosse stato coinvolto a qualunque titolo nel regime dei napoleonidi. In più, Canova, da vero e proprio perso-



2. Ignoto, *Busto ritratto di Gianvincenzo Petrinì*, 1794 circa. Roma, Collegio Nazareno.

naggio pubblico e artista che viveva di commesse da parte dei governanti di tutta Europa, teneva particolarmente a restare neutrale, quanto meno ufficialmente, rispetto ai repentini e talvolta violenti cambiamenti che caratterizzarono i decenni di passaggio tra XVIII e XIX secolo; tanto più che le sue numerose frequentazioni latomistiche e giacobine, anche a Napoli, erano piuttosto note¹⁴. Del resto, che non ci fosse alcuna relazione personale tra Antonio d'Este e Monticelli è confermato dal fatto che quella appena riportata è l'unica lettera scritta dall'artista allo scienziato.

La seconda traccia in ordine di tempo dell'amicizia tra Monticelli e Canova consiste nella prima delle due lettere inviate al brindisino da monsignor Giambattista Sartori-Canova. La lettera, datata 1818, è parte di un gruppo assai esiguo di documenti – in tutto tre – per lo più scritti appunto dal fratellastro dello scultore. Il contenuto delle epistole conferma l'intensità del rapporto d'amicizia tra Monticelli e Canova, diventato più profondo nel corso delle due ultime permanenze a Napoli, nel 1818 e nel 1822¹⁵.

Nella lontananza dell'amico di Vostra Signoria Eccellentissima che ritrovasi presentemente a Carrara, mi prendo io

la libertà di indirizzarle un libro contenente alcune poetiche composizioni sopra diverse opere scolpite da mio fratello. Ella gradisca di accettare per sé questa copia che le offerisco, unitamente al desiderio che le porgo perché si compiacesse di farle conoscere a chi crede che possa gustare questi componimenti e manifestare gradimento di farne l'acquisto, cosa che sarebbe certissime onorata all'autore che è nostro amico di cuore. Noi speriamo di ritornare costà nella prossima primavera inoltrata, frattanto non si dimentichi di noi, ci comandi ove possiamo obbedirla¹⁶.

Il riferimento all'amicizia diretta tra Monticelli e Canova è inequivocabile. Sartori-Canova si qualifica apertamente come semplice latore di una richiesta del fratello, frattanto impegnato nella selezione del marmo per le sue opere. L'espressione «il suo amico» autorizza anche a supporre un legame di lunga data, stabilitosi già durante gli anni di permanenza a Roma di Monticelli o in occasione dei soggiorni napoletani di Canova del 1807 o del 1813. È interessante notare che i due veneti avevano pianificato di tornare a Napoli anche nella primavera del 1819, proposito poi non messo in atto, molto probabilmente a causa della scarsissima voglia dell'artista di affrontare il viaggio da Roma a Napoli, poiché atterrito dalla possibilità di un'aggressione¹⁷. L'opera a cui si fa riferimento nell'epistola in esame è la raccolta di versi dedicati a diverse sculture di Antonio Canova appena pubblicata da Melchiorre Missirini, personaggio molto vicino ai fratelli di Possagno e caro all'artista in particolare¹⁸. Il letterato, ecclesiastico dalle note simpatie repubblicane prima e filofrancesi poi, era diventato amico del Canova nel 1813, a Roma, dove si era recato per uscire dall'ambiente provinciale forlivese, e dove era rimasto fino all'anno successivo, quando, insediatosi nuovamente Pio VII nella città pontificia, fu costretto a lasciare la casa dello scultore nella quale era ospitato molto probabilmente per timore che i provvedimenti repressivi legati alla Restaurazione, più severi nei confronti dei membri del clero, non finissero per danneggiare anche l'amico artista. Per questo era andato a Firenze, città che però proprio Canova lo spinse a lasciare, reclamandone la presenza a Roma. Il 1° gennaio 1816 il letterato era infatti nuovamente nell'Urbe, e appunto poco più di un anno dopo dava alle stampe la raccolta a cui si riferisce Sartori-Canova. Pienamente inserito nella

corrente di pensiero nota come 'filosofia dell'italianismo', il Missirini, come molti altri personaggi vicini a Canova, era un forte sostenitore del primato culturale italiano; e benché le sue dichiarazioni non avessero mai superato il limite della rivendicazione della dignità del genio italico, pure si può dire che ciò che è stato definito il suo «patriottismo letterario» avesse innegabili riverberi politici. Infatti l'elezione di Leone XII e la relativa stretta autoritaria lo costrinsero nuovamente alla fuga in Toscana, dove fu tra i collaboratori dell'«Antologia», rivista distintasi per le sue palesi idee liberali e unitarie, nata dal circolo culturale che ruotava intorno al Viessesux, alla quale collaborarono i patrioti di tutta Italia, molti dei quali napoletani rifugiatisi nella capitale toscana per sfuggire alle persecuzioni borboniche dopo il fallimento del brevissimo regime costituzionale stabilitosi nel Regno delle Due Sicilie tra il 1820 e il 1821. Questi appartenevano in larga parte alla stretta cerchia di intellettuali che orbitavano intorno a Monticelli e al salotto del Conte dei Camaldoli¹⁹.

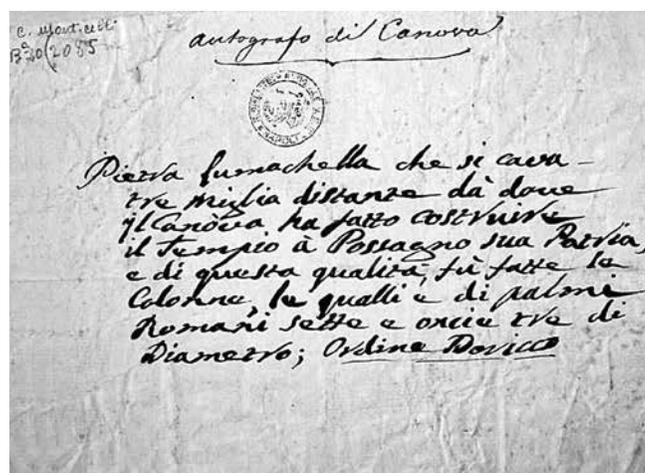
Le relazioni tra Canova e Monticelli furono molto probabilmente più intense di quanto non dimostri la corrispondenza superstite nelle carte dello scienziato; i due infatti facevano parte di uno stesso *entourage* di uomini, colti e politicamente moderati, provenienti dalle regioni più disparate d'Italia e in contatto tra di loro fin dagli ultimi anni del Settecento attraverso comunicazioni epistolari, ma anche grazie a incontri diretti. Il clima tutto sommato pacifico del decennio francese e la linea politica stessa stabilita da Napoleone per i territori italiani avevano permesso che tali rapporti si intensificassero e consolidassero, al punto tale che il cambiamento di tendenza innescato dalla Restaurazione rese più difficile ma non riuscì a impedire a questo sistema oramai strutturato di circolazione culturale di continuare a funzionare²⁰.

A riprova di quanto si dice sta il fatto che proprio lo stesso Missirini, pochi anni dopo, avrebbe dimostrato la volontà di portare a termine una raccolta biografica relativa agli italiani illustri²¹, seguendo una tendenza molto forte in quel momento, sintomo di una crescente consapevolezza della identità culturale italiana. Infatti, in quegli stessi anni, un altro noto letterato italiano dalle scoperte simpatie liberali, monsignor Carlo Emanuele Muzzarelli, aveva manifestato un'intenzione simile a quella di Missirini, in questo caso curando una raccolta di autobiografie di italiani celebri. Il forlivese Missirini e il

ferrarese Muzzarelli si erano incontrati proprio a Firenze e lì a lungo frequentati e confrontati²². Quest'ultimo, in particolare, che collaborava pure alle *Biografie degli italiani illustri* di Emilio De Tipaldo, aveva chiesto anche a Monticelli di inviare la propria autobiografia. La raccolta di autobiografie non fu mai portata a termine²³; tuttavia Monticelli aveva redatto un'esposizione schematica della sua vita, come dimostra la presenza di appunti autobiografici tra le sue carte²⁴. Di tale vicenda resta traccia anche nella corrispondenza tra Monticelli stesso e Angelo Maria Ricci²⁵, poligrafo aquilano, allievo del Collegio Nazareno e di Carlo Giuseppe Gismondi, noto e apprezzato dai suoi contemporanei soprattutto come poeta, anche lui vittima della reazione borbonica. Egli fu infatti costretto per alcuni anni a stare lontano da Napoli e dalla cattedra di Eloquenza presso la locale università, incarico che ricopriva fin dal 1808, per essere stato il precettore dei figli di Murat²⁶. Ricci chiede continuamente a Monticelli di intercedere con il potente amico Luigi de' Medici affinché gli si conceda di beneficiare di un qualunque incarico, ma di fatto dal 1814 Ricci trascorse il grosso della sua esistenza lontano dalla capitale borbonica, tra L'Aquila e Rieti. I versi dedicati alle opere di Canova sono certamente tra le cose più note del poeta²⁷. Ricci e la sua colta moglie, infatti, nutrivano una vera e propria venerazione per lo scultore, ragione per cui finirono per intessere con lui una intensa e profonda relazione di amicizia, della quale si trova riscontro anche nell'epistolario dell'artista²⁸.

La seconda lettera di Giambattista Sartori-Canova a Monticelli nasce anch'essa allo scopo di promuovere un testo; in questo caso si tratta di un'edizione delle commedie di Goldoni²⁹. In sostanza si proponeva a Monticelli di presentare la pubblicazione in corso d'opera alle sue numerose conoscenze nel mondo erudito della capitale borbonica per provare ad allargarne il numero di associati. Pure in questo caso Sartori-Canova non manca di ricordare a Monticelli il più noto fratello e la relazione che li legava.

L'esibitore del presente è il signor Giachetti, elegante tipografo pratese che recasi in Napoli per oggetto di commercio e principalmente per fare associati alla lodata sua edizione seconda di tutte le commedie dell'immortale Goldoni. A questo fine imprendo di dirigerlo a lei e di raccomandarlo alla di lei cortesia e benevolenza, anche in nome del fratello mio che le sarà



3. Cartiglio indirizzato a Teodoro Monticelli. Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III", Carte Monticelli, C023.

grato di qualunque cura amorevole, ch'Ella si compiacerà di avere all'effetto dell'onesto nostro desiderio³⁰.

Il passo finale di questa stessa epistola fornisce inoltre dettagli sulla tranquillità del ritorno a Roma dell'artista appena avvenuto; faccenda, quella della pericolosità del viaggio, che, come s'è detto, angustiava non poco lo scultore veneto³¹. Infine fa capolino la figura di Francesco Ricciardi, conte dei Camaldoli, che fu ministro della Giustizia e del Culto già sotto Murat e nuovamente durante il breve periodo costituzionale, nel corso del quale portò avanti un tentativo di riforma legislativa di ispirazione chiaramente liberale. Questi era un vecchio e assai caro amico di Monticelli, noto organizzatore di uno dei più prestigiosi salotti culturali cittadini, nel quale si riunivano i migliori intellettuali della città e passava la parte più bella dei colti stranieri a Napoli. Da quanto si legge in questa lettera è possibile che, grazie all'azione congiunta di Monticelli e del suo amico conte – e vista la fama dell'artista –, si fosse riusciti ad ottenere per lo scultore e per chi lo accompagnava l'onore di pranzare all'interno degli scavi di Pompei, così come talvolta accadeva per i personaggi particolarmente illustri³².

Accanto alle epistole propriamente dette vi è un altro interessante documento: si tratta di un breve scritto che appare come una sorta di cartellino per un esemplare di roccia inviato dallo scultore all'amico mineralogista, sul quale si legge: «Pietra lumachella che si cava [a] tre miglia [di] distanza da dove il Canova ha fatto costruire il tempio a Possagno, sua pa-



4. Antonio Canova (attr.), *Testa di satiro*. Napoli, Real Museo Mineralogico, Centro Musei delle Scienze Naturali e Fisiche, Università degli Studi di Napoli "Federico II".

tria, e di questa qualità fu fatta la colonna, la qualli è di palmi romani sette e oncie tre di diametro; ordine dorico» (fig. 3)³³.

La grafia è diversa da quelle delle altre lettere, per cui non sembra appartenere a Giambattista Sartori-Canova; in alto a destra con una grafia antica c'è scritto però «autografo di Canova», mentre su un foglietto ripiegato che contiene il cartiglio si legge: «autografo di Canova di Carlo de Marco». Non è dato sapere perché il nome dell'artista sia affiancato a quello del ministro, morto per altro fin dal 1804, forse a voler rimarcare una relazione tra quest'ultimo e Canova. In ogni caso, dal confronto con autografi canoviani certi, quanto attestato dalla scritta non sembra un'assurdità.

Come è noto, Canova morì il 13 ottobre del 1822, lasciando il tempio di Possagno incompiuto. Nessuna delle lettere fa esplicita menzione del cartellino relativo all'invio di marmo lumachella; per cui non si può stabilire se mai esso fosse stato allegato a una di queste. A parere di chi scrive l'ipotesi più probabile è che esso fosse stato piuttosto inviato insieme al

pacchetto che conteneva l'esemplare di marmo al quale il foglietto si riferisce. Il senso di un simile invio sembra duplice. Esso infatti potrebbe rappresentare la risposta a una richiesta esplicita da parte di Monticelli di conoscere il materiale con il quale Canova stava costruendo il tempio di Possagno; ma vi è anche la possibilità che l'artista avesse deciso spontaneamente di inviare il reperto per ottenere informazioni sulle caratteristiche tecniche del materiale utilizzato³⁴. La presenza di tale scheda all'interno della corrispondenza tra Sartori-Canova e Teodoro Monticelli testimonia comunque almeno un invio di materiale lapideo da parte dello scultore al brindisino; ma è molto probabile che non si trattasse di un caso isolato. Anzi, sembra proprio che Canova avesse fatto omaggio all'amico di un altro oggetto, apprezzabile quanto curioso, la cui presenza nella collezione dello scienziato, nonché l'attribuzione certa dello stesso al famoso artista, è attestata nel dettagliato e accurato *Elogio* che l'amico e collega accademico Giuseppe Ceva Grimaldi intesse all'indomani della morte del mineralogista. Questi, dopo avere ricordato il ruolo centrale svolto da Monticelli nel «dar forma di scienza alla Geologia, richiamandola dal campo delle ardite ipotesi sul sentiero dell'osservazione e del fatto»³⁵, cita le opere più rappresentative e note dell'amico, nonché il prestigio dei suoi contatti epistolari, e passa a descriverne a grandi linee la collezione, o meglio le collezioni, restituendo efficacemente l'importanza e l'imponenza di quella Vesuviana, unica per varietà e qualità, come di quella detta di «Orittognostica Generale», ricca di esemplari rarissimi, provenienti da ogni parte del mondo. Ceva Grimaldi prosegue e riporta, appositamente in evidenza, l'elenco dei reperti, o gruppi di reperti, legati all'amicizia con grandissime personalità, non solo del mondo della scienza, del suo tempo.

Una gran parte di essi [reperti] sono preziosi doni del non mai abbastanza lodato re di Danimarca, dell'ottimo principe signore della Toscana, di Davy, di Piazzzi, di Ruppel, del suo caro amico monsignor Medici Spada. Da ultimo è pur bello leggere in uno di quei cartelli il nome celebre di Antonio Canova, il quale per quella corrispondenza che lega i grandi ingegni, donò anch'egli al suo amico Monticelli un bel cristallo di quarzo limpido trovato nel seno di quel marmo che prendeva quasi la vita dal suo scalpello³⁶.

Nelle parole di Ceva Grimaldi si coglie la volontà di spingere la corona borbonica a fare acquisto dei reperti appartenuti all'illustre defunto; scopo che appare con chiarezza nelle battute finali del suo discorso attraverso un accorato appello: «e noi facciam voti che queste belle collezioni le quali tanto onorano il nostro paese, non ci sieno rapite dallo straniero, perocché sempre miserevole è il vedersi togliere le preziose gemme di casa»³⁷.

La stretta relazione tra l'autore dell'elogio e il defunto, nonché la vicinanza temporale dell'elogio stesso ai fatti descritti, fa ritenere tale fonte particolarmente attendibile. Non c'è motivo di dubitare infatti che l'oggetto a cui si fa riferimento più sopra fosse stato, non si dice eseguito materialmente da Canova – questione che vista la natura del manufatto non sarebbe né possibile né utile porsi, almeno in questa sede –, quanto inviato da lui appositamente per omaggiare l'amico mineralogista, verso il quale era grato per numerose ragioni, come più volte affermato nei carteggi analizzati. Inoltre, dal testo di Ceva Grimaldi è evidente che il reperto recasse il nome di Canova sul cartellino, cosa che non fa che confermarne la veridicità, poiché, visto l'alto numero di visitatori della collezione Monticelli, la fama dello scultore e il numero ancora piuttosto alto di persone che lo avevano conosciuto e che avrebbero potuto smentire la cosa, l'apposizione del nome di Canova sul cartellino del manufatto sarebbe stato un azzardo senza senso. In più, l'elogio di Ceva Grimaldi veniva declamato al cospetto di un uditorio che conosceva benissimo la collezione per averla visitata almeno una volta, per cui esso, lungi dal rivelare aspetti inediti della raccolta, era piuttosto teso a esaltarne quelli più noti e universalmente apprezzati.

L'oggetto, scolpito assai semplicemente ma con sicura destrezza, appare come un puro *divertissement* senza particolari pretese artistiche. Di certo tale fu considerato dai contemporanei, tanto che Ceva Grimaldi nemmeno si sofferma a descriverne il soggetto. Si tratta di una testa di *Satiro* (cm 5x10x11; il cristallo di quarzo misura cm 2,5) (fig. 4) realizzata in marmo di Carrara, caratterizzata da un grosso naso ben scolpito e da un limpidissimo cristallo di quarzo stretto tra le fauci. La presenza di tali cristalli all'interno del marmo è una particolarità ricercata dai mineralogisti, ma rappresenta un'eventualità infelice per gli scultori, poiché tale caratteristica rende di fatto quello specifico pezzo di marmo inutile e impossibile



5. Antonio Canova (attr.), *Tronco di un albero*. Roma, Museo di Mineralogia, Università degli studi di Roma "La Sapienza".

da scolpire. Questa particolare circostanza dovette dare l'idea a Canova, il quale, certo di far cosa gradita a Monticelli nello spedire il frammento di marmo di Carrara con l'inserito di quarzo, pensò poi di rendere l'omaggio più gradito impreziosendo lo stesso di un piccolo saggio di scultura, il cui soggetto, la testolina di satiro tutta creata intorno al grosso cristallo, è appositamente pensato per sfruttare nella maniera migliore la posizione naturale del quarzo.

Un'ulteriore conferma che il *Satiretto* della collezione Monticelli possa essere legato a Canova è data dalla presenza di un oggetto del tutto simile – nelle caratteristiche tecniche, non nel soggetto – nel Museo Mineralogico dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza"³⁸. Si tratta pure in questo caso di cristalli di quarzo ialino su marmo bianco simile a quello di Carrara; analogamente l'esemplare risulta scolpito in maniera tale che le caratteristiche naturali del reperto risultino perfettamente adeguate alla creazione di un soggetto artistico.

Nel reperto romano però i cristalli di quarzo presenti nel marmo sono numerosi e piuttosto piccoli; pertanto l'artista

che ne ha eseguito la scultura pensò di rappresentarvi un ramo rorido di rugiada (fig. 5). A conti fatti le caratteristiche comuni tra il rametto di Roma e il *Satiretto* di Napoli sono decisamente troppo numerose per essere ritenute casuali. L'ipotesi di una relazione più stretta tra i due oggetti è confermata dal fatto che il nucleo più antico delle collezioni mineralogiche del museo dell'ateneo romano e la sua stessa fondazione risalgono al primo ventennio dell'Ottocento e sono dovute soprattutto all'opera di Carlo Giuseppe Gismondi³⁹, a cui si è alluso più di una volta, per il quale, grazie alla fama raggiunta nella sua docenza al Nazareno, Pio VII istituì appositamente l'insegnamento di Mineralogia e il museo stesso nel 1804.

Egli fu, come si è detto, uno dei primi maestri di Monticelli e suo grande amico al punto tale che lo scienziato brindisino, tra la fine del regime napoleonico e la seconda Restaurazione, gli aveva procurato l'incarico di professore di Mineralogia a cui era legata la carica di direttore del Real Museo Mineralogico di Napoli, funzione che tuttavia egli ricoprì per un periodo molto breve, dopo il quale fece ritorno a Roma. Del legame di Canova con il Nazareno e della tradizionale attribuzione all'artista del busto-ritratto di Petri si è già detto; ma, mancando il conforto dei documenti, la possibilità che egli sia in qualche modo legato ad un altro piccolo reperto di marmo con cristalli di quarzo, stranamente scolpito, rimane solo un'ipotesi suggestiva⁴⁰.

La notissima collezione mineralogica di Teodoro Monticelli, che fino alla sua morte era allestita all'interno di Palazzo Penne, nell'antica piazzetta San Demetrio (che oggi porta il suo nome), è attualmente conservata, seppure parzialmente, all'interno del Museo Mineralogico dell'Università "Federico II" di Napoli, il luogo più consono, visto che all'indomani del ritorno di re Ferdinando egli aveva avuto l'incarico di supervisore di tutti i musei dell'ateneo cittadino, del quale era stato rettore nel biennio 1826-1827⁴¹. Molto probabilmente fin dall'inizio egli aveva pensato di destinare allo Stato borbonico la sua raccolta; tuttavia con il passare dei decenni e con la crescente disillusione rispetto al futuro politico del Regno e dell'Italia, e ancor più rispetto alla gestione delle istituzioni culturali da parte dei Borbone, i quali lasciavano che esse languissero in un progressivo abbandono e in una drammatica mancanza di fondi, prese piede nella sua mente l'idea in-

vece di venderla, preferibilmente a privati al di fuori del Regno di Napoli. Lo scienziato espone tale intendimento a Paolo D'Ambrosio, ambasciatore del Regno di Napoli in Danimarca, già nell'ottobre del 1819. In quell'occasione il suo vecchio amico e compagno di lotte per la promozione della cultura scientifica a Napoli lo redarguisce, ricordandogli la missione prevalentemente pubblica della sua raccolta.

Non posso dirvi il dolore che mi avete cagionato tutte le due volte che mi avete minacciato di voler vendere a forestieri la vostra collezione: che orrore! Oh quanto vi amai e vi ammirai dippiù allorché mi diceste in una delle prime vostre lettere, che vi credevate nell'obbligo di lasciarla all'Accademia nostra⁴²!

Ma Monticelli non mostra di tornare sui suoi passi. Da quella data in poi, infatti, si moltiplicano nella corrispondenza i riferimenti al suo fermo proposito di vendere le raccolte mineralogiche. Le lettere in cui tale proposito appare con maggiore chiarezza sono quelle indirizzate fin dagli anni Venti al suo amico astronomo di origini maceratesi Lodovico Ciccolini⁴³. In una epistola in particolare emerge il fatto che Ciccolini aveva dato a Monticelli poche speranze di piazzare una raccolta come la sua, perché oramai i viaggiatori erano interessati allo svago più che alla scienza. Eppure successivamente risulta che egli aveva agito da tramite per un tentativo di acquisto della raccolta da parte del Duca di Blacas, in quegli anni ambasciatore presso la Santa Sede, dopo aver ricoperto lo stesso incarico nel Regno delle Due Sicilie. Questi pare nutrisse grande interesse per le raccolte ancor prima di averle viste proprio perché raggiunto dalla loro fama⁴⁴.

Tuttavia anche l'acquisto da parte di Blacas non andò a buon fine. Intanto l'età che avanzava e il totale disinteresse da parte dei governanti per una collezione che continuava ad attirare centinaia di visitatori da ogni parte del mondo rendevano Monticelli vieppiù determinato nella sua decisione. Diventava infatti sempre più difficile per lui gestire l'afflusso continuo di persone che richiedevano di vedere le raccolte e di parlare con lui; inoltre mantenere i numerosissimi e prestigiosi contatti epistolari stabiliti in tutto il mondo grazie al diffuso apprezzamento dei suoi studi e delle sue raccolte gli costava tempo e denaro. Di queste cose infatti si lamentava fin dagli anni Venti:

Una folla di stranieri che vengono a visitare la mia collezione mi uccide, perché in visita molte ore al giorno. Oggi ne sono ammirati, ed io ne sono contento, perché dovrei avere doppio locale, tripli armadi e più tempo, più pazienza e più denari per disporre tutto in miglior ordine, e colle sue particolarità che sole secondo me potranno far concepire la giusta idea delle vulcaniche operazioni ed aprire il varco alla spiega del fenomeno⁴⁵.

In tale situazione di totale disaffezione per i governanti che non tenevano minimamente in conto il servizio reso da una personalità come la sua – in termini se non altro di fama acquisita dagli studi scientifici del Regno attraverso le sue opere – egli cercava piuttosto di ottenere dalla vendita un cospicuo capitale da lasciare ai suoi amatissimi nipoti. È infatti ancora nella corrispondenza con Ciccolini che emerge questo suo proposito, quando lo si coglie intento a ottenere, da sacerdote e monaco celestiniano quale egli fu, la facoltà di testare⁴⁶.

La morte colse Monticelli, oramai ottantaseienne, nel 1845, proprio durante il settimo congresso degli scienziati italiani in corso nella città partenopea, e la sua scomparsa segnò la fine di un'epoca, quella dell'età dell'oro della scienza a Napoli, dopo la quale non vi fu che un lento ed inesorabile declino. Quanto alle sue vaste e famosissime raccolte, esse vennero acquistate per un importo di 3.500 ducati da parte del Real Museo Mineralogico solo qualche anno dopo la sua morte, l'8 novembre 1851, su offerta dei nipoti, Gregorio, Michele e dello scienziato Giovanni. Direttore del Museo Mineralogico era divenuto Arcangelo Scacchi, allievo di Monticelli e in qualche modo ultimo erede della sua tradizione scientifica⁴⁷. Egli

non poteva che accettare l'offerta dei nipoti del mineralogista appena scomparso, in quanto conosceva bene quelle raccolte per avere aiutato Monticelli nel riordino e nell'inventariazione di esse. Sulla scorta di una mentalità oramai pienamente positivista, Scacchi, acquisendo la collezione, la smembrò e la sfrondò di tutti gli esemplari doppi o considerati oramai inutili allo studio. Stilò contestualmente un puntuale catalogo in cui venivano elencati tutti gli esemplari effettivamente accolti nel museo. In questo importantissimo e accurato documento egli non fa menzione alcuna della testa di *Satiro*, o forse vi fa riferimento appuntandola semplicemente come quarzo ialino su marmo⁴⁸. Eppure, data la sua stretta frequentazione di Monticelli e la conoscenza delle sue raccolte è impossibile che egli, come Ceva Grimaldi, non avesse notato quell'oggetto e il relativo cartellino che ne attestava il legame con Canova.

Le motivazioni della sua reticenza potrebbero essere molteplici; dovette certamente avere un ruolo un certo qual ritegno nel fare riferimento a particolari circostanze che esulavano del tutto dalla mineralogia. Ma la mancanza del benché minimo accenno alla particolarità dell'oggetto, quanto meno nelle annotazioni, fa pensare anche alla volontà da parte dello scienziato di occultare in qualche modo un reperto che altrimenti avrebbe potuto correre il pericolo di essere trafugato. Sta di fatto che questa scelta di Arcangelo Scacchi determinò la perdita pressoché totale della memoria di quel manufatto. Antonio Scherillo, direttore del museo negli anni cinquanta del Novecento, attribuì peraltro il *Satiretto* al famoso scultore neoclassico, ma lo fece dubitativamente, e affidò la supposta matrice canoviana dell'opera soprattutto ad una tradizione orale che passava di direttore in direttore⁴⁹.

¹ Sebbene a tutt'altro scopo, chi scrive ha già accennato al manufatto conservato presso il Real Museo Mineralogico di Napoli in C. PETTI, M. TOSCANO, *Il Real Museo Mineralogico e il 'satiro di Canova'. Il reperto e la stratificazione dei significati*, in «Museologia Scientifica», 2010, atti del convegno, Napoli 2009, Napoli 2012, pp. 198-200.

² Le biografie di Teodoro Monticelli sono piuttosto numerose; si rimanda qui a quelle più esaustive e affidabili: G. CEVA GRIMALDI, *Elogio del commendatore Teodoro Monticelli ...*, Napoli, dalla Stamperia Reale, 1845; E. MONTICELLI, *L'abate Monticelli ...*, Napoli 1932; e tra le più recenti il profilo biografico di F.P. DE CEGLIA, in *Dizionario Biografico degli*

Italiani, LXXVI, Roma 2012, pp. 324-327.

³ Nato a Roma (1743-1814), a partire dagli anni Settanta collaborò e in seguito diresse sia le «Efemeridi Letterarie di Roma» che l'«Antologia Romana». Soggiornò a lungo in Russia, come professore di Matematica presso il Corpo dei cadetti nobili di Pietroburgo e in seguito a Parigi, dove entrò in contatto con d'Alembert e Condorcet. Di nuovo a Roma, nel 1787 fu nominato professore di Matematica presso la Sapienza. Partecipò successivamente alla Repubblica Romana e in seguito fu presidente della classe scientifica dell'Istituto Nazionale. Interessanti informazioni sulla personalità e sull'ideologia moderata

di Pessuti si leggono in M. CAFFIERO, *Le "Efemeridi letterarie" di Roma (1772-1798). Reti intellettuali, evoluzione professionale e apprendistato politico*, in *Dall'erudizione alla politica. Giornali, giornalisti ed editori a Roma tra XVII e XX secolo*, a cura di M. CAFFIERO e G. MONSAGRATI, Milano 1997, pp. 63-101; vedi anche la sua biografia scritta da G.F. RAMBELLI, in *Biografia degli italiani illustri*, a cura di E. DE TIPALDO, Venezia, Alvisopoli, 1836, III, pp. 266-269.

⁴ Su questo ambiente e sulla spaccatura all'interno della Chiesa di Roma creata dall'apertura più o meno entusiasta dei membri di questa idee illuministiche vedi l'interessante articolo di M. CAFFIERO, *op. cit.*

⁵ Sulla complessità del panorama politico tra fine Settecento e primo ventennio dell'Ottocento cfr. A. DE FRANCESCO, *L'Italia di Bonaparte: politica, statualità e nazione nella penisola tra due rivoluzioni*, 1796-1821, Torino 2011, e sul tema del liberalismo moderato, A. LEPRE, *La rivoluzione napoletana del 1820-1821*, Roma 1967. Gli stessi temi sono affrontati attraverso l'analisi della figura di Luigi de' Medici in N. NICOLINI, *Luigi De Medici e il giacobinismo napoletano*, Firenze 1935. Per altre notizie biografiche su De Marco cfr. S. DE MAJO, *De Marco Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXVIII, Roma 1990, pp. 468-472.

⁶ Per l'aspetto politico della biografia di Monticelli cfr. N. NICOLINI, *Teodoro Monticelli e la società patriottica napoletana: (1793-94)*, Bari 1958.

⁷ Sull'adesione degli scolopi agli ideali dell'Illuminismo e sulla partecipazione del corpo docente del Nazareno alla Repubblica Romana vedi D. ARMANDO, *Gli scolopi e la Repubblica Giacobina Romana, continuità e rotture*, in «Dimensioni e problemi della ricerca storica», 1992, 1, pp. 223-258 e IDEM, *La vertigine nel chiostro. Gli scolopi romani nella crisi giacobina*, in «Ricerche per la storia religiosa di Roma», 1992, 9, pp. 245-304.

⁸ De Marco infatti intesta spesso le sue lettere a Teodoro Monticelli con la frase «Stimatissimo e carissimo amico più che figlio». Vedi la lettera di Carlo De Marco a Teodoro Monticelli, Napoli, 8 maggio 1802, conservata come il resto dell'ampio carteggio Monticelli nella Biblioteca Nazionale di Napoli "Vittorio Emanuele III" (d'ora innanzi BNN), Carte Monticelli, D122.

⁹ Il testo dice in particolare: «trovo ragionevole che nella presente stagione non sia prudente intraprendere questo viaggio per andare incontro alla state ch'è più pernicioso nella nostra provincia, e spero ch'ella voglia acquietarsi a queste ragioni». Lettera di Carlo De Marco a Teodoro Monticelli, Napoli, 21 maggio 1802, BNN, Carte Monticelli, D123.

¹⁰ Anche a causa della scarsa accessibilità dei suoi archivi, sulla storia del Collegio Nazareno e del suo museo non esiste una folta bibliografia recente, eccetto A. MOTTANA, A. MUSSINO, V. NASTI, *Minerals from the Carpathian Mountains and from Transylvania Donated by Joseph II (1785) to the Museum of the Collegio Nazareno, Rome, Italy*, in «Central European Geology», LV, 2012, 1, pp. 103-122 e V. NASTI, *Il Museo Mineralogico del Collegio Nazareno*, Roma 1997, a cura del Gruppo Mineralogico Romano e di V. NASTI (che si coglie l'occasione per ringraziare per le informazioni e la cortese collaborazione). In quest'ultimo testo (p. 10) si attribuisce dubitativamente la commissione del busto a Stefano Borgia, ammiratore del Petrini, al quale il prelado avrebbe anche dedicato una targa onorifica. Tuttavia l'ipotesi di un busto fatto eseguire in memoria non è perseguibile, in quanto Petrini morì nel 1814, dunque esattamente un decennio dopo il cardinale. Datati, ma comunque utili, sono P. VANNUCCI, *Il Collegio Nazareno: 1630-1930*, Roma 1930 e A. PUCCI, A. MANODORI, *Il Nazareno*, Roma 1989.

¹¹ Antonio d'Este diresse lo studio di Canova a Napoli già nel 1795, risiedendo per qualche tempo in città. Egli aveva cominciato a gestire la bottega del più noto artista a Roma durante la sua assenza nel 1798, e mostrò la sua completa dedizione rifiutando l'incarico di restauratore dei monumenti antichi offertogli dalla Repubblica francese pur di rimanere a Roma. Dal ritorno di Canova in poi, proprio sul finire del secolo, egli agì ufficialmente come amministratore e direttore della bot-

tega dell'amico e collega. Era lui, tra le altre cose, a recarsi più spesso direttamente nelle cave di Carrara per selezionare il marmo. Benché scultore capace e artista non banale, Antonio d'Este è noto soprattutto per avere steso una puntuale biografia di Antonio Canova, che egli aveva cominciato a scrivere all'indomani della morte dell'amico e della pubblicazione, nel 1824, di una prima biografia sullo scultore, quella ad opera di M. Missirini, il cui risultato non lo trovava affatto d'accordo. Il suo scritto su Canova tuttavia non vide la luce che postumo, nel 1864, pubblicato da uno dei suoi figli. Su Antonio d'Este vedi il bel profilo di P. MARIUZ, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXIX, Roma 1991, pp. 425-429.

¹² Lettera di Antonio d'Este a Teodoro Monticelli, Roma, 21 giugno 1814, BNN, Carte Monticelli, D186.

¹³ Per un quadro chiaro ed essenziale della situazione politica vedi G. GALASSO, *Storia del Regno di Napoli*, Torino 2007, in particolare, V, pp. 10-41.

¹⁴ Cfr. P. FARDELLA, *Antonio Canova a Napoli tra collezionismo e mercato*, Napoli 2002, pp. 30-31.

¹⁵ Sui committenti napoletani di Canova e sui suoi soggiorni partenopei vedi P. FARDELLA, *op. cit.*

¹⁶ Lettera di Giambattista Sartori-Canova a Teodoro Monticelli, Roma, 1° dicembre 1818, BNN, Carte Monticelli, C021.

¹⁷ Riferisce di tali paure – tutt'altro che ingiustificate – A. BORZELLI, *Relazioni del Canova con Napoli al tempo di Ferdinando I e Gioacchino Murat*, Napoli 1929, pp. 24-27, in particolare in rapporto al viaggio fatto dall'artista nel febbraio del 1813, in occasione del quale pretese di avere una scorta armata, prontamente fornitagli (ben dodici gendarmi a cavallo).

¹⁸ Si tratta di M. MISSIRINI, *Sui marmi di Antonio Canova versi*, Venezia, dalla tipografia Picotti, 1817.

¹⁹ Su Missirini vedi V. CORVISIERI, *Missirini Melchiorre*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXV, Roma 2011, pp. 54-57.

²⁰ Su questi temi cfr. A. DE FRANCESCO, *op. cit.*

²¹ Ci si riferisce in particolare a M. MISSIRINI, *Di molti illustri italiani epigrafi e biografie...*, s.l., s.n., 1848. Al quale seguì subito una seconda edizione: IDEM, *Elogi e biografie di alcuni uomini illustri italiani...*, Firenze, Tipografia della Pia casa di lavoro, 1849.

²² Muzzarelli svolse un ruolo politico centrale a Roma tra il 1848 e il 1849, essendo chiamato da Pio IX a presiedere il governo (dopo il rifiuto di Rosmini) e votando per l'abolizione del potere temporale del papa e la proclamazione della Repubblica. Con l'arrivo delle truppe francesi nella capitale pontificia, infatti, il 4 luglio, fu costretto all'esilio. Vedi V. CAMAROTTO, *Muzzarelli Carlo Emanuele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVII, Roma 2012, pp. 624-626.

²³ Molte delle biografie raccolte dal Muzzarelli furono editate da D. MULLER, *Biografie autografe e inedite di illustri italiani di questo secolo*, Torino 1953.

²⁴ T. MONTICELLI, *Documenti per una biografia*, BNN, Carte Monticelli, M241, M242, M243.

²⁵ «Il mio amico Monsignor Muzzarelli, uditor della sacra Rota, ha in pensiero di scrivere il Plutarco degli illustri Italiani viventi tra i quali siete voi certamente (...). Vi prego dunque in confidenza e per la nostra amicizia di volerli favorire un sunto delle notizie biografiche le quali vi appartengono e per evitare ogni ritegno di modestia me ne farò, se volete, autore io stesso». Lettera di Angelo Maria Ricci a Teodoro Monticelli, L'Aquila, 13 ottobre 1829, BNN, Carte Monticelli, R027. Monticelli inviò la sua nota biografica (lettera di Angelo Maria Ricci a Teodoro Monticelli, L'Aquila, 3 maggio 1830, BNN, Carte Monticelli, R031), che tuttavia restò inedita.

²⁶ Su Angelo Maria Ricci e i suoi rapporti con Canova vedi A. CESAREO, *Versi di Angelo Maria Ricci ad Antonio Canova*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», Classe di scienze morali, lettere ed

arti, CLXVI, 2007-2008, pp. 155-202 e M.F. APOLLONI, *Un poeta mecenate di se stesso: Angelo Maria Ricci e gli affreschi di Pietro Paoletti in Palazzo Ricci a Rieti*, in «Ricerche di storia dell'arte», 1992, 46, pp. 35-48.

²⁷ Cfr. per esempio A.M. RICCI, *La pietà, gruppo in tre figure scolpito dall'immortale marchese Canova*, Roma, nella stamperia de Romanis, 1822, ovvero IDEM, *In morte del celebre marchese Antonio Canova, capitolo del cavalier A.M.R. nell'offerire ricamato per mano della consorte un ritratto dell'illustre defunto al signor abate don Giovanni Battista Sartori Canova*, Roma, nella stamperia de Romanis, 1822.

²⁸ A. CESAREO, *op. cit.*

²⁹ Ci si riferisce qui, in particolare, a *Memorie di Carlo Goldoni*, opera in tre tomi, tutti pubblicati a Prato dall'editore Franco Giachetti, nel 1822.

³⁰ Lettera di Giambattista Sartori-Canova a Teodoro Monticelli, Roma, 3 giugno 1822, BNN, Carte Monticelli, C022.

³¹ A. BORZELLI, *op. cit.*, p. 26.

³² «Il nostro ritorno fu felicissimo, e viva serbiamo nel cuore la memoria della sua cortese accoglienza e di quell'amenò e gustosissimo pranzo celebrato a Pompei con sì rispettabile e graziosa compagnia. Anzi, vorrei porgere li nostri saluti a Marchese e Marchesa Ricciardi»: lettera di Giambattista Sartori-Canova a Teodoro Monticelli, Roma, 3 giugno 1822, BNN, Carte Monticelli, C022.

³³ BNN, Carte Monticelli, C023.

³⁴ Un paziente studio congiunto di documenti e reperti da parte dello staff del Museo ha consentito l'identificazione di alcuni degli esemplari più importanti della collezione Monticelli e di altre raccolte antiche. Si ringrazia per queste informazioni la dottoressa Carmela Petti, curatrice del Museo Mineralogico, alla quale chi scrive è legata da un rapporto di cara amicizia e proficua collaborazione. Si coglie l'occasione per ringraziare anche la professoressa Maria Rosaria Ghiara, direttrice del Centro Musei delle Scienze Naturali e Fisiche (Università degli Studi di Napoli "Federico II") che ha creduto in questi studi, li ha promossi e vi ha collaborato.

³⁵ G. CEVA GRIMALDI, *op. cit.*, pp. 17-18.

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ *Ivi*, p. 19.

³⁸ Non esiste ancora una monografia sul museo, in fase di riordino

e in procinto di spostarsi in altre sale del dipartimento di Mineralogia, dove si trova attualmente. Chi scrive deve tutte le informazioni e la notizia dell'esistenza stessa del piccolo marmo alla disponibilità del professor Michele Lustrino e della signora Flora Panzarino. Si ringraziano entrambi infinitamente.

³⁹ Su Gismondi vedi almeno D. MORICHINI, *Necrologia del padre Carlo Giuseppe Gismondi*, Roma, nella stamperia del Giornale arcadico presso Antonio Boulzaler, 1825.

⁴⁰ Ogni tentativo di consultare le carte dell'Archivio del Collegio Nazareno finora, purtroppo, si è rivelato inutile.

⁴¹ La nomina relativa a tale incarico, del 3 novembre 1825, si trova tra le Carte Monticelli: BNN, U011.

⁴² Lettera di Paolo D'Ambrosio a Teodoro Monticelli, Copenaghen, 13 ottobre 1819, BNN, Carte Monticelli, D051.

⁴³ Lodovico Ciccolini aveva collaborato in Francia con Lalande e aveva diretto la Specola di Bologna dove era anche docente. Tali incarichi non furono mai disgiunti da un forte impegno politico da parte dello scienziato (che fu elettore del Corpo Legislativo della Repubblica Italiana). Proprio per questo, non appena la città felsinea ritornò sotto la giurisdizione del papa, gli furono revocati tutti gli incarichi. Su Lodovico Ciccolini vedi il profilo di L. BRIATORE, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXV, Roma 1981, pp. 357-358.

⁴⁴ Lettera di Lodovico Ciccolini a Teodoro Monticelli, Roma, 17 febbraio 1827, BNN, Carte Monticelli, C 110.

⁴⁵ Lettera di Teodoro Monticelli a Paolo D'Ambrosio, Napoli, 2 maggio 1819, BNN, Carte Monticelli, D112.

⁴⁶ Lettera di Lodovico Ciccolini a Teodoro Monticelli, Roma, 30 novembre 1829, e lettera di Lodovico Ciccolini a Teodoro Monticelli, Roma, 3 aprile 1830, BNN, Carte Monticelli, C114, C115.

⁴⁷ Tali notizie rimandano a comunicazioni personali della dottoressa Carmela Petti, che da anni conduce ricerche sulla nascita del museo e sull'acquisizione della collezione Monticelli.

⁴⁸ A. SCACCHI, *Cataloghi dei Minerali*, 1885, ms. conservato presso l'archivio del Real Museo Mineralogico, Centro Musei per le Scienze Naturali e Fisiche, Università degli Studi di Napoli "Federico II", p. 79.

⁴⁹ A. SCHERILLO, *Un lavoro del Canova nel Museo Mineralogico di Napoli*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», n.s., VI, 1956-1957, pp. 1-4.

ABSTRACT

History and Legend of a Spurious Item in the Monticelli Collection: The So-called 'Canova's Satyr' in the Royal Mineralogical Museum of Naples

A brief correspondence in the early nineteenth century between the great neoclassical sculptor Antonio Canova and Teodoro Monticelli, renowned throughout Europe for his scientific studies of Vesuvius, allow for a closer look at the history of a small sculpted head of a satyr in the collection of the Royal Mineralogical Museum in Naples and traditionally attributed to Canova. The correspondence also suggests that there may be a link between Canova and a similar object held at the Museum of Mineralogy in the La Sapienza Museum in Rome, since this object in turn would seem to lead to Giuseppe Gismondi, the first professor of Mineralogy in that university and founder of the museum, and also a good friend of Monticelli's and in contact with Canova. Passing from the study of the correspondence to Canova's entourage, what emerges from the dense network of reciprocal relationships is the existence a close intellectual community that was still active towards the end of the second decade of the nineteenth century, characterized by ideologically middle-of-the-road ideas and a strong, shared sense of belonging to the Italian cultural homeland.



*All'amico carissimo Prof. A. Orsi
ricordo di L. De Luca*

1. Ritratto fotografico di Luigi de Luca, anni Novanta dell'Ottocento.
Napoli, collezione privata

Sulle ali del Simbolismo.

Di alcune opere dello scultore Luigi de Luca (1855-1938)

Isabella Valente

Il classico è il nuovo che resta nuovo.

[Ezra Pound]

La riflessione di Ezra Pound si adatta efficacemente all'opera di Luigi de Luca (fig. 1), scultore classico, ma moderno, di grande spessore. Eppure la sua presenza nel territorio della scultura napoletana tra Otto e Novecento, già di per sé fortemente accidentato, ha cominciato a essere apprezzata soltanto in tempi recenti¹. Ci si chiede quando sia cominciata la sfortuna critica di de Luca. Il critico americano Ashton Rollins Willard (1858-1918) nel capitolo dedicato agli scultori contemporanei del Sud Italia, nell'edizione accresciuta nel 1902 del suo volume del 1898, non menziona de Luca, mentre ricorda nell'ordine Solari, Belliazzi, Franceschi, d'Orsi, i due fratelli Jerace, Gemito, Barbella, i siciliani Civiletti e Ximenes².

De Luca scompare dunque dalla scena generale già all'inizio del Novecento insieme con tanti altri nomi della scultura italiana, non soltanto meridionale, pur sopravvivendo nelle recensioni della critica coeva che si esprimeva a proposito delle mostre collettive o personali. Nel caso di de Luca si deve aggiungere che l'artista non ebbe una vita espositiva intensa rispetto a quella di altri scultori contemporanei, soprattutto riguardo alle mostre all'estero; di conseguenza anche la produzione su commissione, derivante spesso da rapporti di conoscenza e di clientela sviluppatasi in occasione delle mostre, fu abbastanza contenuta. Un ulteriore fattore che ha offuscato la memoria dello scultore risiede nel fatto che, essendosi iscritto ormai venticinquenne al Real Istituto di Belle Arti, anche la sua attività ebbe inizio in ritardo rispetto a quella degli altri artisti napoletani; ma soprattutto era terminata l'ondata di piena generata dal Re-

alismo che a Napoli era stato ampiamente dibattuto dalla metà degli anni Sessanta fino a tutto il decennio successivo, imponendosi fortemente alla terza Mostra Nazionale del 1877. Non bisogna, inoltre, dimenticare la parentesi urbinata, quando de Luca si allontanò dalla scena artistica napoletana per assumere la docenza di scultura, e poi la direzione, presso l'Accademia di Belle Arti delle Marche³.

Il 1880 fu dunque l'anno d'ingresso dell'artista sul palcoscenico delle arti plastiche napoletane. S'iscrive al Real Istituto di Belle Arti⁴ e partecipa per la prima volta a una pubblica esposizione, la XVI mostra della Società Promotrice di Belle Arti di Napoli. Qui propose una terracotta patinata a finto bronzo dal titolo *Illusioni svanite-Figliuol prodigo*, uno «studio di nudo molto accuratamente condotto»⁵, giudizio che – in assenza di documenti visivi – fa presumere di sapere ancora di test scolastico. Nello stesso 1880 de Luca faceva domanda al concorso d'incoraggiamento al pensionato nazionale con sede in Roma, prendendo parte alla classe di scultura di primo grado con una *Testa*⁶.

Tre anni più tardi presentò alla XIX Promotrice napoletana il *Ritratto della baronessa Sonnino della Rocca*⁷; nel 1885 partecipò alla XXI Promotrice con un *Ritratto*, privo di attributi identificativi, e un bronzo intitolato *Filone*⁸. Si deve attendere la mostra del 1887 perché lo scultore desse prova di sé con altri soggetti più complessi. In questa XXIII edizione presentò tre opere: due bronzi, *Ai campi* e *In riva al mare*⁹, e un gesso per l'esecuzione in marmo, intitolato *Studio dal vero*. È possibile identificare, grazie a un articolo comparso su «Il Pungolo», i temi di *In riva al mare* e dello *Studio dal vero*: il primo, un «marinarello ben piantato, studiato, attraentissimo come un aristocratico ornamento di un'aristocratica sala»; il secondo «un mezzo busto di



2. Luigi de Luca, *Lalia*, 1883, bronzo. Ubicazione sconosciuta (antica fotografia di collezione privata).

donna (...) un profilo di giovanetta, caratteristica nella sua delicatezza, mite, pensosa», che un altro articolo definisce «uno studio di nudo non privo di pregi»¹⁰.

Inizialmente l'interesse del giovane artista si attestò sugli esiti del Realismo, la grande novità della scultura napoletana, proposta, anche in sede teorica, dal maestro Stanislao Lista¹¹.

Fu proprio Lista, infatti, a forgiare il percorso del giovane de Luca, che era approdato alla modellazione autonomamente, plasmando figure presepiali in terracotta e statue in cartapesta. E come tutti gli allievi di Lista, anche de Luca ricordava il maestro con estrema dolcezza, come si legge in un passo di un'*Autobiografia* redatta in tarda età: «Egli comprendeva l'indole e la tendenza del giovane e lo guidava in modo da sviluppare le qualità personali dell'allievo senza imporre sistemi, tecnica, modi di interpretare»¹². Lista formò la sua tempra di scultore, facendolo esercitare a lungo nel disegno dalla statua, nella copia in creta di opere sue e dei reperti archeologici del museo di Napoli e soprattutto nella modellazione dal vero.

Fedele al magistero listiano, lo scultore conseguì nel 1883 il primo successo in sede nazionale con un bronzo presentato all'Esposizione Nazionale di Roma dal titolo *Lalia* (fig. 2)¹³, comunicando nella didascalia che era tratto «dall'*Assomoir* di Zola»¹⁴. La Mostra Nazionale di Roma del 1883 si connotò per il «disordine di un trasloco di indirizzo» all'insegna della riscoperta di ideali già consumati e di vecchie iconografie, rimpastate raffigurazioni già viste miste a nuove ricerche, «ninnoli da caminetto, cenci e lustrini»¹⁵. Da questo miscuglio emersero alcune opere sulle quali la critica insistette per l'uno o l'altro motivo. Tra le più acclamate vanno ricordate *l'Ecce Homo* di Vincenzo Vela, *l'Euclide* e la *Lucrezia* di Giacomo Ginotti, il *Fossor* e *Ad bestias* di Franceschi, la *Galatea* di Leopoldo Ansiglioni, la *Giuditta* di Andrea Malfatti, il *Michelangelo* del Tabacchi, che confermavano la ripresa in chiave classicista di temi antichi; furono poi applauditi *l'Aspromonte* di Vincenzo Jerace, ispirato all'epopea garibaldina, i quattro lavori di Medardo Rosso e *Lalia*, il bronzo di de Luca.

Lalia faceva parte di quella schiera di soggetti infantili onnipresenti nelle diverse esposizioni italiane, dal carattere ora malizioso, ora mesto, ora giocoso, molto amati dalla classe borghese. Tuttavia, suggestionato dal romanzo di Zola, pubblicato in Italia da Treves nel 1878 col titolo *Lo scannatojo* e nella versione originale da Pavia nel 1880, de Luca offriva con *Lalia* il quadro di un'infanzia molto diversa: non si trattava del bambino capriccioso di *Un incontro per le scale* di Adriano Cecioni e nemmeno del monello dall'aria furbetta di *Dopo una scappata* di Rosso – entrambi



3. Luigi de Luca, *Monello napoletano*, 1888. Ubicazione sconosciuta («L'Illustrazione Italiana», XVI, 7, Milano, 17 febbraio 1889, p. 117).
 4. Luigi de Luca, *Testa di ragazzo*, gesso. Ubicazione sconosciuta

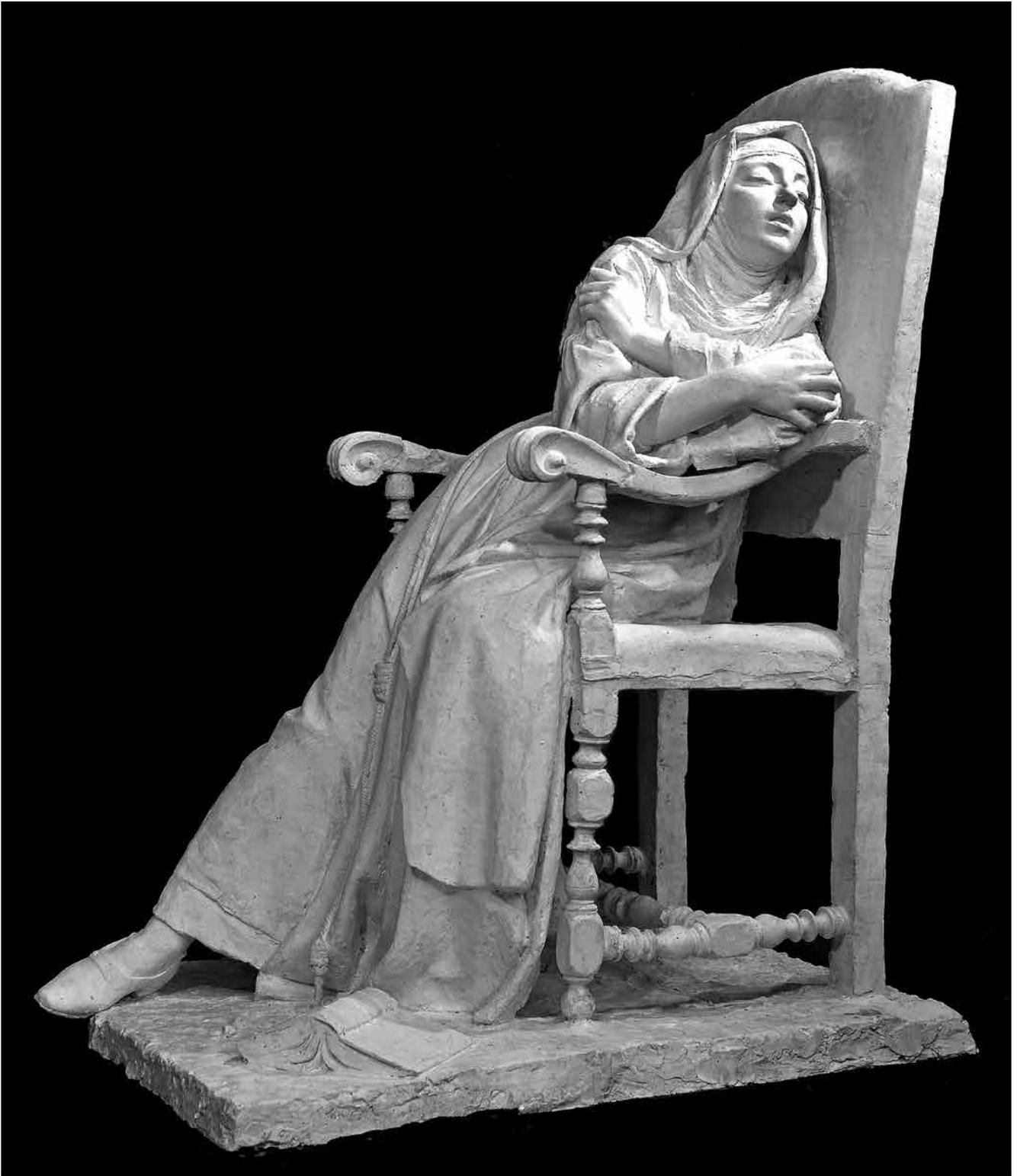
(antica fotografia di Fotoagenzia Napoli in collezione privata).
 5. Luigi de Luca, *Monello napoletano*, bronzo. Ubicazione sconosciuta (antica fotografia di Ferdinando Lembo in collezione privata).

presenti nella stessa mostra – ma della rappresentazione drammatica di chi era costretto a vivere ai margini della ‘buona’ società. Secondo questa linea, un confronto può essere istituito con un’altra opera di Cecioni, *Il suicida* (Firenze, Galleria d’arte moderna in Palazzo Pitti), saggio finale del pensionato napoletano dell’artista fiorentino, completato nel 1867 e fortemente sostenuto dall’ambiente accademico napoletano, con il quale sembra condividere, oltre alla crudezza del tema, lo stile asciutto e il modello compositivo. La genesi della figura di *Lalia* è narrata in una pagina dell’*Autobiografia*. Spinto dall’amico medico Luigi Attanasio, lo scultore decise di modellare «un ritratto di ragazza grande al naturale. Il soggetto molto triste e commovente, che a me piaceva, lo avevo tratto da un romanzo di Zola, *l’Assommoir*: “la piccola Lalia”. L’Attanasio mi pagava la modella che era una bambina di otto anni. Ben presto mi accorsi che questa era affetta da uno sfogo tra le dita delle mani e in diverse parti del corpo e che emanava un acre odore di zolfo (...). Ne fui impressionato»¹⁶.

Dopo alcuni mesi, giunta a compimento, l’opera fu fusa in bronzo e spedita a Roma¹⁷. Ancora una volta sulla scia del severo realismo di d’Orsi e del suo *Proximus tuus*, che

aveva innescato l’interesse per il ciclo dei vinti, il mondo degli umili e dei diseredati, esce dalla fucina di uno scultore partenopeo un’opera ascrivibile a questo universo sotterraneo, nascosto nei fondaci di una metropoli, Napoli o Parigi, indagato anche da Zola: un mondo parallelo a quello della società elegante e alla moda, che tuttavia faceva breccia nel ceto borghese e in quello aristocratico quasi in segno di compensazione rispetto al divario sociale esistente. Così la piccola *Lalia*, frustata a sangue da suo padre, il fabbro Bijard, diviene un esempio di coraggio, da difendere e proteggere¹⁸. Tuttavia, la *Lalia* zoliana trasferita nella rappresentazione plastica con scrupolo filologico – dritta come un piolo, legata al letto con quelle corde che non dovevano essere toccate altrimenti il padre se ne sarebbe accorto – dovè apparire un soggetto troppo forte anche per i critici più audaci. Durante il soggiorno romano de Luca ebbe modo di visitare chiese e musei della capitale; fu colpito soprattutto dal *Mosè* di Michelangelo, che non gli avrebbe consentito in futuro di ricordare alcuna delle opere esposte alla mostra¹⁹.

Lo sguardo al reale nel solco di Lista proseguì nel 1888 quando ancora un’opera intrigò i critici: in una pagina dedi-



6. Luigi de Luca, *Sogno claustrale*, 1890, gesso.
Napoli, Museo di Capodimonte, Laboratorio di Restauro.

cata alla scultura presentata alla Promotrice, Vincenzo Della Sala notava la «molta verità» e l'espressione indovinata del *Monello napoletano* in bronzo, esposto tra una moltitudine di teste e figurine di diversi scultori napoletani²⁰. Ricordato da «L'Illustrazione Italiana» con una bella incisione (fig. 3)²¹, fu acquistato da Placido de Sangro, duca di Martina, e oggi risulta disperso²²; vi si possono accostare altre due teste eseguite a grandezza naturale, documentate grazie ad alcune fotografie d'epoca emerse tra le carte degli eredi (figg. 4-5).

Sebbene questo genere di scultura, che andava miniaturizzando sempre di più, trovasse il favore del collezionismo, sul piano della ricerca artistica si assisteva a una sorta di immobilismo: il piccolo formato, i soggetti moltiplicati all'infinito, la piacevolezza dei temi (fino a sfiorare il pittoresco), sembravano fatti per accontentare una borghesia medio-alta in ascesa, esigente, tuttavia, di altissima qualità e di fedeltà al vero. Anche se ormai si era spenta la *verve* del realismo integrale e 'brutale' del decennio precedente, la scultura continuava a mantenere ferma la sua regola prima, la desanctisiana corrispondenza tra forma e contenuto, tra significante e significato, tra anima e corpo, secondo l'unica possibile prospettiva, quella del vero e del reale.

In seguito all'esercito di monelli, contadinelli e pescatelli che invasero le esposizioni per tutti gli anni Ottanta, la crisi della scultura, alle porte dell'ultimo decennio, fu sottolineata anche dalla critica, quando, alla Promotrice del 1890, finalmente la scena mutò del tutto. Infatti, una dura polemica indotta dalla mancata assegnazione del premio di 4.000 lire destinato alle opere plastiche, ma diviso tra i pittori, fece discutere alcuni critici, tra i quali Vincenzo Della Sala, con toni per nulla pacati. Della Sala, pur concordando sul fatto che la sezione della scultura, invasa da busti e testine, mancava di qualche opera «lungamente pensata» e «accuratamente eseguita», riconobbe che la giuria era stata troppo severa nel non concedere alcun premio agli scultori, convenendo che una parte della 'colpa' era da imputare agli stessi critici e al pubblico che passavano innanzi alle opere scultorie «indifferenti ed annoiati, insoddisfatti sempre, eternamente blateranti contro una decadenza che è più generale di quanto non si crede e che non è soltanto della scultura, ma di tutte le manifestazioni dell'arte»²³. Il critico offriva, inoltre, una possibile lettura



7. Luigi de Luca, *Sogno claustrale*, 1890, gesso, particolare. Napoli, Museo di Capodimonte, Laboratorio di Restauro.

della scultura contemporanea, contraddistinta per lui da una tendenza a «uno studio accurato» e a «una solidità d'interpretazione»; avvertivano tutti il bisogno del vero, dichiarava, «ma in esso si fermano (...), per esso soltanto sembra che vivano». Notava l'accuratezza della plastica, «dove esagerata, dove giusta, dove cruda, dove accarezzata fino alla leziosità»; ma, a suo avviso, quello che mancava in molti era «l'idea, il concetto», come pure la fantasia e il sentimento: «una nuova accademia che sottentra alla vecchia, l'accademia del vero ad ogni costo, del vero getto, trasportato crudamente nella creta o nel marmo».

L'«accademia del vero», già paventata da Cecioni, era ormai una realtà. Gli scultori, sempre secondo Della Sala, badavano alla «riproduzione d'un atteggiamento momentaneo» anziché di «una espressione umana e generale (...)». L'occhio si compiace di questa apparenza carezzosa, e va dall'un lavoro all'altro; ma si stanca presto, si distrae facilmente, non si ferma a lungo sull'una più che sull'altra opera e, vistene dieci, potete andar via, ché le avete conosciute tutte». Secondo il critico il carattere generale della scultura contemporanea era in sintesi «il fermarsi, soverchiamente, alla sola plastica, il contentarsi dello studio minuto della forma (...), il non guardare all'insieme, ma alla particolarità, non alla massa, ma, come si dice, con orribile



8. Luigi de Luca, *Cestilia alle murene o Ad murænas*, 1891, bronzo. Napoli, Museo di Capodimonte

francesismo, al dettaglio»²⁴. E come tutti gli orientamenti artistici che fecero del reale il nerbo centrale della loro ricerca e del loro indirizzo, anche la scultura napoletana dopo un quindicennio di audace realismo se ne era stancata. Il solo vero non bastava più, nemmeno se legato a un partito politico o a un interesse sociale.

Qual era allora la via giusta da intraprendere? Il Della Sala auspicava un realismo al quale aggiungere fantasia, sentimento e la particolare visione di ciascun artista. Su questa linea egli salvò all'interno dell'esposizione del 1890 tre soli scultori: Luigi de Luca, Giuseppe Renda e Luigi Bianco. De Luca esponeva quattro lavori in materiali diversi: una *Madonna* in marmo, *Amor materno* e *Claudia* in bronzo e *Sogno claustrale* in gesso (figg. 6-7). Fu quest'ultima opera, però, che convinse maggiormente il critico:

in quella monaca, (...) in quella vita, spezzata nel fiore della giovinezza, nel rigoglio fisico della sua espansione, (...) egli ha intuito un dramma intimo. E c'è dell'audacia, in questa scultura, c'è dell'intenzione: potete non accettare, completamente, il tipo troppo di carne, potete desiderare, forse, una figura emaciata dal martirio e dalle sofferenze (...) che, nel macero delle carni, vi riveli tutto il dramma (...); ma non potete non riconoscere una fattura larga, che vi dimostra che è buona la via, in cui il De Luca si è messo²⁵.

Per Della Sala, dunque, la via giusta per il rinnovamen-

to della scultura era stata appena intrapresa da de Luca con il *Sogno claustrale*. Sullo scultore, inoltre, aggiunge che non cede alla sola eleganza delle forma, ma «Guarda l'arte, dalla linea larga, dalla espressione completa, dall'insieme, in cui egli possa trovare e creare: non si ferma alla testina ma tenta di darvi un momento dello spirito, (...) un'anima, anzi una persona: materia e spirito, idealismo e sensualismo, fremito di sentimento»²⁶. *Sogno claustrale*, che, come riferì un membro del giurì artistico, avrebbe meritato il premio se questo si fosse potuto dividere, raffigura una giovane suora grande al vero in preda a un fremito che la pervade alla lettura di un libro, cadutole dal grembo. Il gesso originale, di cui nulla si sapeva, per anni è stato conservato in frammenti presso la chiesa di San Gennaro; oggi, grazie a un intervento di restauro appena concluso, è tornato al suo splendore ed è attualmente collocato nel laboratorio del Museo di Capodimonte che ne è proprietario²⁷. Monache e monacelle furono al centro dell'immaginario dei pittori e degli scultori per tutti gli anni Ottanta e Novanta. Sulla monaca di *Sogno claustrale* si espressero diversi critici:

Sogno claustrale in gesso, che afferma i progressi di questo giovane scultore e il lodevole ardimento di rappresentare un fatto umano, vero, chiaro e parlante. Una giovane monaca si lascia vincere dal *rêve* e si abbandona, cadutole il libro di mano, sopra una sedia antica, le mani nervose stret-



9. Luigi de Luca, *Saffo*, 1896, bronzo. Napoli, Palazzo Reale.

10. Luigi de Luca, *Saffo*, 1896-98, marmo. Ro Ferrarese, Fondazione Cavallini Sgarbi.

11. Luigi de Luca, *Saffo*, 1896, bronzo, particolare. Napoli, Palazzo Reale.

12. Luigi de Luca, *Saffo*, 1896 ca., gesso. Napoli, collezione privata.

te al petto, gli occhi socchiusi, con un'apatica ribellione del senso, ma che ferve sola nel pensiero di lei e nel suo sogno ad occhi aperti. Guardando quest'opera, la situazione appare tanto vera che il pensiero corre ad una squisita poesia del Fogazzaro, *La leggitrice*: In un piccolo libro ella leggea, Oro né argento il libro non avea, aveva i sogni d'un amor gentile, pitture del novembre e dell'aprile²⁸.

Conosciamo la genesi dell'opera attraverso il racconto dello stesso de Luca che riferisce anche qualche considerazione intorno al discusso premio non assegnato in

quell'anno. Si legge, infatti, nel suo memoriale:

Nel 1888 era presidente della Società Promotrice di Belle Arti il Duca di Sandonato. (...) fece stabilire dal municipio due premi annuali di lire quattromila l'uno, da assegnarsi uno per la pittura e l'altro per la scultura. (...) io non pensai di concorrere, perché non avevo pronto nessun lavoro importante. Passarono così diversi mesi, quando un giorno mi balenò alla mente un soggetto per un lavoro; pensai di fare una bella monaca, una natura esuberante, che si ribella alla vita del chiostro e in un momento di spasimo nervoso



13. Luigi de Luca, *Circe*, 1927 ca., gesso. Ubicazione sconosciuta (antica fotografia di Ferdinando Lembo in collezione privata).

stringe tra le braccia l'ideale che sogna. Avrei intitolato la scultura "Sogno claustrale". (...) m'imposi di fare il lavoro in pochi giorni. La difficoltà era di trovare la modella adatta (...). La sorella del falegname che teneva bottega presso il palazzo dove io abitavo mi parve adatta per la mia monaca. Stetti alquanto dubbioso; poi mi decisi a parlare col fratello, offrendogli tre lire al giorno per quattro ore di posa. Egli volle delle spiegazioni. Gli dissi che sua sorella doveva posare vestita da monaca, perché dovevo fare una S. Teresa. Egli allora rassicurato, accettò l'offerta²⁹.

Collocata alla Promotrice e veduti i lavori degli altri scultori de Luca ebbe dei ripensamenti sulla bontà della sua composizione: «Sono sempre stato così nella mia vita: prima un grande entusiasmo, ad opera finita un grande sconforto». Ma un giorno, durante la mostra, Achille d'Orsi nell'osservare la statua gli disse «Ho visto la vostra opera e mi piace; avete mostrato delle qualità che non vi attribuivo»³⁰. Anche il critico Renato d'Andrea vi si soffermò, de-

scrivendola senza risparmio di dettagli e di commozione³¹.

L'opera, che meritò l'attenzione del periodico «L'Illustrazione Italiana», che la riprodusse a incisione, recupera l'interesse di de Luca per la scultura di Bernini: ritroviamo, seppure molto mitigate, sia l'espressione patetica della *Beata Ludovica Albertoni*, sia l'estatica sofferenza di *Teresa d'Avila*, un'influenza, quella berniniana, già esercitata negli stessi anni su altri scultori napoletani³². Si trattava di una nuova idea del bello, basata su una rinnovata considerazione del classicismo e di una altrettanto nuova consapevolezza del barocco: un'estetica che sposava temi perlopiù narrativi provenienti da fantasie letterarie suggerite dalla ventata di simbolismo giunta dall'Europa e penetrata a Napoli soprattutto nel settore della scultura. Patetiche eroine trafitte dal dolore, giovani vite spezzate, corpi contorti nelle sofferenze, senza mancare però di fascino e di sensualismo erotico. Sembrava che il celebre testo poetico di Baudelaire *Les fleurs du mal* conducesse il gioco: fiori torti, feriti, appassiti, malati eppure pieni di

sensuale vigore rappresentavano la svolta della nuova modellazione plastica.

E così accanto al sempreverde filone realista che proseguiva ininterrotto la sua strada, con opere sempre più piccole che miravano spesso a superare i limiti del virtuosismo tecnico, si faceva largo la nuova scultura simbolista, prorompente, prevaricatrice, barocca, con figure femminili protagoniste di una rinnovata cultura. Il catalogo di de Luca dagli anni Novanta in poi ne è ricco: la giovane suora di *Sogno claustrale*, la conturbante Cestilia di *Ad murænas*, la delicata testa di *Saffo*, la schiva nudità della *Schiava in vendita*, la prorompente *Giustizia araba*, la peccaminosa *Circe*, la mesta *Igea*. Tutte eroine protagoniste della poetica del nostro scultore, nelle quali un cronista rilevava la forza e la grazia «felicamente accoppiate».

In questo scultore rivivono lo spirito e la potenza plastica degli scultori classici; ma non per questo le sue opere possono dirsi prive di modernità: la sua ispirazione è sempre attuale, (...) il suo pollice resta sempre aderente alla visione. Maestro della forma (...), mai sazio di indagini e d'esperienze, il De Luca si aggira nel mondo della realtà e dell'immaginazione senza smarrirsi³³.

Alla Promotrice del 1891, anticamera della Mostra Nazionale di Palermo di poco successiva, la sezione di scultura fu particolarmente nutrita di opere impegnative e di grande formato, confutando il giudizio troppo severo che aveva dato il Della Sala appena l'anno precedente. Un gran numero di giovani scultori si aggiunsero a quelli noti e cinque artisti combatterono ad armi pari per aggiudicarsi il premio di 4.000 lire stanziato dal Municipio di Napoli non assegnato l'anno precedente³⁴: Giuseppe Renda con *L'angelo caduto*, Vincenzo Alfano con *Cicerone Quo usque tandem*, Domenico Jollo, allievo di d'Orsi, con il gesso *Ncopp'e scoglie*, Filippo Cifariello con *Ultimi fiori* e Luigi de Luca con *Cestilia alle murene* (riproposta a Palermo con il titolo contratto e più efficace di *Ad murænas*).

Erano tutte opere rappresentative dei molteplici orientamenti comuni alla scultura italiana del tempo, mescolatisi nelle varie mostre nazionali, e dunque non più connotativi di questa o di quella scuola regionale. S'incontrano

così i protagonisti della storia romana, gli eroi e le eroine della drammaturgia o della letteratura moderna, dell'opera lirica o della letteratura da camera: il Cicerone che dà inizio alla celebre orazione *Quo usque tandem ... incipit* della prima *Catilinaria*; il fanciullo di «forma impeccabile»³⁵ di memoria dorsiana intitolato *Ncopp'e scoglie*; la donna distrutta dalla febbre, quasi una «*Dame aux camélias*, (...) anelante ancora di vivere», di *Ultimi fiori* di Filippo Cifariello³⁶, e infine *Cestilia alle murene* di de Luca, tratta dal poema in versi *Pompei* di Luigi Conforti, molto ammirata dalla critica (fig. 8).

Se, infatti, quasi all'unanimità i critici sottolinearono soprattutto la bellezza del capo e del corpo della statua presentata in gesso a grandezza naturale, apprezzando che l'artista non si fosse fermato alla fredda riproduzione del vero, ma avesse tentato di trasferire alla figura una drammatica vitalità capace di scuotere i sentimenti e che avesse profuso nel nudo antico «il sangue dell'arte moderna»³⁷, si levò tuttavia nuovamente dal coro la voce del Della Sala che rilevava un tono lievemente accademico del nudo, prevalendo la forma sul sentimento, trovava ridondanti il teschio, resti di un'altra vittima, e le murene, e infine troppo provocanti e 'in salute' le forme muliebri, per «una poveretta, che dovrebbe essere disfatta dalla paura e dalle sofferenze»³⁸. Al contrario, proprio l'eccessiva sensualità della figura nuda di Cestilia trovava riscontri nelle tendenze estetizzanti ed erotiche degli anni Novanta, diffuse in Italia come nel resto d'Europa. Inoltre, i dotti riferimenti culturali, echeggianti una classicità che, almeno a Napoli, sembrava se non scomparsa ormai sopita in nome del vero e del reale, concordavano con la medesima ricerca formale, stilistica e semantica intrapresa dagli scultori francesi e dell'Europa centrale. I richiami più o meno riconoscibili all'arte classica antica, al Rinascimento e alle forme più invadenti ed estrose del Barocco furono quasi un gioco di citazioni intrapreso dai tanti artisti sul finire dell'Ottocento e protratto per almeno i primi trent'anni del nuovo secolo (si pensi ad esempio agli scultori tedeschi e austriaci, alla fortuna del Quattrocento toscano, alla mai cessata eco michelangiolesca, all'amore per Bernini). Si trattava di un gioco dal quale non fu estraneo il nostro de Luca, se è condivisibile quel parziale richiamo, almeno nell'idea di base,



14. Luigi de Luca, *Santa Rita*, 1928, argento. Napoli, Museo del Tesoro di San Gennaro.



15. Luigi de Luca, *Santa Geltrude*, 1930, argento. Napoli, Cappella del Tesoro di San Gennaro.

alla *Santa Cecilia* di Stefano Maderno della chiesa di Santa Cecilia in Trastevere, che de Luca avrebbe avuto modo di vedere dal vero durante il periodo romano, ma che certamente conosceva attraverso le riproduzioni fotografiche Alinari che circolavano tra gli artisti.

L'ispirazione dell'opera andava rintracciata in un passo del *Pompei* del Conforti, che aveva immaginato la figura della donna ispirandosi a un graffito: «Cestilia, regina Pompejanarum, anima dulcis vale!»³⁹. Lo stesso Conforti rispose alla scultura con una lunga lettera pubblicata a ridosso dell'esposizione⁴⁰: «Come sorse in mente al de Luca il pensiero non so. So, solamente che venendomi a invitare per vedere il lavoro da esporsi fui meravigliato di trovare identificata la mia visione poetica». L'unica richiesta avanzata dal poeta in quella occasione fu un po' di poesia nella vela-

tura del nudo e nella direzione dei capelli, «l'averli lasciati errare sulla fronte, sì da velar li occhi, e far risultare soltanto lo spasimo del viso ha dato alla figura una poesia infinita».

Il ritorno a una sorta di classicismo dalla linea moderna operato dai napoletani fu salutato benevolmente dalla critica, stanca, forse, del troppo realismo; lo notava anche Conforti, «lieto di questo ritorno all'antico, operato da un gruppo di giovani», che avrebbe condotto a «una salutare reazione contro la smania verista» e al raggiungimento del «sentimento di quella vera poesia, che sta fra il reale ed il sogno, tra la vita e la tradizione»⁴¹. Il desiderio di una rinnovata idea del bello classico in scultura andava a compensare il carattere sociale – e spesso socialista – acquisito dalla scultura napoletana tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta e trasmesso poi nel resto d'Italia, culminando

nelle Esposizioni Riunite di Milano del 1894 dove le questioni sociali – in ritardo – incalzarono da più parte, con morti e moribondi per cause politiche, diseredati, miseri e operai oppressi, tutti figli del *Proximus tuus* dorsiano⁴².

A Napoli, invece, la nuova forma classica, colma di citazioni e riferimenti a capolavori d'arte antica e cinque-secentesca, si sposava con una forte intonazione simbolista, trovando proprio nella scultura la migliore risposta alle teorie diffuse dal nascente Simbolismo europeo. In questo filone s'inseriscono altri lavori di de Luca, tra i quali *Saffo*, la sua opera preferita, frutto di un raggiunto ideale di perfezione formale ed estetica insieme, in cui si rinnovavano i caratteri stilistici propri del maestro, armonia di composizione, delicatezza di forme e morbidezza di modellazione.

Il primo esemplare di *Saffo* fu presentato alla mostra di Firenze per la Festa dell'Arte e dei Fiori nel 1896-97; si trattava di un bronzo, presumiamo lo stesso esposto nel 1897 alla XXXI Promotrice di Napoli, dove de Luca esponeva anche una seconda opera dal titolo *In Africa*, in gesso. *Saffo* era collocata nella prima sala, richiamando un gran numero di visitatori⁴³. A chiusura della mostra il bronzo fu acquisito tramite sorteggio dalla Real Casa, poi confluito nelle raccolte del Palazzo Reale di Napoli⁴⁴. Firmata e datata 1896 nell'angolo superiore sinistro, l'opera prevede la testa ad altorilievo fusa in unico pezzo con il basamento che la sostiene e che funge da plinto decorato con motivi classico-rinascimentali (figg. 9, 11)⁴⁵; negli altri esemplari che siamo riusciti finora a documentare il frammento perde il basamento-plinto. De Luca eseguì anche alcune versioni in marmo: da una pagina dell'*Autobiografia* sappiamo che la prima fu esposta alla IV Mostra di Belle Arti e Industrie Artistiche di Barcellona nel 1898, accreditandosi una menzione onorevole, e poi venduta al museo dell'Avana⁴⁶. Nel 1901 il Ministero dell'Istruzione⁴⁷ acquistava per 1.000 lire direttamente dall'artista un secondo marmo, inviato a Palermo il 9 ottobre 1920, tuttora collocato nella locale Galleria d'Arte Moderna. Un altro marmo è nella Fondazione Cavallini Sgarbi (fig. 10), che chi scrive ha ipotizzato possa coincidere con l'esemplare esposto alla personale dello scultore organizzata a Roma nel 1925 alla Galleria Palazzi⁴⁸; a questi si unisce l'originale in gesso in collezione privata napoletana (fig. 12), pro-



16. Luigi de Luca, *Santa Rita*, 1928 ca., marmo. Ubicazione sconosciuta (antica fotografia di Ferdinando Lembo in collezione privata).

veniente direttamente dalla raccolta dell'artista. Nel 1905 ancora un marmo, che de Luca ricordava d'aver eseguito a Urbino, fu esposto alla IX Mostra Internazionale d'Arte di Monaco di Baviera, dove fu acquistato da un collezionista prussiano⁴⁹.

Saffo è una delle più delicate figure del repertorio dello scultore. Espressione di una malinconica mestizia di natura simbolista, proviene ancora una volta da un'opera letteraria, molto probabilmente dall'*Ultimo canto di Saffo* composto da Giacomo Leopardi nel 1822. Nell'idea del «frammento», come de Luca definisce la scultura, non può non esservi racchiuso il ricordo della *Saffo* in bronzo di Adelaide Maraini Pandiani (1836-1917), raffinatissima scultrice milanese, esposto alla Mostra Nazionale di Roma del 1883, che certamente influenzò tanto de Luca quanto

altri artisti napoletani (come Rocco Milanese nel suo bronzo *Sogno di una Venere*, Napoli, Galleria dell'Accademia). È inoltre possibile avvicinare alla *Saffo* di de Luca un'opera che sembra suo *pendant*, la testa recisa di *Orfeo* trasportata con la cetra dalle onde del mare, sebbene più barocca e ridondante nella forma, del siciliano Michele Tripisciano (1860-1913) conservata nel Museo Civico di Caltanissetta. Anche in questo caso si tratta di un altorilievo in marmo, eseguito nel 1898, poco dopo, dunque, la prima versione di *Saffo* del 1896⁵⁰. I due artisti si erano sicuramente conosciuti a Roma, alla mostra della Società Amatori e Cultori del 1895-96, dove de Luca proponeva *In Africa* e Tripisciano un *Ritratto in gesso* collocato proprio accanto ad essa. A monte dell'interesse per Orfeo che, come Saffo, era stato eletto nume tutelare dell'epopea simbolista, vanno ricordati i dipinti dei francesi Gustave Moreau (*Orfeo*, 1865, Paris, Musée d'Orsay) e Gustave Courtois (*Orfeo*, 1875, Pontarlier, Musée municipal) e del belga Jean Delville (*Orfeo morto*, 1893, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique), mentre successivo è quello dell'inglese William Watherhouse (*Nymphs finding the Head of Orpheus*, 1905, collezione privata), che lasciava alle ninfe il compito di scorgere la triste testa del vate affiorante dalle acque, così come aveva fatto Moreau con la giovane tracia; e le sculture di alcuni artisti, fra cui la raffinatissima placca bronzea modernista con la *Testa e la lira di Orfeo* tra i flutti marini (Napoli, Museo di San Martino), quasi una miniatura celliniana di Giovan Battista Amendola, scultore sarnese di scuola napoletana che si era nutrito dell'aria della Royal Academy. Oltre a de Luca, anche i critici giudicarono la *Saffo* fra le migliori opere della sua produzione: Renato d'Andrea la ritenne alla stregua di *Sogno claustrale*⁵¹, mentre Salvatore di Giacomo notava come nel «frammento del de Luca, abbandonata all'onde pietose, non ne appare che la testa divina, a fior dell'acqua: la chioma quasi vi si scioglie, la bocca, a pena schiusa, par che mormori ancora un'armoniosa parola, l'istromento che accompagnò l'odi vibranti segue anch'esso quel flutto cullante»⁵².

La profonda sensibilità classica, venata di un sottile simbolismo, guidò lo scultore con maggiore consapevolezza nell'attività svolta nel nuovo secolo: si vedano, per esempio, *Igea*, inviata all'Esposizione Internazionale del

Centenario di Buenos Aires del 1910, in bronzo alla VI Esposizione Internazionale di Barcellona del 1911 e alla Promotrice napoletana del 1912; *Baccante*, esposta alla Galleria Corona nel 1925; *Vinta* o *Danaide*, prezioso marmo del Circolo Artistico Politecnico di Napoli che risente dell'influenza di Auguste Rodin, *Circe* (fig. 13), esposta all'ultima Promotrice di Napoli del 1927. Una relazione diretta esiste tra la *Circe* e una delle *Naiadi* della fontana del siciliano Mario Rutelli inaugurata a Roma nel 1914, sebbene il primitivo modello debba essere forse rintracciato nella figura di *Amore* del gruppo di *Amore e Psiche* di Giulio Cartari⁵³, allievo del Bernini e attivo a Roma tra il 1665 e 1678, posto nel giardino estivo dell'Ermitage di Pietroburgo.

Come tutti gli scultori della sua epoca, de Luca non fu meno attivo nella scultura celebrativa, nell'arte sacra e cimiteriale, dove proseguì la sua personale linea moderatamente classica. Dal regesto delle opere sacre vogliamo metterne in evidenza almeno due: nella Cappella del Tesoro nella cattedrale partenopea è collocata una *Santa Rita* stante (fig. 14), firmata e datata 1928, commissionata da Giuseppe Thomas, rettore della chiesa dell'Immacolata alle Rampe Brancaccio⁵⁴; nel Museo del Tesoro di San Gennaro, annesso alla cattedrale, è invece esposto un busto di *Santa Geltrude* firmato e datato 1930, anch'esso in argento.

Il 12 aprile 1928 il cardinale Ascalesi si recò nel R. Istituto di Belle Arti per visionare il modello della statua di *Santa Rita da Cascia*, che, dopo il suo consenso, sarebbe stato fuso in argento⁵⁵. Il culto di *Santa Rita*, divenuta compatrona della città, fu la ragione della richiesta della statua da parte di un comitato cittadino che condusse infine alla commissione. Nel mese di luglio la *Santa Rita* fu collocata tra gli altri compatroni nella cappella del Duomo con una solenne celebrazione copiosa di popolo e fedeli. Al critico Alberto Calza Bini, che aveva apprezzato l'espressione della statua, non apparve invece convincente una testa della santa che ricordava in argento⁵⁶, mentre, grazie all'ausilio di un'antica fotografia, siamo riusciti a documentare un esemplare in marmo (fig. 16) esposto prima in una mostra d'arte sacra nel Maschio Angioino nel luglio 1930 e poi a una personale dell'artista inaugurata a Napoli nei locali della Permanente il 21 giugno 1931. Più convenzionale è invece l'effigie di *Santa Geltrude* (fig. 15),

che protende la destra al cuore del Bambino Gesù. Due date segnarono due mostre importanti, organizzate prima che la memoria dell'artista svanisse del tutto. Nel 1925 la Casa d'arte Palazzi di Roma allestì una sua mostra personale con ventuno opere⁵⁷. Fu utile non soltanto a rilanciare il nome dello scultore a livello nazionale, ma anche a offrire una prima panoramica complessiva della sua produzione. La seconda esposizione fu una retrospettiva. A un anno della morte, nel 1939 il Circolo Artistico Politecnico di Napoli, fondato e sostenuto da collezionisti e artisti, tra

i quali lo stesso de Luca, organizzò una mostra dei suoi lavori per ricordare l'artista e l'antico socio. Ma l'Italia stava per entrare in guerra, e la memoria di de Luca a breve si sarebbe sbiadita. De Luca morì a Napoli il 6 marzo 1938.

Sin dal 1900, quando ebbe la cattedra di scultura ad Urbino e poi dal 1907, quando, rientrato a Napoli, divenne secondo professore di scultura al R. Istituto di Belle Arti, la sua attività di docente giocò un ruolo preminente nella sua vita d'artista⁵⁸. Lasciò la docenza per superati limiti d'età soltanto nel 1934, alla soglia degli ottant'anni.

¹ L'intervento di recupero più recente della figura di Luigi de Luca si deve all'esposizione *Il bello o il vero. La scultura napoletana del secondo Ottocento e del primo Novecento*, cat. mostra, Napoli 2014-2015, a cura di I. VALENTE, Castellammare di Stabia-Napoli 2014, al quale si rimanda per la bibliografia precedente e per le schede delle opere, *Ad murænas, Asceta, Schiava in vendita, Saffo, Vinta*, dando conto in questa sede delle novità. Della bibliografia antica si ricorda il contributo di P. GIGLIO, *I nostri contemporanei. Luigi de Luca*, con prefazione di N. LAPEGNA, Napoli s.d., ma 1924; la voce biografica dedicatagli da E. GIANNELLI, *Artisti napoletani viventi*, Napoli 1916, pp. 556-559, mentre della bibliografia più recente si veda anche P. TARALLO, *Luigi De Luca*, Sala Consilina 2009.

² A. ROLLINS WILLARD, *Recent Sculptors of Southern Italy*, in Id., *History of Modern Italian Art*, London-New York and Bombay 1902, pp. 156-194 (I edizione per Longmans Green and Co., 1898).

³ De Luca è stato docente di scultura presso l'Accademia di Belle Arti delle Marche in Urbino dal 1° dicembre 1900 – decr. del 29 novembre 1900, reg. Corte dei Conti del 10 dicembre 1900 [Archivio Storico Accademia di Belle Arti di Napoli (d'ora in avanti ASABAN), serie: *Professori*, sottoserie: *Fascicoli personali*, b. 14, fasc. 122, u.a. 111] – al 1907, e direttore della stessa dal 1902 al 1904 (biennio dal 16 febbraio 1902; ivi, c. 112).

⁴ Luigi de Luca, figlio di Nicola, negoziante, e di Marianna Catalano, nato a Napoli il 28 novembre 1855, battezzato con i nomi di Luigi, Vincenzo, Giovanni, risulta iscritto al Real Istituto di Belle Arti il 15 novembre 1880 (ASABAN, serie: *Alumni*, sottoserie: *Fascicoli personali*, n. 4020). Il 20 marzo 1881 era passato nella terza classe di disegno e modellato (ivi). Nel faldone dove sono riunite le carte del Concorso per il Pensionato Nazionale del 1880 si conserva un atto di nascita richiesto per l'ammissione al concorso (ASABAN, b. 45-FD-1035, u.a. n.n.). Ringrazio Renato Ruotolo per la disponibilità di sempre.

⁵ G.d.C., *XVI Esposizione della Società Promotrice di Belle Arti. IV*, in «Il Pungolo», 24 maggio 1880.

⁶ ASABAN, b. 45-FD-1035, anno 1880, Concorso di Incoraggiamento nel 1880, Scultura 1° grado, u.a. n.n.

⁷ De Luca conobbe i baroni Giorgio ed Elena Sonnino nello studio romano del pittore Luigi Toro. Grazie ai Sonnino ebbe l'incarico di altri ritratti della nobiltà romana.

⁸ Sul catalogo della Promotrice è riportato solo il ritratto; *Filone* in bronzo fu acquistato dal marchese Berlingieri (E. GIANNELLI, *op.cit.*, p. 557).

⁹ Il cronista de «Il Pungolo» aggiunse, inoltre, che Casa Reale ordinò all'artista, per le proprie collezioni, una seconda fusione dell'opera (*La scultura alla Promotrice*, in «Il Pungolo», 24-25 maggio 1887).

¹⁰ G. TARANTINI, *XXIII Mostra artistica. Note d'Arte*, Napoli 1887, p. 13.

¹¹ I. VALENTE, *Stanislao Lista: il modello in gesso della Madonna della Misericordia e altre riflessioni*, in *Studi di Scultura, dall'età dei lumi al XXI secolo*, a cura di EADEM, I, Napoli 2015, pp. 137-145. Si veda, nello stesso volume, anche il contributo di W. PREVEDELLO, *La ritrattistica di Stanislao Lista: nuovi approfondimenti*, pp. 126-136.

¹² De Luca scrisse un'*Autobiografia* «per vanità senile», come riferisce nella prima pagina dell'*Introduzione*. Sono venuta in possesso del manoscritto e della copia dattiloscritta dal figlio Giulio anni or sono, grazie alla disponibilità degli eredi, che ringrazio ora come ho fatto in passato. In diversi studi pubblicati ho utilizzato alcune parti dell'*Autobiografia*, alla cui edizione sono impegnata in accompagnamento a una monografia dello scultore. *L'Autobiografia* non è datata, ma, per alcuni riferimenti in essa contenuti, possiamo ascriverla agli anni che vanno dal 1928 al 1935. Poiché vi sono alcune differenze di forma tra il manoscritto e il dattiloscritto, in questa sede ci avvaliamo del secondo che d'ora in avanti sarà citato come *Autobiografia* [1928-35].

¹³ In assenza di descrizioni dell'opera è un'antica fotografia rinvenuta tra le carte de Luca, messe a nostra disposizione dagli eredi, a suggerire l'identificazione del soggetto.

¹⁴ *Esposizione di Belle Arti in Roma 1883, Catalogo Generale Ufficiale*, Roma 1883, p. 126, n. 61.

¹⁵ «Dove andrà di casa [la scultura]?» si chiedeva Chirtani; a Roma, egli notava, «la scultura delle coscie [sic] e delle seduzioni della ciccia» era esposta sotto tutti i titoli «religiosi, sociali, storici, mitologici, filosofici per-

sino, e rivoluzionari. Difatti tutto è buono per fare pornografia, il soggetto alto copre la tendenza bassa e la bandiera del tema copre la mercanzia del lenocinio, la più ricercata» (L. CHIRTANI, *La Scultura*, in *Album-Ricordo della Esposizione di Belle Arti a Roma 1883*, Milano 1883, p. 35).

¹⁶ *Autobiografia* [1928-35], p. 22.

¹⁷ L'Attanasio volle che l'artista assistesse all'inaugurazione della mostra sostenendolo nelle spese. Come ringraziamento, de Luca gli dedicò un ritratto di dimensione terzina che lo ritraeva in poltrona, «lo feci con grande amore anche perché l'Attanasio era un bell'uomo, con una testa caratteristica, dai lineamenti energici» (ivi, pp. 22-23).

¹⁸ Nella biografia pubblicata da Pasquale Giglio *Lalia* è registrata nella raccolta Lancioni di Roma (P. GIGLIO, *op. cit.*, p. 53).

¹⁹ *Autobiografia* [1928-35], p. 24.

²⁰ V. DELLA SALA, *La scultura alla Promotrice di Napoli*, in «L'Illustrazione Italiana», a. XVI, n. 7, Milano, 17 febbraio 1889, p. 118.

²¹ Ivi, p. 117.

²² Riferisce dell'acquisto Enrico Giannelli, *op. cit.*, p. 557. *Monello napoletano* non risulta nei due cataloghi della Promotrice di quell'anno, ma negli articoli pubblicati sull'esposizione.

²³ V. DELLA SALA, *La Promotrice di quest'anno. La scultura. I*, in «Cronaca Partenopea. Rivista illustrata di Letteratura ed Arte», a. I, n. 11, Napoli 25 maggio 1890.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ L'opera è stata pubblicata dalla scrivente nel 2014 nel saggio *Il Bello o il Vero. La scultura napoletana del secondo Ottocento e del primo Novecento. 1861-1929*, in *Il Bello o il Vero*, cit., pp. 25-62, in part. pp. 45-46, grazie al ritrovamento di un'antica fotografia fatta eseguire forse dallo stesso de Luca quando il gesso era già a Capodimonte. Infatti, un documento del 19 agosto 1903 riferisce che la Pinacoteca di Capodimonte concedeva al prof. de Luca il permesso di eseguire le fotografie di *Sogno claustrale*, *Schiava in vendita* e *de I parassiti* di Achille d'Orsi, di proprietà del museo (ASABAN, serie: *Professori*, sottoserie: *Fascicoli personali*, b. 14, fasc. 122, c. 10). A conclusione della Promotrice del 1890, per compensare il mancato premio dovuto alla sezione di scultura, de Luca fu risarcito con una gratificazione di 500 lire. «Io non sapendo cosa fare del mio lavoro, lo donai alla Promotrice che lo incluse tra i premi ai soci. La mia opera fu scelta da Casa Reale ed ora si trova nella Pinacoteca del Palazzo reale di Capodimonte» (*Autobiografia* [1928-35], p. 38). L'esiguità della sedia in gesso, inadatta a sorreggere il peso della figura, fa comprendere che l'artista aveva sperato in una immediata commissione in materiale più duraturo, evidentemente non sopraggiunta (ringrazio Federica De Rosa per il confronto di idee in tal senso). La statua è stata restaurata tra il 25 settembre 2016 e il 16 marzo 2017 da Giuseppina Anna Scarano, in occasione della sua tesi di laurea svolta presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli, sotto la direzione di Antonio Tosini, restauratore del Museo di Capodimonte. Desidero ringraziare Mariarosaria Sansone e soprattutto Maria Tamajo Contarini, responsabile della sezione Dipinti dell'Ottocento e Depositi, per la grande disponibilità dimostratami nello studio dell'opera.

²⁸ «L'Illustrazione Italiana», a. XVII, n. 36, 7 settembre 1890, p. 155, ill. p. 156.

²⁹ *Autobiografia* [1928-35], p. 36. Per pagare la modella lo scultore si fece finanziare da una sua mecenate, la signora Savino, in cambio di un lavoro che avrebbe eseguito una volta completata l'opera (ivi, p. 37).

³⁰ Ivi, p. 37.

³¹ R. D'ANDREA, *I poeti del marmo e del bronzo*, in «Natura ed Arte. Rassegna quindicinale illustrata italiana e straniera di Scienze, Lettere ed Arti», a. XVIII, fasc. 4, Milano, 15 gennaio 1909, pp. 249-254, in part. p. 249.

³² I. VALENTE, *Persistenze iconografiche sei e settecentesche nella scultura napoletana del secondo Ottocento*, in *Santi a Teatro. Da un'idea di Franco Carmelo Greco*, a cura di T. FIORINO, V. PACELLI, Napoli 2006, pp. 247-257.

L'interesse di de Luca per l'arte di Bernini si riflette in molte altre sue opere anche di tono encomiastico o monumentalistico. Risulta evidente, per esempio, nell'idea compositiva del busto di *Pietro Giannone* dell'Istituto Tecnico di Foggia, inaugurato il 22 giugno 1913.

³³ P., *Lo scultore Luigi De Luca*, «Il Popolo d'Italia», 2 aprile 1925.

³⁴ Il premio fu poi diviso tra Alfano, Renda, Jollo e de Luca. Art. cit., in «L'Illustrazione Italiana», cit., 4 ottobre 1891, p. 211. La divisione del premio in 1.000 lire ciascuno è anche ricordata dallo scultore nella sua *Autobiografia* [1928-35], p. 40.

³⁵ DELLA SALA, *op. cit.*, p. 58.

³⁶ Art. cit., in «L'Illustrazione Italiana», cit., 4 ottobre 1891, p. 211.

³⁷ R.M., *Arte. Alla Promotrice-La scultura*, in «Il Pungolo», a. XXXI, n. 130, Napoli, 11-12 maggio 1891.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ «Dorme Cestilia, affranta, nell'umido ergastolo stesa su lubrico giaciglio, tra l'intime ebbrezze, sognando dell'involato amante divino il sorriso al suo sguardo, le ratte gioie al seno premete con ansia infinita. Ma il gorgo insidioso, che sale dal cupo vivaio lieve incalzando il fiotto, già a tratti raggiunge la soglia, ove Cestilia posa, nell'incubo grave prostrata». L. CONFORTI, *Pompei*, Napoli, Luigi Pierro, 1888, p. 162.

⁴⁰ IDEM, *Arte. Alla Promotrice "Ad murænas" di L. De Luca*, in «Il Pungolo», 25-26 aprile 1891.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Lo ricorda, in particolare, il triestino Leone Fortis (1824-1896) quando notava che tra i 316 lavori di scultura presentati oltre la metà riguardava questioni sociali, aggiungendo, inoltre, che «con la qualifica di scultura sociale intendo indicare – come del resto parmi evidente – quella scultura che – derivante in linea retta dal *Proximus tuus* – intende esprimere un concetto di rivolta, o qualche condizione dell'uomo che direttamente si riattacchi alle condizioni della società, ed ai problemi che la tormentano – ad esempio, l'operaio senza lavoro – o il contadino che si ribella ed insorge – o le conseguenze della guerra», L. FORTIS, *L'arte alle Esposizioni Riunite di Milano*, Milano 1895, p. 63.

⁴³ *Punta e taglio. Alla Promotrice: Un artista al giorno. Luigi De Luca*, in «Il Pungolo Parlamentare», 21-22 gennaio 1898.

⁴⁴ Nei registri inventariali del Palazzo Reale di Napoli l'opera risulta registrata il 20 aprile 1898, con numero d'ingresso 225. Rientra in un gruppo di tre diverse opere provenienti tutte dal sorteggio effettuato al termine della trentunesima Promotrice; le altre due erano un dipinto a olio su tela di Ezechiele Guardascione, *Verso sera*, e un disegno che illustrava la novella di E.A. Poe *Ombra* di Vincenzo La Bella. Il «Corriere di Napoli» del 23 marzo 1898 dà notizia dell'imminente sorteggio delle sedici opere acquistate dalla Società Promotrice, tra le quali il bronzo di de Luca. Vd. anche C. SPADA, *Punta e taglio. Alla Promotrice*, in «Il Pungolo Parlamentare», 23-24 marzo 1898; «Roma», 25-26 marzo 1898, notizia del sorteggio in *Cronaca*. Ringrazio Carmine Napoli per la disponibilità dimostrata durante la ricerca archivistica.

⁴⁵ L'altorilievo, che misura cm 41x58x73, è qui riprodotto per la prima volta. A tal fine, desidero ringraziare Antonella Cucciniello, direttrice di Palazzo Reale.

⁴⁶ *Autobiografia* [1928-35], p. 47.

⁴⁷ Con lettera del 24 dicembre 1900 il Ministero dell'Istruzione/R. Sottosegretario di Stato dispone l'acquisto del frammento in marmo di *Saffo* per 1.000 lire. Dalla lettera emerge che l'operazione fu condotta da Domenico Morelli, al quale è indirizzata la lettera stessa, e sostenuta col voto favorevole della giunta superiore di belle arti (ASABAN, serie: *Professori*, sottoserie: *Fascicoli personali*, b. 14, fasc. 122, c. 9). Giannelli riferisce erroneamente dell'acquisto datandolo al 1890 (Giannelli, *op. cit.*, p. 558).

⁴⁸ I. Valente in *I Tesori Nascosti. Tino di Camaino, Caravaggio, Gemitto*, cat. mostra Napoli 2016-2017, a cura di V. SGARBI, Santarcangelo di Romagna 2016, pp. 314-317.

⁴⁹ *Autobiografia* [1928-35], p. 47.

⁵⁰ I. Valente in *Liberty in Italia. Artisti alla ricerca del moderno*, cat. mostra Reggio Emilia 2016-2017, a cura di F. PARISI, A. VILLARI, Cinisello Balsamo 2016, pp. 275-276. Nello stesso volume sull'Orfeo di Michele Tripisciano, p. 293; vd. anche *Il Bello o il Vero*, cit., pp. 350-352.

⁵¹ R. D'ANDREA, *op. cit.*, p. 249.

⁵² S. DI GIACOMO, *Arte Artisti. La XXXI Esposizione di Napoli*, in «Natura ed Arte. Rassegna quindicinale illustrata italiana e straniera di Scienze, Lettere ed Arti», a. VII, fasc. VI, 1897-98, pp. 489-498, in part. p. 497.

⁵³ Ringrazio Tomaso Montanari che mi ha suggerito di guardare in tale direzione.

⁵⁴ Riprodotta in «Il Mattino Illustrato», 30 luglio-6 agosto 1928. In merito alla commissione, un documento, datato 5 settembre 1928 a firma del rev. mons. Giuseppe Thomas, rettore della chiesa dell'Immacolata alle Rampe Brancaccio, indirizzato al presidente della R. Accademia di Belle Arti e R. Liceo Artistico di Napoli, attesta che la statua, alta cm 160 oltre la base di bronzo dorato, fusa in argento 800, del peso di kg 58,400, fu voluta dallo stesso mons. Thomas (prot. n. 532, ASABAN, serie: *Professori*, sottoserie: *Fascicoli personali*, b. 14, fasc. 122, c. 102). Ringrazio Paolo Jorio, direttore del Museo del Tesoro di San Gennaro, e la dott.ssa Luciana De Maria.

⁵⁵ L.L.S., *Per la nuova Compatrona di Napoli: Santa Rita da Cascia*, in «Giornale d'Italia», 14 aprile 1928. Si veda anche «Il Mattino», 12-13 aprile 1928, che pubblica una fotografia che ritrae l'anziano scultore con accan-

to il modello al vero della santa. La stampa riferisce inoltre che il costo dell'opera sarebbe stato di 60.000 lire circa e che sul piedistallo sarebbero stati eseguiti a sbalzo i simboli della santa, le api, il fico, le rose e le spine. Si veda anche «Il Mattino Illustrato» del 30 luglio-6 agosto 1928, che ne pubblica un'immagine. Una testa in gesso, modello della statua, è presso la basilica di San Tammaro di Grumo Nevano, pervenuta grazie all'opera di mons. D'Errico (*La Basilica di San Tammaro. La fabbrica e i recenti restauri. Grumo Nevano*, a cura di F. DI SPIRITO, Napoli 2015, pp. 88, 95).

⁵⁶ A. Calza Bini, *Alacre opera di luigi de Luca*, in «Il Mattino», a. XVII, Napoli, 7 marzo 1939.

⁵⁷ Le 21 opere erano: *Schiava in vendita* (bronzo), *Saffo* (marmo), *Pensosa* (testa in marmo), *Giustizia araba*, *Circe* (bronzo), *Asceta* (testa in bronzo), *Monello napoletano* (bronzo), *Fischio di primavera* (bronzo), *Raffica di vento* (bronzo), *Pescatore* (bronzo), *Il pernacchio* (bronzo), *Ritratto* (bronzo), *Baccante* (argento), *Baccante* (bronzo), *Vittoria dinamica* (bronzo), *Vittoria* (bronzo), *Ritratto di Enrico Pessina* (bronzo), *G.B. Vico* (bronzo), *Testa* in terracotta originale dipinta, *Bozzetto* in terracotta. *Mostra dello scultore Luigi De Luca. Catalogo*, con prefazione di C. CARMELI, Casa d'Arte Palazzi, 15-30 marzo 1925, Roma 1925.

⁵⁸ Fu, inoltre, professore di pittura e scultura dal 1° agosto 1912 (reg. Corte dei Conti n. 346, 27 novembre 1912; ASABAN, serie: *Professori*, sottoserie: *Fascicoli personali*, b. 14, fasc. 122, c. 38).

ABSTRACT

On the Wings of Symbolism: Some Works by Sculptor Luigi de Luca (1855-1938)

In the era when the integral realism of Achille d'Orsi came into crisis, the sculptor Luigi de Luca (1855-1938) entered onto the Neapolitan scene, an interpreter of a new tendency towards classicism. This involved a new 'idea of the beautiful', which was able to combine the 'verismo' of classical or baroque composition with real references to the masterpieces of previous centuries. This sculpture was able to impose itself in the wake of the symbolism and modernism disseminated by European aesthetic tendencies from the late eighteen-eighties. The symbolist sculptors were inspired by the themes of contemporary literature and theatrical drama. Luigi de Luca, a sculptor who has been passed over in art scholarship and only recovered in recent times, can be considered among these symbolist artists who, although starting out as realists, chose the path of modern classicism. The career of de Luca, professor of sculpture at the Academy of Fine Arts of Naples and Urbino, author of monuments and sacred works, is here summarized through the examination of some symbolist works of the 1890s, without forgetting his early works in realism and two sacred sculptures from a later period held in the Treasury of San Gennaro of Naples.



1. Il corso Umberto di Torre Annunziata con gli stenditoi per l'essiccazione della pasta in una fotografia degli inizi del XX secolo (da Giordano 1994).

Mulini e pastifici a Torre Annunziata tra XVI e XX secolo: la costruzione di una retorica industriale ai piedi del Vesuvio

Salvatore Di Liello

Le origini: il canale Conte di Sarno e gli sviluppi della città in età moderna

La storia moderna di Torre Annunziata ruota intorno alla molitura. Alla fiorente attività produttiva è infatti legata la formazione di numerosi pastifici sorti in una città dove, fra vulcano e costa, particolari condizioni di soleggiamento e clima determinarono straordinari presupposti naturali per la lavorazione e l'essiccazione della pasta¹. Dalla seconda metà del Cinquecento, il centro urbano venne a strutturarsi intorno a numerosi mulini destinati a trasformare il paesaggio naturale e il nucleo medievale della città vesuviana, originariamente sviluppato in prossimità di una cappella dedicata all'Annunziata, costruita in seguito alla concessione del 19 settembre 1319 di un suolo da parte di Carlo d'Angiò duca di Calabria, che accoglieva la richiesta di alcuni notabili del luogo. Rientrato nei possedimenti della famiglia Orsini di Nola, che grazie ai benefici resi agli Angiò riusciva a estendere i confini dei propri tenimenti interni verso la costa, per iniziativa di Raimondo Orsini il luogo fu munito di una torre difensiva, più tardi trasformata nel castello d'Alagno, e detta appunto dell'Annunziata per la vicinanza alla cappella trecentesca. Tali presenze furono la premessa della formazione di un nucleo medievale proteso verso la costa e a valle della *Sylva mala* medievale, una fitta boscaglia formata in seguito all'eruzione del 79 d. C.².

Fonti archivistiche ricostruiscono i successivi trasferimenti della proprietà del feudo che, tra XIV e XVII secolo, vide il passaggio dai d'Alagno alla famiglia catalana de Bucchis³. I nobili catalani, acquistato il feudo nel 1517⁴, lo tennero fino al 1593, quando Vincenzo de Bucchis, proprietario di metà del feudo di Torre Annunziata, vendette i suoi possedimenti al conte di Sarno Muzio Tuttavilla, intenzionato

a costruire nel luogo alcuni mulini alimentati dalle acque del fiume Sarno⁵. Al tempo dell'acquisto del feudo da parte del conte di Sarno, sulla costa di Torre Annunziata era, da oltre un secolo⁶, già attivo un approdo con un'area di deposito delle merci in arrivo o in partenza, detta lo *scarricamento*, dove, per conto dei feudatari, i gabellieri riscuotevano una tassa di stoccaggio per i prodotti che transitavano nel luogo⁷. La presenza di uno scalo commerciale costiero, la vicinanza con la capitale vicereale e le particolari condizioni climatiche e di soleggiamento furono certamente fra i motivi che suggerirono al Tuttavilla l'impresa di deviare il corso del fiume Sarno attraverso un canale le cui acque avrebbero alimentato tre ordini di mulini nelle immediate vicinanze della spiaggia di Torre Annunziata⁸.

Del resto, fin dall'età romana il fiume era un'importante arteria produttiva per la pianura vesuviana, come attestano anche le pitture pompeiane, dove il Sarno figura come una divinità dispensatrice di prosperità per l'intero territorio⁹. Un antico emporio fluviale – «veicolo del commercio dal mare nello interno delle terre di Nola, di Nocera, e di Acerra, per cui le merci s'importavano, e si esportavano»¹⁰ – le cui acque in età moderna furono convogliate in diversi canali artificiali su iniziativa della feudalità locale per aumentare la produttività del territorio: «ciò non ostante però»¹¹ – veniva registrato ancora nei primi decenni dell'Ottocento – «non lascia il fiume suddetto di apportare a tutto questo cratere degli infiniti vantaggi»¹². Riguardo proprio all'attivazione dei numerosi mulini nella valle, veniva inoltre indicato che

oltre a dare moto anche oggidì a varie macchine idrauliche, e specialmente a più molini esistenti dentro la città, nella foce, e per la soggiacente pianura; ed animar gualchiere, cartiere,

e ramiere; e a far lavorar la polveriera, e la fonderia di arme da fuoco, e bianche, che la corte di Napoli tiene alla Torre; oltre, dico, a tutti questi vantaggi, somministra pure a' coloni un indicibile comodo per innaffiare, specialmente nella più arida stagione estiva, i prodotti della terra tanto industriosi che naturali¹³.

La prima importante deviazione del fiume fu proprio quella voluta dal Conte di Sarno che, con grande impegno finanziario, intraprese la realizzazione del canale incaricando Domenico Fontana, giunto a Napoli nel 1593 su richiesta del viceré conte di Miranda, dal quale aveva avuto altri incarichi di importanti opere idrauliche, come la bonifica delle paludi in Terra di Lavoro¹⁴. Convogliare parte delle acque del Sarno si rivelò un'impresa dispendiosissima, che procurò ingenti debiti al committente, morto nel 1599, quando il canale non era stato ancora completato, e ai suoi eredi. Alla morte del Conte, che aveva perso prematuramente il figlio, morto nel 1594, il feudo di Torre Annunziata passò quindi alla figlia di Muzio Tuttavilla, Maria Lucrezia, che dopo aver sposato Pier Francesco Colonna, principe di Galliciano e duca di Zagarolo, subì il sequestro del possedimento di Torre Annunziata per le iniziative intraprese dai debitori del padre, che reclamavano somme non percepite, tra cui anche quelle spese per la realizzazione del canale. Più tardi, nel 1624, dopo alterne vicende di sequestri e acquisti del tenimento, Torre Annunziata ritornò nei possedimenti di Pier Francesco Colonna, marito della contessa di Sarno Maria Lucrezia di Tuttavilla¹⁵.

Per quanto difficoltosa, dovendo affrontare molti problemi tecnici lungo il suo percorso tra tratti a cielo aperto e altri in galleria, sia naturale che artificiale, e insistendo anche su siti archeologici come la cosiddetta villa di Poppea di Oplontis, la realizzazione dell'opera idraulica, come aveva profetizzato Domenico Fontana, ebbe una rilevante ricaduta sull'economia della città costiera. Negli scritti del celebre architetto di Sisto V, ricaviamo infatti che l'attività molitoria nel luogo precedeva la realizzazione del canale che, tuttavia, diede un rilevante impulso alla nascita di nuovi mulini e alla produzione locale delle farine, in cui si inserì il Tuttavilla con la costruzione di mulini di sua proprietà. Nel *Libro secondo in cui si ragiona di alcune fabbriche fatte in Roma e in*

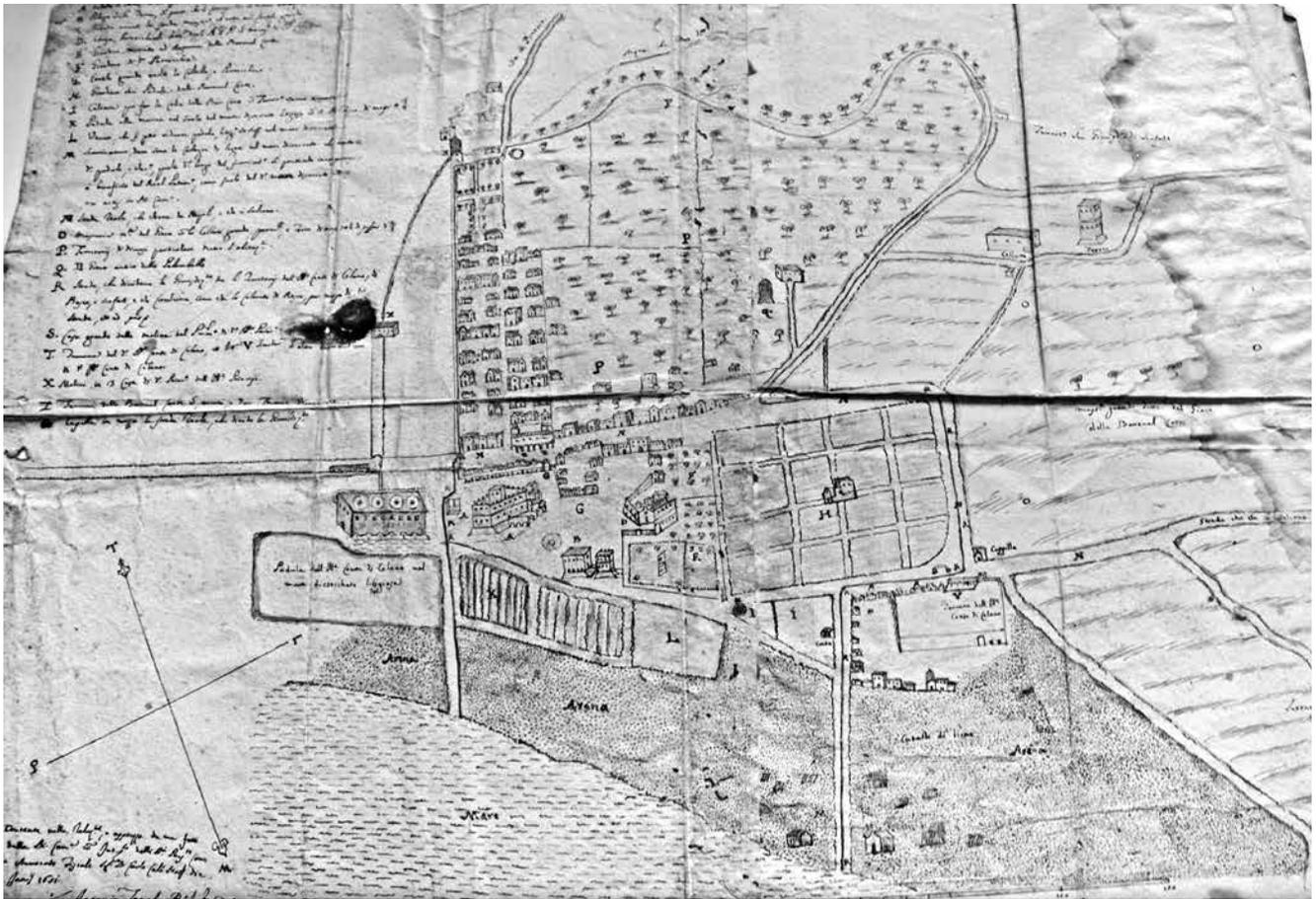
Napoli dal cavalier Domenico Fontana (1604), in merito alla canalizzazione del fiume Sarno rileviamo infatti che

quest'impresa haveria apportato grandissimo utile a questa città, poiché avevo veduto che in questo paese si pativa grandemente di macinare, bisognando mandare molto lontano, con grandissimo danno e spesa della città. Dal che ne seguì ordine che a detto Conte di Sarno fosse lecito far condurre detta acqua per far detti molini e subito fe' dar principio all'impresa¹⁶.

Tuttavia, non mancarono, negli anni successivi, tentativi di sabotare il canale su iniziativa di rivoltosi, impegnati a contrastare lo sfruttamento produttivo delle acque da parte del potere feudale. È quanto riportano alcune cronache seicentesche, come quella in cui si riferisce che un

Naro Antonio Angrisano, capopopolo con una squadra di suoi seguaci, andò a divertir l'acqua che esce dalla foce di Sarno per non far macinar li molini della Torre dell'Annunziata, per proibire che non si macinasse, atteso come vi erano gli spagnoli con le galere si veniva a macinare per servizio della parte di Napoli tenuta per li reggi per abbeverano li cavalli che stavano in detta terra della Torre¹⁷.

Completato nel 1600, il canale contribuì allo sviluppo produttivo di Torre Annunziata, incentivando una precedente lavorazione ora potenziata dalla costruzione di numerosi mulini a cui è legata l'origine della lavorazione della pasta, destinata a diventare tra Otto e Novecento la principale industria della città vesuviana. Presenza centrale quella dei mulini nell'economia e nella forma urbana di Torre Annunziata: anche in seguito alle distruzioni causate dal violento erompere del Vesuvio il 19 dicembre 1631, che danneggiò i mulini e anche il canale, in molti punti completamente interrato¹⁸, la città risorgeva proprio grazie alla fiorente attività molitoria che nel corso del tempo la qualificò come uno dei principali centri produttivi della regione. Alcune fonti documentano la lunga storia del canale tra distruzioni causate dall'erompere del vulcano e vicende amministrative: in particolare Nicol'Andrea Siani, nelle sue *Memorie* sulla città di Sarno del 1816, attingendo i dati da una relazione



2. Antonio Tangho, *Nuova Pianta della Torre dell' Annunziata* eseguita per Ill.mo Principe di Galliciano, 1651. Torre Annunziata, Archivio Storico A.G.P., Cartografia II.

patrimoniale sull'accertamento della proprietà delle acque deviate dal Tuttavilla, ricostruisce la «vera storia della costruzione del fiume del Conte, delle fabbriche de' molini, della polveriera e della fonderia delle armi bianche e da fuoco nella Torre Annunziata»¹⁹ fino al Settecento, quando Carlo di Borbone legò funzionalmente le acque del canale alla polveriera e alla fabbrica delle armi. Tra le molte notizie, l'autore segnala che

- I. (...) verso la fine del XVI secolo, (...) non essendovisi potute trasportare le acque dal fiume Sarno per la loro notevole relativa bassezza, si pensò da quel Conte, chiamato Muzio Tuttavilla, di costruire almeno dei molini nella Torre dell' Annunziata, e di farli animare dalle acque suddette (...).
- II. Che questa opera incontrò de' forti ostacoli, tanto dalla parte del Conte di Celano, che se ne ingelosì per il discapito

che ne veniva ai suoi molini di Bottaro, quanto dalla parte del Vescovo di Sarno, (...) che si riputava offeso ne' diritti della sua mensa vescovile (...). III. Che perciò, essendovi venuto a patire in giudizio fin dall'anno 1594, (...) avendo il Tuttavilla guadagnato queste cause tanto contro il vescovo di Sarno, quanto contro il Conte di Celano (...), si accinse alla grande opera da lui disegnata, e la compì felicemente, ma dopo aver contratta una immensa somma di debiti (...). VI. Che nel 1631, per la grande eruzione del Vesuvio allora avvenuta, essendosi interrato il canale, e per conseguenza i creditori del Patrimonio avendo perduto il cespite de' molini, (...) pensarono di riaprire a loro spese il canale, e di rimettere i sopradetti molini (...). VII. Che questi molini così rifatti rimasero nuovamente inoperosi nell'anno 1648 per una grande alluvione allora avvenuta che interrò nuovamente il canale (...). VIII. Che, intanto, nell'anno 1652 il Viceré di quel

tempo, vedendo che la fabbrica della polvere da cannone, esistente a porta Nolana, per la sua vicinanza alla capitale era sempre sospetta, (...) pensò di trasferirla nella Torre Annunziata, (...) per lo che riaprì di nuovo il canale a spese immense della R. C.²⁰.

La trasformazione del territorio seguita alla canalizzazione del Sarno verso la costa di Torre Annunziata è avvalorata da alcuni disegni di archivio che illustrano il tessuto insediativo in corrispondenza del canale e dell'impianto viario tra il nucleo urbano e l'arenile. Tra questi, particolare rilievo assume la *Nuova pianta della Torre dell'Annunziata eseguita per ill.mo Principe di Galliciano* (fig. 2), firmata da «Antonio Tangho R. Ing.r e tab. Nap.»²¹, datata 12 gennaio 1651 e presumibilmente allegata a un apprezzamento del feudo di Torre Annunziata finalizzato al sequestro del possedimento da parte del Regio Fisco, dal momento che, negli anni della rivolta di Masaniello, l'allora proprietario Pompeo Colonna, figlio di Pier Francesco Colonna, aveva parteggiato per le truppe francesi avverse alla Corona, motivo per il quale nel 1649 scappò da Napoli²².

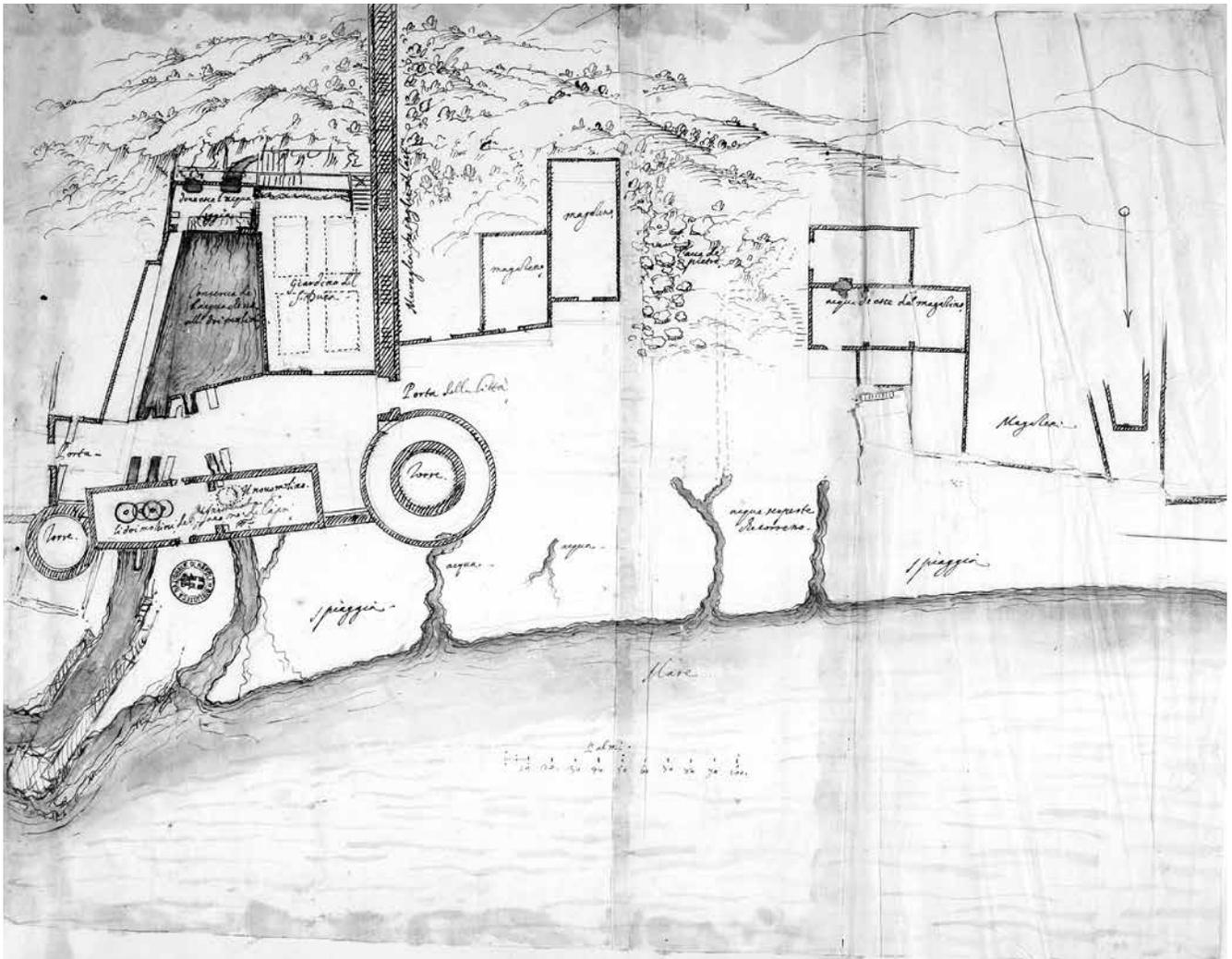
Nel foglio manoscritto acquerellato è raffigurato il territorio compreso tra la «via di Buosco» che sale verso il vulcano e gli arenili di Torre Annunziata, lungo la costa appena ridisegnata dalla recente violenta eruzione vesuviana del 1631, che provocò l'avanzamento della linea costiera raggiunta dalla lava, come sembrerebbe confermare l'inserimento nel campo figurato dell'indicazione «Padula dell'ill.mo Conte di Celano nel mare disseccato liggioso»²³.

Grande evidenza acquistano le principali presenze monumentali tra cui il castello d'Alagno, all'esterno della porta urbana innanzi al «cortile grande avanti lo castello e parrocchia», come viene indicata la vasta piazza tra la fortezza e il complesso religioso dell'Annunziata, la torre fiancheggiata da un compatto blocco edilizio richiamato in leggenda come «palazzo e la torre, e ponte, che si corrisponde a buona abitazione», la «Strada Regia», le torri di guardia e i suoli coltivi, presenze tutte segnalate nella lunga leggenda inserita a sinistra del foglio. Nel versante occidentale, lungo l'intera estensione da nord a sud della città, l'abitato è delimitato dal canale progettato dal Fontana, segnato nel suo percorso verso il mare da un articolato impianto molitorio strutturato

su tre ordini individuati dalla lettera «x», cui corrisponde il rimando in leggenda «molini in 3 case di detto patrimonio dell'ill.mo Principe». Il complesso di mulini era infatti formato da tre diversi edifici che cavalcavano l'«acqua che viene da Sarno», in tre punti distinti, uno a monte dell'abitato, l'altro al centro e l'ultimo nel tratto terminale del canale, prima del suo confluire a mare. Il terzo mulino raffigurato nel disegno mostra una struttura più ampia, sviluppata su un vasto corpo di fabbrica a pianta rettangolare su due livelli e contrassegnato da quattro tondi a indicare le quattro grandi macine attive nella fabbrica. Indicato nella leggenda come «casa grande della molina del patrimonio di detto ill.mo Principe», l'edificio risulta documentabile fino agli anni successivi al secondo conflitto mondiale, quando, nel 1947, la Società Anonima Molini vendeva i ruderi del mulino della Corsea, com'era allora chiamato il principale edificio molitorio della città, ad alcuni imprenditori che trasformarono il precedente edificio seicentesco nel cinema-teatro Metropolitan²⁴.

Ampliando notevolmente il campo visivo, ben oltre la «via di Buosco» che limitava verso il Vesuvio il foglio dell'apprezzo del 1651, un altro disegno acquerellato, *Pianta di Selva Mala seu Bosco delli Reali Monasterij di S. Chiara, S. Maria Madalena, S. Maria Egittiacca*²⁵ del 1697, relativo a una causa insorta tra i monasteri citati nel titolo, ritrae il centro urbano di Torre Annunziata, con l'evidenza delle principali emergenze del castello, della chiesa dell'Annunziata e dei mulini, tra cui quello maggiore cavalca il canale poco prima di raggiungere il mare. Arteria principale del nucleo è la «Strada Regia», proveniente da Napoli, lungo la quale si innestano strade secondarie verso le pendici del Vesuvio, raffigurato sullo sfondo con il cratere in eruzione e linee di lava che scendono verso valle.

Restringendo l'inquadratura dei due precedenti grafici, un altro disegno (fig. 3) illustra, con straordinaria resa di tutte le costruzioni, l'ultimo tratto del canale in prossimità del mulino principale della Corsea²⁶: il foglio sembrerebbe riferibile, almeno per le indicazioni relative al mulino principale, a una fase successiva a quella documentata dal grafico del 1651, presumibilmente in un periodo durante il quale i preesistenti edifici molitori furono potenziati, come confermerebbe anche la scritta «il novo molino» inserita la-



3. Planimetria di Torre Annunziata tra il mulino maggiore e il giardino baronale, sec. XVII, disegno. Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III".

teralmente alle quattro macine già raffigurate nel disegno firmato «Antonio Tangho [sic]». Il grande mulino appare infatti ora fiancheggiato da due torri circolari, quella a destra maggiore dell'altra, collegate rispettivamente, quella minore a un passaggio che immette nel complesso delimitato da muri, quella maggiore alla porta urbica già riportata nell'ap-prezzo del 1651.

Maggiori dettagli vengono altresì raffigurati lungo l'arenile – segnato in più parti da rigagnoli di «acque scoperte che correno» – e soprattutto nel versante superiore del grande mulino, dove numerose cisterne e magazzini indicano una configurazione molto più articolata del mulino rispetto a quanto raffigurato nel foglio dell'archivio Ave Gratia Plena

di Torre Annunziata. Collegata all'edificio principale è una grande cisterna indicata come «conserva de l'acqua che va alli doi molini», protetta da un muro continuo che cinge l'in-terno complesso fino «alla muraglia che saglie al castello». Tra il muro verso il castello e la cisterna trova spazio il «giardino del Duca», segnato da due assi ortogonali a indicare in dise-gno di aiuole e viali. La didascalia relativa alla proprietà del giardino daterebbe il foglio all'ultima fase di possesso del mo-lino da parte di Pompeo Colonna duca di Zagarolo, dal mo-mento che in seguito al sequestro del feudo da parte del regio fisco il possedimento di Torre Annunziata fu venduto prima al principe di Palestrina don Maffeo Barberini, e poi da questi, nel 1705, al conte Giuseppe Massarenghi appartenente all'ul-



4. L'antico Largo Tiglio, nucleo commerciale di Torre Annunziata (da Meo, Russo 1994).

tima famiglia proprietaria dell'antico feudo²⁷. Dal 1806 infatti terminava la storia feudale della città vesuviana e il mulino, seppur concesso in fitto, continuò ad essere di proprietà della Corona fino al regno di Gioacchino Murat (1808-1815).

Tra Otto e Novecento: l'accumulazione industriale della città borghese

Dalla metà del Settecento, con la prima età borbonica, la città rientrò in importanti programmi come il progetto della Real Fabbrica d'armi, che vide la collaborazione di Luigi Vanvitelli, Ferdinando Fuga e Francesco Sabatini²⁸. Proprio per alimentare la polveriera e l'opificio militare, nuove opere riguardarono il canale progettato dal Fontana, come mostrano una rilevante produzione iconografica²⁹ e alcuni grafici di archivio relativi a progetti e rilievi dei primi due decenni dell'Ottocento³⁰. Intanto, in quegli stessi anni, nel clima di crescente fervore produttivo della città, l'attività molitoria e pastaia viveva nuovi impulsi favorendo l'ascesa economica di Torre Annunziata e lo sviluppo del suo impianto urba-

no: l'abolizione della feudalità nel 1806 promossa dai Napoleonidi, la conseguente eliminazione del monopolio delle acque, fino ad allora un grave limite per la produzione, e la successiva politica protezionistica promossa dalla restaurazione borbonica incrementarono la produzione al punto che, ancora in età postunitaria, la città continuava a primeggiare nell'attività dei pastifici con esportazione in molte province meridionali, ben oltre Napoli e presto anche in Europa. Lo attestano anche gli studi economici del tempo, come quello del Betocchi, che, raccogliendo i dati della produzione molitoria e pastaia, riporta a proposito della rilevante attività: «il solo prodotto di Torre Annunziata, ove sono circa 140 fabbriche, e ove si producono fra paste e pastine 250.000 quintali, si vedrà quanto sia ricca questa industria»³¹. Il Betocchi e altri autori di studi sulla produzione della provincia napoletana confermano il progresso industriale di Torre Annunziata, città in forte ascesa con un numero di pastifici che, in un'analisi del 1888, corrispondeva quasi al doppio se confrontato con quello di Gragnano, altro importante centro

molitorio e pastaio della regione³².

A seguire gli esiti di questa economia sugli sviluppi urbani nella cartografia e nell'iconografia della città, appare evidente che già nella *Topografia dell'agro napoletano* del Rizzi Zannoni del 1793³³ l'insediamento di Torre Annunziata appare ben più strutturato rispetto non solo al rado tessuto edilizio raffigurato nell'approccio del 1651, ma anche alla veduta di Francesco Cassiano de Silva (1700 ca.)³⁴ e ai ritratti dell'abitato nelle vedute dell'eruzione del 1751³⁵. Tra queste, almeno un rapido cenno, per l'attento rilievo dell'abitato di Torre Annunziata, merita il *Prospetto del Vesuvio nell'eruzione occorsa alla fine dell'anno MDCCLX preso il punto di veduta dalla Torre della Nunziata* disegnato da Antonio Joli, inciso da Filippo Morghen e Francesco La Marra e pubblicata dal celebre studioso di eruzioni vesuviane Giuseppe Maria Meccati³⁶. Per quanto incentrata sull'eruzione del vulcano, che fumante campeggia alto sullo sfondo, con i crateri secondari più a valle dai quali s'innalzano alte colonne di fumo, la veduta ritrae con la stessa attendibilità topografica la consistenza del nucleo urbano torrese, strutturato lungo la via Regia, dove si riconoscono singolarmente non solo il castello d'Alagno e la chiesa dell'Annunziata, ma anche tutte le chiese e le ville puntualmente riportate nella leggenda. Lungo l'arenile, con imbarcazioni a vela in corrispondenza di quell'antico *scarricamento* di merci citato nei documenti, come abbiamo visto, fin dal Quattrocento, grande evidenza acquistano anche due volumi quadrangolari privi di copertura, corrispondenti presumibilmente a opifici dove si lavorava la pietra, dal momento che già in passato il luogo aveva il toponimo di «calcarola».

Sebbene durante il Settecento la città vivesse un rilevante incremento demografico raddoppiando quasi in pochi decenni il numero degli abitanti³⁷, nelle vedute del periodo le gerarchie visive appaiono ancora incentrate sulla porta urbana e sul segno della Strada Regia, sui cui lati si allinea il tessuto edilizio ancora poco sviluppato oltre il fronte stradale principale. Dai primi decenni dell'Ottocento, invece, la città appare cambiata e non ha più quel carattere di casale rurale raffigurato nelle due vedute pittoresche della Strada Regia fiancheggiata da edifici e animata da viandanti, riprese dai disegni dal vero di Luis Jean Desprez e pubblicate nel primo volume del *Voyage pittoresque ou description des*



5. I pastifici di Torre Annunziata in una fotografia dei primi anni del Novecento.

Royaumes de Naples et de Sicile del Saint Non (1781), nelle cui pagine non mancano riferimenti alla pasta napoletana, fonte di un ricco commercio, e in particolare ai «maccheroni» prodotti a Torre Annunziata.

Il rilevante sviluppo ottocentesco della città risulta infatti ormai compiuto nel foglio «14» della *Carta topografica del monte Vesuvio*, rilevata dall'Istituto Topografico Militare fra il 1871 e il 1876³⁸, dove possiamo registrare anche gli esiti dei numerosi provvedimenti preunitari: la formazione di «Gioacchinopoli» voluta dal Murat, che nel 1810 ampliava i confini territoriali di Torre Annunziata con l'annessione di «Terra Vecchia» di Bosco, il miglioramento della rete viaria, il potenziamento del porto e la ferrovia Napoli-Portici, prolungata fino a Torre Annunziata fra il 1844 e il 1871, sono i punti principali di un programma che fra decennio francese, restaurazione borbonica e prima stagione post-unitaria rafforzarono la città alimentandone il commercio e gli scambi³⁹. Nella planimetria dell'Istituto Topografico, l'abitato è contenuto fra le attuali Piazza Cesare e Largo Grazie, con l'avvenuta saturazione dei nuclei abitativi a monte e a valle dell'arteria della Strada Regia, ancora l'asse principale sul quale confluiscono tutti gli altri percorsi. Lungo l'estremità occidentale dell'arteria, l'attuale corso Umberto, le cortine di edifici borghesi si allineano su entrambi i fronti della strada formando un tessuto molto più addensato nel versante orientale, in corrispondenza del porto e dell'antico nucleo urbano.

Il foglio dell'Istituto Topografico registra anche il notevole

le ampliamento del porto concluso nel 1871, quando, contemporaneamente all'apertura dello scalo marittimo della ferrovia, il nuovo bacino veniva descritto come il terzo scalo commerciale campano, dopo Napoli e Salerno. Negli ultimi decenni dell'Ottocento, munito di un lungo molo nel versante occidentale, il nuovo porto raffigurato dagli ingegneri dell'Istituto Topografico occupava ormai l'intera estensione costiera della struttura urbana. Gli intensi traffici commerciali riguardavano soprattutto l'importazione di grano e carbone e spedizioni di paste alimentari, come documentano repertori fotografici del tempo, che riprendono la febbrile attività nell'area portuale affollata da carri colmi di sacchi di pasta e operai addetti al carico dei prodotti sulle navi.

Nello specchio della florida economia dei pastifici e degli sviluppi ad essa collegati, nella città si sedimentavano i segni e i processi di un'industrializzazione dove la locale *élite* imprenditoriale, incentivata dai proventi della produzione, fissa i propri modelli di *comfort* e decoro urbano sintomatici della città borghese, riuscendo a orientare programmi urbanistici e interventi edilizi. Ancora viva nella memoria urbana, nei documenti e negli atti pubblici, le figure di illuminati imprenditori che legarono il proprio nome a importanti pastifici – Domenico Orsini, Francesco Scafa, Antonio Dati, Ignazio Ciniglio, per citare solo alcuni dei più importanti – attentissimi a rinnovare la tecnologia e a incrementare la produzione con la formazione di società e imprese miranti a superare la concorrenza e a controllare il mercato.

Figura emblematica di una generazione di imprenditori borghesi, attiva nell'economia della città nel secondo Ottocento, è quella di Domenico Orsini⁴⁰ (Torre Annunziata 1841-1905): la sua biografia riassume le aspirazioni e le iniziative industriali di una generazione che, erede di un'antica perizia nell'arte bianca trasmessa di padre in figlio, trasformò la produzione artigianale in un'attività industriale presto estesa in un circuito mondiale. Trascorsa un'adolescenza da «sensale in granaglie e altri generi sfarinati»⁴¹, nel 1869 apriva un piccolo pastificio che, già nel 1875, veniva potenziato e trasferito in un nuovo locale più ampio. Nel 1881 lo troviamo a Milano, dove, nel clima del fervore delle Esposizioni Universali nell'Europa della seconda metà del secolo, visitò l'Esposizione di quell'anno, entrando in contatto con quella intraprendente classe di imprenditori impegnata in

quel periodo nella modernizzazione della nazione e a tradurre le antiche abilità artigianali in aggiornamenti industriali e commerciali. Al ritorno da Milano, dove aveva acquistato un nuovo mulino meccanico di piccole dimensioni, fabbricato dalla ditta Ganz e C. di Budapest, l'imprenditore avviò a Torre Annunziata il primo mulino a cilindri collegato all'annesso pastificio e l'anno successivo, insieme ai fratelli Camillo e Luigi Potestà, formava una società per la «la compera di cereali per rivenderli manifatturati in farine semolini e paste; come pure la costruzione di uno stabilimento a vapore per adibirlo alla manifatturazione suddetta»⁴², poi sciolta nel 1884 quando l'imprenditore decise di portare avanti da solo la produzione. Il suo primo mulino a cilindri, costruito nel centro urbano, fu montato in un grande edificio sviluppato su quattro piani, un considerevole complesso industriale con succursali a Crotone e negli ultimi anni anche a Marsiglia⁴³. All'attività molitoria Domenico Orsini⁴⁴ presto affiancò quella creditizia, partecipando, nel 1883, alla fondazione della Banca Commerciale di Torre Annunziata, sorta allo scopo «di cooperare allo sviluppo dei diversi rami del Commercio e Manifatture locali, facendo operazioni di sconto e cambio, di cambiali ed anticipazioni sopra valori ed altro [e tra questi] anticipi su depositi grani e altri generi»⁴⁵.

In seguito alla sua morte nel 1905, la vicenda imprenditoriale, segnata da ulteriori successi con la creazione di numerose società in cui coinvolse i suoi familiari, fu continuata dalla moglie, che portò avanti la prospera attività, raccontata nelle pagine del romanzo *Francesco e Nunziata* di Maria Orsini Natale (1995), discendente dell'illuminato imprenditore. Nel suo racconto, denso di memorie familiari e notizie documentate, prende mirabilmente forma la realtà ottocentesca della città, tra sviluppi e aspirazioni industriali.

A quell'ora il lavoro cominciato nelle prime luci del giorno [riporta la scrittrice, evocando gli anni di maggior fulgore dei pastifici torresi] dondolava dorato sui folti schieramenti di flessibili canne di bambù. Lunghe due metri spiegavano i loro festoni appuntellandosi su cavalletti a due ordini di piano. Le impalcature si innalzavano negli androni profondi, nei cortili, sulla strada in labirinti di ragnature, in cortine e cortine intorno all'edificio, a nascondere e allo stesso tempo a definirlo⁴⁶.

Pastifici simili a palazzi gentilizi, con androni, terrazzi e cortili, stipati di sacchi di grano e pasta, strade centrali e piazze ingombre di filari di alti stenditoi colmi, fino a piegarsi, di pasta esposta al vento, sono le ricorrenti immagini di Torre Annunziata, al cui interno si muovono i personaggi del libro di Maria Orsini Natale. Tra ricordi e progetti imprenditoriali, l'appassionata saga di una famiglia di pastai, trasferitasi sul litorale vesuviano dalla costiera amalfitana, si consuma nell'arco di un secolo, fra metà Ottocento e 1940, in una Torre Annunziata stretta sul mare tra sabbia scura e Vesuvio, «un posto felice dove, sole in faccia e vulcano alle spalle, altra gente da tempo faceva e asciugava la pasta»⁴⁷. Qui l'acqua, le macine dei mulini, il giusto clima, la vicinanza al mare, i venti più adatti alla lavorazione e all'asciugatura della pasta favorirono le aspirazioni imprenditoriali di numerose famiglie di artigiani che, fra metà Ottocento e seconda guerra, vissero fortune e crisi di un sogno industriale ambientato appunto nell'assolata città vesuviana, i cui segni urbani dominanti in quegli anni erano proprio le grandi architetture dei pastifici.

Dagli ultimi decenni dell'Ottocento, assecondando le iniziative imprenditoriali della locale borghesia industriale, la città cambiava la sua immagine, ma, diversamente da quanto avveniva in larga parte delle realtà urbane, dove la produzione veniva decentrata nelle aree periferiche, a Torre Annunziata il consolidato stereotipo della città ottocentesca – centro borghese e periferia industriale – non trovava alcun riscontro. I nuovi mulini a cilindro, sempre più diffusi in seguito al primo esemplare introdotto da Domenico Orsini nel 1881, svincolarono l'attività molitoria dalla vicinanza dei corsi d'acqua, favorendo la localizzazione dei pastifici anche nel centro urbano e in particolare nel quadrilatero tra via Vittorio Emanuele, corso Garibaldi, via Murat e via Cavour. Qui, ma anche lungo l'antica Strada Regia, nuovi edifici dagli impaginati neorinascimentali, con facciate su basamenti bugnati, scandite da timpani e fasce marcapiano, interrotte da portali aperti su profondi androni voltati, fissarono i caratteri formali di un'identità urbana che trovava nei suoi imponenti pastifici il suo segno fondante.

È la retorica registrata da un ricco *corpus* di fotografie (figg. 1, 4-5)⁴⁸ che costruisce l'iperbole di Torre Annunziata in quella stagione d'oro della città vesuviana, quando, come riportano le fonti sincrone, l'immagine della cittadina vesu-

viana era assimilabile a un unico immenso pastificio – con le sue centoquaranta fabbriche, come ricordava il Betocchi⁴⁹ – pulsante di lavoro febbrile fin dalle prime luci dell'alba⁵⁰. Una città che adattava i propri spazi principali, le piazze innanzi alle chiese, le strade più centrali, i cortili e i terrazzi dei palazzi signorili per creare le migliori condizioni bioclimatiche per l'essiccazione della pasta, fase importantissima e delicatissima che faceva proprio di Torre Annunziata uno dei più importanti centri di produzione nazionale. E se «la pasta si fabbrica con lo scirocco e si asciuga con la tramontana», come ripeteva un antico detto del luogo, gli spazi venivano sapientemente scelti e strutturati per accogliere il vento e il sole trasformandoli nelle migliori condizioni naturali per la lavorazione della pasta.

Da qui l'immagine urbana ripresa in molte fotografie⁵¹, con strade e piazze occupate ora da telai colmi di pasta, ora da schermature in legno e tende, a seconda delle necessità, per garantire le migliori condizioni di essiccazione naturale, «l'operazione più stentata e complessa, istintiva e sagace, precisa e variabile, avveduta e insieme arduamentosa, (...) e anche movimentata perché, al turbarsi del tempo, la pasta fresca chiedeva lesto asilo e prontezza di riparo con tende e schermi di legno»⁵². E quest'immenso pastificio aveva in un segmento della Strada Regia delle Calabrie, qui ribattezzata corso Umberto e corso Vittorio Emanuele, la sua arteria principale, vivissima e trafficata fin dalle prime ore del giorno quando, affidandoci ancora alle pagine di *Francesca e Nunziata*,

tra l'animazione paesana e laboriosa della via passava la carrozza sfiorando le file dei carri fermi dinanzi ai pastifici. Gli stabilimenti si susseguivano a breve distanza, senza avere niente della fabbrica, uguali alle altre case, con bei balconi e cornici di piperno. Differenti però dalle abitazioni civili per i portoni spalancati su androni vastissimi zeppi di sacchi e per la pasta stesa che danzava intorno ai caseggiati⁵³.

Quest'immagine letteraria prende corpo in molte fotografie⁵⁴ che, tra fine Ottocento e primi decenni del secolo successivo, ritraggono gli spazi urbani e quei pastifici simili a dimore gentilizie, «senza avere niente della fabbrica, uguali alle altre case»⁵⁵, come avvertiva appunto la Orsini Natale.

E la fotografia si arricchisce di altri rimandi nelle immagini pubblicitarie⁵⁶ dalla grafica vagamente *art nouveau*, come in quelle dell'azienda Fabbrocino, Carotenuto, Iennaco, dove la cittadina vesuviana appare disegnata tra vulcano, mare e cielo, con navi e aeroplani che alludono a un'esportazione dei prodotti che in quegli anni raggiungeva anche gli Stati Uniti e il Canada: sono gli anni d'oro dell'economia torrese, la città sembra davvero un unico grande pastificio a cielo aperto.

Eppure, quell'ascesa industriale, che sembrava inarrestabile, con il primo dopoguerra subiva già un primo rallentamento per la concorrenza determinata dalle alternative tecnologiche destinate, gradualmente fra primo e secondo dopoguerra, a svincolare sempre più la produzione della pasta da quelle condizioni naturali, acqua, sole e vento, che ne avevano alimentato le fortune. Era il 1937, una stagione ancora florida con i pastifici che a decine e decine si addensavano nel congestionato centro urbano di Torre Annunziata: ma fu in quell'anno, tuttavia, che – come registra il documentato racconto della Orsini Natale – i giornali annunciarono la realizzazione di una macchina presentata come «il primo impianto automatico per la fabbricazione delle paste alimentari costruito dalla società Dottor Ingegnere Mario e Giuseppe Braibanti. Fiera di Milano 1937»⁵⁷. Come riportano le pagine di *Francesca e Nunziata*, attingendo dalle cronache di quegli anni, nuove macchine resero possibile che in ogni luogo si potessero portare avanti tutte le fasi della produzione della pasta fino ad allora così fortemente connaturata alle peculiarità ambientali e climatiche della città vesuviana. E nell'iniziale, superbo sdegno con cui i protagonisti del romanzo, forti di una tradizione così radicata da non temere alcuna sfida, accolgono quell'invenzione – «i piemontesi il mestiere non me lo possono rubare perché hanno l'acqua, la farina, ma non tengono il sole e l'arte»⁵⁸ – è possibile cogliere la reazione di un'intera generazione di imprenditori che invece non reggeranno a lungo la concorrenza di una tecnologia sempre più avanzata. Il «sole e l'arte antica della pasta» non riusciranno a frenare il rapido declino che dal 1940, nel giro di pochi decenni, porterà alla chiusura di tutti i pastifici. Lo aveva avvertito il personaggio del romanzo della Orsini Natale quando, nel 1940, avvertiva che presto

di tanti mulini, delle decine e decine di pastifici, piccoli e

grandi, pochi sarebbero sopravvissuti, così pochi da potersi contare con abbondanza sulle dita di una sola mano. (...) E la tradizione della loro arte sarebbe rimasta non sospesa come un trofeo, ma nascosta come una sconfitta e tutta la loro conoscenza resa inutile e perduta; e le mani da porgere ai figli, e ai figli dei figli, vuote di grano e lavoro⁵⁹.

Questa tradizione antica non riuscì infatti a dialogare con gli aggiornamenti tecnologici destinati a trasformare rapidamente il ciclo di lavorazione ormai affidato a impianti automatici capaci di produrre senza sosta, velocizzando le fasi artigianali – torchiatura, impasto e gramolatura – ora eseguite rapidamente riducendo i tempi del ciclo artigianale⁶⁰.

Accanto alle innovazioni industriali, la politica autarchica sulla produzione nazionale del grano promossa dal governo Mussolini e un vessatorio regime fiscale e doganale sugli sfarinati determinarono la crisi del porto di Torre Annunziata, un tempo così centrale nella commercializzazione del grano proveniente dai porti russi, ora sostituito da quello che, prodotto in Puglia o nel settentrione, non transitava più per la costa vesuviana. Non riuscendo a reggere la concorrenza del nord a causa di un'inadeguata politica imprenditoriale, molte fabbriche fallirono determinando la crisi economica della città. A cambiare fu anche l'immagine fisica del centro urbano: addensati come dimore borghesi nel nucleo dell'abitato storico e architettonicamente strutturati in funzione della lavorazione, i pastifici furono gradualmente abbandonati o destinati ad altre funzioni. Riuscendo ora a utilizzare impianti automatici ed essiccatori ruotanti, la pasta poteva essere lavorata in qualsiasi struttura e in qualsiasi luogo cancellando il legame tra la produzione, il clima della costa vesuviana e gli ampi caseggiati dove, ad eccezione del primo piano destinato all'abitazione del proprietario, tutti gli altri ambienti – androni, cortili, solai, terrazzi e depositi con solide pareti di pietra lavica, particolarmente indicata per favorire l'asciugatura della pasta – assolvevano a una specifica fase della manifattura.

Come confermano le fonti⁶¹, i cinquanta piccoli opifici ancora attivi a Torre Annunziata nel 1967 si riducevano a otto nel 1971 e a tre nel 1979. Dal 1990, in una rinascita nazionale della produzione della pasta italiana, si assiste a un incremento produttivo che, in Campania, appare concentrato soprat-

tutto nella città di Gragnano, la quale, forte dell'affermazione nel mercato nazionale ed internazionale dei pastifici Di Martino, Garofalo e Liguori, nel 2012 vedeva il riconoscimento del marchio europeo IGP (indicazione geografica protetta). A Torre Annunziata l'antica industria pastaia è legata oggi ad alcune realtà produttive, come la fabbrica Marulo, e a quella

¹ Per la storia dei pastifici di Torre Annunziata, si veda G. DI MARTINO, S. RUSSO, *Torre Annunziata, la sua vocazione industriale e il canale Conte di Sarno*, Torre Annunziata 1983; V. GIORDANO, *L'arte bianca. Mulini e pastifici dall'Unità al fascismo*, in *Napoli un destino industriale*, a cura di A. VITALE, Napoli 1992, pp. 237-256; A. GIORDANO, *L'arte bianca di Torre Annunziata*, Torre Annunziata 1994; S. DE MAJO, *I pastifici di Gragnano e Torre Annunziata nei secoli XIX e XX*, in *Comunità d'impresa. Sistemi locali in Italia tra Ottocento e Novecento*, a cura di F. AMATORI, A. COLLI, Bologna 2001, pp. 183-217; anche F. DATI, *Indagini storiche di Torre Annunziata e della sua grande industria dell'arte bianca*, Napoli 1962, pp. 201-206; F. MEO, S. RUSSO, *Torre Annunziata Oplonti. Dalle origini ai giorni nostri*, Torre Annunziata 1995, pp. 85-117.

² Per la storia urbana di Torre Annunziata si confrontino F. MEO, S. RUSSO, *op. cit.*; O. GHIRINGHELLI, *Torre Annunziata*, in *I centri storici della provincia di Napoli*, a cura di C. DE SETA, A. BUCCARO, Napoli 2009, pp. 253-259.

³ Archivio Storico A.G.P. di Torre Annunziata, Basilica Pontificia Maria SS. della Neve, Epoca feudale, Racc. II (1701-1808), B. IV.

⁴ Cfr. G. DI MARTINO, S. RUSSO, *op. cit.*, pp. 66-68.

⁵ «A 4 Set.re 1593 Geronimo Bucca D'Aragona successore del sud.o Giacomo de Bucchis, nella sud.a mittà a lui spettante della sud.a Torre dell'Annun.ta dalla parte di Nap. detta Terre Vecchia, vendè a Vincenzo Seniore Mutio e Vincenzo Tuttavilla Conti di Sarno, con la Riserva del dominio pendente il pagamento del prezzo, quale non essendo stato pag.o da detti di Tuttavilla fu per ord.e del S. C. a 14 di 8bre 1614 substata la d.a mittà, e rimase ad estinto di candela al medesimo quondam Geronimo Bucca, siccome app.re dal Proc. Episcopi Vivitatis Sarni fol. 81 et sequentibus.», Archivio Storico A.G.P. di Torre Annunziata, Epoca feudale, Racc. II (1701-1808), B. IV, Inc. V, *Dichiarazione dell'Attuario Regio D. Tommaso Antonio Capo sulla discendenza dell'utili padroni della Torre dell'Annunziata*, 7 gennaio 1710; cfr. anche *Archivio Storico della Parrocchia Ave Gratia Plena Basilica Pontificia Maria SS. della Neve in Torre Annunziata. Inventario*, a cura di A. CASALE, V. AMOROSI, V. MARASCO, P. MARCIANO, Torre del Greco 2015, pp. 27-28.

⁶ Almeno dal XV secolo sul tratto costiero in corrispondenza del nucleo medievale di Torre Annunziata è documentata l'attività, con tassa doganale, di carico e scarico di mercanzie: «Nell'anno 1461 ritrovandosi possess.re della Torre dell'Annun.ta Ugone d'Alagno dal Re Ferrante d'Aragona li fu concesso per se, suoi heredi, e successori in perpetuum jura dohane omnium, et quorumcumque rerum mercantiliu in caricatorio, seu maritima Turris Annun.ta, nec non jura ancoragij, omnium et quorumcumque naviumque surgunt, ac deveni, et surgj contingerint a loco ubi dicitur lo Capo dell'Incini e similmente li concede il jus piscandi fol. 19 Pro. Inter Regium Fiscum et Ill.em Pn.pem Gallicani, cum Ill.e e Comite Celani»; Archivio Storico A.G.P. di Torre Annunziata, Epoca feudale, Racc. II (1701-1808), *cit.*; cfr. anche *Archivio Storico della Parrocchia Ave Gratia Plena*, *cit.*

⁷ Cfr. G. DI MARTINO, S. RUSSO, *op. cit.*, pp. 67-68.

⁸ Per il canale del Conte di Sarno si confrontino: *ibidem*; G. STEFANI,

più antica del pastificio Setaro, memoria di una lavorazione complessa, dove occorreva «interrogare le nuvole e le stelle, ci voleva cuore e ci voleva competenza, era una passione, era un'arte»⁶², ricordava ancora la protagonista dalle pagine della Orsini Natale davanti agli irreversibili mutamenti.

G. DI MAIO, *Idraulica e modernità: il canale del Conte di Sarno*, in *Studi su Domenico Fontana*, a cura di G. CURCIO, N. NAVONE, S. VILLARI, Mendrisio 2011, pp. 213-227; si vedano anche V. DEGLI UBERTI, *Sul fiume Sarno. Discorso Storico-Idraulico*, Napoli 1844; G.E. RUBINO, *Le fabbriche del Sud. Saggi di storia e archeologia dell'industria*, Napoli 1990, pp. 163-166; R. CARAFA, *Realtà e immagine nelle rappresentazioni della valle del Sarno*, in *Architettura e opere d'arte nella valle del Sarno*, a cura di A. BRACA, G. VILLANI, C. ZARRA, Nocera Inferiore 2005, pp. 19-64.

⁹ Si veda in particolare V. DEGLI UBERTI, *op. cit.* Per la centralità del fiume nell'immagine del paesaggio si confrontino *Architettura e opere d'arte nella valle del Sarno*, *cit.*, e il recente volume *Sarno e la sua rappresentazione. Immagini di una metamorfosi urbana*, catalogo della mostra fotografica, a cura di A. MILONE, R. PETROSINO, Potenza 2017.

¹⁰ V. DEGLI UBERTI, *op. cit.*, p. 18.

¹¹ N.A. SIANI, *Memorie Storico Critiche sullo Stato Fisico ed Economico Antico e Moderno della città di Sarno e del suo Circondario*, Napoli, nella tipografia della Società Filomatica, 1816, p. 27.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ivi*, p. 28.

¹⁴ G. FIENGO, *Domenico, Giulio Cesare Fontana e la bonifica di Terra di Lavoro*, in *Esperienze di storia dell'architettura e di restauro*, 2 voll., a cura di G. SPAGNESI, Roma 1987, I, pp. 107-117.

¹⁵ Cfr. *Archivio Storico della Parrocchia Ave Gratia Plena* *cit.*, p. 28.

¹⁶ D. FONTANA, *Secondo Disegno che io diedi in Napoli per condurre l'acqua di Sarno alla Torre Annunziata per far diversi molini per fornirio di questa fedelissima città*, in *Libro secondo in cui si ragiona di alcune fabriche fatte in Roma e in Napoli dal Cavalier Domenico Fontana*, Napoli, appresso Costantino Vitale, 1604, ff. 22r-23v.

¹⁷ *Cronaca e Storia del '600 nell'Agro. Gli annali di Ovidio e Gaetano Forino*, a cura di F. DI NARDO, Mercato San Severino 1995, p. 67.

¹⁸ Cfr. G. DI MARTINO, S. RUSSO, *op. cit.*, pp. 82-84.

¹⁹ N.A. SIANI, *op. cit.*, p. 25, nota (a).

²⁰ *Ivi*, pp. 19-25.

²¹ Archivio Storico A.G.P. di Torre Annunziata, Cartografia II, (cm 75,5 x 54); cfr. anche V. MARASCO, *Torre Annunziata nella cartografia antica*, Boscotrecase 2011; F. MEO, S. RUSSO, *op. cit.*, p. 58.

²² *Archivio Storico della Parrocchia Ave Gratia Plena*, *cit.*, p. 29.

²³ V. MARASCO, *op. cit.*

²⁴ Il progetto di trasformazione dei ruderi del mulino fu curato, tra il 1948 e il 1949, dall'ingegnere Pastena; alcune fotografie tra gli anni quaranta e cinquanta del Novecento documentano la trasformazione dell'edificio; cfr. G. DI MARTINO, S. RUSSO, *op. cit.*, p. 185; F. MEO, S. RUSSO, *op. cit.*, p. 83.

²⁵ F. MEO, S. RUSSO, *op. cit.*, p. 55; *Archivio Storico della Parrocchia Ave Gratia Plena*, *cit.*, p. 70 e tav. I.

²⁶ Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III" di Napoli, XII.D.1; ringrazio Fulvio Lenzo per la segnalazione del disegno.

²⁷ G. DI MARTINO, S. RUSSO, *op. cit.*, pp. 105-107.

²⁸ Cfr. G.E. RUBINO, *op. cit.*, pp. 155-162.

²⁹ Cfr. R. CARAFA, *op. cit.*; sui caratteri e sul significato dell'iconografia del paesaggio proto-industriale, si veda *Alle origini di Minerva Trionfante. Cartografia della protoindustria in Campania*, (secc. XVI-XIX), 2 voll., Roma 2008, I, a cura di V. CIRILLO, A. MUSI; II, a cura di R. DENTONI LITTA.

³⁰ Cfr. i seguenti grafici inediti conservati all'Archivio di Stato di Napoli, Sezione Militare: Segreteria Guerra, f. 473: *Disegno della vasca della sorgiva alla Foce*, c. 1816 (cm 25 x 38); *Pianta del profilo di una parte del Canale di Sarno con le vasche e canale di irrigamento, costruito nel 1810 ...*, 7 marzo 1816 (cm 38 x 49); *Pianta del bacino in cui riuniscono le acque del Regio Canale di Sarno e del Terreno adiacente*, 30 novembre 1816 (cm 51 x 73); *Pianta della porzione del Canale di Sarno nella Torre di Annunziata con progetto*, 3 marzo 1818 (cm 38 x 52).

³¹ A. BETOCCHI, *Le forze produttive della provincia di Napoli*, 2 voll., Napoli 1874, I, pp. 162 e sgg.

³² Sull'argomento si veda P. GARGIULO, L. QUINTAVALLE, *L'industria della pastificazione a Torre Annunziata e Gragnano*, in *Manifatture in Campania*, a cura di C. DE SETA, Napoli 1983, pp. 152-224.

³³ Cfr. *Cartografia napoletana dal 1781 al 1889. Il Regno, Napoli, la Terra di Bari*, cat. mostra, Napoli 1983, a cura di G. ALISIO, V. VALERIO, Napoli 1983, pp. 166 e sg.

³⁴ Cfr. la scheda di G. Amodio in *Iconografia delle città in Campania. Napoli e i centri della provincia*, a cura di C. DE SETA, A. BUCCARO, Napoli 2006, p. 262.

³⁵ Ivi, pp. 262-264

³⁶ La veduta è pubblicata in G.M. MECATTI, *Continuazione delle osservazioni sopra diverse eruzioni del Vesuvio* Napoli, Stamperia Simoniana, 1761; cfr. anche IDEM, *Discorsi storici-filosofici sopra il Vesuvio*, Napoli, Giovanni Di Simone, 1754; dello stesso autore si confronti anche il *Racconto storico-filosofico del Vesuvio e particolarmente di quanto è occorso in quest'ultima eruzione principata il dì 25 ottobre 1751 al luogo detto l'Atrio del Cavallo*, Napoli, Giovanni Di Simone, 1752.

³⁷ Tra il 1700 e il 1765 il numero degli abitanti passò da 1700 a 3000; cfr. G. DI MARTINO, S. RUSSO, *op. cit.*, p. 216.

³⁸ *Carta Topografica del Monte Vesuvio, rilevata e disegnata dagli allievi dell'Istituto Topografico Militare alla scala 1:10.000, f° 14, Torre Annunziata*, Archivio IGM, Firenze, cart. 80, 13. Il foglio 14 è degli anni 1875-1876.

³⁹ Cfr. F. MEO, S. RUSSO, *op. cit.*; O. GHIRINGHELLI, *op. cit.*

⁴⁰ Per Domenico Orsini, si veda S. DE MAJO, *Orsini, Domenico in Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIX, Roma 2013, p. 638; anche V. GIORDANO, *op. cit.*, pp. 247-248; F. DATI, *op. cit.*, pp. 210-211.

⁴¹ Cfr. G. COLLOTTI, *I cavalieri del lavoro*, Catania 1903, p. 479

⁴² Archivio di Stato di Napoli (d'ora in avanti ASNA), *Contratti di società*, vol. 7, p. 39.

⁴³ F. DATI, *op. cit.*, p. 211.

⁴⁴ V. GIORDANO, *op. cit.*, pp. 246-248; per questi imprenditori si veda anche F. DATI, *op. cit.*, pp. 201-206.

⁴⁵ ASNA, *Contratti di società*, vol. 4.

⁴⁶ M. ORSINI NATALE, *Francesca e Nunziata*, Cava dei Tirreni 2011, p. 125.

⁴⁷ Ivi, p. 30.

⁴⁸ V. GIORDANO, *op. cit.*, *passim*; si vedano anche F. MEO, S. RUSSO, L. SFERA, *Torre Annunziata, cartoline e vecchie foto*, Torre Annunziata 1996; F. MEO, S. RUSSO, *op. cit.*

⁴⁹ A. BETOCCHI, *op. cit.*

⁵⁰ Più in generale, sull'iconografia urbana incentrata sulla presenza industriale si veda il saggio di R. PARISI, *Iconografia e paesaggi del lavoro. Riflessioni e prospettive di ricerca*, in A. BUCCARO, A. BERRINO, *Delli aspetti de Paesi. Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio*, Atti CIRICE, I.1, *Costruzione, descrizione, identità storica*, Napoli 2016, pp. 279-288, con rimandi bibliografici.

⁵¹ Cfr. in particolare F. MEO, S. RUSSO, L. SFERA, *op. cit.*

⁵² M. ORSINI NATALE, *op. cit.*, p. 189.

⁵³ Ivi, p. 275.

⁵⁴ F. MEO, S. RUSSO, L. SFERA, *op. cit.*

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Cfr. le immagini della collezione Salvatore Cristiano, Torre Annunziata.

⁵⁷ M. ORSINI NATALE, *op. cit.*, p. 326.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Ivi, p. 364.

⁶⁰ P. GARGIULO, L. QUINTAVALLE, *op. cit.*, pp. 171-172.

⁶¹ Cfr. A. ABENANTE, *Maccaroni*, Napoli 2002.

⁶² M. ORSINI NATALE, *op. cit.*, pp. 364-365.

ABSTRACT

Mills and Pasta factories in Torre Annunziata in the Sixteenth and Twentieth Centuries: Constructing an Industrial Rhetoric on the Slopes of Vesuvius

In the modern age the mainspring of the urban history of Torre Annunziata was milling. Towards the end of the sixteenth century, Muzio Tuttavilla, a gentleman in the town of Sarno, commissioned Domenico Fontana to dig a canal to deviate the course of the Sarno River, bringing «water to Torre Annunziata for several mills». This ingenious waterworks increased the producing and exporting of pasta, which soon became the mainspring of the local economy, to the point where, at the beginning of the eighteenth century, the praises of the pasta manufactories were sung in iconography and literature. The present essay reviews the main moments of the organization of this Vesuvian town as reflected in a rhetoric of production and industry aimed at constructing a nineteenth-century hyperbole of Torre Annunziata as the 'city of the white art', summed up in the image of an immense pasta factory with the roofs and courtyards of the buildings of the gentlefolk, and the streets and squares filled with pasta set out to exsiccate in the dry climate, wafted over by a light sea breeze.

Note e discussioni

Recensione a L'Arioste et les arts, sous la direction scientifique de Michel Paoli et Monica Preti, préface de Gianni Venturi, Musée du Louvre e Officina Libraria, Paris-Milano 2012

Matteo Palumbo

Il rapporto di Ariosto con le arti, soprattutto con la pittura, è diventato, nel corso di questi ultimi dieci anni, un tema di studio sempre più stimolante. Basti pensare, per esempio, a testi come «*Tra mille carte vive ancora*». *La ricezione del Furioso tra immagini e parole*, a cura di L. BOLZONI, S. PEZZINI, G. RIZZARELLI, Lucca 2010 o come *Le sorti di Orlando. Illustrazioni e riscritture del Furioso*, a cura di D. CARACCILO e M. ROSSI, Lucca 2013. Si può arrivare fino al volume *L'Orlando furioso nello specchio delle immagini*, Roma 2014, e alla recentissima mostra ferrarese *Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi: dialogo intrecciato tra composizione del testo e arte coeva*. Eppure l'autore dell'*Orlando furioso* ha avuto una vicenda non paragonabile alla fortuna di Tasso. La diffusione di opere tratte dalla *Gerusalemme liberata* è amplissima: al punto da essere inferiore solo a soggetti ricavati dalla Bibbia. La ragione di questa influenza ridotta è forse da cercare nella differenza tra la «figuratività patetica» (Careri) dei versi di Tasso e la dominante leggera e ironica del racconto del *Furioso*. I soggetti tassiani si offrivano con evidenza drammatica all'immaginazione degli artisti. Con Ariosto il legame poteva essere più indiretto e sottile. Passava per sentieri meno clamorosi, più difficili da isolare ed enfatizzare. Alcuni episodi, in ogni caso, finivano per imporsi su tutti gli altri: Angelica e Medoro, Angelica e l'eremita o Ruggero che libera Angelica. Erano avventure sentimentali o eroiche. Sembravano, in ogni caso, i momenti più idonei a diventare memorabili: capaci di vivere nella memoria visiva dei lettori o degli spettatori.

Per queste ragioni risulta assai importante *L'Arioste et les arts*: un volume colto ed elegantissimo, coordinato da Michel Paoli e Monica Preti, che è stato tra i primi a interrogare le molteplici facce che il tema può offrire. Lo scopo principale che guida il lavoro è assai chiaro. Non si tratta di catalogare le suggestioni che l'intero mondo di Ariosto ha generato nel corso del tempo e in ambienti culturali diversi. Si tratta, invece, di ricostruire soprattutto quale legame si sia posto tra quella particolare intelligenza delle cose umane, incarnata nell'intreccio e nelle scelte del *Furioso*, e la sensibilità di nuovi interpreti, che ne hanno ripreso suggestioni, situazioni o temi, immettendoli nelle tradizioni successive.

Il volume si articola in tre sezioni. La prima, che va fino a p. 141, riguarda più direttamente il legame di Ariosto con la corte estense: *L'Arioste, Ferrare et les arts à la cour des Este*. La seconda, che va da p. 144 a p. 265, affronta la rappresentazione in immagine delle parole del *Furioso*: *Du texte à l'image*. La terza parte, da p. 268 a p. 312, identifica alcuni percorsi del *Furioso* in esperienze e campi diversificati: *L'influence du Roland Furieux*

sur la création artistique. Chiude il volume una postfazione, da p. 314 a p. 326, dovuta all'autorità di Michel Jeanneret: *Le Roland furieux en France: le retour du refoulé (XVI^e-XVII^e siècles)*.

Nell'introduzione che apre il volume, Michel Paoli ricorda l'impossibilità di restituire in maniera simmetrica un'opera in un'altra di forma diversa, che abbia, cioè, un linguaggio e un codice tecnicamente differenti. Più produttivo è ritrovare i modi con cui un testo letterario è stato tradotto, adattato, rielaborato o anche manipolato da artisti di varia natura. La finalità del volume si può riassumere in una questione così formulata: «Ce volume se fixe pour but d'étudier la richesse foisonnante de ces transpositions et les modalités pratiques du passage d'un art à l'autre, d'une œuvre à l'autre» (p. 11). La conseguenza che nasce da una tale impostazione riguarda il rapporto tra la fonte da cui si prendono le mosse e il nuovo campo estetico in cui essa si attualizza. Quanto c'è, per esempio, di Ariosto o di Tasso in Tiepolo? Quale limite si può tracciare tra il contenuto di partenza e l'universo in cui i personaggi e le storie sono reimpiantati? A queste domande si può ancora aggiungere: come un sistema verbale si organizza in immagini e condiziona la loro genesi? Questi aspetti sollecitano, caso per caso, analisi dettagliate e risposte metodologiche chiare e articolate.

Monica Preti («*Nei suoi poemi non si legge ma si vede*»). Voir *l'Arioste?*) sottolinea una qualità che, fin dai primi lettori, è apparsa un dato evidente del fascino del poema ariostesco. Valgano tra tutte le testimonianze le celebri parole di Galilei, fervido ammiratore del poeta e suo appassionato difensore: «quando entro nel *Furioso*, veggio aprirsi una guardaroba, una tribuna, una galleria regia, ornata di cento statue antiche de' più celebri scultori, con infinite storie intiere, e le migliori, di pittori illustri, con un numero grande di vasi, di cristalli, d'agate, di lapislazzari e d'altre gioie, e finalmente ripiena di cose rare, preziose, maravigliose, e di tutta eccellenza».

Le parole di Ariosto sembrano costruire direttamente una realtà di immagini. Hanno una forza visiva propria, che produce una serie di illustrazioni tali da catturare la fantasia di chi legge. Un tale processo sembra applicare perfettamente il celebre precetto oraziano dell'*Ut pictura poesis*. La studiosa sottolinea subito che il richiamo delle arti visive in relazione al *Furioso* può essere rischioso. Non deve diventare il mezzo per deduzioni arbitrarie. Solo un riscontro obiettivo, motivato e utile è in grado di offrire consistenza al ragionamento, liberandolo dal rischio di suggestioni più o meno legittime. Si tratta di dare corpo e identità a quelle allusioni che Ariosto può aver voluto e che la cultura dei contemporanei avrebbe potuto ritrovare e interpretare. Solo attraverso tali percorsi una realtà mentale privata può entrare in contatto con l'intero sistema culturale che sta attorno al poeta.

Questo scambio tra le immaginazioni individuali e i molteplici linguaggi della semiosfera che le contiene è un primo

aspetto della ricerca. Un'altra possibile direzione riguarda l'adozione di Ariosto come fonte documentata e diretta. All'interno di questo perimetro si danno due alternative. In un primo caso si analizzano le riprese e i rifacimenti delle vicende che il *Furioso* ha conosciuto subito dopo la sua pubblicazione. In un secondo caso si illustra, invece, la rigenerazione che le molteplici avventure dei personaggi subiscono in ambiti e contesti culturali differenti.

La prima parte del volume intreccia la storia di Ariosto con gli aspetti principali della corte estense. Marco Folin (*Art et société dans une ville italienne de la Renaissance*), combattendo il mito di una marginalità di Ferrara rispetto al modello fiorentino, analizza la decorazione della sala grande del palazzo Schifanoia, alla fine del 1460, e il progetto ambizioso di estensione della città, maturato venti anni dopo grazie a Ercole I d'Este. Entrambi gli eventi illustrano un desiderio di nobiltà e di cortesia come forma del vivere. Questa aspirazione ideale delimita il terreno nel quale crescono i contemporanei di Ariosto e i suoi primi lettori. Un processo di trasfigurazione appartiene, secondo Michel Paoli («*Messire Ludovic, ou êtes-vous allé chercher toutes ces âneries?*». *L'impression du «réel» dans les Satire et le Roland furieux*), alla stessa opera di Ariosto: tanto alle *Satire* come al *Furioso*. L'immagine che si ha di Ariosto uomo dipende da due diverse fonti letterarie. Da una parte il mondo libero e fantastico del *Furioso*, dall'altro la rappresentazione di un poeta malato e dimesso quale le *Satire* propongono. In questo caso «c'est l'Arioste qui recherche des thèmes en maîtrisant distinctement ce que sera ensuite son développement» (p. 49). Costruisce, in altre parole, un'identità fittiva che sia in stretta relazione con il genere poetico adottato. Altra esperienza creativa coinvolge il poema. L'effetto di visualizzazione che avviene nel *Furioso* e che rende concreta la rappresentazione più inverosimile ha, secondo Paoli, la propria matrice nell'uso sapiente della metafora. Dalla sua efficacia dipende la concretezza che si impone anche nei momenti di maggiore fantasia e invenzione. E la metafora, proprio come procedimento poetico, richiama precisamente il ruolo compositivo dell'autore e la sua capacità di strutturare un mondo: con le regole e con le direzioni che egli stabilisce.

Gianni Venturi (*Ludovico Ariosto: portrait d'un poète dans la littérature et dans les arts visuels*) segue la traccia delle rappresentazioni pittoriche del volto di Ariosto. Difficile capire quale sia il confine che separa verità e idealizzazione, connotati veri e trasfigurazione simbolica. Il ragionamento sul caso Ariosto, nella dimostrazione di Venturi, si trasforma parallelamente in un'inchiesta sull'evoluzione di un genere pittorico e sul ruolo che Tiziano esercita nella sua pratica rinascimentale.

Marco Dorigatti (*De Ferrare à la France. Le parcours historique du Roland furieux [1516]*) ricostruisce la genesi della prima edizione del *Furioso* e ritrova i fili che connettono saldamente l'opera all'ambiente in cui nasce e ai mutamenti storici dei primi decenni del Cinquecento: tra i successi di Ippolito d'Este (1509), la sconfitta di Alfonso (1512-13) e l'avvento di Francesco I (1515). Ne deriva una precisissima radiografia

dell'opera, colta nel suo divenire, secondo uno sviluppo dinamico di espansione e di amplificazione interna, che prevede soppressioni, aggiunte, integrazioni in stretta correlazione con il mutare della realtà circostante.

Vincenzo Farinella (*La Mélissa Borghèse de Dosso Dossi. Une célébration des mérites politiques de Lucrece Borgia?*) affronta lo studio di un soggetto iconografico misterioso e affascinante, «autour duquel les années ont plutôt épaissi que dissipé les ombres» (p. 92). Nonostante queste premesse, il saggio utilizza ogni strumento, dai richiami al poema ariostesco alla radiografia e alla struttura del dipinto di Dossi, per decifrare l'ambiguità del soggetto. Riportando il dipinto al 1518 (seguendo le indicazioni di Alessandro Ballarin), egli può connetterlo in maniera stretta alla pubblicazione del primo *Furioso*. In questo modo, tra le possibilità di identificazione che sono state da sempre avanzate, prevale, contro l'ipotesi concorrente di Circe o Alcina, quella di «une représentation synoptique du personnage» di Melissa (p. 104): la maga buona del poema ariostesco, protettrice di Bradamante e profetessa garante della gloria futura della famiglia d'Este. Con questo assunto l'autore può ipotizzare che il quadro abbia un'ulteriore finalità e si offra come «hommage voilé au mérite civique de la duchesse de Ferrara» (p. 107): una Lucrezia Borgia liberata dalla sua leggenda nera ed esaltata come esempio di virtù.

Andrea Gareffi («*Polignote, Timagoras et Parrhasius*». *Les Stances des peintres anciens et modernes*) riesamina, a partire dal canto XXXIII del *Furioso* e attraversando numerosi luoghi del poema, la questione del legame tra poesia e pittura, tradizionalmente identificate come arti sorelle. Ne nasce un confronto teorico sulla differenza dei due linguaggi e sulla potenza che la parola e la voce posseggono, in grado di sfidare il tempo e la sparizione delle cose.

La seconda parte del volume affronta direttamente la correlazione che si stabilisce tra testo del poema e immagini che volta per volta ne derivano.

Marcello Ciccuto (*Ce qu'il reste de l'Arioste. Les «fables» du Roland Furieux et la tradition figurée*) si confronta con l'uso del poema ariostesco. Le tradizioni posteriori cancellano molte delle novità narrative adottate da Ariosto. Utilizzano piuttosto pezzi isolati del suo insieme. Li adottano come episodi che possono essere inseriti in un altro contesto e che possano assumere una funzione allegorica. Questa linea di interpretazione, come si sa, nasce proprio a ridosso della stampa. La prima edizione illustrata del poema, dovuta a Nicolò Zoppino nel 1530, o le successive incisioni dell'edizione di Gabriele Giolito de' Ferrari del 1542, mostrano in maniera esemplare come proceda lo smontaggio della macchina del *Furioso*. I suoi singoli pezzi, liberati dal contesto cui appartengono, danno vita a esiti variegati e diventano mezzi esemplari per la produzione di altri testi. Nella loro traduzione visiva si connettono a una tradizione di miti ai cui significati si possono riallacciare. Queste illustrazioni acquistano una particolare importanza perché creano esse stesse una tradizione e diventano il riferimento a cui i pittori successivi si atterrano.

La disseminazione di episodi ariosteschi nelle arti figura-

tive è al centro degli interventi di Federica Caneparo (*De l'art du livre à l'art de la fresque. Sur le pas de l'Arioste à travers les Alpes*) e di Timothy Wilson (*L'Arioste à table. Les illustrations du Roland furieux du peintre de majoliques Francesco Xanto Avelli*).

Caneparo sottolinea l'importanza che il *Furioso* assume come fonte d'ispirazione per gli affreschi nell'Italia del Cinquecento e in particolare nella zona settentrionale della penisola. La sua attenzione si ferma su cicli come quelli che ci furono a Chiusa di Pesio o all'affresco che orna ancora il palazzo adiacente la torre dell'Orologio, a Bergamo, o il ciclo conservato a Teglio in Valtellina. Alla illustrazione dei loro contenuti aggiunge esempi di altri cicli per niente o poco noti, come quello conservato nel Castel Masegra a Sondrio o quello esistente a Feltre. Sono casi che mostrano quale penetrazione Ariosto conoscesse in luoghi e in ambienti diversificati, anche quando crociate letterarie mettevano in questione la sua ortodossia narrativa. Timothy Wilson, a sua volta, sottolinea come i fasti del *Furioso* arrivassero ad essere celebrati in un'arte particolare come quella delle maioliche: attestazione tra le più precoci e singolari che il poema di Ariosto abbia sollecitato. Lo fa illustrando il caso di Francesco Xanto Avelli, che, nei primi trenta del Cinquecento, dal poema ricava suggestioni molteplici, che elabora a modo suo, scegliendo le sue scenografie visive e liberandosi da ogni vincolo di fedeltà alla lettera del testo.

Lina Bolzoni (*Le Roland furieux et les théâtres de mémoire. Comment traduire un poème en une galerie d'images*) mostra un ulteriore aspetto della fortuna ariostesca e degli usi che le sue storie permettono. Il *Furioso* non determina unicamente le incisioni che accompagnano l'opera o suggerisce quadri e affreschi correlati alla sua esistenza. Conosce un ulteriore modo di essere interpretato e assorbito. L'allegoria, adottata da Orazio Toscanella, trasforma diversi episodi in paradigmi di passioni o in emblemi della vita umana, assunta nella ricchezza delle sue forze e dei suoi impulsi. Il poema, in questa luce, può perfino offrire una galleria di immagini: teatri della memoria, «qui tentaient d'édifier dans l'esprit des architectures capables de contenir l'univers tout entier et les secrets de la beauté avec lui» (p. 195).

L'intervento di Monica Preti («... *tacendo, parla molte lingue*». *Girolamo Porro illustrateur de l'Orlando furioso*) sposta l'attenzione su un caso di illustrazione particolarmente significativo. Si tratta delle incisioni di Girolamo Porro del 1584. La dettagliata analisi mostra il ruolo che le figure assumono rispetto al testo. Non ne sono semplicemente un'eco. Producono, invece, uno scambio dinamico «entre parole et image, exégèse et illustration» (p. 202). Porro non restituisce la completezza dell'informazione, ma la ragione narrativa che sta dietro al racconto, provando anche a riprodurre, con i mezzi della propria arte, i meccanismi narrativi del poema. Il richiamo alla lezione di Roman Jakobson sui modelli e sul senso delle traduzioni non può che legittimare teoricamente questa volontà di trasmutare segni linguistici nei segni di un altro codice e di un diverso sistema rappresentativo.

Massimiliano Rossi (*L'Arioste, chantre des Médicis. L'allegorie politique dans les fresques de Francesco Furini au Palazzo Pitti*) segue un caso particolare di riappropriazione. Si tratta del

modo con cui la cultura fiorentina, tra gli ultimi decenni del XVI secolo e il primo trentennio del XVII, si appropria dell'opera ariostesca e se ne serve per celebrare la politica granducale. Questa strategia passa attraverso due principi che sembrano opposti, ma che possono anche fondersi in un unico: la lode e il paradosso burlesco. «Dans la fresque de Furini notamment la fusion s'opère à la perfection» (p. 227). Il ruolo della poesia, che nel *Furioso* aveva trovato le proprie ragioni nella difesa di san Giovanni, autorizza a reinventare la realtà e a travestirla come meglio si preferisce.

Marie-Anne Dupuy-Vachey (*Le Roland furieux au siècle des Lumières. L'Arioste à la folie?*) osserva la fortuna dell'opera ariostesca nel contesto del secolo dei Lumi: una fortuna che in Francia si manifesta nell'ammirazione di Voltaire e nelle edizioni illustrate del testo. Meno interesse sembra esserci nel campo delle arti figurative, dove Tasso ha nettamente la meglio sul proprio concorrente. Dell'iconografia ariostesca sopravvivono soprattutto i momenti di Medoro ed Angelica, sovrapposti ad altre celebri coppie di amanti della mitologia letteraria. Sono i casi dei Tiepolo a Villa Valmarana e di Giuseppe Cades nel palazzo Chigi ad Ariccia a fornire una reinterpretazione assai vivace di episodi ariosteschi. Prima ancora di loro, Fragonard fa di Ariosto un proprio mito. Restituisce l'atmosfera d'incanto che attraversa il suo poema e sembra perfino rivivere, nei suoi disegni, l'ispirazione che governa l'autore e fa nascere i suoi fantasmi.

Per Sébastien Allard (*Ingres peintre de l'Arioste. À propos de Roger délivrant Angélique: de la discontinuité littéraire au collage pictural*) Ingres fornisce di uno dei più celebri episodi ariosteschi un'interpretazione assai originale. La forma primitiva e arcaizzante, che egli adotta, s'incarica di riprodurre la relazione a tre (Ruggero, Angelica e l'Orca) nel suo vero carattere e nel momento pregnante dell'avvenimento. Angelica, con il suo corpo esposto, si trova tra due desideri concorrenti: quello vicino dell'Orca e quello prossimo di Ruggero, abbigliato come un pupazzo siciliano. La nudità resta il segno della sua femminilità e della seduzione che questa esprime.

L'ultima sezione del libro riflette sull'effetto Ariosto nella creazione artistica e lo segue in tre casi specifici. Gilles Polizzi (*La folie de Roland et la vieillesse d'Alcine. L'Arioste à Bomarzo et l'esthétique du jardin maniériste*) si confronta con la follia d'Orlando tradotta nel colosso di Bomarzo e nei termini dell'estetica manierista. Le testimonianze del Sacro Bosco sono analizzate, più precisamente, come segno della crisi di questa estetica e della sua audace sintesi di principi opposti. L'alleanza manierista tra natura e artificio è messa in questione e vacilla nella sua sostanza. L'Orlando folle, nel suo ambiguo ritratto, ne esprime la catastrofe più che il trionfo. Ridotto a pietra, in un giardino di mostri e di rovine, lascia che i pezzi della sua antica identità si disperdano negli spazi di una natura imperfetta e selvaggia.

Pascal Torres (*Molière lecteur de l'Arioste. Les Plaisirs de l'Île enchantée ou l'invention du Tartuffe*) riflette sul nesso di Molière con Ariosto. Muovendo dai festeggiamenti in onore di Luigi XIV che proprio da Ariosto traevano il loro programma, l'autore ritiene che la nascita del *Tartuffo* abbia la propria

genesi nell'interpretazione dei canti VII e VIII del *Furioso*.

Roberta Ziosi (*Les pérégrinations du chevalier. Le Roland furieux à travers l'opera*) chiude questa ultima parte del volume richiamando gli innumerevoli esiti che il poema ariostesco ha avuto nella creazione di libretti per musica. Si tratta, a partire dal 1619, di una vicenda articolata e lunga, svoltasi in paesi diversi, che ha avuto come principali sorgenti i sentimenti di Angelica e di Medoro o i casi di Ruggiero. Un'ultima testimonianza, se ce ne fosse bisogno, del divenire che accompagna il *Furioso*: la sua circolazione e la sua interpretazione.

Il volume, nel suo insieme, dà conto del confronto continuo che scrittori, pittori e musicisti hanno avuto con Ariosto: rappresentandolo, appropriandosene, ammirandolo. Questa storia è lunga dal chiudersi. In tal senso non si può che sottoscrivere il giudizio di Michel Jeanneret: la «beauté hétérodoxe» di Ariosto, ieri come oggi, «défie les valeurs d'ordre, de mesure et d'équilibre en train de s'imposer» (p. 325). Sono queste, forse, le ragioni della perenne vitalità e ricchezza che essa continua a esercitare.

Sarebbe desiderabile che le ricerche avviate su Ariosto suscitino, quasi per una reazione automatica, un'attenzione rinnovata intorno alla fortuna di Tasso. L'autore della *Liberata* costituisce da sempre un richiamo fortissimo per la pittura, che ne ha fatto (lo ricordavo prima) un campione privilegiato di rifacimento e di suggestione. Basta ricordare almeno due importantissimi volumi: *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in late Renaissance Florence*, a cura di M. Rossi e F. GIOFFRIDA SUPERBI, Firenze 2004 e il fondamentale G. CARELLI, *La fabbrica degli affetti. La Gerusalemme liberata da Carracci a Tiepolo*, Milano 2010. Un allargamento dell'inchiesta, che compia un inventario e un'analisi sistematica della presenza tassiana in altri settori estetici, sarebbe un modo ulteriore per riflettere intorno all'originalità di una presenza e valutare quale peso globale abbia esercitato nell'immaginario di diverse stagioni e in vari contesti culturali.

*Vittorio Pica e la ricerca della modernità:
due convegni, un archivio virtuale, un libro*
Mariantonietta Picone Petrusa

Nonostante il ruolo rivestito in vita, sia come pubblicista operante nel campo dell'arte e della letteratura, sia come mediatore culturale e in particolare segretario per vari anni della Biennale di Venezia, l'interesse sulla figura di Vittorio Pica (1862-1930), soprattutto nei dieci anni immediatamente successivi alla sua morte, ha avuto un improvviso calo. Una giustificazione è stata trovata nella esterofilia di Pica, che non era più molto gradita in tempi di autarchia, ma anche più in generale nei mutamenti del gusto e della impostazione critica delle più giovani leve, che pure si erano formate alla sua 'scuola'. Poi alla fine degli anni Quaranta è arrivata la stroncatura di Roberto Longhi, che nell'introduzione al testo di Rewald sull'Impressionismo ne ha fortemente ridimensio-

nato l'importanza, alimentando di fatto un disinteresse verso la sua figura, che è stata trattata solo con pochi accenni superficiali anche nelle principali sintesi di storia della critica e perfino in quella più recente di Sciolla (*La critica d'arte del Novecento*, Torino 1995). Negli ultimi lustri, tuttavia, assistiamo a una inversione di tendenza: gli studi su Pica si sono moltiplicati, e soprattutto stanno emergendo le diverse facce di questo critico riscoperto sia nel campo della letteratura (vedi fra i diversi contributi quelli di U. Piscopo, A. Gaudio, T. Iermano, E. Citro, N. D'Antuono, N. Ruggiero, P. Villani), sia in quello dell'arte (ad esempio, fra gli altri gli studi di M. Lamberti, G. Donzello, E. Vilardi, P. Zatti, M.F. Giubilei e di chi scrive).

Nell'ultimo decennio un apporto considerevole a tale accelerazione dell'attenzione scientifica su Pica è venuto da Davide Lacagnina, che, dopo la sua tesi di Specializzazione discussa a Siena nel 2007 (*Vittorio Pica critico d'arte. Artisti spagnoli alla prova della modernità*), ha scritto diversi saggi, ha organizzato due giornate di studi e ha partecipato a due importanti progetti di ricerca che gli hanno consentito di fare indagini, insieme con altri giovani studiosi, in svariati archivi pubblici e privati, portando alla luce numerosi documenti, fra cui rilevanti epistolari, che, insieme con molti testi firmati da Pica, sono confluiti nel database CAPTI. Si tratta di una banca dati a consultazione libera al cui interno si sta realizzando, accanto ad altri progetti, un archivio virtuale tutto dedicato a Pica, che si va continuamente arricchendo, in grado di dialogare con altri materiali inseriti in varie aree tematiche del sito *Riviste, Illustrazioni, Carteggi e documenti archivistici*. Particolarmente rilevanti sono gli epistolari che ci danno conto dell'importanza, oltre che della quantità, dei destinatari: da Vittore Grubicy a Pellizza da Volpedo, da Adolfo Venturi a Corrado Ricci, da Joaquín Sorolla a Ignacio Zuloaga, dai fratelli Orvieto a Enrico Corradini, da Maurice Denis a Émile Bourdelle, da Libero Andreotti a Fortunato Depero, da Ardengo Soffici a Ugo Ojetti, da Francesco Saporì a Carlo Carrà, da Lionello Fiumi a Nino Barbantini, da August Brunius a Richard Berg, ai fratelli Goncourt e poi fra gli altri a Fradeletto, con cui ha condiviso la conduzione delle prime Biennali veneziane, prima di subentrargli nella carica di segretario generale (dal 1920 al 1927).

Da questo sforzo notevolissimo di raccolta di materiali dispersi in varie sedi, che solo in parte ci risarcisce della perdita irrimediabile dell'archivio privato di Pica, sono nati i contributi scientifici di molti studiosi giovani e meno giovani che hanno dato vita alle due giornate di studi prima citate. La prima di tali giornate è stata organizzata dall'Università di Siena nel Collegio di Santa Chiara il 18 maggio 2015 e si è intitolata *Vittorio Pica e il sistema delle arti in Italia fra Ottocento e Novecento*: ne è nato un volume a più mani, curato da Davide Lacagnina e pubblicato dall'editore lombardo Mimesis nel 2016: *Vittorio Pica e la ricerca della modernità. Critica artistica e cultura internazionale*, un testo che si divide in tre sezioni. Nella prima, oggetto di indagine è la pratica dell'esercizio critico visto da quattro diverse prospettive: in relazione a una sola personalità, Vittore Grubicy de Dragon, pittore e critico d'arte con cui

Pica intrattenne un ricco epistolario (il saggio di Davide Lacagnina); nei rapporti con una testata, «Il Marzocco», grazie alla corrispondenza con i fratelli Orvieto e con altri redattori della rivista (contributo di Anna Mazzanti); in relazione a una forma d'arte, il teatro, verso cui Pica aveva curiosità, con interessi che si estendevano alle novità internazionali, interessi tuttavia più di tipo letterario verso i testi che non verso gli aspetti scenotecnici, che pure in quegli anni stavano subendo una vera rivoluzione grazie alla concezione wagneriana dell'arte totale, rivoluzione che il nostro critico non riuscì a cogliere (saggio di Marzia Pieri); nel quarto caso l'attività critica di Pica è valutata in rapporto a un movimento, il Futurismo, e al suo indiscusso leader Marinetti. Nel suo contributo Enrico Crispolti tratteggia una vicenda complessa e altalenante, fatta di incontri episodici con il movimento futurista, a cominciare dai dieci anni prefuturisti che hanno visto scambi proficui in clima simbolista con retaggi impressionisti sia sul versante letterario di Marinetti sia su quello pittorico di Boccioni e Soffici, che ne trassero vantaggi in termini formativi; poi si passò a una fase di vivace polemica nel momento dell'affermazione del Futurismo per la distanza siderale delle reciproche posizioni, per poi giungere a una battaglia per il riconoscimento del movimento in una sede espositiva prestigiosa come la Biennale di Venezia: Pica cedette a un forzoso riconoscimento solo nel 1926, ossia alla fine del suo ruolo di segretario generale, anche per non sconfessare il suo pubblico apprezzamento espresso l'anno precedente a Marinetti, quando aveva affermato che la presenza dei futuristi all'Esposizione Internazionale di Parigi aveva salvato l'Italia.

Nella seconda sezione viene indagata la ricezione dell'arte straniera in Italia attraverso quattro approfondimenti: un saggio di Luca Quattrocchi è dedicato alla produzione grafica di Victor Hugo e Jules Goncourt, analizzata da Pica nei suoi rapporti con la scrittura letteraria; il contributo di Leo Lecci ha come oggetto i complessi rapporti diplomatici di Pica con gli ambienti artistici francesi per assicurare alla Biennale di Venezia un significativo numero di artisti rappresentativi delle correnti più innovative, da Rodin agli impressionisti, della cui carenza proprio il critico napoletano nelle sue recensioni si era lamentato; Alessandra Tiddia approfondisce invece l'«ossessione nordica» di Pica soprattutto attraverso l'esame delle ricadute che l'arte nordica ha avuto su un certo numero di artisti italiani, oltre che nelle acquisizioni pubbliche di alcune opere, grazie alla sua mediazione; infine Maria Flora Giubilei esamina le situazioni genovesi con cui Pica intrattenne vari rapporti, occupandosi delle mostre organizzate da Ferruccio Stefani in America Latina, dedicando un intero volume all'arte giapponese del Museo Chiossone, mediando gli acquisti di opere grafiche o pittoriche da parte dei musei genovesi o addirittura cedendo pezzi della sua collezione privata; da questa le istituzioni genovesi avrebbero attinto anche dopo la sua morte in occasione della vendita all'asta del suo patrimonio librario e artistico presso l'antiquario Toscanini di Milano nel novembre del 1931.

L'ultima sezione è poi dedicata alle arti decorative e al ruolo chiave svolto da Pica per la loro valorizzazione: Livia Spano realizza una panoramica delle arti decorative in Italia viste

attraverso gli allestimenti di specifiche sezioni nelle esposizioni italiane, messe in piedi spesso grazie agli stimoli del critico partenopeo; Gabriella Bologna approfondisce i retroscena della Biennale del 1903 e dei suoi riflessi sul mercato e quindi sul collezionismo; l'ultimo contributo è quello di Margherita Cavenago, che esamina gli interventi di Pica sulle arti decorative francesi in bilico fra stroncature e innamoramenti, quale più autentica forma di partecipazione a quella galoppante e sfuggente modernità verso cui è sempre stata tesa la sua ricerca: con tutto il carico di contraddizioni, limiti, passi falsi, scoperte, lampi di genio e generose intuizioni che caratterizzano il suo modo di procedere, e che si è voluto tenere in conto in egual misura nella 'messa a nuovo' della sua personalità di critico, di giornalista e mediatore culturale (...) (D. LACAGNINA, *Vittorio Pica à neuf! Un progetto di ricerca, un archivio virtuale, un libro*, introduzione a *Vittorio Pica e la ricerca della modernità*, cit., p. 28). Tutti i saggi, mettendo a frutto documenti, epistolari e scritti di Pica, danno dei contributi inediti alla conoscenza di questo critico e, attraverso la sua figura, a uno spaccato degli anni di fine Ottocento e primi decenni del Novecento con i dibattiti e le politiche mercantili e istituzionali propri di quell'epoca. La fisionomia di questo singolare critico partenopeo risulta molto più sfaccettata rispetto a quanto ci si potesse aspettare, e la sua interpretazione notevolmente arricchita da nuove prospettive di lettura. Se il suo interesse e il suo ruolo di mediatore culturale verso le novità più eclatanti della produzione sia letteraria che artistica svolta all'estero non vengono negati, si sottolineano anche i suoi innumerevoli tentativi di valorizzare gli artisti italiani in tutte le sedi possibili: nei suoi scritti, nella politica della Biennale di Venezia, nel suo ufficio di consulente mercantile di collezionisti e di istituzioni museali. È emersa anche la sua azione di stimolo verso gli artisti italiani affinché traessero i migliori insegnamenti possibili dalla conoscenza dell'arte straniera, e questo in modo particolare nel settore delle arti applicate, che all'inizio del XX secolo erano, a suo parere, tranne poche eccezioni, come la coppia Basile-Ducrot, ancora troppo legate alla tradizione. In generale, se il giudizio stroncatorio su Pica da parte di Longhi viene profondamente ribaltato, vengono messi in evidenza anche i limiti della sua posizione critica: in linea con impressionisti, simbolisti e buona parte dei postimpressionisti, precocemente incuriosito da un artista come Picasso, ma distante mille miglia dall'avanguardia 'più spinta' di cubisti e futuristi.

A conferma di questo giudizio, che chi scrive condivide in pieno, si segnala una breve lettera di Pica del 1922 indirizzata a Ulisse Caputo, conservata presso l'A.S.A.C. della Biennale di Venezia e già pubblicata alcuni anni or sono [*Un italiano di Parigi. Ulisse Caputo (1872-1948)*, cat. mostra, a cura di M. PICONE PETRUSA, Salerno 1997, p. 135], in cui il nostro critico pregava l'artista salernitano trapiantato a Parigi di scegliere per lui dodici opere di Modigliani messe a disposizione dal mercante Bernheim jeune, da esporre nella personale da dedicare al pittore livornese nella Biennale di Venezia di quell'anno. Sono interessanti le raccomandazioni di Pica a Caputo circa i criteri di scelta: gli suggerisce infatti di preferire «quelle più caratteristiche e che siano tali da non offendere la suscet-

tibilità del nostro pubblico», ma nello stesso tempo deve comunque farsi «guidare sempre da superiori criteri artistici». In definitiva, la scelta doveva orientarsi su opere di qualità, ma 'moderate', ossia non eccessive nella sperimentazione del linguaggio. C'è tutto Pica in questa lettera: avanguardista, ma non troppo, con un occhio alle novità e un altro al gusto del pubblico, ossia dei possibili collezionisti.

*La Galleria inesistente. Un libro ne ricostruisce la storia...
inesistente*

Mariantonietta Picone Petrusa

C'è un fantasma che si aggira nella storia dell'arte napoletana degli anni '60 e '70. Questo fantasma, imprevedibile e indecifrabile come tutti gli ectoplasmi, ha un nome: la Galleria inesistente. A tale suggestiva denominazione, derivata dalla lettura del racconto di Calvino *Il cavaliere inesistente* e che già da sola costituisce una dichiarazione di poetica antisistema, corrispondeva un gruppo di artisti che al momento dell'adesione fece voto di anonimato, inaugurando a Napoli una stagione di eventi che, mentre riempivano le cronache giornalistiche, spiazzavano critici, galleristi, collezionisti e tutti quanti si ritenevano appartenenti a un determinato *establishment* artistico. Anche quando l'anonimato fu violato – portando alla luce i nomi di Vincent D'Arista, Bruno Barbatì, Errico Ruotolo, Maria Palligiano, Gianni Pisani e qualche altro – e quando qualche gallerista audace e astuto come Lucio Amelio cercò di inglobare la Galleria inesistente nel suo raggio d'azione, nel tentativo di normalizzarla, la vera portata e il senso profondo delle azioni del gruppo rimasero sfuggenti. In sede storica (e qui faccio riferimento ai miei stessi studi, oltre che a quelli di Trimarco, di Bignardi, di Corbi, di De Fusco e così via) ci si è limitati a registrare alcune delle azioni più eclatanti – come *Risveglio del Vesuvio* (1969), *Caduta delle braccia* (1970), *Quinto leone e Hic sunt leones* (1972) – riconducendole al massimo a un certo movimento post-sessantottesco, in sintonia con la tendenza degli artisti a sconfinare nelle *performances*, che però ad altre latitudini stavano per essere 'istituzionalizzate' da gallerie e musei. Di più non si poteva fare probabilmente per il carattere stesso della Galleria inesistente che, nella ricerca di un rapporto diretto con i fruitori di più svariata estrazione, si è adoperata in ogni modo per evitare qualunque forma di documentazione, fino a una sorta di *cupio dissolvi*.

Tutto questo, fino all'uscita di un intrigante volumetto del 2015, edito da Franco Angeli, a firma di una giovane studiosa, Luciana Berti, ben attrezzata sotto il profilo teorico, ma soprattutto dotata di un carattere tutt'altro che arrendevole, capace di non scoraggiarsi. C'è voluta tutta la sua ostinazione per riuscire a ricostruire una situazione complessa, non priva di chiaroscuri e ambiguità e con qualche contraddizione non risolta, che contribuisce tuttavia a conferire al testo la vivacità di un dibattito in atto. La sua ricerca, partita da una tesi di laurea magistrale discussa alla "Federico II", è proseguita

con l'organizzazione presso il Museo Novecento a Napoli, nell'ambito dei *Giovedì contemporanei*, di un incontro sul tema della Galleria inesistente, tenuto nel giugno del 2014, con Sicilia D'Arista, Italo Barbatì, Mario Franco, Maria Roccasalva e Gerardo Di Fiore. Successivamente, grazie a nuovi contatti, è riuscita ad approfondire ulteriormente l'acquisizione di dati e pareri. Il metodo utilizzato è stato quello che di solito si impiega negli archivi dell'effimero o, se preferite, nelle scienze dove è usuale esaminare tradizioni orali, come nel caso dell'antropologia culturale. Accanto a rarissimi ed esigui documenti cartacei, oltre che alla documentazione ricavabile dalla stampa quotidiana, che ha registrato in tempo reale le azioni della Galleria inesistente insieme alle reazioni del pubblico spesso inconsapevole, Luciana Berti ha utilizzato soprattutto lo strumento dell'intervista, coinvolgendo protagonisti e testimoni di quella esperienza. Purtroppo i principali artisti del gruppo come Vincent D'Arista e Bruno Barbatì non ci sono più, così come alcuni comprimari, Errico Ruotolo, Maria Palligiani e Giannetto Bravi, mentre non si hanno notizie dell'architetto Silvestri. Sono stati invece intervistati dalla Berti Gianni Pisani, che aveva contribuito alla fondazione della Galleria inesistente, e i già citati Maria Roccasalva e Gerardo Di Fiore, che si unirono al gruppo in una seconda fase, nel 1971-72. Fra i testimoni compaiono Achille Bonito Oliva, Lucia Trisorio, Giuseppe Morra, Mario Franco, Giulia Piscitelli, Antonio Stefanelli, Anka Ptaszkowka, Nino Longobardi, Bruno Di Bello.

Attraverso le interviste si ha la sensazione di comporre un puzzle, dal momento che ogni personaggio ci restituisce un frammento della storia, consentendoci di ricostruire anche il percorso di D'Arista e Barbatì dopo lo scioglimento della Galleria inesistente avvenuto intorno al 1973. Tuttavia, a volte i pezzi del puzzle non combaciano, e su uno stesso punto emergono discrepanze e pareri diversi. Ad esempio, è senza dubbio problematica l'intervista a Gianni Pisani, che fu il primo a uscire dal gruppo fra molte polemiche nel 1970 per divergenze di natura controversa. Secondo Pisani, l'attività più significativa della Galleria inesistente si esaurì nel 1970, e la crisi fu determinata da ragioni economiche, dal momento che Vincent D'Arista, desideroso di trovarsi un lavoro che gli consentisse di mantenersi, aveva deciso di collaborare con alcuni giornali, mentre non aveva accettato la possibilità di una sponsorizzazione da parte di Dina Carola o di Achille Lauro, che peraltro aveva già finanziato l'azione della *Caduta delle braccia*. Inoltre, Pisani non riconosceva alcuna validità alle azioni della Galleria inesistente realizzate dal 1971 al 1973, in quanto le considerava delle «duplicazioni» della fase precedente; e, infine, non riteneva legittime le adesioni di Maria Roccasalva e Gerardo Di Fiore, poiché, a suo avviso, nella carta di fondazione non erano previste adesioni successive.

Se si confronta questa intervista con quella fatta a Mario Franco, emergono subito delle interpretazioni diverse sia in relazione ai motivi della fine della prima fase, sia in generale sul significato e sulle ragioni delle polemiche innescate da Pisani. All'origine, secondo Franco, ci sarebbe l'egocentrismo di Gianni Pisani, che all'epoca collaborava con la Galleria Il

Centro, dove aveva presentato subito dopo l'azione del *Risveglio del Vesuvio* una mostra con le fotografie del vulcano da cui si deduceva che il principale ideatore dell'azione era stato lui. Inoltre organizzò, con l'aiuto di Pierre Restany e con la partecipazione di artisti di fama internazionale, un evento intitolato *Operazione Vesuvio* che era una vera e propria prosecuzione dell'azione della Galleria inesistente, ma che riuscì ad avere una notorietà maggiore, sovrapponendosi e oscurando l'evento precedente. Anche l'azione *Caduta delle braccia*, che consisteva nel lancio su Napoli da un elicottero di 15.000 braccia di plastica, fu in qualche modo oggetto di appropriazione da parte di Gianni Pisani, secondo Mario Franco, il quale sottolinea come ancora oggi Pisani le esponga con la sua firma nelle sue personali. In questo caso l'appiglio fu fornito dal fatto che le braccia di plastica leggera furono ricavate dal calco in bronzo, eseguito da Giuseppe Pirozzi, a partire dalla manica di una giacca di Pisani. In realtà questi nell'intervista si presenta come il principale ideatore delle due azioni citate, mentre Mario Franco, Italo Barbati e altri riconducono i progetti di questi eventi a Vincent D'Arista e a Bruno Barbati.

Un'altra intervista problematica è quella di Achille Bonito Oliva, i cui assunti generali non collimano con le dichiarazioni di altri testimoni. Oltre a sminuire la figura di Vincent D'Arista, classificandolo come «una specie di artista dadaista, in ritardo» e attribuendogli erroneamente natali nel salernitano (laddove era nato e cresciuto a New York), Bonito Oliva stravolge l'ordine cronologico e si appropria in parte – al fine di neutralizzarne l'effetto – della storia di due manifesti che a un certo punto comparvero nelle strade di Napoli e, almeno uno dei due, alla Fiera di Basilea. Nel racconto del critico i fatti sarebbero andati in questo modo: utilizzando una fotografia di Claudio Abate che lo riprendeva in doppiopetto bianco e cravatta, Bonito Oliva avrebbe realizzato un manifesto con la scritta *Io sono Achille Bonito Oliva il critico dunque il traditore*. Vincent D'Arista, chiusa l'esperienza della Galleria inesistente nel 1973, si sarebbe appropriato della formula dando origine a un manifesto in tutto uguale, ma con la scritta *Io sono Achille Bonito Oliva il critico dunque il coglione*, e la motivazione di questo gesto risiederebbe in un «antagonismo giocato sulla simpatia» (Bonito Oliva, intervista, *ibidem*) e nel fatto che D'Arista lo «percepiva come la realizzazione di qualcosa che forse anche lui avrebbe voluto produrre» (*ibidem*). In realtà Luciana Berti è riuscita a documentare che l'ordine cronologico di uscita dei due manifesti è esattamente invertito. Fu Vincent D'Arista, con l'appoggio di Lucio Amelio, a stampare e a far affiggere nel 1974 il manifesto *Io sono Achille Bonito Oliva il critico dunque il coglione* e che l'altro manifesto uscì successivamente, alla fine del 1974 o nel 1975. In ogni caso c'è una foto dell'archivio D'Arista di una parete della Fiera di Basilea del 1975 in cui compaiono affiancati il manifesto *Io sono Achille Bonito Oliva il critico dunque il traditore* e una delle tipiche barre del rumeno André Cadere, artista di cui Vincent era diventato amico in occasione di una sua personale tenuta a Parigi nel 1973 presso la Galerie 1-36. Dalla foto si desumerebbe che anche il secondo manifesto sia stato concepito da D'Arista e che quindi probabilmente il famoso titolo di un

fortunato libro di Bonito Oliva, dato alle stampe solo nel 1976, *L'ideologia del traditore*, si sia ispirato proprio al manifesto di D'Arista. Bastava un piccolo gioco di prestigio per girare la storia a proprio favore. In questo Bonito Oliva è stato ed è un maestro, complice involontario lo stesso D'Arista con la sua volontà di cancellare le tracce della storia, per sfiducia negli storici, nei critici, nei galleristi e in tutti quelli che presumono di poter mediare la ricerca degli artisti. Per ironia della sorte, è stato indispensabile l'intervento di una giovane studiosa rispettosa della storia per rimettere a loro posto alcuni tasselli e ridare a D'Arista il ruolo che gli spetta; un ruolo che non è quello di un dadaista in ritardo, come vorrebbe Bonito Oliva, ma piuttosto quello di un artista che, assorbendo gli umori di Fluxus e ponendosi con le sue azioni contro l'establishment ufficiale, ma in rapporto diretto con il pubblico, anticipava in tempi forse ancora non maturi quella che poi è stata definita «arte relazionale» (N. BOURRIAUD, *Estetica relazionale* [1998], Milano 2010), tipica dell'epoca 'liquida' in cui ci troviamo immersi oggi.

Come ha ben sottolineato Angela Tecce nella sua prefazione al testo, Luciana Berti ha colto appieno, e proprio nei termini di una *estetica relazionale*, l'attualità di Vincent D'Arista, Bruno Barbati e dell'esperienza della Galleria inesistente. Del resto, che le loro azioni andassero al di là di semplici gesti provocatori e che mirassero a instaurare un rapporto più autentico con il pubblico, al di fuori dei canali istituzionali, fu compreso molto bene da due grandi artisti di fama internazionale, ospiti di Amelio, a loro volta interessati a dinamiche relazionali di questo genere, Joseph Beuys e Daniel Buren. Il primo nel 1972 si fece fotografare accanto ad alcuni leoni della Galleria inesistente appartenenti all'azione *Hic sunt leones* e addirittura vi sovrappose il suo timbro; Buren, affascinato dalla personalità di D'Arista, si adoperò perché nel 1973 tenesse la personale prima citata a Parigi, come ci testimonia nella sua intervista Anka Ptaszkowka, critica d'arte polacca, curatrice e direttrice della Galerie 1-36. Sia Beuys che Buren avrebbero voluto collaborare maggiormente con D'Arista, ma questi di fatto non diede seguito alle loro sollecitazioni. Ritrosia? Timidezza? O piuttosto l'odore dei soldi e del mercato in agguato?

A proposito di archivi del contemporaneo: una mostra al MART
Mariantonietta Picone Petrusa

Quando nel 2010, sei anni prima della sua morte, Stelio Maria Martini decise di donare al MART di Rovereto il suo archivio privato, fondamentale per ricostruire un pezzo di storia della cultura napoletana dagli anni Sessanta agli Ottanta, ma altrettanto fondamentale per capire il ruolo europeo della scrittura verbo-visiva italiana di quegli anni, io, come napoletana e come docente di un ateneo partenopeo, mi dispiacqui molto e considerai quel gesto come l'ennesima occasione perduta per la nostra città e un segnale più che evidente del totale fallimento delle politiche culturali delle istituzioni napoletane nel settore del contemporaneo. Ma allo



1. Invito alla mostra al MART di Rovereto con la copertina di «Documento Sud».

stesso tempo avvertivo che quella donazione costituiva anche il segno di un mio personale fallimento, perché, nonostante i reiterati tentativi di dare vita a un archivio dell'arte contemporanea mirato a conservare i documenti più interessanti delle attività di ricerca artistica del territorio, non ero riuscita nel mio intento né presso l'Università di Napoli, né tanto meno presso il PAN, del cui comitato scientifico ero stata membro per un certo periodo all'inizio degli anni 2000.

A quell'epoca, insieme con Vitaliano Corbi, ho redatto vari progetti (completamente disattesi) di piccole mostre rigorosamente storiche, a costo quasi zero o comunque ridottissimo, su gruppi o singoli artisti o particolari situazioni campane degli anni Sessanta e Settanta con lo scopo principale di raccogliere sistematicamente tutti i materiali documentari possibili da conservare al PAN, istituzione che fin dalla sua fondazione era nata con una vocazione archivistica, mai veramente rispettata o quanto meno fraintesa: negli anni infatti, a parte donazioni sporadiche di qualche catalogo di mostra, l'archivio ha quasi esclusivamen-

te conservato video di allestimenti e registrazioni di interviste di artisti, di architetti, di fotografi, di critici esclusivamente in relazione a mostre occasionali, organizzate sull'onda di stimoli momentanei, senza una vera programmazione meditata, spesso in assenza di indagini storiche e, almeno nei primi anni, all'inseguimento dei fasti internazionali del MADRE, ma con finanziamenti di gran lunga più ridotti. Nel frattempo le figure centrali dell'arte del secondo dopoguerra a Napoli e in Campania, con rapporti a livello sia nazionale che internazionale, cominciavano a scomparire e con loro si disperdevano gli archivi personali: a titolo di esempio, si può citare il caso dei materiali di Luigi Castellano (Luca), morto nel 2001, andati di fatto perduti, in quanto la vedova di Luca, anziché affidarli a un archivio pubblico, li ha ceduti a uno studioso napoletano che li ha resi inaccessibili. Se si considera che Luca è stato uno dei principali animatori negli anni Sessanta e Settanta dell'arte napoletana e non solo, soprattutto in quanto organizzatore e catalizzatore di energie creative, capace di dare vita a raggruppamenti, come il Gruppo 58, Operativo 64, il Gruppo P. 66, Prop Art (1968) o a riviste sperimentali come «Documento Sud», «Linea Sud», «No», «Città & Città», si comprende quale perdita ci sia stata per un possibile archivio dell'arte contemporanea in Campania.

Pertanto oggi, considerata la situazione della nostra regione – dove a Salerno si conservano biblioteca e archivio di Filiberto Menna, certamente importanti ma, che io sappia, solo quelli; il PAN continua la sua politica miope; e solo da poco il MADRE si sta aprendo a prospettive, se non archivistiche, almeno bibliotecarie rivolte al territorio, oltre che alle ricerche internazionali, ma dove ancora non esiste un vero archivio del contemporaneo – ho ripensato al mio rammarico per la donazione di Martini al MART, arrivando alla conclusione che quei preziosi materiali non solo stanno benissimo in quella sede, ma proprio là possono trovare la migliore valorizzazione. La conferma viene da una mostra aperta dal 3 settembre del 2017 al 28 gennaio del 2018: si tratta di un'esposizione, purtroppo senza catalogo, di alcune fra le più interessanti riviste sperimentali italiane dagli anni Sessanta agli anni Ottanta, conservate dall'archivio del MART e digitalizzate dal portale CAPTI, l'importante banca dati a cui abbiamo già accennato in questo stesso numero nella recensione al volume su Pica. La mostra, curata da Mariarosa Mariech e Duccio Dogheria, si intitola *La rivista come luogo di ricerca artistica: il portale Capti* e presenta gli esemplari cartacei dei periodici insieme con alcuni menabò, con progetti grafici, con qualche lettera tratta da epistolari che ne hanno accompagnato la vita, con collage, disegni o fotografie originali che li hanno illustrati: tutti materiali che ci consentono di entrare almeno un poco nel *backstage* di queste riviste. Troviamo così affiancati in questa mostra due gruppi di periodici che ci danno pienamente il senso dei dibattiti e delle sperimentazioni di quegli anni: riviste d'artista e riviste di critici d'arte, accomunate da una ricerca originale nel campo grafico e/o in quello teorico e che da un punto all'altro della penisola hanno spesso visto collaborare gli stessi intellettuali: incontriamo così fra le riviste d'artista «Il Gesto» (1955-1959; fig. 3), organo del Movimento Nucleare, fondata da Enrico Baj

e Sergio Dangelo, che ha potuto contare sulla collaborazione, fra gli altri, di Piero Manzoni, di Lucio Fontana, di Edouard Jaguer, di Gillo Dorfles, di Nanni Balestrini e di Edoardo Sanguineti; «Azimuth» (1959-1960), i cui unici due numeri si sono distinti per la forte impronta teorica e che, accanto ai fondatori Piero Manzoni ed Enrico Castellani, ha registrato la presenza di nuovo di Lucio Fontana, di Gillo Dorfles, di Nanni Balestrini e di Edoardo Sanguineti, ma anche di Vincenzo Agnetti, di Yves Klein, di Jean Tinguely e l'illustrazione di opere dei neodada americani Johns e Rauschenberg. Una rivista presente in mostra dal carattere 'anfیبio' per la presenza tanto di artisti quanto di critici è poi «Marcatré» (1963-1970), fondata da Eugenio Battisti ed edita a Genova da Lerici, il cui comitato direttivo era composto, fra gli altri, da Gillo Dorfles, Edoardo Sanguineti, Umberto Eco, Sylvano Bussotti, Paolo Portoghesi, Enrico Crispolti, mentre fra gli autori degli articoli troviamo Germano Celant, Renato Barilli, Lea Vergine, ma anche Jannis Kounellis e Lamberto Pignotti. Due riviste create e gestite prevalentemente da critici d'arte sono invece «Metro» (1960-1970) e «Data» (1971-1978): la prima è stata una rivista milanese internazionale di arte d'avanguardia fondata e diretta da Bruno Alfieri, che ha lanciato in Italia e in Europa gli artisti americani della Pop Art, con articoli di Giuseppe Marchiori, Marco Valsecchi, Alain Jouffroi, Jean Noël, Giulio C. Argan, Gillo Dorfles, Lea Vergine e tanti altri; mentre «Data» è stata fondata e diretta da Tommaso Trini per l'editore Prearo e ha visto nella redazione critici di grido di quella fase storica, come Renato Barilli, Alberto Boatto, Maurizio Calvesi, Germano Celant, Michel Claura, Maurizio Fagiolo, Klaus Honnel, Filiberto Menna, Daniela Palazzoli e Lea Vergine. A quest'ultimo genere di periodici si erano contrapposte alcune riviste d'artista, come «Appia Antica» (1959-1960), a cura di Emilio Villa e dedicata alla difesa dei poeti e degli artisti di qualità dalla aggressione critica «sempre sprovveduta, comunque squallida, impotente, impropria (...)» (E. VILLA, in «Appia Antica», n. 1, 28 luglio 1959); e «Lotta poetica» (1971-1975), dedicata in particolare alla scrittura verbo-visuale, fondata da Paul de Vree e Sarenco con la collaborazione di Gianni Bertini, che ha firmato le prime dodici copertine, e gestita esclusivamente da poeti ed artisti. La rivista, coerentemente con il suo titolo, aveva un'impostazione polemica, fortemente politicizzata in senso estremistico, che prendeva le distanze tanto dall'arte concettuale, accusata di aver plagiato la poesia visiva in modo molto abile, quanto da vari poeti visivi, come Lora Totino o Carrega, rei di aver sfruttato a fini commerciali la ricerca verbo-visuale. In questo contesto, accanto a tale genere di periodici, sono esposte alcune importanti riviste napoletane i cui comitati di redazione erano interamente formati da artisti: «Documento Sud» (1959-1961) ed «Ex» (1963-1968; fig. 4), confluite al MART dall'Archivio Nuova Scrittura, nato nel 1988 dall'incontro fra il collezionista milanese Paolo Della Chiara e il poeta visivo Ugo Carrega (figg. 1, 4); «Linea Sud» (1963-1967), il n. 0 di «Continuum» (1968), «Continuazione A-Z» (1973), «E-mana-azione» (1976-1981; fig. 4), tutti periodici o fogli del Fondo Martini. Di queste, «Documento Sud» e «Linea Sud» erano legate in modo particolare al



2. Fotografia di Stelio Maria Martini e Guido Biasi al tempo di «Linea Sud», 1963. Rovereto, MART, Fondo Martini.

Gruppo 58 e hanno avuto fra i loro collaboratori, oltre agli artisti del gruppo come Mario Persico, Guido Biasi o Luca, anche altri autori italiani e stranieri in rapporto con le avanguardie europee più sperimentali: fra i tanti, Ivo Michiels, Alexandre Henisz, Edoardo Sanguineti, Marcello Andriani, Henry Delau, Mario Diacono, Luciano Caruso, Emilio Villa, Édouard Jaguer, di cui pubblicizzavano la rivista «Phases». Le altre riviste sono nate per lo più dal sodalizio di Stelio Maria Martini e Luciano Caruso (o da quello di Martini e Mario Diacono nel caso di «Ex»), puntando maggiormente sulla poesia visiva e in generale sul rapporto fra parola e immagine: hanno visto la partecipazione attiva, fra gli altri, di Mario Diacono, Emilio Villa, Felice Piemontese e Giovanni Polara. È particolarmente singolare la presenza di Polara, eminente docente di lingua e letteratura latina presso l'ateneo napoletano, che con Caruso ha trascritto nel foglio «Continuum» testi medievali figurati pubblicati accanto a elaborati verbo-visivi di poeti d'avanguardia, come Isidore Isou, Julien Blaine, Ángel Crespo, José Maria Iglesias e altri.

Se la compresenza in uno stesso archivio delle copie cartacee originali di queste riviste di punta degli anni Sessanta-Ottanta è già di per sé importante per i raffronti che si possono fare, consentendo di intrecciare le informazioni, di comprendere la complessità e la vivacità della ricerca sperimentale, con uno sguardo a tutto il territorio nazionale, questo benefico effetto si amplifica a dismisura quando tali riviste vengono digitalizzate e messe a disposizione di tutti attraverso CAPTI, un portale con sistemi di referenze e catalogazione interrelati, a libera consultazione. Questa banca dati è nata da un progetto di ricerca di durata quadriennale (2013-2017), finanziato dal MIUR, intitolato *Diffondere la cultura visiva. L'arte contemporanea fra riviste, archivi e illustrazioni*, un progetto che ha visto protagoniste la Scuola Normale di Pisa (coordinatore Guido Bacci), l'Università di Siena (Davide Lacagnina), quella di Udine (Denis Viva) e quella di Genova (Veronica Pesce). Per il MART la collaborazione con degli atenei per consentire la digitalizzazione di materiali e riviste non è stata una novità, dal momento che fino



3. Bacheca con la rivista «Il Gesto». Rovereto, MART, Fondo Enrico Baj.

4. Bacheca con le riviste «Ex», «E-mana-azione». Rovereto, MART, Fondo Martini.

al 2009 erano stati stretti rapporti con l'Università di Trento, in adesione al progetto Circe (Catalogo informatico riviste culturali europee), al cui interno si era provveduto a scansionare e a pubblicare sulla rete un certo numero di periodici futuristi appartenenti all'Archivio del '900 di Rovereto; e attualmente è ancora in corso l'indicizzazione dei periodici di architettura e urbanistica, posseduti dal MART, da parte della Biblioteca di Ingegneria della stessa Università.

Tornando al portale CAPTI, il merito più grande degli studiosi che lo hanno impiantato è stato quello di riuscire a sconfinare le iniziali diffidenze dei rappresentanti delle istituzioni con cui sono entrati in contatto, stabilendo collaborazioni durature, oltre che con il MART, anche con l'Archivio Novaro di Genova, l'Archivio Storico Giunti, l'Archivio Storico Salani, la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, la Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma, la Biblioteca Universitaria di Napoli, la Biblioteca Civica di Verona e con un certo numero di archivi privati, facenti capo soprattutto a eredi di artisti. Il reciproco vantaggio è evidente: da una parte il portale CAPTI, continuando a incrementare le sue digitalizzazioni, è già diventato e sempre più diventerà uno strumento straordinario e insostituibile per gli studiosi che potranno accedere in tempi rapidissimi e comodamente dalla propria postazione a materiali a volte rari, disseminati in luoghi diversi e fra loro distan-

ti; nello stesso tempo le istituzioni che hanno generosamente messo a disposizione i loro materiali – di cui viene sempre dichiarata la provenienza – da un lato non mettono a rischio la conservazione delle loro 'carte', spesso fragili e già malandate, dall'altro hanno uno straordinario ritorno sul piano dell'informazione, allargando a dismisura la platea degli utenti, anche grazie ai vari *link* che collegano i singoli documenti alle schedature dei fondi presenti nei loro siti, così come dai loro siti di rimbalzo si può accedere al portale CAPTI, in un gioco di specchi che va a vantaggio di tutti e soprattutto dei fruitori. Non a caso la parola chiave che è stata utilizzata per illustrare il senso della mostra al MART da cui siamo partiti è «connessioni»: «connessioni tra centri di ricerca e università, connessioni fra reale e virtuale, connessioni fra artisti e promotori culturali legati all'idea di rivista come luogo di ricerca artistica, connessioni, infine, tra periodici sperimentali e relative fonti documentarie», questo si legge nel *depliant* che porta in prima pagina una delle copertine di «Documento Sud» e all'interno fra altre sette immagini il suo menabò originale e una delle copertine di «Linea Sud».

Aree deindustrializzate, musei e valorizzazione dell'eredità culturale: possibili strategie per Terra di Lavoro

Nadia Barrella

La riflessione sul riutilizzo delle aree deindustrializzate come spazi orientati alla fruizione ed alla valorizzazione dell'eredità culturale di un territorio non è certo una novità. Sin dagli anni Settanta del secolo scorso – con l'affermarsi dell'archeologia industriale come disciplina di studio – si è presa ampiamente coscienza dell'esistenza di un tessuto di opere, forme, segni di una storia relativamente recente che andava, come altri segni di altre storie, in qualche modo conservata e valorizzata attraverso nuove forme di fruizione. L'Italia ha seguito molto presto questo filone di studi (è del 1977 la Società Italiana per l'Archeologia Industriale) che ha coinvolto quasi subito la Campania e in particolare Caserta, che ha addirittura preceduto molte altre iniziative italiane giacché, sin dal 1972, è qui avviato un progetto d'intervento sulla manifattura di San Leucio, che vedrà comunque i primi risultati solo a partire dal 1985¹. A questo progetto ne sono seguiti tanti altri, in tutto il paese, ma la logica degli interventi di recupero e ri-funzionalizzazione dei manufatti d'archeologia industriale ha visto – almeno in una prima fase – interventi di conservazione conseguenti soprattutto al riconoscimento del valore estetico e storico del manufatto che hanno spinto a operare su grandi porzioni di territorio ed edifici di notevoli dimensioni con la stessa logica con cui, nell'Ottocento, s'interveniva nei musei: separando il manufatto dal contesto, isolando la 'rarità' architettonica e conservando una visione selettiva delle cose che, distinguendo tra raro e comune, riproduceva gli stessi difetti che già si erano riscontrati nel museo tradizionale e ne limitava, pertanto, le potenzialità. Nella nostra regione, ad esempio,

s'interveniva, tra Napoli e Portici, sulle Officine di Pietrarsa, restaurandole e realizzando, nel 1989², un museo ferroviario in cui sono esposti singolari locomotori, lasciando però assolutamente insoluto – oltre che non comunicato in alcun modo – il rapporto con la degradata periferia est della città e con il paesaggio che quelle ed altre manifatture avevano imposto all'uomo ed al suo ambiente. Veniva inoltre trascurata, all'interno dello spazio espositivo, qualsiasi forma di riferimento agli effetti che questo complesso di trasformazioni aveva avuto sulla città, la società e i singoli individui.

In linea con questo 'sistema ideologico prevalente' i già citati opifici di San Leucio furono trasformati, nel 2000, in un discutibile museo, dei cui limiti, tuttora esistenti, ho già avuto modo di dire alcuni anni fa³. In un caso come nell'altro, sebbene sia comunque da considerarsi positivamente lo sforzo conservativo messo in campo, non si è andati oltre la 'cultura della riserva, del tempio, del recinto', non si è superata la separazione tra passato e presente e non si è fatto alcuno sforzo per andare al di là di una conservazione puramente fisica di un'area storica dalla quale sono state solo espulse funzioni tradizionali, trasformandone il ruolo rispetto al territorio ma senza fare della 'memoria conservata' un qualcosa di proiettato verso il futuro. L'aspetto progettuale, per dirlo in altri termini, è stato orientato sostanzialmente alla musealizzazione intesa come trasformazione puntuale della singola area dismessa, al di fuori di una visione complessiva e generale.

Con gli anni, l'esperienza europea ed extraeuropea (non priva comunque di queste forme di riutilizzo 'estetizzante'), unita al problema sempre più ampio della deindustrializzazione, del degrado ambientale e della notevole perdita di posti di lavoro, ha sicuramente contribuito alla messa in campo di nuove proposte e, soprattutto, di nuovi obiettivi e nuove metodologie d'intervento nelle aree dismesse: dal modello francese dell'ecomuseo di Le Creusot⁴ – il cui scopo fu «di visualizzare in una prospettiva storica l'ambiente, sia naturale che culturale di una regione geograficamente determinata»⁵ – alla rivitalizzazione, sicuramente più nota, legata alla definitiva deindustrializzazione del più cospicuo nucleo di attività produttive, minerarie e siderurgiche d'Europa, quello del bacino della Ruhr, dove gli interventi di bonifica, recupero e riutilizzo sono stati finalmente inseriti in un più ampio processo di sviluppo e rigenerazione socio-economica e ambientale⁶. Nella Ruhr, cui hanno guardato molti altri interventi europei, le politiche di riconversione avviate hanno mostrato un'interessante tendenza a valutare le aree industriali dismesse come una risorsa strategica per attuare politiche urbanistiche innovative, orientate a riequilibrare la struttura insediativa e a migliorare il sistema economico ed ambientale. I numeri della Ruhr sono noti: la trasformazione ha prodotto più di 10.000 nuovi posti di lavoro; ha recuperato 1.000 monumenti industriali; ha fatto nascere o a messo in rete – migliorandone nettamente la performance – 200 musei; ha creato, anche attraverso eventi internazionali di grande portata, 120 teatri⁷.

In questi stessi anni anche in Italia, soprattutto sulla spinta di un nuovo e regolare interessamento – scientifico e storico-

grafico – ai fenomeni relativi alla dinamica delle trasformazioni ambientali, si è cominciato a guardare alle aree industriali dismesse come alla grande occasione per ridisegnare parti consistenti della città, per ridefinire l'assetto fisico e funzionale dell'intero territorio metropolitano e per avviare più complesse strategie di riconversione anche ambientale. Si è infatti parlato di una 'seconda generazione del fenomeno', fase in cui alla cultura dell'espansione urbana, strettamente connessa al mito dello sviluppo economico accelerato ed illimitato, si è contrapposto – quanto meno nel dibattito – un ripensamento sull'ambiente già urbanizzato nel quale la riqualificazione ha occupato un nuovo ruolo in termini di servizi urbani, di rinnovo delle tipologie edilizie e, soprattutto, di qualità urbana; si è in sostanza diffusa una nuova cultura della trasformazione che ha guardato alla necessità di mettere fine allo spreco del territorio rispettando e valorizzando le vocazioni locali e ripristinando il valore dei luoghi. Questa almeno la teoria, che ha sicuramente supportato, per restare in ambito campano (ma sono davvero tantissimi gli esempi italiani che potrebbero rientrare in questo nuovo approccio al riuso), la nascita a Bagnoli di Città della Scienza. 'Museo di nuova generazione', il primo *science center* meridionale nasce in seguito all'acquisto, nel 1994, del complesso dell'ex Fabbrica Interconsorziale di Concimi e Prodotti Chimici ed è inaugurato e aperto al pubblico nel 2001. Città della Scienza – parte di un più ampio accordo di programma tra lo Stato, la Regione, la Provincia, il Comune e la Fondazione Idis (1996) che ha potuto beneficiare di cospicui finanziamenti del Cipe (per circa 35 miliardi di lire) e di un investimento complessivo di 108 miliardi di lire – ha rappresentato e indiscutibilmente rappresenta una novità in campo museale, ma di fatto ha contribuito solo parzialmente al generale riassetto di uno spazio urbano che pure era stato tra gli obiettivi iniziali del progetto, che mirava ad essere volano di sviluppo locale attraverso la creazione e il sostegno di attività imprenditoriali nel campo dell'industria culturale, rispettose dell'ambiente e ad alto contenuto 'di ingegno e valore aggiunto', oltre che centro di riqualificazione e immissione in un ciclo virtuoso delle imprese artigiane tradizionali.

Tra la fine degli anni '90 e i primi del Duemila, l'interesse per la riqualificazione del patrimonio industriale è aumentato in maniera considerevole, portando a numerosi progetti per la valorizzazione di aree dismesse, al moltiplicarsi di studi, iniziative, conferenze, ma anche a concrete realizzazioni, supportate, tra l'altro, dall'inserimento di questa categoria di beni nella nostra più recente legge di tutela⁸. Le Università italiane hanno spesso vissuto da protagoniste questa fase. L'Università della Campania, per rimanere nel territorio cui dedico queste riflessioni, ha non solo riutilizzato, nel 2001, il tabacchificio Catemario⁹ di Caserta (una struttura del 1921 di cui ha voluto conservare altezze e paramenti murari di tufo oltre che gli impianti di essiccazione, trasformati in sede di biblioteca), ma è stata anche protagonista di numerose proposte per possibili riutilizzi delle fabbriche dismesse, delle cave e dei capannoni del casertano, immaginati come spazi per nuovi percorsi di riqualificazione territoriale, benessere e fruizione, anche turisti-

ca, del territorio, oltre che di miglioramento della qualità della vita. È di un paio di anni fa, ad esempio, l'idea di una *Extraordinary factory* nell'area dell'ex fabbrica Saffa, 23 ettari a Marcianise, da trasformare in una cittadella dello Sport: impianti sportivi di tutti i tipi (campo di calcio, pista di atletica, 'diamante' per il baseball e il softball, playground per il basket e la pallamano) con annesse strutture residenziali per stage e per centri federali (come per il pugilato, prestigioso fiore all'occhiello del territorio); la 'stanza' del benessere, con tutto ciò che la cultura del *wellness* oggi è in grado di offrire alla cura del corpo e alla salute fisica e mentale, un settore nel quale l'Italia spopola a livello mondiale; e la 'stanza' della natura, con la possibilità di insediare nello stesso perimetro colture 'no food' sempre legate al benessere e ad un livello assoluto di qualità della vita¹⁰. Proposte diverse, sicuramente molto interessanti, in linea con quanto ipotizzato e spesso realizzato anche altrove, seguendo ora logiche di cancellazione della memoria storica d'interesse aree industriali, ora interventi di recupero e rigenerazione della struttura convertita in 'fabbrica di Cultura'. In questo senso si sono mossi sia i più noti casi extranazionali – la Tate Modern a Londra e il distretto 798 a Pechino – che esempi nazionali come il Lingotto di Torino, il Macro a Roma, l'Hangar Bicocca di Milano. La musealizzazione è stata di solito, anche negli episodi più recenti, la scelta prevalente e, anche per le evidenti connessioni cronologiche, si è proceduto a quella che ritengo una 'bulimica' esposizione delle arti contemporanee.

Non è certo questa, almeno per chi scrive, la strada per Terra di Lavoro, e non soltanto per la complessità economica di simili operazioni, ma per l'intrinseca inutilità di nuovi progetti culturali dedicati alle arti contemporanee¹¹ che non costituiscono la risposta più urgente ai fabbisogni di questo territorio che richiede, soprattutto, la formazione di quella che potremo definire 'coscienza ecologica' e che implica la comprensione del rapporto che le diverse generazioni hanno instaurato con la natura, delle trasformazioni dirette o indirette che si sono determinate, delle ragioni storiche delle caratteristiche ambientali.

È indubbio che un museo, spazio di educazione e di formazione, ma soprattutto luogo di conoscenza problematica dei valori per la cui conservazione è stato istituito, sede di giudizio critico e di elaborazione di idee, potrebbe essere un serio contributo in questa direzione, ma altrettanto indubbio è che un museo è l'esito di una complessa attività di programmazione che richiede la verifica di fattibilità (politiche, economiche, di obiettivi), ricerche (su bisogni, risorse e concetti) ed un'elaborata fase di sviluppo al momento difficilmente ipotizzabile. Le riflessioni degli storici sul processo d'industrializzazione e poi di deindustrializzazione¹² in provincia di Caserta hanno soprattutto posto l'accento sulle dinamiche trasformative di questo processo inteso come un costante intrecciarsi tra storia della natura e storia delle società umane. La storia delle industrie «non va intesa solo come storia delle emissioni inquinanti ma pure come storia degli attori economici in competizione per le risorse e degli attori politici chiamati a regolare quell'impatto, come pure storia di quanti – lavoratori, cittadini – soffrono le conseguenze di quell'impatto». Una storia che «chiede di es-

sere compresa»¹³. Nell'archivio del MusIL di Brescia (il Museo dell'Industria e del Lavoro voluto dalle Fondazioni Micheletti e Civiltà Bresciana, che credo sia tra i migliori esistenti in Italia) è conservata una foto bellissima: sulla facciata di una fabbrica dismessa l'esortazione «imparate la storia»¹⁴. Trovo questo incitamento particolarmente adatto anche al contesto territoriale casertano.

Dalla Convenzione europea del paesaggio – ossia dal 2000 in poi, passando per la Convenzione di Hannover 2000 e quella di Faro 2005 – parlare di eredità culturale significa comprendere tutti gli aspetti dell'ambiente che 'sono il risultato dell'interazione nel corso del tempo fra le popolazioni e i luoghi'. La Convenzione europea sul paesaggio indica che, per realizzare gli obiettivi che auspica, occorre «accrescere la sensibilizzazione della società civile al valore dei paesaggi, promuovere la formazione di specialisti, promuovere programmi pluridisciplinari di formazione sulla politica, la salvaguardia, la gestione e pianificazione del paesaggio», e aggiunge che «il compito degli esperti non è di definire una gerarchia di valori ma di rendere percepibile al corpo sociale il significato e l'interesse potenziale di ogni componente e le opportunità e i rischi connessi a ciascuna e all'insieme»¹⁵. Anche la Convenzione di Faro chiede che si agisca per accrescere la consapevolezza del valore del patrimonio e dei diversi benefici che possono derivarne su un piano ambientale, economico e sociale. È su questo fronte che si potrebbe seriamente cominciare a lavorare. Per contribuire a descrivere, riconoscere e narrare questa inedita eredità culturale in rapporto a tutte le articolazioni del più comprensivo capitale territoriale operando in sinergia fra comunità ed esperti. I metodi innovativi – lo ha detto Daniele Manacorda, ma lo condivido pienamente – non sono le tecnologie, sono piuttosto le categorie interpretative con le quali cerchiamo di capire la società del XXI secolo¹⁶. Allora forse, almeno in una prima fase, l'obiettivo potrebbe non essere tanto immaginare uno straordinario riuso di questa o quella fabbrica dismessa, non subito almeno, quanto avviare condivisi percorsi di ricerca multidisciplinari che possano consentire l'emersione e l'organizzazione, in una maniera concettualmente unitaria, di un'ampia e variegata gamma di fonti documentarie, per un censimento delle 'risorse' per la 'storia da imparare' – quella del XX e XXI secolo – che ancora mancano per il nostro territorio ma sono realtà forte e ben strutturata altrove. Coordinando l'azione delle ricerche già in essere nelle Università con quelle di altri studiosi e di altre istituzioni che operano in provincia di Caserta o comunque in Campania, si potrebbe pensare di giungere ad un'azione di recupero e di valorizzazione (intesa anche come valutazione) degli elementi più significativi delle diverse situazioni produttive esistenti in Terra di Lavoro da cui far partire nuove fasi operative che potrebbero, da uno 'spazio condiviso virtuale', arrivare anche ad una realtà concreta di riutilizzo di una delle antiche fabbriche dismesse come spazio dedicato alla storia del lavoro, inteso non solo e non tanto come storia dell'attività produttiva, quanto come racconto di una trasformazione progressiva dell'ambiente fisico, del territorio antropizzato, da parte di generazioni di operatori, maestran-

ze, imprenditori, progettisti e utenti che possa consentire, dello spazio riutilizzato, 'un uso socialmente utile' alla formazione di una coscienza ecologica del futuro, anche «inventando un linguaggio comune, con il quale ricomporre i pezzi del mondo, e immaginarlo come uno»¹⁷.

In occasione di una giornata di studi organizzata dal Dipartimento di Lettere e Beni culturali dell'Università della Campania Luigi Vanvitelli, fui invitata a fare alcune considerazioni su di una tendenza, abbastanza diffusa, al riutilizzo come musei d'arte contemporanea di alcune fabbriche dismesse e, in generale, sulla trasformazione della fabbrica in 'fabbrica di cultura'. Il dibattito su questi argomenti è molto vivace sia in Europa che in Italia settentrionale dove, su fenomeni come Milano Bicocca o il Lingotto di Torino, esiste un'ampia bibliografia. Lo stesso non si può dire per il Sud Italia, dove se molto soddisfacenti sono gli studi di archeologia industriale sulle numerose fabbriche dismesse tra Ottocento e Novecento, manca invece un'adeguata riflessione sugli esiti concreti degli interventi di musealizzazione già effettuati e sulle numerose proposte esistenti. Il presente testo nasce da quella giornata e dal desiderio di condividere alcune considerazioni su quale possa essere, in un territorio complesso come Terra di Lavoro, che necessita di ampi interventi di riqualificazione, la risposta più adeguata all'indiscutibile e necessario bisogno di "trattenere" la memoria dei luoghi.

¹ Per la storia degli interventi di restauro e riutilizzo di San Leucio rimando, anche per la bibliografia precedente, a E. BATTISTI, *San Leucio come utopia e vicende del programma italiano*, Milano 1973 e G.E. RUBINO, *Le fabbriche del sud. Architettura e archeologia del lavoro*, Napoli 2004.

² Per il Museo di Pietrarsa si veda la breve guida di R. MIDDIONE, *Il Museo Nazionale Ferroviario di Pietrarsa*, Napoli 2014, ma rimando soprattutto al sito ufficiale dell'istituto dal quale è possibile anche trarre spunti circa i futuri interventi previsti www.museopietrarsa.it

³ Cfr. N. BARRELLA, *Percorsi e progetti di fruizione di una città ideale: il caso di San Leucio*, in *Città e sedi umane fondate fra realtà e utopia*, a cura di A. PELLICANO, Locri 2009, II, pp. 787-791.

⁴ A. GNECCHI RUSCONE, *Le Creusot e la nascita in Francia*, in *I luoghi del museo. Tipo e forma fra tradizione e innovazione*, a cura di L. BASSO PERESSUT, Milano 1985, pp. 185-190.

⁵ Ivi.

⁶ Cfr. www.Ruhrmuseum.de

⁷ Traggio queste informazioni dall'ottimo sito della rete museale precedentemente indicato.

⁸ D.Lgs. 42/2004.

⁹ Cfr. G. D'ERRICO, *Caserta. Il tabacchificio Catemario*, in *Dimore della conoscenza*, a cura di G. AMIRANTE, R. CIOFFI, Napoli 2010, pp. 219-221.

¹⁰ Lo studio di fattibilità fu proposto dal Dipartimento di Ingegneria civile, design, edilizia e ambiente e coordinato dalla prof. F. Castanò.

¹¹ Chi scrive non può fare a meno di cogliere la scarsa incisività e la debolezza dei progetti culturali di numerosi spazi espositivi dedicati alle arti contemporanee in provincia di Caserta da amministrazioni comunali e da privati. Dal Mac di Caserta al Museo dell'Arte contemporanea di Capua fino al MAGMA di Roccamonfina senza contare le numerose mostre più meno permanenti anche all'interno di spazi museali preesistenti) si assiste ad una continua emersione d'istituti privi di un chiaro status giuridico, di un progetto comunicativo coerente, quasi sempre poco supportati da un budget adeguato e da professionalità in linea con i nuovi obiettivi del museo contemporaneo.

¹² Per una buona sintesi degli studi e delle fonti statistiche relative a Caserta cfr. A. DELL'AQUILA, *Caserta (1945-1974)*, Arezzo 2013.

¹³ F. PAOLINI, *La storia dell'ambiente in Italia: appunti sullo stato dell'arte*, in «Ricerche storiche. Rivista Quadrimestrale», XLI, 3, sett. dic. 2011, pp.489-496.

¹⁴ La foto è pubblicata nel catalogo online del MusIL Brescia. Museo dell'Industria e del Lavoro Eugenio Battisti, p. 33. Cfr. www.musilbrescia.it

¹⁵ www.convenzioneeuropeapeaesaggio.beniculturali.it

¹⁶ Per la citazione di Manacorda e, più in generale, per un'ampia rilettura del ruolo determinate delle convenzioni internazionali per la trasformazione del concetto di valorizzazione dell'eredità culturale cfr. *La valorizzazione dell'eredità culturale in Italia*, atti del convegno di studi in occasione del 5° anno della rivista (Macerata, 5-6-novembre 2015), in «Il Capitale culturale», Supplementi 05/2016.

¹⁷ M. ARMIERO, S. BARCA, *La storia dell'ambiente. Un'introduzione*, Roma 2004, p. 16.

Roberto Mango designer. 1950-1968. Riflessioni su ricerca, storiografia e didattica del design in margine a una mostra napoletana.

Giovanni Menna

«Le mostre d'arte non dovrebbero occuparsi di riempire spazi, ma di *necessità e urgenze*». Alla icastica perorazione di Hans Ulrich Obrist ha aderito in pieno la mostra, da poco conclusa, dedicata a un protagonista del *design* in Italia, che è stato una figura chiave per la cultura del progetto moderno a Napoli: Roberto Mango (Napoli, 1920-2003).

L'esposizione, curata da Ermanno Guida, il primo allievo di Mango e in seguito suo successore alla cattedra di Design Industriale della facoltà di Architettura napoletana della "Federico II", è stata ospitata nel Museo della Ceramica Duca di Martina, nella Villa Floridiana al Vomero, chiudendo un ciclo di manifestazioni voluto dalla direttrice Luisa Ambrosio e programmato sotto la responsabilità scientifica dello stesso Guida. L'iniziativa ha visto una delle sedi museali storiche delle arti applicate aprirsi ai linguaggi della contemporaneità nell'ambito del progetto e della produzione di oggetti d'uso.

Come è ben chiarito anche nell'agile catalogo¹ – che ospita scritti di Guida, di Luisa Ambrosio e di Alfonso Morone, esponente della terza generazione dei docenti di *design* della scuola napoletana della "Federico II" – l'esposizione non presenta l'intera parabola dell'opera di Mango, che disegna un arco lungo più di mezzo secolo. La scelta è stata infatti quella di documentare attraverso una oculata selezione di oggetti e testimonianze solo due decenni, quelli nei quali la portata del contributo offerto dal *designer* napoletano sul piano progettuale si è mostrata più rilevante. Si tratta degli anni Cinquanta, quelli del periodo americano di Mango e della sua affermazione al suo rientro in Italia, e degli anni Sessanta, che si chiudono con il conseguimento dell'ordinariato presso l'ateneo fridericiano.

Necessità e urgenze. Tra i molteplici meriti della mostra c'è innanzitutto quello di avere tenuto viva l'attenzione nei confronti di Roberto Mango, ribadire anzi la 'necessità' di spingere con maggior determinazione sul pedale dell'analisi critica

e storiografica per sventare il rischio che figure come la sua, che sono state così influenti nel definire l'identità stessa di una 'scuola', possano lentamente scivolare nell'ombra e sopravvivere nella sola dimensione della manualistica – o peggio in quella del ricordo personale o dell'aneddoto – senza incardinarsi davvero in una dimensione storiografica, la base necessaria per offrire alle nuove leve di architetti e alle nuove generazioni di studiosi e studenti un saldo ancoraggio ai principi di un magistero che, a giudizio di chi scrive, è ancora attuale. A tal proposito va sottolineato che quella appena conclusa è stata la prima vera rassegna monografica dell'opera del *designer* napoletano, del quale in precedenza era stata presentata – ormai più di un quarto di secolo fa – una sintetica selezione di oggetti (scelti personalmente da Mango) nell'ambito della sezione dedicata al *design* inserita nella grande esposizione *Fuori dall'Ombra*, con la quale nel 1991 per la prima volta si faceva il punto sull'intera produzione artistica e architettonica a Napoli dal dopoguerra agli anni Sessanta². La prima mostra specificamente dedicata a Mango, peraltro centrata solo su due decenni, si è dunque avuta a quindici anni ormai dalla sua scomparsa: un dato di fatto che dovrebbe forse far riflettere, soprattutto se confrontato con la capacità che studiosi, *designers* e operatori del settore attivi in altri contesti, come quello milanese, hanno avuto nel costruire attorno a figure persino meno carismatiche narrazioni in grado di consolidare, se non inventare, una tradizione.

Un altro aspetto dell'opera di Mango che la mostra ha messo bene in luce è la peculiarità di un'attività che si è sempre espressa non solo nell'ambito del *furniture* o del *product design*, ma in uno spettro quanto mai ampio di interessi, dall'*interior design* alla prefabbricazione edilizia, dal dialogo con la tradizione artigianale campana alla fotografia, dall'allestimento alla grafica editoriale. Proprio in ragione di tale variegata produzione, la decisione di circoscrivere lo sguardo a un periodo di venti anni è risultata scelta saggia in rapporto all'esiguità di spazi e risorse a disposizione, e al limitato numero di oggetti che era effettivamente possibile esporre. Offrendo al visitatore uno spaccato temporale del suo lavoro si è evitata quella dispersione che avrebbe inevitabilmente diluito realizzazioni ed esperienze senza riuscire a restituire adeguatamente la densità con la quale Mango ha saputo esprimersi – sempre ad alto livello – su più fronti, e che costituisce un carattere precipuo della sua personalità, facendo peraltro perdere di tensione narrativa al percorso espositivo. Una conferma che non è certo il gigantismo delle operazioni che rende grandi le mostre, ma l'intelligenza delle scelte curatoriali.

Ogni cosa ha un suo prezzo, tuttavia. Quello che costituisce il pregio maggiore della mostra è al tempo stesso anche il suo limite, e naturalmente non certo per colpa dei promotori e del curatore, che sono anzi riusciti nella non facile impresa di rappresentare un autore con pochi ma calibrati pezzi. Non ci si riferisce naturalmente alla parzialità dell'arco temporale di riferimento – che non poteva consentire di documentare, per fare un solo esempio, la formazione e il contesto culturale nel quale essa si è espressa, le radici e i riferimenti culturali e le prime esperienze di Mango – quanto all'oggettiva difficoltà di riuscire

a dare conto di una parte estremamente rilevante, e forse la più importante, dell'opera condotta nei decenni da Mango: la densità e la continuità della riflessione su questioni centrali di teoria e metodologia del progetto di *design*, che ha sempre orientato le sue ricerche, conferendo spessore critico alle sue molteplici iniziative di promozione e divulgazione, e un carattere a un tempo sperimentale e normativo al suo insegnamento universitario.

Su questo versante, ovvero sulla necessità di una completa messa in luce anche di quella parte del profilo di Roberto Mango rimasto finora in ombra, eppure così importante, la responsabilità degli storici sarà decisiva. Considerata a lungo una pratica impossibile, la storiografia del *design* è comunque una disciplina recente e, in tal senso, il ruolo proprio di uno storico napoletano, Renato De Fusco, è stato, come è noto, determinante e in un certo senso fondativo³, anche se nell'ambito del *furniture design* non va dimenticato il contributo offerto da Filippo Alison fin dagli anni Settanta⁴ alla conoscenza di alcune collezioni storiche. È del tutto comprensibile che l'attenzione verso l'esperienza del *design* a Napoli anche da parte degli storici napoletani, e quindi verso Mango, si sia manifestata con un certo ritardo, e non è per un caso che siano stati degli allievi di De Fusco a farsi promotori delle prime ricerche in tal senso. La prima disamina di ampio respiro della vicenda napoletana fino alla metà degli anni Sessanta è solo del 1991 e venne firmata infatti da Gabriella D'Amato, in un saggio inserito nel catalogo della mostra *Fuori dall'Ombra* innanzi citata⁵. Vennero poi gli studi di Benedetto Gravagnuolo⁶, il quale a più riprese riuscì a mettere in relazione l'opera di Mango sia con quella di altre importanti figure delle molte anime del *design* napoletano – Vittoria, Alison, Dalisi – sia con la vivace e promettente scena partenopea degli anni Ottanta e Novanta, sollecitando ulteriori studi condotti da storici più giovani⁷. Lo stesso Gravagnuolo, nel 2006, firmava la prefazione alla prima e a lungo attesa monografia su Mango scritta da Ermanno Guida⁸, un lavoro estremamente documentato che chiuse questa prima fase di studi sul *design* del XX secolo a Napoli, e su Mango, senza tuttavia riuscire a innescare ulteriori significativi approfondimenti da parte degli storici napoletani sul piano critico e su quello documentario. E il fatto che negli ultimi dieci anni, accanto alle recenti riletture critiche operate da docenti di *design* come, tra gli altri, Vincenzo Cristallo e ancora Guida⁹, a offrire tra gli storici i contributi più interessanti sul piano filologico sia stato un newyorkese, Jeffrey Schnapp¹⁰, è significativo di una certa *impasse* degli studi storici a proposito di Mango, come peraltro è stato di recente rimarcato¹¹. Se la conoscenza dei suoi oggetti può oggi dirsi sostanzialmente acquisita, non sono poche le possibili direzioni cui gli storici potrebbero orientare le loro ricerche, magari a partire da quegli aspetti connessi ai ruoli che Mango ha interpretato oltre a quello di *designer* – critico, promotore, teorico, docente – e che in questa sede sarà possibile solo accennare.

Il primo e probabilmente più importante è legato alla sua azione di mediazione tra l'universo dell'*industrial design* degli Stati Uniti e la cultura del vecchio continente, esercitata come pochi in Europa. Un rapporto dialettico Italia-Usa che, è bene sottolinearlo, è stato pienamente paritetico, poiché se è certa-

mente vero che Mango – anticipando Sottsass che arriverà a New York quando il napoletano è già rientrato in Italia – ha modo nel suo soggiorno americano di confrontarsi con una realtà sul piano della produzione e della comunicazione assai avanzata, e comunque molto diversa dal mondo da cui veniva, è anche vero che all'inizio dei *fifties* il *design* americano ha esso stesso un problema di riconoscimento istituzionale (all'interno) e di comunicazione (all'estero)¹²; e se anche negli States una qualche maturazione critica e teorica venne a registrarsi in quegli anni è anche grazie al ruolo che Mango viene chiamato a rivestire. Se il suo «grande talento» di progettista è immediatamente riconosciuto dal più importante *designer* americano, Raymond Loewy, con il quale ha lavorato per sei mesi¹³, le sue doti critiche e organizzative non sfuggono all'attenzione della figura più influente a New York, Olga Gueft, la potente direttrice di «Interiors + Industrial design», impegnata in un grande sforzo di ricucitura della frammentata e conflittuale scena del *design* americano dopo il disastro della Triennale 1951¹⁴, che lo ospita nella rivista inizialmente come autore e poi lo coopta in pianta stabile dal numero di settembre del 1951 come *art director* (con Aldo Giurgola) per più di tre anni. Mango dimostrerà ben presto, tuttavia, che poteva essere assai più dell'«ambasciatore del design italiano» a New York (come dimostrò di saper fare benissimo)¹⁵ e simmetricamente del «corrispondente dall'America» per l'Italia¹⁶: egli sarà al centro di una strategia che punterà scopertamente a far sì che gli americani non fossero più solo spettatori o consumatori, ma «active participants» sulla scena mondiale, per usare le stesse parole della Gueft. Ed è così che il *chief coordinator* del padiglione statunitense alla Triennale milanese del 1954 sarà, su esplicita indicazione di Richard Buckminster Fuller, un napoletano, Roberto Mango, che viene appunto incaricato di pianificare e guidare la «piccola offensiva», come fu definita da un giovane Aldo Rossi¹⁷, della pattuglia americana, presentando al pubblico europeo quelle cupole geodetiche che ebbero un impatto così forte e duraturo in Europa. Ed è altrettanto significativo ricordare che la prima monografia dedicata, in Europa, all'opera di un protagonista indiscusso della vicenda americana del dopoguerra come Fuller sia stata curata in Germania proprio da Mango¹⁸.

La relazione con Fuller, che risale persino a prima che Mango si iscrivesse a Princeton¹⁹, ci conduce a un secondo campo verso cui orientare possibili future indagini: quello della ricerca sperimentale sia su modi e forme dell'abitare contemporaneo in una società industriale e di massa, sia sulla qualificazione dello spazio pubblico, che ha portato Mango a fissare pionieristicamente le coordinate teoriche e metodologiche di quell'*environmental design* che ancora oggi orienta in modo significativo la scuola napoletana della «Federico II»²⁰. È anzi su tali temi che si disvela più nitida la sua concezione di *industrial design*: non la disciplina rivolta a isolare il progetto del prodotto industriale all'interno di logiche sostanzialmente commerciali, ma parte di un disegno globale di trasformazione dell'*habitat* umano sensibile a una dimensione sociale che impegna il *designer* ad un'assunzione di responsabilità di grande significato civile. Non va dimenticato che la maturazione di Mango avviene

dentro l'architettura, dagli esordi napoletani al corso di *American prefabrication techniques* seguito a Princeton come «special student» insieme a Robert Venturi, dopo aver invano provato a iscriversi ad Harvard prima e al master di architettura al MIT e, se non smetterà mai di disegnare interni di architettura²¹, una parte del suo lavoro teorico e anche sperimentale verterà sull'edilizia residenziale, e non necessariamente nei termini di una industrializzazione²². Un lavoro, quello di Mango su questo versante, che andrebbe approfondito, non foss'altro perché costituisce un fenomeno niente affatto isolato nell'ambiente napoletano, e sarà sufficiente qui evocare i nomi di Luigi Cosenza e di Eduardo Vittoria, per ricordare quanto feconda sia stata quella stagione di studi, al di là degli esiti, e quanto opportuno sarebbe oggi cercare di disseminare quei frutti piuttosto che disperderli attraverso uno studio capace di interrogare i documenti alla luce dei problemi posti dal presente.

La sensibilità nei confronti delle molteplici articolazioni della ricerca artistica contemporanea è un altro tema che attraversa nei decenni l'opera di Mango sul quale potrebbe essere utile indagare. Una sensibilità che prende forma attraverso gli incontri diretti con molti protagonisti di quel vivace *milieu* nel quale si svilupperà l'astrattismo espressionista newyorkese, da Ben Shahn a Costantino Nivola allo stesso Le Corbusier scultore, che Mango metterà fin da subito a frutto nella sua attività di grafico, e sarà presente anche nei decenni successivi, come mostra la curatela de *La peinture architecturée*, il catalogo ragionato dell'intera produzione figurativa di Le Corbusier, conosciuto a New York²³. Si tocca qui un aspetto interessante, poiché all'interno del vasto campo delle arti visive c'è un ambito al quale Mango si è dedicato che è senza dubbio collaterale rispetto ad altri più noti del suo lavoro, ma a nostro avviso è esemplificativo della sua costante attitudine a travasare la riconsiderazione di esperienze passate, o la valutazione critica di pratiche in corso, dentro il presente, facendone alimento per l'elaborazione di un'azione progettuale che pone sullo stesso asse critica, teoria e progetto. Si tratta della fotografia, che vede Mango impegnato sia nella veste di allestitore di mostre, come quelle alla Tibor de Nagy Gallery di Manhattan dedicate a Eugene Smith, Robert Frank e Ben Schultz (1951), sia in quella di autore, come la straordinaria campagna fotografica sul paesaggio urbano pubblicata poi in «Life» nel 1952, sia infine come teorico e docente, costruendo sui frammenti della città colti dall'obiettivo fotografico una narrazione che è il punto di appoggio per l'azione di progetto: un modo per dimostrare che produzione estetica e conoscenza della realtà possono agire sullo stesso piano, come nella tradizione umanistica che è stata a fondamento del Moderno. Figlio del Novecento, Mango del resto sa guardare alla storia, ai fondamenti e ai caratteri originari di una plurisecolare civiltà del costruire e del produrre oggetti. In piena età fordista, nel cuore di una congiuntura nella quale il paradigma di Ulm non sembrava ammettere per il *design* altra logica progettuale che non fosse quella ripiegata sulle dinamiche del mondo industriale più avanzato, e in stretto contatto con gli ambienti più orientati alla sperimentazione tecnologica applicata all'edilizia, Mango è stato anche il pioniere di una ricerca centrata

sui valori, i modi e le logiche dell'artigianato e sulle *chances* che esso può offrire in contesti come quello della sua terra, nei quali il sistema-*design* non può beneficiare della presenza di un apparato industriale ma tiene ancora ben viva una grande tradizione artigianale. Il lavoro sulla ceramica trafilata per la SAV è del 1954²⁴: l'indizio di una disamina lucida delle opzioni effettivamente praticabili e l'inizio di una lezione importante, perché ha aperto una strada che anche nel nostro tempo continua a essere battuta.

Questo accenno ci conduce a una notazione di carattere biografico che si apre a un'ultima riflessione. A metà degli anni Cinquanta Mango è lanciaatissimo sulla scena internazionale – da New York a Milano – e potrebbe mettere agevolmente a frutto il suo talento e la sua autorevolezza per costruirsi un profilo di ricercato e affidabile 'autore' per grandi aziende. Alla fine del decennio, quando per esempio Gio Ponti viene incaricato da un'azienda statunitense di scegliere i dieci architetti italiani da invitare a un 'Design Competition for Italy', nel *dream team* accanto a Mollino e a Scarpa, e ai raffinati esponenti della scuola milanese, figura Mango²⁵. Il quale a quella data è da tempo ritornato nella sua città, che poi è la Napoli laurina dove si sono ormai spenti gli entusiasmi dei primi anni della ricostruzione, ben consapevole dei limiti di un contesto produttivo e anche culturale che di certo non è l'*humus* ideale per far crescere la piantina delicata che Mango ha appena impiantato²⁶. Il suo ritorno a Napoli non è stato solo la coraggiosa scelta di impegno e di resistenza civile che si imporrebbe a ogni intellettuale, una sfida lanciata in anni nei quali al contrario una comprensibile frustrazione spingerà in tanti, e persino una parte della *intelligencija* napoletana, a indicare – sbagliando – nel *fuitivenne* eduardiano l'unica opzione possibile. È una scelta di vita dietro la quale c'è un progetto di grande significato culturale, poiché Mango decide che l'intero suo mondo di interessi, progetti e ricerche deve avere un 'centro', e che questo era l'insegnamento universitario, nella convinzione che una 'teoria' diventa una 'prassi' in grado di attivare reali processi di conoscenza e di trasformazione solo se viene messa alla prova della didattica.

L'impegno profuso nell'università, concepita come il luogo dove poter riversare gli esiti della riflessione su temi e metodi del progetto, sarà assolutamente prevalente, e la sua personale battaglia accademica ha coinciso con quella della definitiva istituzionalizzazione di una disciplina che ha avuto molte difficoltà a imporsi, non solo a Napoli: dal primo corso libero (1958) alla cattedra di ordinario (1969), fino alla fondazione a Napoli (insieme a Firenze) della prima Scuola di specializzazione post-laurea in Disegno industriale (1990). Mango non vincerà il suo 'Compasso d'Oro' – la massima onorificenza al mondo per il *design* – per qualche elegante oggetto inserito nel catalogo di una grande azienda, ma per la sua azione di ricercatore svolta dentro e per l'università²⁷. È questo un campo ancora da disodare per lo storico del *design*: approfondire il 'cosa' e il 'come' veniva insegnato nei suoi corsi, non foss'altro per verificare sui testi, sui documenti, sui programmi didattici e anche sui progetti realizzati attraverso convenzioni con aziende, quanto di

quel magistero può essere alimento per la costruzione di un progetto razionale, o antidoto per questi tempi agitati e confusi ma forse proprio per questo pieni di potenzialità.

«È comune errore l'equivocare il disegno industriale con i prodotti dell'industria, identificare cioè la disciplina con i suoi risultati più contingenti (...). Insegnare il disegno industriale significa *insegnare a pensare* in termini che trascendono il tema contingente ed esprimono il linguaggio universale del *design*»²⁸. Se la mostra si apre significativamente con la *Vela*, la lampada da terra per la Heifetz and Co., insignita di una menzione d'onore a un importante concorso bandito dal Museum of Modern Art di New York, e autentica icona del *design* napoletano, il termine *ad quem* dell'esposizione viene significativamente fissato alla data del conseguimento della cattedra di ordinario, a dimostrazione dell'unicità di una esemplare avventura umana e culturale: quella di un *designer* di respiro internazionale di grande talento, elegante, colto e creativo, che sceglie di mettere al primo posto la ricerca, e sceglie di farlo dentro l'università pubblica, e a Napoli. Tra tutte le lezioni impartite, questa è la più importante.

¹ Roberto Mango *designer. 1950-1968*, cat. mostra, Napoli 2017, a cura di E. GUIDA, Napoli 2017.

² *Fuori dall'Ombra. Nuove tendenze nelle arti a Napoli dal '45 al '65*, cat. mostra, Napoli 1991-1992, Napoli 1991.

³ R. DE FUSCO, *Storia del design*, Roma-Bari 1985. Si tratta del primo manuale di storia del *design*. L'interesse di De Fusco per il *design* risale alla fine degli anni Cinquanta con *Le Corbusier designer: i mobili del 1929*, Documenti di «Casabella», Milano 1959, e prosegue dopo la pubblicazione della sua *Storia del design con Storia dell'arredamento*, Milano 1985; *Il gioco del design*, Napoli 1988; *L'artidesign* (con F. ALISON), Napoli 1991; *L'Italia e la formazione della civiltà europea. Dall'architettura al design*, Torino 1994. Tra i volumi più recenti di De Fusco segnaliamo: *Teorica di arredamento e design. Scritti brevi dagli anni '50 a oggi*, Napoli 2002; *Una semiotica per il design*, Milano 2005; *Made in Italy. Storia del design italiano*, Roma-Bari 2007; *Parodie del design*, Torino 2008. Con *Design e Mezzogiorno tra storia e metafora* (in collaborazione con R.R. RUSCIANO), Bari 2015, ha ampliato la sua disamina all'intero Meridione.

⁴ Cfr. F. ALISON, *Le sedie di Charles Rennie Mackintosh*, Milano 1976; IDEM, *I Casier standard di Le Corbusier*, Documenti di «Casabella», Milano 1978; IDEM, *Erik Gunnar Asplund. Mobili e oggetti*, Milano 1985; IDEM, *Frank Lloyd Wright: Designer of Furniture*, Napoli 1997; IDEM, *Il Padiglione dell'Esprit Nouveau e il suo doppio. Cronaca di una ricostruzione*, Firenze 2000; IDEM, *Sedute e tavoli di F.L. Wright: schizzi analitici per la riproduzione*, Napoli 2005; *L'interno del Cabanon/Interior of Cabanon. Le Corbusier 1952/Cassina 2006*, a cura di F. ALISON, Milano 2006.

⁵ G. D'AMATO, *Il Design*, in *Fuori dall'Ombra*, cit., pp. 549-557. La D'Amato si è dedicata in seguito soprattutto all'*interior design* e all'arredamento: G. D'AMATO, *Fortuna e immagini dell'art Déco. Parigi 1925*, Roma-Bari 1991; EADEM, *Storia dell'arredamento dal 1750 a oggi*, Roma-Bari 1992; EADEM, *L'arte di arredare: la storia di un millennio attraverso gusti, ambienti, atmosfere*, Milano 2001.

⁶ B. GRAVAGNUOLO, *Design by Circumstance. Episodes in Italian Architecture 1962-1980*, New York 1981; IDEM, *Abitare la modernità*, in *Abitare gli anni '90*, Milano 1991; *Naples ou de l'archaïsme ultramoderne*, in *Formes des Métropoles. Nouveaux designs en Europe*, cat. mostra, Paris 1991, pp. 7-14; IDEM, *Napoli dell'arcaismo ultramoderno*, in *Retrospective e Prospettive*

ve, quaderno 5 della Scuola di Specializzazione in Disegno Industriale, Facoltà di Architettura di Napoli, Napoli 1992. Gravagnuolo è stato infine l'ideatore e il coordinatore dell'opera in due volumi per Electa Napoli *Dall'artigianato al design industriale*, Napoli 2004.

⁷ Una messa a punto storiografica con riferimenti bibliografici è nei due saggi di P. JAPPELLI, *Le articolazioni del design in Campania dalle origini agli anni Ottanta*, e *Scenari del design contemporaneo in Campania* in EADEM, *L'avventura degli oggetti in Campania dall'Unità al Duemila*, II volume dell'opera *Dall'artigianato al design industriale*, citato nella nota precedente. In particolare, su Mango, cfr. pp. 48-52.

⁸ E. GUIDA, *Roberto Mango. Progetti, realizzazioni e ricerche*, Napoli 2006.

⁹ V. CRISTALLO, E. GUIDA, *Protagonisti e materiali della cultura del prodotto industriale nell'Italia più a sud. Intenzioni e sperimentazioni nelle figure di Roberto Mango e Nino Caruso*, in «AIS/Design Storia e Ricerche», IV, novembre 2014.

¹⁰ J.E. SCHNAPP, *Roberto Mango. A Neapolitan Designer in New York*, in «Meridione. Sud e Nord del mondo», XI, 2011, 4, pp. 115-126. Il saggio è corredato dalla trascrizione del manoscritto della traduzione in italiano di Mango di *A Comprehensive Anticipatory Design Science*, un poema scritto da Fuller nel 1956. Cfr. anche J.E. SCHNAPP, *Domes to Domus (or how Roberto Mango Brought the Geodesic Dome to the Home of Italian Design)*, in *Made in Italy. Rethinking a Century of Italian Design*, a cura di G. LEES-MAFFEL, K. FALLAN, London-New York 2014, pp. 73-88.

¹¹ Ci si riferisce agli interventi tenuti da Pasquale Belfiore e da chi scrive alla tavola rotonda tenutasi in occasione dell'inaugurazione della mostra, e alla mia relazione *Napoli, Europa* al convegno internazionale *Design. A Critical Outlook*, organizzato dall'associazione culturale "Benedetto Gravagnuolo", con la curatela scientifica di S. Cozzolino e G. Menna, tenutosi il 10 e 11 novembre 2016 presso l'Aula Magna Storica dell'Università di Napoli "Federico II". Gli atti del convegno sono in preparazione.

¹² Si vedano in proposito le considerazioni di J.E. SCHNAPP, *Roberto Mango*, cit.

¹³ «He has great talent and we sorry to see him leave», così Loewy esprime il rammarico per la perdita di un brillante collaboratore in una lettera a E. Minetti, del 15 marzo 1951, custodita nell'Archivio Roberto Mango, curato dal figlio Stefano, anch'egli *designer*. Mango lavora per il grande *designer* francese naturalizzato americano dall'ottobre 1950 al marzo 1951, collaborando al progetto per gli interni della Lever House di Park Avenue a Manhattan, al progetto di lampade, a una nuova edizione della penna della Parker "51".

¹⁴ La spaccatura all'interno del *design* americano tra la American Society of Industrial Designers da un lato e la United States Information Agency dall'altro assume una plastica rappresentazione proprio a Milano nel 1951, dove nei giorni della Triennale vengono allestite due distinte mostre in polemica competizione tra di loro. Lo sforzo della Gueft per la Triennale successiva è quindi quello di ricomporre quelle divisioni. Olga Gueft (1915-2015) è stata direttrice di «Interiors» fino al 1974. In contatto con tutti i maggiori *interior designers* americani, è stata la prima a dare visibilità a un giovanissimo grafico e illustratore, Andy Warhol.

¹⁵ Tra il 1951 e il 1952 Mango lavora a New York all'allestimento per una mostra di mobili italiani al Museum of Natural History per la 58th *Exhibition New York Society of Ceramic Arts* e per l'esposizione *Fair of Italy* alla Grand Station Central. In seguito è curatore con Filippo Alison del Padiglione Italia alla Hemis Fair di San Antonio in Texas (1968). Sarà inoltre corrispondente dall'Italia per «Industrial design» (1954-1964) e «Interiors» (1954-1969).

¹⁶ Mango è corrispondente dall'America di «Domus» nel biennio 1951-1952, e ha scritto per «Stile Industria», «Architettura/Cantiere», «Ottagono» e altre riviste. È inoltre stato promotore del *design* americano in Europa per conto del governo statunitense con *America at*

Home, una mostra itinerante del Department of Commerce, curata con P.G. Harnden e L. Bombelli Tiravanti, a Francoforte (1954), a Bruxelles e Liegi (1955), a Parigi nel 1956. Tra le numerose riviste italiane per le quali Mango ha scritto di architettura e *design* americano c'è stata anche «Napoli nobilissima», dove pubblica uno scritto intitolato *Anche Neutra...* (s. III, I, 1961-1962, p. 198).

¹⁷ Lettera di Aldo Rossi a Mango del 12 maggio 1954, Archivio Roberto Mango.

¹⁸ R. MANGO, *Richard Buckminster Fuller*, Stoccarda 1957.

¹⁹ I primi contatti tra Mango e Fuller risalgono infatti all'agosto 1949 e i primi incontri avvengono in settembre a New York e poi alla Cornell University di Ithaca. Poco dopo sarebbero iniziati i corsi a Princeton. Cfr. la lettera di Fuller a Mango del 20 agosto 1949, Archivio Roberto Mango. Cfr. anche J.E. SCHNAPP, *Roberto Mango*, cit., pp. 117-118.

²⁰ Non è senza significato che il corso di laurea magistrale in *design* attivato di recente a Napoli nel dipartimento di Architettura della "Federico II" (responsabile Mario Losasso) è significativamente titolato «Design for the Built Environment».

²¹ Dopo la laurea (1946), progetta interni e arredi dell'agenzia turistica CMC a Napoli (con M. Capobianco e A. Marsiglia 1948), lo studio a Largo Ferrandina e, negli anni successivi, l'allestimento e arredo dei negozi Ferragamo (1954-1955) e Forum (1959-1960) e del *night-club* all'interno del Grand Hotel di Punta Molino a Ischia, di Giulio de Luca (1964).

²² Si veda ad esempio il *Progetto di Unità Residenziale pilota CPE* di Salerno (1957-59), redatto in collaborazione con S. Paciello, F. Gorio, M. Valori e M. Vittorini nel ruolo di responsabile della 'Produttività e prefabbricazione', nella quale quest'ultima viene assunta più che come sistema «come metodo di esecuzione (in cantiere e fuori cantiere) [che] apre indubbiamente nuove prospettive all'industria delle costruzioni», cfr. A. FRANCO, *Il programma per la produttività edilizia*, in «Casabella», 224, 1959, p. 3. Nel 1986 Mango e Guida realizzano per la Morteo Soprefin (Gruppo IRI) un prototipo di alloggio temporaneo per l'emergenza post-disastri, facendo anche su questo versante da battistrada per un tema oggi particolarmente sentito, nei corsi universitari, nei programmi politici, e nella società civile. Su questa problematica cfr. E. GUIDA, R. MANGO, *Abitare l'emergenza. Studi e sperimentazioni progettuali*, Napoli 1988.

²³ C.E. Jeanneret, *Le Corbusier: la peinture architecturée, 1918-1928*, a cura di R. MANGO, Roma 1986.

²⁴ Questa esperienza viene realizzata per un'azienda di Portici che per statuto era tenuta a «studiare problemi tecnici e professionali dell'artigianato, di incoraggiare la collaborazione fra artisti e artigiani per il costante aggiornamento della produzione, istituire Centri Sperimentali, di organizzare Corsi di addestramento». Un programma esemplare e ancora attuale. In proposito cfr. E. GUIDA, *op. cit.*, pp. 41-42. Su questi temi cfr. R. MANGO, *Ceramica e design: note per un approccio metodologico*, in *Atti del seminario: 1° concorso internazionale di disegni per piastrelle da pavimento e rivestimento in maiolica, Industria ceramica CAVA, Cava de' Tirreni*, a cura di N. CARUSO, C. DI DONATO, Roma 1969, pp. 71-72.

²⁵ L'azienda è la Reed&Barton e il concorso viene bandito per la progettazione di un servizio di posate in argento. Gio Ponti sceglie i seguenti *designers*: Mango, Scarpa, Mollino, Ettore Sottsass, Albini e Helg, Marco Zanuso, Bruno Munari, Angelo Mangiarotti con Bruno Morassutti, Costantino Corsini (in gruppo con Giorgio Wiskemann e Giancarlo Pozzo) e i fratelli Castiglioni, che avrebbero vinto la competizione e il milione di lire in palio.

²⁶ Tra le molte iniziative attivate da Mango a Napoli per aprire la cultura architettonica locale all'*industrial design* ci sono due importanti mostre: *Design e produzione negli USA*, allestita con Roberto Pane a Palazzo Gravina dal 15 al 20 gennaio 1960, dove vengono presentati

oggetti di Ray e Charles Eames e prodotti di aziende americane come General Electric, Bell, Levi Strauss, e *Che cosa è il design*, tenutasi nel 1966 al teatro Mediterraneo, «una iniziativa che riprende, ricapitola e ordina in aree tematiche e problematiche la disciplina seguendo in ciò l'omonima mostra del MoMA "What is Modern Design?" Organizzata dall'ADI e curata da Vittorio Gregotti (grafica di Enzo Mari) e allestita da Roberto Mango: cento oggetti ascrivibili agli ultimi dieci anni, supportati da sintetici testi didascalici, segnavano ed esplicavano le ragioni della loro riconduzione ai grandi temi merceologici. Ciascun stadio della mostra rappresentava un'area di pertinenza del design, dalla prefabbricazione edilizia al visual, dalla grafica all'imbballaggio, alla riduzione degli scarti». Cfr. V. CRISTALLO, E. GUIDA, *op. cit.*

²⁷ Mango sarà insignito del 'Compasso d'Oro' nel 1967 precisamente per le sue «Ricerche di design 1964-67» condotte sull'*Environmental design* nel corso di Disegno industriale della facoltà di Architettura di Napoli.

²⁸ R. MANGO, *Cultura e produzione. Scritti, conferenze e relazioni, 1958-1959*, Napoli 1959, p.19. Sono molti gli scritti di Mango dedicati alla metodologia della didattica. Tra questi, *Linee metodologiche nelle ricerche degli studenti: corso di progettazione artistica per l'industria, Facoltà di architettura, Università di Napoli*, Napoli 1968; *L'insegnamento del design e l'oggetto relativo ai corsi di progettazione artistica per l'industria, 1958-1969*, Napoli 1969; *L'insegnamento del design e l'ambiente: esperienze didattiche ed attività scientifiche, 1961-1969. Corsi di arredamento, Corso di progettazione artistica per l'industria, Facoltà di architettura, Università di Napoli*, Napoli 1969; *Cultura della formazione: seminari introduttivi, 1980/90*, Napoli 1991.

La scuola dei costumisti italiani in mostra. Questioni materiali e immateriali.

Federica De Rosa

I vestiti dei sogni. La scuola di costumisti italiani per il cinema, mostra tenutasi a Palazzo Braschi a Roma nell'inverno del 2015, a cura di Gian Luca Farinelli e prodotta dalla Fondazione Cineteca di Bologna¹, si potrebbe dire sia stata la prima esposizione che ha provato a ripercorrere un intero secolo di storia del costume cinematografico in Italia, dal 1915 al 2015. Dopo le numerose, più piccole, ma non per questo poco significative esposizioni dedicate a singoli costumisti o a singole 'officine' sartoriali, la mostra di Palazzo Braschi presentava, in un percorso coerente, una vasta selezione di costumi (oltre cento) e di bozzetti per documentare le connessioni e l'evoluzione di quella che è stata – ed è ancor oggi – la scuola dei costumisti italiani; una scuola contrassegnata da una continua trasmissione di saperi, pur nelle diverse strade intraprese: dal realismo inaugurato da Gian Carlo Sensani e massimamente espresso dal limpido e armonioso rigore di Piero Tosi, all'antinaturalismo, segnato, ad esempio, dall'espressività di Piero Gherardi, dall'eccentrica fantasia barocca di Danilo Donati, come pure dalle colte reinvenzioni di Gabriella Pescucci, sino alle 'contaminazioni pop' di Milena Canonero. Protagonisti i costumisti, ma anche le sartorie, tra tutte la Tirelli Costumi – con un'intera sezione –, che quell'anno festeggiava i suoi cinquant'anni di attività e la cui centralità era ribadita dalla

pubblicazione del denso volume *Tirelli 50. Il guardaroba dei sogni*, a cura di Masolino d'Amico, Silvia d'Amico, Caterina d'Amico e Dino Trappetti².

«Dopo l'Oscar alla carriera a Pietro Tosi [... nel 2014], un'operazione del genere [si disse] era diventata necessaria» perché si promuovessero studi e ricerche oramai indispensabili³.

Non allontanerà dal nostro discorso ricordare che negli stessi mesi dell'esposizione di Palazzo Braschi, nelle sale della Galleria dell'Accademia di Belle Arti di Napoli, si allestiva la mostra *On stage: scenografi e costumisti a Napoli. 1980-1990*⁴, curata da Renato Lori (sezione scenografi) e da chi scrive (sezione costumi), nell'ambito di una serie di occasioni espositive promosse quell'anno dal Polo museale della città di Napoli e dedicate agli anni Ottanta⁵. Anche la mostra di Napoli nasceva con l'ambizione di documentare l'evoluzione di una scuola che nel contesto italiano si è nel tempo contraddistinta per i suoi fitti legami con la scenografia e, soprattutto, per la presenza di Odette Nicoletti. Sperimentatrice, sin da giovanissima, di materiali e tecniche nuove, proprio negli anni in cui stringeva il suo sodalizio con Roberto De Simone e Mauro Carosi, Nicoletti poté formare molti dei costumisti napoletani, insegnando all'Accademia dal 1970 al 1977 *Costumistica e tecnica del costume* e dal 1978 al 1983 *Tecnica del costume teatrale*⁶.

'Operazioni necessarie', certo, queste promosse dalle due mostre in questione, ma giunte forse in tempi fin troppo maturi, e comunque in anni in cui la scuola di costumisti italiani, che ha contraddistinto l'Italia nel cinema e nel teatro, nel nostro paese è messa alle corde dal crescente taglio alle produzioni cinematografiche e teatrali (e dunque agli investimenti per nuove creazioni di scene e costumi). Ma soprattutto i tempi sono fin troppo maturi per avvertire che questa così significativa tradizione italiana ha lasciato un'eredità altrettanto importante nel campo dei beni culturali da tutelare: beni materiali e immateriali che necessitano, quanto prima, di particolari interventi di salvaguardia e di conservazione e anche, soprattutto, di manutenzione ordinaria.

Se non pochi sono attualmente i musei che accolgono tra le loro collezioni costumi, bozzetti, disegni e foto di scena (tra questi, oltre i più noti musei della Moda e del costume di Palazzo Pitti⁷ e del Cinema di Torino, si ricordino almeno i musei della Scala di Milano e del Teatro dell'Opera di Roma, il Museo AMO di Verona, o anche il Memus, Museo e Archivio Storico del Teatro San Carlo, inaugurato nel 2011), e molti sono ormai gli Istituti che si occupano di catalogare tali materiali⁸, è pur vero che larga parte di questi beni, principalmente costumi, ma anche bozzetti, si trova nei depositi delle grandi sartorie italiane, alle quali spetta il difficile compito di salvaguardare un ingentissimo patrimonio.

Ancora rare, di fatto, sono le occasioni per vedere da vicino abiti, costumi e bozzetti, per studio o per semplice diletto, quando invece è proprio il contatto diretto a mostrare chiaramente quanto siano necessarie oggi una conservazione e una valorizzazione che si rivolgano specificatamente agli aspetti 'materiali' di questi manufatti. Troppo spesso, soprattutto dei costumi, si tende a esaltare soprattutto l'aspetto più 'immate-



1-2. Zaira De Vincentiis, bozzetti per *Macbeth* e *Lady Macbeth*, acquerello e pastello su carta di cotone.

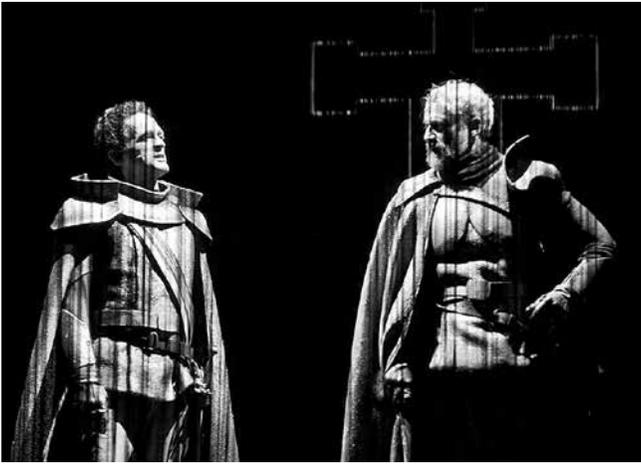
riale': per quale star del cinema o del teatro sono stati realizzati? Chi li ha indossati? E mentre il pubblico si accosta a questi beni trasformandoli in veri e propri cimeli, la materia con cui sono stati realizzati si va via via sempre più degradando, e si indebolisce la capacità di trasmissione (assieme alla forza creativa e inventiva) che ha contraddistinto la scuola dei costumisti italiani e, al contempo, quella delle sartorie che hanno reso possibile la realizzazione dei progetti⁹.

D'altronde, la maggior parte di questi costumi giunge a noi 'invecchiata'. A fine produzione gli abiti di scena sono già consumati; soprattutto nel cinema sono stati trattati quotidianamente e per settimane; talvolta hanno attraversato fango e pioggia. E accanto alle difficoltà di conservazione – basti pensare a tinture o plissettature, a decori o merletti – senza un corpo che li sostenga, o meglio senza il corpo per il quale sono stati ideati e realizzati, tutti i costumi perdono inoltre la loro forma originaria, dopo aver perso anche il loro collante, la luce di scena per la quale, ad esempio, si erano scelti un determinato tessuto o una particolare decorazione perché la riflettessero o

la assorbissero. Allo stesso modo hanno perso il contesto: non sono più parte di una scenografia, elementi di uno spazio.

E i bozzetti e i disegni, in larga misura di proprietà di attrici o produzioni, e parte sostanziale di questo discorso, non possono essere letti come semplice traccia di un più ampio processo artistico, rivelando, in molti casi, una non comune capacità disegnativa di molti dei costumisti italiani, che non hanno rinunciato a caratterizzare questi fogli con una propria cifra stilistica, pur nella necessità di mantenere un tratto esplicito (e funzionale), che deve inevitabilmente preservare un'immediata leggibilità. Questi i temi centrali, le premesse e le domande che si ripropongono anche a seguito dell'ultima grande esposizione di costumi per il cinema e il teatro, *Costumi da star*, tenutasi a Napoli nelle sale di Villa Pignatelli nell'estate 2017 (6 giugno - 10 luglio), in occasione della decima edizione del Napoli Teatro Festival Italia.

Nata da un'idea di Ruggero Cappuccio e realizzata dalla Tirelli Costumi in collaborazione con il Polo Museale della Campania, la mostra è stata curata da Gabriella Pescucci,



3. Fotografia di scena di Fabio Donato del *Macbeth* di Shakespeare, regia di Luca De Fusco, Napoli, Teatro Stabile, 2016.

Carlo Poggioli, Flora Brancatella e Dino Trappetti, che insieme hanno voluto raccontare i 52 anni della storica sartoria romana – fondata nel 1964 da Umberto Tirelli e dal 1990 nelle mani di Trappetti – attraverso le più celebri creazioni di Varvara Avdyush, Suzy Besinger, Milena Canonero, Carlo Poggioli, Massimo Cantini Parrini, Giulio Coltellacci, Zaira de Vincentiis, Nicoletta Ercole, Jurgen Henze, Alessandro Lai, Maurizio Millenotti, Gabriella Pescucci, Pier Luigi Pizzi, Ann Roth, Piero Tosi e Mariano Tufano; tutti artisti che hanno affidato alla Tirelli l'esecuzione dei loro costumi, così come alla bigiotteria artigianale L.A.B.A., fondata da Nino Lembo nella seconda metà degli anni Sessanta e dal 2009 divenuta Jewel House Srl¹⁰, la realizzazione dei gioielli. Si è trattato di una mostra complessa, che di certo ha offerto diversi livelli di lettura, per quanto, nella sua veste 'ufficiale', abbia puntato principalmente sui *desiderata* di un «immaginario collettivo» e sulle aspettative del pubblico (in prima istanza del Festival), come ben si comprende dal titolo scelto, dagli apparati didattici e soprattutto dalle didascalie, le quali, nell'intento di accattivare i visitatori mettendo in primo piano le *star* italiane e internazionali che hanno indossato gli abiti Tirelli, indicavano, solo in ultimo, il nome del costumista¹¹.

Villa Pignatelli deve essere apparsa agli organizzatori la cornice più adatta per una simile esposizione; così come a Roma a Palazzo Braschi, dipinti, mobili e arredi avrebbero potuto contribuire a ridare ai costumi una 'ambientazione' e a rievocare atmosfere, come ben si è potuto cogliere nelle scelte allestitriche dello scenografo Nicola Rubertelli, che in non pochi casi ha messo in scena veri e propri set. Eppure, non potendosi chiudere l'ampio percorso nelle sale dell'appartamento storico, si è dovuto necessariamente utilizzare anche il secondo piano, dove (inaspettatamente?) l'allestimento si è rivelato altrettanto ricco di suggestioni. Proprio l'assenza di un contesto, o meglio l'immersione in un ambiente neutro, infatti, ha lasciato 'parlare' questi materiali senza condizionamenti. Posti su pedane come sculture, privi di rimandi e

connessioni con l'ambiente, i costumi si sono presentati in tal contesto nella loro forma più pura, mostrandosi al pubblico (indotto a uno sguardo più ravvicinato) per i loro aspetti tecnici, per la loro complessità di progettazione, per la molteplicità di materiali e di procedimenti adoperati, ma anche in tutta la loro fragilità conservativa.

Pur non offrendo un allestimento cronologico, i 55 costumi in mostra (selezionati soprattutto per aver ricevuto Oscar, Emmy, David di Donatello e Nastri d'Argento) sono comunque riusciti a documentare molta parte dell'attività della Tirelli, presentando la storica sartoria – depositaria di oltre cinquemila abiti d'epoca e più di centosettantamila costumi di scena, insieme alla collezione di schizzi, bozzetti e disegni preparatori – come osservatorio privilegiato dal quale esaminare le vitali connessioni nate tra i registi e i costumisti che maggiormente hanno segnato il teatro lirico e di prosa italiano, come pure il grande cinema, prima principalmente italiano, oggi soprattutto americano, sino a giungere negli ultimi anni alla ricca serialità televisiva (soprattutto estera). Una storia che nel suo manifestarsi, silenziosamente, non poteva non palesare tutte le criticità prima accennate e che evidentemente sono alla base di questa recente 'necessità' di documentare, anche attraverso mostre e pubblicazioni, una ormai lontana e felice tradizione italiana.

Dopo un omaggio a Totò – celebrato nel cinquantenario dalla scomparsa con il costume di Jurgen Henze per lo Jago marionetta da lui interpretato in *Che cosa sono le nuvole?*, episodio del film collettivo *Capriccio all'italiana* (1968) –, ad introduzione della mostra, nel passetto tra il vestibolo e il salone da ballo, si sono esposti i più significativi gioielli, oggi di proprietà della Jewel House, che hanno impreziosito gli abiti della Tirelli. Tra questi, non si possono non citare almeno le eleganti creazioni di Piero Tosi per la *Medea* di Pier Paolo Pasolini (1969), per *Ludwig* e *L'innocente* di Luchino Visconti (1973, 1976) e per la *Traviata* di Franco Zeffirelli (1982); di Maurizio Millenotti per *E la nave va* di Federico Fellini (1983); di Gabriella Pescucci per *Il nome della rosa* di Jean-Jacques Annaud (1986) e per *L'età dell'innocenza* di Martin Scorsese (1993). E tra le più recenti creazioni, come prevedibile, i gioielli realizzati per le serie tv internazionali; tra tutte, i *Borgia* creata da Neil Jordan (2011-2013), con i costumi della Pescucci, e *The Young Pope* di Paolo Sorrentino (2016), con i costumi di Carlo Poggioli con Luca Canfora.

Dal salone da ballo, il percorso vero e proprio prendeva inizio tra le creazioni di Tosi per Visconti e Zeffirelli; tra tutti, si ricordano i costumi di Angelica per il *Gattopardo* (1963), della madre di Tadzio per *Morte a Venezia* (1971), di Elisabetta d'Austria per *Ludwig* (1973) e di Violetta per *La Traviata* di Zeffirelli (1983). Come vero e proprio 'cimelio', in mostra anche il celebre abito di Violetta per *La Traviata* di Visconti messa in scena al Teatro alla Scala di Milano (1955), progettato da Lila de Nobili per Maria Callas e andato presto distrutto, ma ripreso da Umberto Tirelli con la consulenza di Tosi. Costumi nati dal felice incontro, avvenuto già nella metà degli anni Cinquanta, tra Visconti, Tosi e Tirelli; costumi 'documentatissimi', che hanno rivoluzionato il modo di concepire l'abito di scena e caratterizzati da un'elegante passione per il dettaglio e dalla rigorosa

ricostruzione storica che riusciva a riattivare le epoche passate, creando «gente viva». Come ricordato dallo stesso Tosi, per Visconti questi costumi avrebbero dovuto sottolineare prima di tutto i sentimenti, poi «la buccia dei personaggi», poiché l'abito non può essere «elemento esteriore, decorativo, ma vita. Niente sfilate di modelli, niente stupori di capricci di colore all'ingresso della prima donna»¹².

Ed è proprio muovendo da questa nuova 'materia' nata dal sodalizio tra Tirelli, Tosi e Visconti, che nelle sale di Villa Pignatelli si potevano seguire gli sviluppi e le sorti (ormai da tempo oltreoceano) della scuola dei costumisti italiani. Così, la linea del realismo, intrapresa da Gian Carlo Sensani¹³ e segnata soprattutto da Tosi, si poteva scorgere nei progetti della Pescucci, rivitalizzata però da reinvenzioni colte ed estrose e impreziosita da una singolare levità raggiunta anche grazie al rapporto con Federico Fellini (in mostra due costumi per *L'età dell'innocenza* di Scorsese, 1993, e un bellissimo Titania progettato per il *Sogno di una notte di mezza estate* di Michael Hoffman, 1999). E passando tra le mani di Millenotti – 'apprendista' di Tirelli, poi assistente della Pescucci, reso noto, giovanissimo, da Fellini – questa stessa materia prendeva una forma ancora una volta nuova, ora esaltata, ora rielaborata, ora rimescolata come in un fastoso e fantasioso *collage* (in mostra i costumi per *Anna Karenina* di Bernard Rose, 1997, e per *N (Io e Napoleone)* di Paolo Virzi, 2006).

Un'altra linea di continuità, in mostra, si poteva tracciare tra i più anziani protagonisti della costumistica italiana e i più giovani Alessandro Lai e Massimo Cantini Parrini, ormai celebre costumista de *Il racconto dei racconti* di Matteo Garrone (2015); ma soprattutto si poteva seguire scrutando tra le pieghe degli abiti dell'ormai 'storico' costumista della Tirelli, Carlo Poggioli, formatosi inizialmente a Napoli, all'Accademia di Belle Arti, e per lungo tempo accanto a Tosi, Pescucci e Millenotti. Molto attivo nel cinema, come pure nell'opera lirica e nel teatro di prosa, e più di recente nella serialità televisiva, Poggioli si è presentato al pubblico con le sue estrose creazioni, che vogliono e sanno osare; tra tutte, si ricordano i costumi per il *Gustavo III* e il *Falstaff* di Verdi, per la regia di Ruggero Cappuccio, e tre monumentali abiti indossati da Jude Law nella serie televisiva *The Young Pope* di Paolo Sorrentino.

Una vicenda a parte, invece, è quella di Michela Canonero, formatasi in Italia ma sin da subito approdata all'estero dove diventa costumista di Stanley Kubrick, con il quale inizia a lavorare, giovanissima, firmando i costumi per *Aranzia Meccanica* (1971) e *Barry Lyndon* (1975). In mostra i suoi celebri abiti per *Marie Antoniette* di Sofia Coppola (2006), ricchi di eccentriche visioni ed estrose 'contaminazioni pop'.

Molte altre le trame che si sarebbero potute seguire muovendo dai costumisti internazionali; una, invece, la storia che forse si sarebbe potuta raccontare di più. Mentre la mostra ha ben documentato gli inizi dell'attività di Umberto Tirelli nel cinema, partendo, si è detto, dal sodalizio con Visconti e Tosi, l'incontro tra Tirelli e Pier Luigi Pizzi non ha trovato uguale spazio (in mostra il maestoso e barocco costume per l'*Armide* di Gluck messo in scena alla Scala di Milano nel 1996 e cinque



4. Fotografia di scena di Fabio Donato del *Macbeth* di Shakespeare, regia di Luca De Fusco, Napoli, Teatro Stabile, 2016.

bozzetti). Eppure, sin da subito, l'attività di Tirelli si è svolta in due direzioni, tanto diverse quanto complementari: quella tracciata dalla carriera di Tosi e dal suo realismo e quella segnata, invece, proprio dalla carriera di Pizzi e costellata di costumi concepiti per l'opera e il teatro di prosa. Con il teatro di prosa, di fatto, nel 1964 incominciava l'attività della neonata Sartoria Tirelli, quando Pizzi affidò a Umberto Tirelli la realizzazione dei suoi costumi per gli spettacoli *I due gentiluomini di Verona*, *Le Tre sorelle* e *Il gioco delle parti*, per la regia di Giorgio De Lullo, messi in scena, rispettivamente, al Teatro Romano di Verona e all'Eliseo di Roma.

Troppo piccola, forse, anche la sezione dedicata ai bozzetti, dove si sono potuti vedere da vicino pochi ma significativi disegni e schizzi di Tosi, Poggioli, Pescucci, Pizzi e Ann Roth, ma anche di Sensali, Maria de Matteis e Raimonda Gaetani. Tutti lavori che meriterebbero un discorso a parte, poiché densi di suggestioni, sia dal punto di vista tecnico, sia, soprattutto, dal punto di vista stilistico. Assenti, poi, gli ormai noti e così singolari bozzetti di Zaira de Vincentiis, l'unica costumista napoletana rappresentata nelle sale di Villa Pignatelli, sulla quale, infine, si vuole chiudere questo breve *excursus*.

Diplomatasi a Napoli in scenografia nel 1979, studiando accanto alla Nicoletti, sin da giovanissima la de Vincentiis si è distinta per la sua volontà di lasciare la realtà «fuori dalla porta del Teatro», a vantaggio di un'inedita sperimentazione di materiali e delle contaminazioni provenienti dalla scultura e dalla pittura, «forme che le stoffe non sempre riescono a rendere»¹⁴. Tra le tante sperimentazioni condotte – tra tutte, si ricordino quelle compiute con la garza, adoperata nel tempo dalla de Vincentiis per creare sculture povere che dovevano ricoprire i corpi degli attori (si vedano, tra i vari costumi quelli per *Il malato per apprensione*, 1990, regia di Roberto De Simone), quelle con la spugna marina, impiegata per simulare meteoriti rocciose (così nel *Josef K., fu Prometeo*, 1983, regia di Guido De Monticelli) e quelle con la lana di vetro, utilizzata per restituire l'immagine di minerali antichi e immutabili (ad esempio nell'*Elet-*

tra, 1990, per la regia ancora di De Monticelli) – la costumista non ha mai abbandonato, forte anche degli insegnamenti della Nicoletti, le possibilità offerte dalla pittura, dalle tinture e dal colore, che continuamente ha adoperato nelle sue creazioni, sin dal suo primo vero esordio nel '79, quando disegnò i costumi per il *Sogno di una notte di mezza estate* di Tato Russo, messo in scena proprio nel giardino di Villa Pignatelli.

E di pittura, di acrilici e di polveri di metallo sono ricoperti i due costumi in mostra di Zaira de Vincentiis (figg. 1-2), realizzati per il *Macbeth* di Luca De Fusco andato in scena al Teatro Stabile di Napoli nel 2016 (figg. 3-4), due costumi che, come ha voluto raccontare la costumista, sono cambiati 'in corso d'opera'.

Come già l'*Antonio e Cleopatra* e l'*Oresteia*, per De Fusco anche il *Macbeth* – che si proponeva come una sua ideale prosecuzione – doveva distinguersi per una densa contaminazione di linguaggi, ma con uno stile meno monumentale e più visionario. Un *Macbeth*, come per Harold Bloom, tutto «ambientato nella testa del protagonista. (...) Un testo psichiatrico, teologico, filosofico e non una pura e semplice lotta di potere»¹⁵. Per De Fusco, i costumi non avrebbero dovuto rievocare il Medioevo. Ma dopo una prima progettazione di divise militari evocative di una dimensione metatemporale, «questo *Macbeth* [racconta la de Vincentiis] il Medioevo lo voleva a tutti i costi»¹⁶. Di qui, l'idea di metallizzare tutto attraverso la pittura, di innescare un cortocircuito tra antico e moderno e di dare ai corpi il solo effetto delle armature, nel rispetto di una scelta registica dove il nero doveva essere preponderante. E così, anche per il costume di Lady Macbeth, la creazione di un abito costruito con più strati di retina metallizzata, non solo avrebbe ricordato ancora le armature evitando di far riflettere la luce sui materiali, ma soprattutto avrebbe evitato di dare rigidità alla figura femminile, già stretta in un singolare bustino/mugler.

Due costumi, dunque, che in queste pagine non potevano non farsi casi esemplificativi per ricordare, ancora, quanto urgente sia una visione ravvicinata di questi materiali; costumi che solo da vicino possono rivelare le tante fasi di un processo creativo e svelare, al contempo, i 'trucchi' adoperati perché sul palco (o sul set) tutto funzioni: regia, luci, scenografie e costumi. Due manufatti che ben mostrano la fragilità di questi così particolari beni, progettati per poter durare nel solo momento della finzione (del teatro e più in generale del cinema) e realizzati con materiali spesso instabili, associati e adoperati con estrema libertà e con atteggiamenti che si potrebbero definire di felice 'cleptomani'; manufatti, in questo caso anche recentissimi ma già segnati dal tempo, che si presentano con tutte le problematiche conservative proprie dell'arte contemporanea.

¹ *I vestiti dei sogni. La scuola di costumisti italiani per il cinema*, cat. mostra, a cura di G.L. FARINETTI, Bologna 2015.

² *Tirelli 50. Il guardaroba dei sogni*, a cura di M. D'AMICO, S. D'AMICO, C. D'AMICO, D. TRAPPETTI, Milano 2014. Su Umberto Tirelli e la sua sartoria, si veda, soprattutto: U. TIRELLI, G. VERGANI, *Vestire i sogni. Il lavoro, la vita, i segreti di un sarto teatrale*, Milano 198; *Vestire la scena. L'atelier Tirelli*, a cura di C. D'AMICO, G. PESCUCCI, D. TRAPPETTI, Milano 1993. Sempre per

il cinquantenario, molte sono state le occasioni in cui si sono presentati al pubblico i celebri costumi della Tirelli, dal 1990 guidata da Dino Trappetti. Tra le diverse mostre si ricorda *I costumi della Sartoria Tirelli*, Foyer dell'Opera di Firenze (giugno 2014).

³ G.L. FARINETTI, *Introduzione*, in *I vestiti dei sogni*, cit., p. 7. Si ricorda che a Tosi, a seguito del conseguimento dell'Oscar alla carriera si è dedicata la mostra *Ommaggio al maestro Piero Tosi: l'arte dei costumi di scena dalla donazione Tirelli*, nelle sale della Galleria del Costume di Palazzo Pitti (ott. 2014-gen. 2015), catalogo edizioni Sillabe di Firenze 2014. Su Tosi si veda anche: V. CRESPI MORBIO, *Piero Tosi alla Scala*, Torino 2002, e *Damiani, De Nobili, Tosi. Scene e costumi. Tre grandi artisti del XX secolo*, testi di R. PEDUZZI, M. BAYARD, A. GONZÁLEZ-PALACIOS, D. TRAPPETTI, C. D'AMICO, F. REGNAULT, Milano 2005. Su Piero Tosi si veda anche il documentario di F. COSTABILE, *L'abito e il volto. Incontro con Piero Tosi*, del 2007.

⁴ *On stage: scenografi e costumisti a Napoli. 1980-1990*, a cura di R. LORI, F. DE ROSA, con testi di S. DE STEFANO, G. BAFFI, G. GIROSI, Napoli 2015.

⁵ Il progetto, ideato da Angela Tecce, curatrice della mostra *Rewind. Arte a Napoli 1980-1990*, tenutasi a Castel Sant'Elmo (catalogo arte'm), proseguiva con le mostre *Blow up. Fotografia a Napoli 1980-1990*, a cura di Denise Maria Pagano e Giuliano Sergio, allestita a Villa Pignatelli (catalogo arte'm), e con l'esposizione *Shake up inaccademia. 1980-1990*, a cura di Aurora Spinosa e Mario Franco, anch'essa presentata nelle sale dell'Accademia di Belle Arti di Napoli (catalogo arte'm).

⁶ Di questi stessi anni è anche il volume *Odette Nicoletti alla Scala*, Milano 2014, nell'ambito del progetto di pubblicazioni promosso dagli Amici della Scala sui maggiori scenografi e costumisti che hanno lavorato per la Scala di Milano.

⁷ È di Umberto Tirelli la donazione, nel 1986, di una vasta collezione di costumi teatrali e cinematografici, oltre abiti storici.

⁸ Per tali aspetti, momento importante di confronto è stato il Convegno di Studi su *Lo stile italiano nella moda e nel costume tra teatro e cinema. Per la memoria degli archivi*, tenutosi a Roma nell'ottobre 2011 e organizzato dall'ANAI e dalla Soprintendenza Archivistica del Lazio, dove si sono presentati progetti e luoghi dove oggi si conservano manufatti e documenti (fotografi e, disegni, costumi, accessori, abiti), tra tutti sartorie cine-teatrali, grandi teatri italiani e archivi privati. Le relazioni al convegno sono on line: <http://www.moda.san.beniculturali.it/wordpress/?percorsi=lo-stile-italiano-nella-moda-e-nel-costume-tra-teatro-e-cinema-per-la-memoria-degli-archivi-2>. Tra i primi più ampi studi sulla costumistica italiana si ricordano, soprattutto: M. VERDONE, *Scena e costume nel cinema: antologia storico-critica*, Roma 1986; S. MASI, *Costumisti e scenografi del cinema italiano*, I, II, Ministero del Turismo e dello Spettacolo 1989.

⁹ Seppur in nota, si ricorda inoltre che è sempre più ampio il ricorso a costumi di repertorio, soprattutto per motivi di budget.

¹⁰ La Jewel House Srl è stata costituita del 2009 da Carlo Poggioli con Serafino Pellegrino e Simona Falanga. La collezione, di oltre 20.000 pezzi è suddivisa per epoche dall'età arcaica ad oggi.

¹¹ Come catalogo della mostra si è riproposto il volume *Tirelli 50. Il guardaroba dei sogni*, cit.

¹² Si cita da *I vestiti dei sogni*, cit., p. 30.

¹³ In mostra i bozzetti per *La regina di Kabiria* (1933) e *Un'avventura di Salvator Rosa* (1939).

¹⁴ Si cita da F. DE ROSA, *Costumisti in scena a Napoli (1980-1990)*, in *On stage*, cit., p. 50.

¹⁵ Si cita dal comunicato stampa dello spettacolo di Luca De Fusco.

¹⁶ Zaira de Vincentiis, comunicazione orale.

Indice dei nomi

- Abate, Claudio, II-III, 135
Abbate, Francesco, I, 50; II-III, 41, 47-48, 73
Abenante, Angelo, II-III, 128-128
Abetti, Luigi, II-III, 58
Abulafia, David, II-III, 20, 26
Acanfora, Elisa, I, 49
Accardi, collezione, I, 50
Accetto, Torquato, I, 12
Acquaviva, Rodolfo, II-III, 66
Aczia, Giovan Bernardino de, II-III, 45
Aczia, Marino de, II-III, 45
Adamo Muscettola, Stefania, II-III, 14
Ademario, frate, II-III, 24
Adriani, Fiammetta, I, 51
Afán de Ribera, Anna María Luisa, I, 25
Afán de Ribera, Fernando Enriquez, terzo duca d'Alcalá, I, 18-26, 30, 34-35
Agnetti, Vincenzo, II-III, 137
Ajello, Raffaele, II-III, 87
Alaux, Jean, I, 75
Albergati, Vianesio, II-III, 38
Albertoni, Marco, II-III, 39
Albini, Franco, II-III, 145
Alcázar, Luis del, I, 18
Aldemasco de Aldemasco, II-III, 25
Aldobrandini, Ippolito, I, 42
Alessandro di Enrico, II-III, 24
Alessandro Farnese, duca di Parma e Piacenza, I, 30, 32, 35
Alessandro Magno, II-III, 56
Alfano, Tommaso, II-III, 65, 72
Alfano, Vincenzo, II-III, 109, 114
Alfieri, Bruno, II-III, 137
Alfonso I d'Este, II-III, 71, 73, 130
Algarotti, Francesco, II-III, 87
Alisio, Giancarlo, II-III, 128
Alison, Filippo, II-III, 142, 144-145
Allard, Sébastien, I, 77; II-III, 131
Alliegro, Enzo, II-III, 16
Almagro, Martín, II-III, 87
Alparone, Giuseppe, I, 46, 50-51
Alvar, Jaime, II-III, 87
Álvarez de Toledo, Antonio, quinto duca d'Alba, I, 20-22, 26
Amat, Manuel, II-III, 87
Amatori, Franco, II-III, 127
Ambrosio, Luisa, II-III, 141
Amelio, Lucio, II-III, 134-135
Amelli, Ambrogio, II-III, 25
Amendola, Adriano, I, 35
Amendola, Giovan Battista, II-III, 112
Amirante, Giosi, I, 66; II-III, 141
Ammannati, Francesco, II-III, 59
Amodio, Gaetano, II-III, 128
Amorosi, Vincenzo, II-III, 127
Andrea da Salerno, *vedi* Sabatini, Andrea
Andreaani, Christian, II-III, 26
Andreotti, Libero, II-III, 132
Andriani, Marcello, II-III, 137
Angrisano, Antonio, II-III, 118
Anna Stuart, regina di Gran Bretagna, II-III, 78
Annaud, Jean-Jacques, II-III, 148
Annese, Gennaro, I, 8
Anselmi, Alessandra, I, 34, 49; II-III, 59
Anselmi, Gennaro, II-III, 67
Anselmi, Giovan Battista, II-III, 67
Ansiglioni, Leopoldo, II-III, 102
Antoni, Carlo, I, 66
Antonini, Egidio, II-III, 47
Antonio, santo, II-III, 69
Antonio d'Este, II-III, 90-91, 98
Antonio Farnese, duca di Parma e di Piacenza, II-III, 78
Apelle, I, 28; II-III, 56
Apolloni, Marco Fabio, II-III, 98
Apollonio Rodio, I, 59
Aprile, Anna Adele, I, 26
Aragón, Pedro Antonio de, *vedi* Ramón Folch de Cardona, Pedro Antonio
Aragona-Montalto, Giovanna d', II-III, 45
Argan, Giulio Carlo, II-III, 137
Arias Martínez, Manuel, II-III, 41, 47-48
Arias Montano, Benito, I, 20
Ariosto, Ludovico, II-III, 129-132
Arisi, Ferdinando, II-III, 86
Armando, David, II-III, 98
Armiero, Marco, II-III, 141
Arouet, François-Marie, *detto* Voltaire, II-III, 131
Aruanno, Filippo, I, 50
Ascalesi, Alessio, II-III, 112
Aschieri, Pietro, I, 79
Asensio, José Maria, I, 25
Astarita, Domenico, II-III, 66, 74
Astarita, Giuseppe, II-III, 71
Attanasio, Luigi, II-III, 103, 113-114
Aumale, Henri-Eugène-Philippe d'Orléans, duca di, I, 71
Avdyush, Varvara, II-III, 148
Avelli, Francesco Xanto, II-III, 131
Ávila, Ana, II-III, 48
Avino, Luigi, I, 50
Aycard, Marie, I, 77
Azzolino, Giovanni Bernardino, I, 31
Bacci, Guido, II-III, 137
Bacciccia, *vedi* Gaulli, Giovan Battista
Baffi, Giulio, II-III, 150
Baioni, Giuliano, I, 67
Baj, Enrico, II-III, 136
Baldinucci, Filippo, II-III, 71
Balestrini, Nanni, II-III, 137
Ballarin, Alessandro, II-III, 130
Barba, Maria, I, 50
Barbantini, Nino, II-III, 132
Barbati, Bruno, II-III, 134-135
Barbati, Italo, II-III, 134-135
Barbella, Costantino, II-III, 101
Barberini, Maffeo, principe di Palestrina, II-III, 121
Barberio, Giuseppe, II-III, 74
Barbieri, Giovanni Francesco, *detto* Guercino, I, 79
Barca, Stefania, II-III, 141
Barcia, Franco, I, 12
Bargilli, Federigo, II-III, 39
Barilli, Renato, II-III, 137
Barocchi, Paola, II-III, 38
Barrella, Nadia, II-III, 141
Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la, I, 24-25
Baschirotto, Silvia, II-III, 16
Basile Bonsante, Mariella, I, 34
Bassagoda i Hugas, Bonaventura, I, 24, 26
Basso Peressut, Luca, II-III, 141
Bastelli, Giuseppe, II-III, 61, 63, 65, 69, 71
Battisti, Eugenio, II-III, 137, 141
Baudelaire, Charles Pierre, II-III, 109
Baudius, Dominicus, I, 24
Baudry, J., I, 77
Baumgärtel, Bettina, I, 65
Bayard, Marc, II-III, 150
Bazzini, Marco, II-III, 26
Beauharnais, Hortense de, I, 71
Becattini, Francesco, II-III, 87
Becker, Felix, II-III, 73-74
Behringer, Wolfgang, II-III, 27
Belfiore, Pasquale, II-III, 145
Bellenger, Sylvain, I, 77
Bellesi, Sandro, II-III, 38
Belliazzi, Raffaele, II-III, 101
Belmonte, Maria Teresa, I, 50
Benedetto XIII (Pier Francesco Orsini), papa, II-III, 48
Benedetto da Maiano, II-III, 29-30, 34
Benito García, Pilar, II-III, 87
Berchem, Nicoles Pieterszoon, I, 58
Berg, Richard, II-III, 132
Berio, Francesco Maria, I, 61
Berlingieri, marchese, II-III, 113
Bermond Montanari, Giovanna, II-III, 16
Bernardi, Eugenio, I, 76
Bernini, Gian Lorenzo, I, 26; II-III, 71, 108, 110, 112, 114
Bernini, Pietro, I, 40
Berrino, Annunziata, II-III, 128
Berruguete, Alonso, II-III, 38, 40-49
Berti, Luciana, II-III, 134-135
Bertini, Gianni, II-III, 137
Besinger, Suzy, II-III, 148
Betocchi, Alessandro, II-III, 122, 128
Bettarini, Rosanna, II-III, 38
Beuys, Joseph, II-III, 135
Bianco, Luigi, II-III, 106
Biasi, Guido, II-III, 134
Bignardi, Massimo, II-III, 134
Birago Avogadro, Giovanni Battista, I, 12
Bisaccioni, Maiolino, I, 12
Bisceglia, Anna, II-III, 38
Bisogno, Serena, II-III, 71-74
Blacas d'Aulps, Pierre-Louis-Jean-Casimir de, duca di, II-III, 96
Blaine, Julien, II-III, 137
Bloom, Harold, II-III, 150
Blüm, Andreas, I, 65
Blumenthal, Arthur R., II-III, 72
Boardman, John, II-III, 15
Boatto, Alberto, II-III, 137
Bocconi, Umberto, II-III, 133
Bodmer, Johann Jakob, I, 57, 59-62
Bolgi, Andrea, II-III, 53
Bologna, Ferdinando, II-III, 47-48, 87
Bologna, Gabriella, II-III, 133
Bolzoni, Lina, II-III, 129
Bombelli Tiravanti, Lanfranco, II-III, 145
Bonanno Aravantinos, Margherita, I, 65
Bonaparte, Giuseppe, re di Napoli, II-III, 90
Bonaparte, Napoleone, imperatore, II-III, 92
Bonarelli, Matteo, II-III, 84
Boncompagni, Francesco, I, 42
Bonifacio de Albertano, II-III, 22
Bonito Oliva, Achille, II-III, 134-135
Bonzolino, II-III, 24
Borbein, Adolf Heinrich, II-III, 6, 15
Borghini, Gabriele, I, 29, 34
Borgia, Lucrezia, II-III, 130
Borgia, Stefano, II-III, 98
Borrelli, Clara, II-III, 59
Borrelli, Gennaro, I, 44, 50-51; II-III, 86
Borrelli, Gian Giotto, I, 49-51; II-III, 72-74
Borzelli, Angelo, II-III, 98-99
Bosio, Giacomo, I, 24-26
Bottigliero, Matteo, I, 40, 45-46, 48, 50; II-III, 72
Bottineau, Yves, II-III, 87
Bottini, Paola, II-III, 16
Botturi, Chiara, II-III, 17
Bourdelle, Émile, II-III, 132
Bourriaud, Nicolas, II-III, 135
Bouté, Chantal, I, 77
Bouza, Fernando, I, 35
Bovi, Rocco, II-III, 90
Bozzi Corso, Marina, I, 49
Braca, Antonio, II-III, 127
Bracamonte y Guzmán, Gaspar de, II-III, 52
Bracci, Pietro, I, 45, 47
Braccaccio, Giovanni, I, 34
Brancaccio, Marc'Antonio, I, 8
Brancatella, Flora, II-III, 147
Bravi, Giannetto, II-III, 134
Breislak, Scipione, II-III, 89
Brevini, Franco, I, 11
Briatore, Luigi, II-III, 99
Brinkmann, Vinzenz, I, 65
Brommer, Frank, II-III, 15
Brown, Jonathan, I, 24, 35
Brown, Raymond Edward, I, 24
Brulet, Raymond, II-III, 15
Brunetti, Ciriaco, I, 49
Brunius, August, II-III, 132
Bucca d'Aragona, Geronimo, II-III, 127
Buccaro, Alfredo, II-III, 127-128
Buckminster Fuller, Richard, II-III, 143, 145
Bugni, Giacomo, II-III, 59
Buonarroti, Michelangelo, II-III, 37, 42, 47, 49, 105
Buonopane, Alfredo, II-III, 14, 16
Buragna, Giovanni Battista, I, 7, 12
Buren, Daniel, II-III, 135
Bury, Friedrich, I, 54-55, 57, 59, 65, 67
Burlot, Delphine, I, 77
Burnod, Véronique, I, 76
Busch-Salmen, Gabriele, I, 65
Büsing, Hermann Heinrich, II-III, 15
Busolini, Dario, II-III, 87
Bussotti, Sylvano, II-III, 137
Buzzoni, Andrea, I, 76

- Cabello Carro, Paz, II-III, 80, 87
 Cabrera, Giovanni Enriquez de, conte di Modica, I, 32, 35
 Cacace, Giovan Camillo, I, 12
 Cacciuttolo, Salvatore, I, 50
 Cadere, André, II-III, 135
 Cades, Giuseppe, II-III, 131
 Caffero, Marina, II-III, 98
 Cagliostro, Giuseppe Balsamo, conte di, I, 66
 Cagliotti, Francesco, II-III, 39, 41, 48-49
 Caldelli, Maria Letizia, II-III, 17
 Cali, Andrea, II-III, 59
 Callas, Maria, II-III, 148
 Calvesi, Maurizio, II-III, 137
 Calvino, Italo, II-III, 134
 Calza Bini, Alberto, II-III, 113, 115
 Camarotto, Valerio, II-III, 98
 Camerino, Giuseppe Antonio, I, 76
 Campaña, Pedro, I, 24
 Campigli, Marco, II-III, 38
 Campione, Vincenzo Maria, II-III, 65, 69, 72
 Candela, Elena, II-III, 59
 Caneparo, Federica, II-III, 130-131
 Canora, Luca, II-III, 148
 Canonero, Milena, II-III, 146, 148-149
 Canova, Antonio, II-III, 89-99
 Cantini Parrini, Massimo, II-III, 148-149
 Cantone, Gaetana, II-III, 71, 73-74
 Capaldi, Carmela, II-III, 14-15
 Capasso, Bartolomeo, I, 5, 11-12
 Capece Minuto, Antonio, principe di Canosa, II-III, 91
 Capecelatro, Francesco, I, 7, 9, 12, 27, 34
 Capobianco, Michele, II-III, 145
 Capparelli, Emilia, II-III, 72
 Cappuccio, Ruggero, II-III, 147, 149
 Caputi, Francesco Paolo, II-III, 8, 14-16
 Caputo, Ulisse, II-III, 133
 Caracciolo, Daniele, II-III, 129
 Caracciolo, Fabrizio, II-III, 53
 Caracciolo, Maria Teresa, I, 76
 Carafa, Anna, I, 12
 Carafa, Diomede, duca di Maddaloni, I, 7-10, 12-13, 27, 38; II-III, 51
 Carafa, Ettore, II-III, 52
 Carafa, Giuseppe, I, 7, 27
 Carafa, Oliviero, II-III, 52
 Carassiti, Alessandra, I, 79
 Caravaggio, *vedi* Merisi, Michelangelo
 Carbonetti Vendittelli, Cristina, II-III, 26
 Careri, Giovanni, II-III, 129, 131
 Caridi, Giuseppe, II-III, 87
 Carl, Doris, II-III, 39
 Carlo d'Angiò, duca di Calabria, II-III, 23, 117
 Carlo II d'Asburgo, I, 6; II-III, 52
 Carlo III di Borbone, II-III, 75-77, 80-81, 84-86, 119
 Carlo IV di Borbone, I, 45
 Carlo V d'Asburgo, I, 7
 Carlo X di Borbone, conte d'Artois, I, 75
 Carmeli, Carmelo, II-III, 115
 Carocci, Guido, II-III, 39
 Carola, Dina, II-III, 134
 Carosi, Mauro, II-III, 146
 Carpi, Pietro, II-III, 90
 Carrà, Carlo, II-III, 132
 Carracci, Agostino, II-III, 132
 Carracci, Annibale, I, 32, 35
 Carrega, Ugo, II-III, 137
 Cartari, Giulio, II-III, 112
 Carucci, Jacopo, *detto* Pontormo, II-III, 42
 Caruso, Luciano, II-III, 137
 Caruso, Nino, II-III, 145
 Casale, Angelandrea, II-III, 127
 Casciaro, Raffaele, I, 50; II-III, 48
 Caspary, Hans, II-III, 39
 Cassiano, Antonio, I, 50
 Cassiano de Silva, Francesco, II-III, 123
 Castanò, Francesca, II-III, 141
 Castellani, Enrico, II-III, 137
 Castellano, Giuseppe, II-III, 58, 60
 Castellano, Luigi, II-III, 136
 Castelnuovo, Enrico, I, 35
 Castiglione, Florian, II-III, 71
 Castiglioni, Achille, II-III, 145
 Castiglioni, Pier Giacomo, II-III, 145
 Catalani, Luigi, II-III, 60
 Catalano, Marianna, II-III, 113
 Catalano, Dora, I, 49
 Catenacci, Giuseppe, II-III, 72
 Causa, Raffaello, I, 26; II-III, 47, 72
 Causa, Stefano, I, 34, 49
 Causa Picone, Marina, I, 39, 51, 66
 Cautela, Gemma, II-III, 58
 Cavallini, Pietro, I, 70
 Cavallino, Bernardo, II-III, 73
 Cavenago, Margherita, II-III, 133
 Cazzato, Vincenzo, II-III, 48
 Cecchi, Alessandro, II-III, 49
 Cecioni, Adriano, II-III, 103, 105
 Celano, Carlo, II-III, 52, 58-59, 61, 71
 Celant, Germano, II-III, 137
 Celebrano, Francesco, I, 67; II-III, 82-83, 86
 Cenatiempo, Girolamo, II-III, 62
 Ceramelli (famiglia), II-III, 10
 Ceramelli, Gherardo, II-III, 16
 Ceramelli, Giuseppe Maria, II-III, 11
 Ceramelli, Violante, II-III, 10, 16
 Cerbo, Anna, II-III, 59
 Cerrone, Francesca, II-III, 17
 Cesare, Caio Giulio, II-III, 21
 Cesareo, Antonello, II-III, 98-99
 Ceva Grimaldi, Francesco, II-III, 60
 Ceva Grimaldi, Giuseppe, II-III, 94-95, 97, 99
 Champollion, Jean-François, II-III, 87
 Chaudonneret, Marie-Claude, I, 77
 Cherubini, Giovanni, II-III, 27
 Chiarini, Giovan Battista, II-III, 52, 59
 Chiosi, Elvira, II-III, 86-87
 Chirtani, Luigi, II-III, 113-11
 Ciampelli, Agostino, I, 25
 Ciardi, Roberto Paolo, II-III, 49
 Ciardi Duprè Dal Poggetto, Maria Grazia, II-III, 48-49
 Cicali, Gianni, I, 11
 Ciccolini, Lodovico, II-III, 96-97, 99
 Ciccuto, Marcello, II-III, 130
 Ciglia da Fiesole, II-III, 45, 49
 Cifariello, Filippo, II-III, 109
 Cimafonte, Aniello, II-III, 70
 Cimafonte, Gaspare, II-III, 70
 Cimafonte, Giovanni, II-III, 74
 Cimiglio, Ignazio, II-III, 124
 Cioffi, Rosanna, I, 66-67, 76; II-III, 86-88, 141
 Cirillo, Giuseppe, II-III, 128
 Citro, Ernesto, II-III, 132
 Citron, Marcia J., I, 65
 Civiotti, Benedetto, II-III, 101
 Claura, Michele, II-III, 137
 Clemente, Alida, II-III, 59
 Clifton, James, I, 34
 Coccorante, Leonardo, II-III, 73
 Cochin, Charles-Nicolas, II-III, 83
 Coiro, Luigi, I, 26; II-III, 59-60
 Colapietra, Raffaele, I, 12
 Collareta, Marco, I, 29, 34
 Colombo, Giacomo, I, 49-50
 Colomer, José Louis, I, 35
 Colonna, Pier Francesco, principe di Gallicano e duca di Zagarolo, II-III, 118-119, 120
 Colonna, Pompeo, duca di Zagarolo, II-III, 120-121
 Colli, Andrea, II-III, 127
 Coltellacci, Giulio, II-III, 149
 Colucci, Giuseppe, II-III, 26
 Comparato, Vittor Ivo, I, 12
 Compostella, Carla, II-III, 16
 Condorcet, Nicolas de, II-III, 97
 Conforti, Luigi, II-III, 109-111, 114
 Coniglio, Alonso, I, 31, 36
 Coniglio, Andrea, I, 31, 36
 Coniglio, Giuseppe, I, 13
 Conte di Mola, I, 6
 Conti, Vittorio, I, 12
 Cuzzato, Vincenzo, II-III, 149
 Corbi, Vitaliano, II-III, 134, 136
 Corbinelli (famiglia), II-III, 34
 Corona, Giovanni, II-III, 8, 15
 Corradini, Antonio, II-III, 75, 86
 Corradini, Enrico, II-III, 132
 Corsini, Costantino, II-III, 145
 Corti, Laura, I, 24
 Cortonesi, Alfio, II-III, 27
 Corvisieri, Valerio, II-III, 98
 Cosenza, Luigi, II-III, 143
 Costabile, Francesco, II-III, 150
 Courtois, Gustave, II-III, 112
 Cuzzolino, Salvatore, II-III, 145
 Creazzo, Ileana, I, 12, 34; II-III, 59
 Crespi Morbio, Vittoria, II-III, 150
 Crespo, Agel, II-III, 137
 Crispolti, Enrico, II-III, 133, 137
 Cristallo, Vincenzo, II-III, 142, 145-146
 Cristiano, Giuseppe, II-III, 67
 Cristiano, Salvatore, II-III, 128
 Cristiano VIII, re di Danimarca e Norvegia, II-III, 94
 Cristilli, Armando, I, 79
 Cristina di Vasa, regina di Svezia, II-III, 80
 Croce, Benedetto, I, 5, 11-12
 Crossley, Karen, I, 77
 Cruciani, Claudia, II-III, 15
 Cucciniello, Antonella, I, 49; II-III, 114
 Curcio, Giovanna, II-III, 127
 Curia, Francesco, I, 49
 Curzietti, Jacopo, I, 11
 Dacos, Nicole, II-III, 48
 D'Addosio, Giovan Battista, II-III, 60
 D'Afflitto, Luigi, II-III, 69, 73-74
 D'Agostino, Paola, II-III, 60
 d'Alagno, Ugone, II-III, 127
 D'Alembert, *vedi* Le Rond, Jean Baptiste
 D'Alessandro, Domenico Antonio, I, 35; II-III, 60
 D'Alessio, Silvana, I, 12, 34
 Dalisi, Riccardo, II-III, 142
 D'Amato, Gabriella, II-III, 142, 144
 D'Ambrosio, Paolo, II-III, 96, 99
 d'Amico, Caterina, II-III, 146, 150
 d'Amico, Masolino, II-III, 146, 150
 d'Amico, Silvia, II-III, 146, 150
 D'Andre, Alberto, II-III, 26
 d'Andrea, Renato, II-III, 108, 112, 114-115
 d'Angelis, Orazio, I, 45
 Dangelo, Enrico, II-III, 136
 Daniele, Antonio, I, 11
 Danio, Amato, II-III, 9
 Danio (Ceramelli), Carlo, II-III, 9-14, 16-17
 Danio (Cotino), Carlo, II-III, 9
 Danio, Giovanni, II-III, 9
 D'Antuono, Nicola, II-III, 132
 Daprà, Brigitte, I, 12, 34
 D'Aquino, Bartolomeo, I, 12
 D'Arbitrio, Nicoletta, I, 76
 D'Artista, Sicilia, II-III, 134
 D'Artista, Vincent, II-III, 134-135
 Dati, Antonio, II-III, 124
 Dati, Francesco, II-III, 127-128
 D'Auria, Gian Domenico, II-III, 48
 d'Avalos, Innico, I, 41
 David, Jacques-Louis, I, 60-61, 77
 David, Pierre-Jean, *detto* David d'Angers, I, 76
 David d'Angers, *vedi* David, Pierre-Jean
 Davy, Humphrey, II-III, 94
 De Blasi, Nicola, I, 11
 D'Ebreù, Anna, II-III, 73
 de Bucchis (famiglia), II-III, 117
 de Bucchis, Gioacchino, II-III, 127
 de Cavi, Sabina, I, 49
 De Ceglia, Francesco Paolo, II-III, 97
 De Curtis, Antonio, *detto* Totò, I, 79; II-III, 148
 De Dominicis, Bernardo, I, 35; II-III, 60, 72-74
 De Dominicis, Raimondo, II-III, 58
 De Falco, Carolina, II-III, 74
 De Filippo, Eduardo, I, 11
 De Francesco, Antonino, II-III, 98
 De Fusco, Giuseppe, I, 9
 De Fusco, Luca, II-III, 150
 De Fusco, Renato, II-III, 134, 142, 144
 Degli Uberti, Vincenzo, II-III, 127
 de Graffigny, Françoise, II-III, 79
 de Iorio, Giovan Antonio, I, 42
 Delacroix, Eugène, I, 75-76
 de la Cuesta, Pilar Bernal, I, 50
 Delamare, Jacques, I, 77
 Delau, Henry, II-III, 137
 del Barone, Cesare, II-III, 52
 del Barone, Giambattista, II-III, 59
 De Lellis, Carlo, II-III, 58
 De Leon, Giovanni, II-III, 69
 de Leone, Paolo, II-III, 22
 de Leone, Pietro II-III, 22
 De Lione, Andrea, I, 25
 Della Chiara, Paolo, II-III, 137
 Della Porta, Aniello, I, 6, 12-13; II-III, 58, 60
 Della Porta, Giovan Battista, I, 67
 Dell'Aquila, Anna, II-III, 141
 Della Sala, Vincenzo, II-III, 105-106,

- 109, 114
 Della Torre Rezzonico, Carlo Gastone, I, 56
 Delle Donne, Fulvio, II-III, 27
 del Monaco, Giacomo Antonio, II-III, 9-10, 12, 16
 del Po, Giacomo, I, 46-47
 De Luca, Giulio, II-III, 145
 de Luca, Luigi, II-III, 100-115
 de Luca, Nicola, II-III, 113
 De Lullo, Giorgio, II-III, 149
 Delville, Jean, II-III, 112
 De Maio, Romeo, II-III, 87
 de Majo, Silvio, II-III, 98, 127-128
 De Marco, Carlo, II-III, 89-90, 94, 98
 De Marco, Gustavo, I, 79
 De Maria, Luciana, II-III, 115
 de Martini, Vega, I, 26, 35, 50
 de Matteis, Maria, II-III, 149
 De Matteis, Paolo, II-III, 69, 73-74
 De Mieri, Stefano, I, 39, 49-51; II-III, 47-48, 58
 Demma, Filippo, II-III, 17
 De Monticelli, Guido, II-III, 149
 De Mura, Francesco, I, 51; II-III, 62, 66-67, 69-71, 73
 Denice, Maurice, II-III, 132
 De Nicola, Enrico, I, 51; II-III, 72
 Denise, Zaccaria, I, 51
 de Nobili, Lila, II-III, 148
 Denoyelle, Martine, I, 76
 Dentamaro, Antonella, II-III, 58
 Dentoni Litta, Renato, II-III, 128
 Denunzio, Antonio Ernesto, I, 35
 Depero, Fortunato, II-III, 132
 de Rogata, Vincenzo, I, 24
 De Rosa, Federica, II-III, 114, 150
 De Rosa, Giovan Francesco, *detto* Pacecco De Rosa, II-III, 69, 73
 D'Errico, Alfonso, II-III, 115
 D'Errico, Giuseppina, II-III, 141
 De Santis, Tommaso, I, 6-8, 12, 27, 34
 de Seta, Cesare, II-III, 128
 Desiderio da Settignano, II-III, 30
 De Simone, Roberto, II-III, 146, 149
 Desprez, Luis Jean, II-III, 123
 de Stefano, Stefano, II-III, 150
 De Tipaldo, Emilio, II-III, 93, 98
 De Troia, Giuseppe, II-III, 25-26
 de Vincentiis, Zaira, II-III, 147-150
 De Vito, Giuseppe, I, 26
 de Vree, Paul, II-III, 137
 De Waele, Eric, II-III, 15
 Diacono, Mario, II-III, 137
 Di Bello, Bruno, II-III, 134
 Di Benedetto, Almerinda, II-III, 86
 di Capua, Bartolomeo, principe della Riccia, II-III, 59
 Di Castiglione, Ruggero, II-III, 86-87
 Diderot, Denis, I, 55
 Di Donato, Carlo, II-III, 145
 Di Fiore, Gennaro, II-III, 83-86
 Di Fiore, Gerardo, II-III, 134
 Di Franco, Saverio, I, 34
 Di Furia, Ugo, II-III, 59
 Di Giacomo, Salvatore, II-III, 102, 112, 115
 Di Giampaolo, Mario, II-III, 48
 Di Giuseppe, Helga, II-III, 17
 Di Liello, Salvatore, I, 50; II-III, 117
 Di Lorenzo, Marco, I, 5-13; II-III, 51-58
 Di Maggio, Patrizia, II-III, 72-73
 Di Maio, Giovanni, II-III, 127
 di Majo, Elena, I, 76
 Di Martino, Giovanni, II-III, 127-128
 Di Mauro, Marco, I, 79
 Diodoro Scilo, II-III, 5
 di Sangro, Giovan Francesco (Cecco), 86
 Di Simone, Giovanni, I-III, 128
 Di Spirito, Franco, II-III, 115
 Dixon, Joshua, I, 71
 Di Zinno, Paolo Saverio, I, 49
 Dogheria, Duccio, II-III, 136
 Domenichino, *vedi* Zampieri, Domenico
 Donati, Danilo, II-III, 146
 D'Onofrio, Vincenzo, I, 7, 11-13; II-III, 58
 Donzelli, Giuseppe, I, 12
 Donzello, Giuliana, II-III, 132
 Dorfles, Gillo, II-III, 137
 Doria, Gino, I, 13
 Dorigatti, Marco, II-III, 130
 d'Orsi, Achille, II-III, 101, 103, 108-109, 114-115
 Dosso Dossi, *vedi* Luteri, Giovanni di Niccolò
 Drost, Wolfgang, I, 65
 Duby, George, II-III, 27
 Du Cange, Charles du Fresne, II-III, 25
 Duchet, Michèl, II-III, 87
 Ducis, Louis, I, 69, 71, 76
 Dunouy, Alexandre-Hyacinthe, I, 69, 76
 Dupré, Louis, I, 69, 76
 Dupuy-Vachey, Marie-Anne, II-III, 131
 Dürer, Albrecht, I, 61
 Duro, Cesàreo Fernández, I, 35
 Dussieux, Louis, I, 77
 Eames, Charles Ormond, II-III, 145
 Ebanista, Carlo, II-III, 59
 Eco, Umberto, II-III, 137
 Egidio da Viterbo, *vedi* Antonini, Egidio
 Egizio, Matteo, II-III, 9-10, 16
 Eleonora d'Este, I, 71-73
 Elisabetta Farnese, regina consorte di Spagna, II-III, 77-78, 80
 Elliott, John H., I, 24
 Emiliani, Andrea, I, 76; II-III, 58
 Engert, Erasmus von, I, 24
 Enggass, Robert, II-III, 72-74
 Enrico, II-III, 24
 Enrico Abbas, II-III, 20
 Enrico II di Guisa, I, 6, 9-10, 13
 Enrico VI di Svevia, II-III, 20
 Ensoli, Serena, II-III, 15
 Epifani, Mario, II-III, 74
 Ercole, Nicoletta, II-III, 148
 Ercole I d'Este, II-III, 130
 Esch, Arnold, II-III, 26
 Este (famiglia), II-III, 130
 Fabre, François-Xavier, I, 77
 Fabriczy, Cornelius von, II-III, 38
 Fagioli Vercellone, Guido Gregorio, I, 66
 Fagiolo dell'Arco, Maurizio, II-III, 137
 Faillace, Anna, I, 79
 Falanga, Simona, II-III, 150
 Falasca, Vincenzo, II-III, 11, 16
 Falciani, Carlo, II-III, 48
 Fallamonacha, Oberto, II-III, 25
 Fallan, Kjetil, II-III, 145
 Fanzago, Cosimo, II-III, 53
 Fardella, Paola, I, 67; II-III, 98
 Farina, Viviana, I, 24-25, 34, 49, 51
 Farinella, Vincenzo, II-III, 130
 Farinelli, Gian Luca, II-III, 146, 150
 Fasano, Gabriele, I, 5, 11
 Fasano, Tommaso, II-III, 58
 Fatica, Michele, II-III, 59
 Fattorini, Gabriele, II-III, 39
 Fazio, Mara, I, 65
 Fazzini, Gaetano, II-III, 52
 Federico, Eduardo, II-III, 14
 Federico II di Hohenzollern, re di Prussia, II-III, 87
 Federico II di Svevia, II-III, 20-24, 27
 Felice, Nicola, I, 49
 Fellini, Federico, II-III, 148-149
 Felton, Craig, I, 24-25, 34
 Ferdinando di Borbone, re di Napoli, II-III, 75, 91, 96
 Fernández López, José, I, 25
 Ferrajoli, Ferdinando, I, 50
 Ferrante I d'Aragona, II-III, 29, 127
 Ferraironi, Francesco, II-III, 74
 Ferrone, Vincenzo, II-III, 87
 Ferrucci, Andrea di Pietro, II-III, 28-39
 Ferrucci, Caterina di Andrea, II-III, 38
 Ferrucci, Francesco di Simone, II-III, 29, 32, 34, 37-39
 Ferrucci, Lisabetta di Andrea, II-III, 38
 Ferrucci, Nanna di Andrea, II-III, 38
 Fesch, Joseph, I, 69
 Fetti, Domenico, I, 32
 Fevola, Salvatore, I, 50
 Fibonacci, Leonardo, II-III, 20
 Fidia, II-III, 56
 Fiengo, Giuseppe, II-III, 59, 127
 Filangieri, Riccardo, II-III, 24
 Filangieri Ravaschieri Fieschi, Teresa, II-III, 59
 Filippo Napoletano, *vedi* Liagno, Filippo
 Filippo II di Spagna, I, 25
 Filippo IV d'Asburgo, I, 8, 12, 18-19, 23-27, 34-35
 Filomarino, Ascanio, cardinale, I, 8, 27
 Finaldi, Gabriele, I, 25, 34
 Finelli, Giuliano, II-III, 53
 Finodi, Armando, II-III, 87
 Fiorillo, Ciro, I, 76
 Fiorini, Lucio, II-III, 15
 Fiorino, Tonia, II-III, 114
 Firrao, Cesare, II-III, 59
 Fittipaldi, Teodoro, I, 44, 49-50; II-III, 72
 Fiumi, Lionello, II-III, 132
 Flocon, Ferdinand, I, 77
 Folin, Marco, II-III, 130
 Fonseca, Cosimo Damiano, II-III, 26
 Fonseca y Zúñiga, Manuel de, conte di Monterrey, I, 22-23, 26, 29-30, 34
 Fontana, Domenico, II-III, 118, 120, 127-128
 Fontana, Giulio Cesare, II-III, 127
 Fontana, Lucio, II-III, 136-137
 Forbin, Louis-Nicolas-Philippe-Auguste de, I, 69
 Forgiione, Alfonso, II-III, 59
 Forgiione, Gianluca, I, 11, 24, 34
 Forino, Gaetano, II-III, 127
 Forino, Ovidio, II-III, 127
 Fornasari, Liletta, II-III, 38
 Fortis, Leone, II-III, 114
 Fortunato, Giustino, I, 65
 Foucart, Bruno, I, 76
 Fradeletto, Antonio, II-III, 132
 Fragonard, Jean-Honoré, II-III, 131
 Franceschi, Emilio, II-III, 101-10
 Francesco Borgia, santo, II-III, 66
 Francesco di Geronimo, santo, II-III, 68
 Francesco Farnese, duca di Parma e Piacenza, II-III, 77-78
 Francesco Regis, santo, II-III, 66
 Francesco Saverio, santo, II-III, 69
 Francesco I d'Este, II-III, 130
 Franchi, Giuseppe, I, 79
 Franco, Antonio, II-III, 145
 Franco, Mario, II-III, 134-135, 150
 Franco, Salvatore, II-III, 69
 Frank, Robert, II-III, 143
 Fratta, Aniello, I, 11
 Frémin, René, II-III, 85
 Freschi, Marino, I, 65
 Friedrich, Arnd, I, 67
 Fuchs, Werner, II-III, 15
 Fuga, Ferdinando, II-III, 68, 122
 Fügler, Heinrich, I, 57, 61, 66
 Fuidoro, Innocenzo, *vedi* D'Onofrio, Vincenzo
 Fumagalli, Elena, I, 35, 76
 Fumo, Nicola, I, 23
 Furini, Francesco, II-III, 131
 Fusco, Maria Antonella, I, 26
 Fusco, Ugo, II-III, 16
 Füssli, Johann Heinrich, I, 60
 Gabet, Charles, I, 75, 77
 Gaeta, Letizia, I, 39, 49-51; II-III, 41, 47-48
 Gaetani, Raimonda, II-III, 149
 Galante, Gennaro Aspreno, I, 50; II-III, 52, 59, 72
 Galanti, Giuseppe Maria, II-III, 58-59
 Galasso, Giuseppe, I, 12-13, 34; II-III, 48, 58, 88, 98
 Galeota, Fabio, II-III, 53
 Galilei, Galileo, II-III, 129
 Gambardella, Alfonso, II-III, 87
 Gareffi, Andrea, II-III, 130
 Gargiulo, Domenico, *detto* Micco Spadaro, I, 27, 34; II-III, 73
 Gargiulo, Luigia, II-III, 58
 Gargiulo, Paola, II-III, 127-128
 Garrone, Matteo, II-III, 149
 Garufi, Carlo Alberto, II-III, 26
 Gasparri, Carlo, II-III, 14
 Gatta, Costantino, II-III, 10-11, 16
 Gaudio, Alessandro, II-III, 133
 Gaulli, Giovan Battista, *detto* il Baciccia, II-III, 62
 Gavillia, Bernardo, II-III, 69
 Gaye, Giovanni, II-III, 49
 Gazzola, Felice, II-III, 75-88
 Gazzola, Felice *senior*, II-III, 77
 Gazzola, Giovan Angelo, II-III, 77-78
 Gemito, Vincenzo, II-III, 101
 Genoino, Giulio, I, 6
 Genovese, Gaetano, II-III, 60
 Gentilini, Giancarlo, II-III, 38, 41, 48
 Géricault, Jean-Louis André Théodore, I, 74
 Gerlach, Karlheinz, I, 65

- Gerding, Johann Isaak von, I, 61, 67
 Gherardi, Piero, II-III, 146
 Ghiara, Maria Rosaria, II-III, 99
 Ghini, Giuseppina, II-III, 17
 Ghirardi, Giovanni, II-III, 48
 Ghiringella, Olga, II-III, 127
 Giachetti, Franco, II-III, 92, 99
 Giacometti, Umberto, I, 25
 Giannelli, Enrico, II-III, 113-114
 Giannetti, Anna, I, 66
 Giannone, Pietro, I, 26
 Giannotti, Alessandra, II-III, 38
 Gianvillia, Ilaria de, contessa di Nusco, II-III, 45
 Giardino, Liliana, II-III, 16
 Giarrizzo, Giuseppe, I, 66, 87
 Gide, A. Charles, I, 77
 Giglio, Pasquale, II-III, 113-114
 Giglioli, Odoardo Hillyer, II-III, 39
 Ginotti, Giacomo, II-III, 102
 Ginzburg Carignani, Silvia, I, 35
 Gio Ponti (Giovanni Ponti), II-III, 144-145
 Gioffredi Superbi, Fiorella, II-III, 131
 Gioffredo, Mario, II-III, 81-82, 84
 Giolito de' Ferrari, Gabriele, II-III, 130
 Giometti, Cristiano, I, 51
 Giordano, Antonio, II-III, 116
 Giordano, Luca, I, 15, 24; II-III, 56-58, 60, 73
 Giordano, Valeria, II-III, 127-128
 Giorgio I di Hannover, re di Gran Bretagna, II-III, 78
 Giovan Battista di Jacopo, *detto* Rosso Fiorentino, II-III, 42, 45, 67
 Giovan Giacomo da Brescia, II-III, 48
 Giovanni Battista, santo, II-III, 63, 65, 72
 Giovanni d'Amalfi, I, 7
 Giovanni da Nola, *vedi* Marigliano, Giovanni
 Giovanni d'Austria, I, 8, 10, 13
 Giovanni Evangelista, santo, II-III, 63, 65, 72
 Giovanni Girardini di Trani, II-III, 20
 Giovanni Lucidus, II-III, 22
 Giovine, Andrea, II-III, 63, 72
 Giovine, Giovanni Michele, II-III, 63, 72
 Giovine, Nicola, II-III, 72
 Giraldi, Anna Maria, I, 12-13
 Girodet, Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson *detto*, I, 74, 77
 Giosi, Giovanni, II-III, 150
 Gismondi, Carlo Giuseppe, II-III, 90, 93, 96, 99
 Giubilei, Maria Flora, II-III, 133
 Giurgola, Aldo, II-III, 143
 Giuseppe, santo, II-III, 68
 Giustiniani, Lorenzo, II-III, 59, 87
 Gluck, Christoph Willibald, II-III, 149
 Gnechchi Ruscone, Alessandra, II-III, 141
 Goethe, Johann Wolfgang von, I, 53-58, 60-63, 65-67, 72, 76
 Goitein, Shlomo Dov, II-III, 26
 Golda, Thomas Matthias, II-III, 5, 14
 Goldoni, Carlo, II-III, 93
 Gómez de Liaño, Ignacio, II-III, 87
 Gómez Moreno, Manuel, II-III, 47-48
 Goncourt, Edmond, II-III, 132
 Goncourt, Jules de, II-III, 132-133
 Gondi, Giuliano di Leonardo, II-III, 39
 Gondi, Matteo di Simone, II-III, 31, 34, 38-39
 González Moreno, Joaquín, I, 24-26
 González-Palacios, Alvar, II-III, 150
 Gorio, Federico, II-III, 145
 Governale, Antonello, I, 24
 Goya y Lucientes, Francisco José, II-III, 88
 Goyzueta, Giovanni Assenzio de, II-III, 69
 Graffigny, Françoise de, II-III, 79
 Granet, François-Marius, I, 69, 76
 Gravagnuolo, Benedetto, I, 51; II-III, 71, 87, 142, 144-145
 Gravina, Antonio, II-III, 65
 Greco, Gianpasquale, II-III, 71
 Gregori, Gian Luca, II-III, 17
 Gregorio IX (Ugolino di Anagni), papa, II-III, 21
 Gregotti, Vittorio, II-III, 145
 Gretser, Jacob, I, 20, 24-26
 Gribenski, Jean, I, 35
 Grierson, Philip, II-III, 26
 Grimaldi, Donato Antonio, I, 13
 Grubicy, Vittorio, II-III, 132
 Gualtieri de Cesalini, II-III, 22
 Guardascione, Ezechiele, II-III, 114
 Guarini, Giovanni Battista, II-III, 132
 Guattani, Giuseppe, I, 61
 Gueft, Olga, II-III, 143, 145
 Guercino, *vedi* Barbieri, Giovanni Francesco
 Guerra, Camillo, II-III, 75-76
 Guevara e Tassis, Íñigo Vélez de, ottavo conte di Oñate, I, 7, 10, 29, 31, 34
 Guglielmo I di Sicilia, II-III, 20, 26
 Guglielmo II di Sicilia, II-III, 20
 Guida, Ermanno, II-III, 141-142, 144-146
 Guidi, Domenico, I, 26
 Günther, Roeder, II-III, 15
 Guyot de Fère, François-Fortuné, I, 77
 Guzmán y Pimentel, Gaspar de, conte-duca di Olivares, I, 19-20, 22-23, 26
 Hackert, Jacob Philipp, I, 57-58, 61, 66
 Hamilton, Emma Lyon, lady, I, 56-57, 66
 Hamilton, William, I, 66
 Harnden, Peter Graham, II-III, 145
 Hausserr, Reiner, I, 25
 Heck, Michèle-Caroline, I, 35
 Heilmeyer, Wolfgang D., II-III, 16
 Heinrich, Fritz, I, 67
 Heinz, Günter, I, 24
 Helg, Franca, II-III, 145
 Henisz, Alexandre, II-III, 137
 Henri, Beyle, *detto* Stendhal, I, 74, 77
 Henze, Jurgen, II-III, 148
 Herder, Johann Gottfried, I, 65-66
 Hernando Sánchez, Carlos Jos, II-III, 48
 Herrmann, Hans-Volkmar, II-III, 14
 Hertaux, Anne-Elisabeth, I, 76
 Hoffman, Michael, II-III, 20, 26
 Holanda, Francisco de, I, 29, 34
 Holbein, Hans, I, 61
 Holland, Ralph, I, 49
 Hollein, Max, I, 65
 Holm, Christiane, I, 67
 Hölscher, Tonio, II-III, 16
 Honnel, Klaus, II-III, 137
 Honour, Hugh, I, 76
 Hugo, Victor, II-III, 133
 Huillard-Bréholles, Jean Louis Alphonse, II-III, 26
 Iacopo di Andrea del Mazza, II-III, 31, 38-39
 Iannoccaro, Vincenzo, II-III, 52, 58, 60
 Iasiello, Italo, II-III, 14
 Iermano, Toni, II-III, 132
 Iglesias, José Maria, II-III, 137
 Improta, Santina, II-III, 72-73
 Ingres, Jean-Auguste-Dominique, I, 69, 73-74, 76
 Innocenzo X (Giovanni Battista Pamphili), papa, I, 12
 Intartaglia, Aniello, I, 49
 Iozzino, Anna, I, 50
 Ippel, Albert, II-III, 15
 Ippolito d'Este, II-III, 130
 Irene, santa, II-III, 69
 Isou, Isidore, II-III, 137
 Jacobi, Friedrich Heinrich, I, 57
 Jacobi, Johann Georg, I, 58
 Jacqué, L., I, 77
 Jaguer, Édouard, II-III, 137
 Jakobson, Roman, II-III, 131
 Jannine, A., I, 77
 Jappelli, Filippo, II-III, 73-74
 Jappelli, Paola, II-III, 144
 Jeanneret, Charles-Édouard, II-III, 143
 Jeanneret, Michel, II-III, 129, 132
 Jerace, Francesco, II-III, 101
 Jerace, Vincenzo, II-III, 101, 102
 Johns, Jasper, II-III, 137
 Joli, Antonio, II-III, 123
 Jollo, Domenico, II-III, 109, 114
 Jongste, Peter F.B., II-III, 15
 Jordan, Neil, II-III, 148
 Jordán de Urries de la Colina, Javier, II-III, 87-88
 Jorio, Paolo, II-III, 115
 Jouffroy, Alain, II-III, 137
 Jovine, Nicola, *vedi* Giovine, Nicola
 Jovinelli, Arcangelo, I, 79
 Jovinelli, Giuseppe, I, 79
 Justi, Carl, I, 24
 Kagan, Richard L., I, 24, 35
 Kaiser Eames, Ray, II-III, 145
 Kamp, Norbert, II-III, 26
 Kauffmann, Angelika, I, 54-55, 61, 65, 67
 Kauffmann, Claus Michael, I, 76
 Klauner, Friederike, I, 24
 Klein, Yves, II-III, 137
 Kleist, Heinrich von, I, 60
 Klopstock, Friedrich Gottlieb, I, 60
 Knip, Cristoph Heinrich, I, 63
 Kokkorou-Alewrass, Georgia, II-III, 15
 Kommarek, Nicolò, II-III, 81
 Kounellis, Jannis, II-III, 137
 Kowalski, Heinrich, II-III, 20, 26
 Kraus, Melchior, I, 52-53, 67
 Kurz, Otto, II-III, 34, 39
 Kushe, Maria, I, 35
 Kyrleis, Helmut, II-III, 15
 La Bella, Vincenzo, II-III, 114
 Labrot, Gérard, I, 34; II-III, 58
 Lacagnina, Davide, II-III, 132-133, 137
 Lacroix, A., 77
 Lai, Alessandro, II-III, 148-149
 Lalande, Jérôme, II-III, 99
 La Marra, Francesco, II-III, 123
 Lamberti, Maria Mimita, II-III, 132
 Landon, Charles-Paul, I, 74, 77
 Lange, Justus, I, 35
 Lantriceni, Carmine, I, 39-51
 Lapegna, Nicola, II-III, 113
 Laredo Salazar, Antonio de, I, 25
 La Rocca, Eugenio, II-III, 15-16
 Lattuada, Riccardo, I, 35, 49-51, 66; II-III, 57, 60
 Lauberg, Carlo, II-III, 89
 Lauro, Achille, II-III, 134
 Lavagnino, Emilio, II-III, 59
 Lavater, Johann Kaspar, I, 57, 59-61
 Laveissière, Sylvain, I, 51
 Law, Jude, II-III, 149
 Lazzarini, Antonio, I, 50
 Le Brun, Charles, I, 45
 Lecci, Leo, II-III, 133
 Lecoq, Jean, I, 30, 33
 Le Corbusier, *vedi* Jeanneret, Charles-Édouard, II-III, 143
 Lees-Maffei, Grace, II-III, 145
 Lembo, Nino, II-III, 148
 Lensini, Andrea, II-III, 39
 Lensini, Fabio, II-III, 39
 Lentano, Mario, I, 34
 Leonardo da Vinci (Leonardo di ser Piero da Vinci), II-III, 47, 49
 Leone, Francesco, I, 67
 Leone de Castris, Pierluigi, I, 51; II-III, 41, 48-49
 Leone XII (Annibale della Genga Sermattei), papa, II-III, 92
 Leopardi, Giacomo, II-III, 112
 Lepre, Aurelio, II-III, 98
 Le Rond, Jean Baptiste, *detto* D'Alembert, II-III, 97
 Leroux, Albert, I, 77
 Leti, Gregorio, I, 34
 Levie, Claudine, II-III, 15
 Liagno, Filippo, *detto* Filippo Napoletano, I, 32
 Licinio, Raffaele, II-III, 27
 Lievi, Cesare, I, 76
 Lippi, Filippino, II-III, 30, 37
 Lipsius, Justus, I, 24, 26
 Lisippo, 5-6, 8, 15
 Lista, Stanislao, II-III, 102, 105
 Loewy, Raymond, II-III, 143, 145
 Lofano, Francesco, I, 27
 Loffredo, Fernando, II-III, 58, 60
 Lombardi, Andrea, II-III, 10-11, 16
 Lombardo di Cumia, Maria Alasia, II-III, 41, 48
 Longhi, Roberto, I, 24; II-III, 48, 132-133
 Longobardi, Nino, II-III, 134
 López Bueno, Begoña, I, 25
 Lorenzetti, Costanza, I, 66
 Lori, Renato, II-III, 146, 150
 Losasso, Mario, II-III, 145
 Lubrano Lavadera, Domenico, I, 49
 Ludovici, Domenico, II-III, 65
 Ludovisi, Ippolita, I, 45
 Luigi de' Medici, II-III, 89, 91, 93, 98
 Luigi XIII di Borbone, I, 77
 Lupi, F. Walter, I, 11
 Lustrino, Michele, II-III, 99
 Luteri, Giovanni di Niccolò, *detto* Dosso

- Dossi, II-III, 130
- Mabellini, Isaia, *detto* Sarenco, II-III, 137
- Macchioro, Vittorio, II-III, 8
- Machuca, Pedro, II-III, 41, 45, 47, 49
- Maderno, Stefano, II-III, 110
- Madruza Real, Angela, I, 26
- Maffei, Cesare, I, 79
- Magaldi, Emilio, II-III, 16
- Maggio, Francesco Maria, I, 26
- Magri, Antonio, II-III, 82
- Magri, Gaetano, II-III, 82
- Maisak, Petra, I, 67
- Maldonado, Juan de, I, 19
- Malfatti, Andrea, II-III, 102
- Malvasia, Carlo Cesare, I, 35
- Manacorda, Daniele, II-III, 140-141
- Mancinelli, Giuseppe, I, 71
- Mancini, Franco, I, 11
- Mancini, Tiziana, I, 50
- Mangiarotti, Angelo, II-III, 145
- Mango, Roberto, II-III, 141-146
- Mango, Stefano, II-III, 145
- Maniscalco, Fabio, II-III, 59
- Manodori, Alberto, II-III, 98
- Manso, Giovan Battista, I, 71
- Mantegna, Giuseppe, I, 5, 11
- Manzo, Elena, II-III, 71
- Manzoni, Piero, II-III, 136
- Maraini Pandiani, Adelaide, II-III, 112
- Maramaldo, Antonio, II-III, 45
- Marasco, Vincenzo, II-III, 127
- Marchese, Antonio di Giorgio, II-III, 29, 38
- Marchese, Zeffira di Antonio di Giorgio, II-III, 29, 38
- Marchetti, Chiara Maria, II-III, 16
- Marchiori, Giuseppe, II-III, 137
- Marciano, Pasquale, II-III, 127
- Marcucci, Laura, II-III, 71
- Maresca, Francesco, I, 11
- Mari, Enzo, II-III, 145
- Mari, Zaccaria, II-III, 17
- Maria Amalia Wettin, regina di Napoli e di Sicilia, poi regina di Spagna, II-III, 88
- Maria Anna d'Asburgo, I, 21-22
- Maria Carolina d'Asburgo-Lorena, regina di Napoli e di Sicilia, II-III, 88
- Marièch, Mariarosa, II-III, 136
- Marigliano, Giovanni, *detto* Giovanni da Nola, II-III, 48
- Marinetti, Filippo Tommaso, II-III, 133
- Marini, Michele, II-III, 29
- Mariuz, Paolo, II-III, 98
- Marqu ez Ferrer, Virginia, I, 25
- Marrano, G. Giorgio, II-III, 8, 11
- Marshall, Christopher R., I, 12, 35
- Marsiglia, Arrigo, II-III, 145
- Martin, Hans G., II-III, 16
- Martin, Jean Marie, II-III, 23, 27
- Martineau, Henri, I, 77
- Martines La Cabes, Giuseppe, I, 44
- Martini, Stelio Maria, II-III, 137
- Martino, Antonio, I, 43
- Masaniello, *vedi* Tommaso Aniello d'Amalfi
- Mascoli, Laura, II-III, 87
- Masi, Stefano, II-III, 150
- Massarenghi, Giuseppe, II-III, 121
- Mastrilli, Francesco, II-III, 70
- Mastrocinque, Attilio, II-III, 16-17
- Mastroleo, Giuseppe, II-III, 69-70
- Masucci, Maria, I, 50
- Mauro, Giovanni Battista, I, 35
- Mauro, Ida, II-III, 58
- Mayer, Marc, II-III, 87
- Mazzanti, Anna, II-III, 133
- Mazzanti, Ludovico, II-III, 61-62, 65, 69-70, 72
- Mazzocca, Fernando, I, 66
- Mazzocchi, Alessio Simmaco, II-III, 59
- Mazzocchi, Filippo, II-III, 52, 59
- Mecatti, Giuseppe Maria, II-III, 123, 128
- Mendelssohn, Moses, I, 57
- Mengs, Anton Raphael, I, 55, 61, 66; II-III, 84, 87-88
- Menna, Filiberto, II-III, 136-137
- Menna, Giovanni, II-III, 141, 145
- Meo, Fioravante, II-III, 122, 127
- Mercurio, II-III, 13-14
- Merisi, Michelangelo, *detto* Caravaggio, I, 26
- Metzger Habel, Dorothy, II-III, 72
- Micco Spadaro, *vedi* Gargiulo, Domenico
- Miceli, Chiara, II-III, 59
- Michel, Robert, II-III, 84, 87-88
- Michiel, Giovanni, II-III, 48-49
- Michiels, Ivo, II-III, 137
- Middeldorf, Ulrich, II-III, 39
- Middione, Roberto, II-III, 60, 141
- Migliaccio, Alessandro, I, 49
- Migliaccio, Luciano, II-III, 47
- Milanese, Rocco, II-III, 112
- Milanesi, Gaetano, II-III, 29, 38, 49
- Mildenberger, Hermann, I, 67
- Milesi, Silvana, I, 76
- Milicua, Jos e, I, 25
- Miliozzi, Milziade, I, 79
- Millenotti, Maurizio, II-III, 148-149
- Milone, Antonio, II-III, 127
- Minetti, Enrico, II-III, 145
- Minichini, Benedetto, I, 42-43
- Mino da Fiesole, II-III, 32
- Miranda, Elena, II-III, 14
- Miranda, Juana de, I, 21
- Missirini, Melchiorre, II-III, 92, 98
- Mittner, Ladislao, I, 65
- Modigliani, Amedeo, II-III, 133
- Molière, *vedi* Poquelin, Jean-Baptiste
- Molinari, Innocenzo, II-III, 78
- Mollino, Carlo, II-III, 144-145
- Mondo, Domenico, I, 58
- Monsagrati, Giuseppe, II-III, 98
- Montagny, Elie-Honoré, I, 68-77
- Montagu, Jennifer, I, 51
- Montanari, Tomaso, II-III, 115
- Montealegre, José Joachim, II-III, 77
- Montesquieu, *vedi* Secondat, Charles-Louis de, barone de La Brède e di Montesquieu
- Montevocchi, Benedetta, I, 51
- Monti, Vincenzo, I, 76
- Monticelli, Eleonora, II-III, 97
- Monticelli, Giovanni, II-III, 97
- Monticelli, Gregorio, II-III, 97
- Monticelli, Michele, II-III, 97
- Monticelli, Teodoro, II-III, 89-99
- Mor, Anthonis, I, 25-26
- Morassutti, Bruno, II-III, 145
- Moreau, Gustave, II-III, 112
- Morelli, Domenico, I, 71; II-III, 114
- Morelli, Mario, II-III, 8
- Moreno, Paolo, II-III, 15
- Morgan, Charles H., II-III, 15
- Morghen, Filippo, I, 63; II-III, 123
- Mori, Bartolomeo, II-III, 53
- Morichini, Domenico, II-III, 99
- Morisoni, Ottavio, II-III, 48
- Morla, Emanuele, II-III, 68
- Morla, Ignazio, II-III, 68
- Morone, Alfonso, II-III, 141
- Morra, Giuseppe, II-III, 134
- Morselli, Raffaella, I, 34-35
- Mottana, Annibale, II-III, 98
- Mozzati, Tommaso, II-III, 38, 41, 48
- Muller, Diamillo, II-III, 98
- Munari, Bruno, II-III, 145
- M nter, Friederich, I, 66
- Murat (famiglia), I, 73, 76
- Murat, Carolina, I, 69, 75, 76-77
- Morra, Gioacchino, II-III, 93, 122-123
- Musella Guida, Silvana, II-III, 60
- Musi, Aurelio, I, 6, 11-13; II-III, 34, 128
- Mussini, Luigi, I, 71
- Mussino, Alberto, II-III, 98
- Muzzarelli, Carlo Emanuele, II-III, 92-93, 98
- Nadler, Steven, I, 25
- Naef, Hans, 76
- Naldi, Riccardo, I, 24; II-III, 47-48, 86
- Napoli, Carmine, II-III, 114
- Nappi, Eduardo, I, 26, 35; II-III, 38-39, 56, 60, 72-73
- Narbonne-Pelet, Raimond-Jacques-Marie, duca di, I, 76
- Nasti, Vincenzo, II-III, 98
- Natali, Antonio, II-III, 38, 48-49
- Natali, Giovan Battista, II-III, 81-82, 84-85, 88
- Navone, Nicola, II-III, 127
- Neer, Richard, II-III, 15
- Negro Spina, Annamaria, I, 66
- N to, Isabelle, I, 76
- Nicodemo, santo, II-III, 68
- Nicol s, Antonio, I, 25
- Nicoletti, Odette, II-III, 146-149
- Nicolini, Fausto, I, 11; II-III, 49
- Nicolini, Nicola, II-III, 98
- Nicquet, Honorat, I, 24
- Nieuipoort, Willem Hendrik, II-III, 10
- Nivola, Costantino, II-III, 143
- Nobile, Tommaso, II-III, 73
- No l, Jean, II-III, 137
- Nonno di Panopoli, I, 19
- Nordhoff, Claudia, I, 67
- Novelli Radice, Magda, I, 66-67
- Oberhammer, Vinzenz, I, 24
- Obrist, Hans Hulrich, II-III, 141
- Oehmke, Stephanie, II-III, 15
- Ojetti, Ugo, II-III, 132
- Omero, I, 58-59
- Oppel, Margarete, I, 60, 67
- Ord nez, Bartolom e, II-III, 38, 41-42, 45, 47, 49
- Ordu a, Maria Condor, I, 35
- Origlia, Giovanni Giuseppe, II-III, 86
- Orlandi, Giuseppe, I, 50
- Orlandi, Silvia, II-III, 17
- Orsini, Domenico, II-III, 124-125, 128
- Orsini, Mondillo, II-III, 59-60
- Orsini, Raimondo, II-III, 117
- Orsini di Nola (famiglia), II-III, 117
- Orsini Natale, Maria, II-III, 124, 126-128
- Orso, Antonio, II-III, 48-49
- Orvieto, Adolfo, II-III, 132-133
- Orvieto, Angiolo, II-III, 132-133
- Osmano, II-III, 69
- Osterkamp, Ernst, I, 65
- Ottenio, Luca, II-III, 26
- Ovidio, Nasone Publio, I, 69
- Ozaldo de Frangisco, II-III, 22
- Pacelli, Vincenzo, I, 32, 35; II-III, 73, 114
- Pacheco, Francisco, I, 18-21, 24-26; II-III, 66
- Paciello, Steno, II-III, 145
- Padula, Antonio, I, 11; II-III, 58
- Pagano, Denise Maria, II-III, 150
- Pagano, Francesco, II-III, 63, 65, 72
- Pagano, Giuseppe, I, 79
- Pagano, Mario, II-III, 17
- Palazzoli, Emilia, II-III, 137
- Paleotti, Gabriele, I, 29
- Palligiano, Maria, II-III, 134
- Pallucchini, Rodolfo, II-III, 73
- Palumbo, Matteo, II-III, 59, 129
- Panarello, Mario, II-III, 60
- Pandolfi, Giuseppe, II-III, 58-59
- Pane, Giulio, II-III, 71
- Pane, Roberto, II-III, 48, 74, 145
- Panvini Rosati, Franco, II-III, 26
- Panzarino, Flora, II-III, 99
- Paoli, Michel, II-III, 129-130
- Paolini, Francesco, II-III, 141
- Paolo, santo, II-III, 66
- Paolo di Napoli, I, 9
- Paolucci, Gianluca, I, 66
- Parascandola, Michele, I, 50
- Parisi, Francesco, II-III, 115
- Parisi, Raffaele, I, 11
- Parisi, Roberto, II-III, 128
- Parmiggiani, Paolo, II-III, 38-39
- Parrino, Domenico Antonio, I, 26; II-III, 53, 59-60
- Partida, Elena C., II-III, 15
- Pasculli Ferrara, Mimma, I, 49; II-III, 72, 74
- Pasolini, Pier Paolo, II-III, 148
- Pasqual, Gianfranco, II-III, 27
- Passaro, Giuseppe, II-III, 48
- Passeri, Giovan Battista, I, 34
- Patroni, Giovanni, II-III, 8, 14-15
- Pausania, II-III, 8
- Pavone, Mario Alberto, II-III, 74
- Pedio, Tommaso, II-III, 16
- Peduzzi, Richard, II-III, 150
- Pellegrini, Alessandro, I, 66
- Pellegrino, Serafino, II-III, 150
- Pellicano, Astrid, II-III, 141
- Pellizza da Volpedo, Giuseppe, II-III, 132
- Peñaranda, conte di, *vedi* Bracamonte y Guzmán, Gaspar de
- Pepe, Francesco, II-III, 76, 79
- Pepicelli, Sergio, I, 50
- Peresi, Francesco, I, 47
- Pérez Sánchez, Alfonso, I, 26, 34-35
- Pérez Villanueva, Joaquín, II-III, 86
- Perfetto Boniohannis, II-III, 24
- Perlove, Shelley, I, 25

- Pernety, Antoine Joseph, II-III, 88
 Perretti, Teresa, II-III, 17
 Perrone, Aniello, I, 26
 Perrone, Francesco, II-III, 11-12, 16
 Perrone, Micaro, I, 27
 Persico, Mario, II-III, 137
 Pesce, Veronica, II-III, 137
 Pescucci, Gabriella, II-III, 146-150
 Pessuti, Gioacchino, II-II, 89-90, 98
 Petrarca, Francesco, I, 58
 Petrelli, Flavia, I, 50-51
 Petrini, Giovan Vincenzo, II-III, 90-91, 96, 98
 Petroni, Giulio, II-III, 52, 60
 Petrosino, Rosario, II-III, 127
 Petti, Carmela, II-III, 97, 99
 Petti, Raffaella, II-III, 26
 Pezzillo, Adelina, II-III, 58
 Pezzini, Serena, II-III, 129
 Pfisterer, Ulrich, I, 34
 Piacentini, Marcello, I, 79
 Piazza, Giuseppe, II-III, 94
 Pica, Vittorio, II-III, 132-134, 136
 Piccinelli, Roberta, I, 35
 Piccinini, Gabriella, II-III, 27
 Piccolomini d'Aragona, Alfonso, conte di Celano, II-III, 118, 120
 Picone Petrusa, Marianonietta, I, 79; II-III, 132-135
 Picot, François-Édouard, I, 74
 Piemontese, Felice, II-III, 137
 Pier della Vigna (o delle Vigne), II-III, 19
 Pierguidi, Stefano, I, 76
 Pieri, Marzia, II-III, 133
 Pietro, santo, II-III, 66
 Pietro Iurda, II-III, 22
 Pignotti, Lamberto, II-III, 137
 Pilato, Ponzio, I, 16
 Pilutti Namer, Miriam, II-III, 16
 Pino, Marco, *detto* Marco Pino da Siena, I, 17-18, 20, 24
 Pinto, Aldo, I, 50
 Pinto, Valter, II-III, 58
 Pio II (Eneo Silvia Piccolomini), papa, II-III, 37
 Pio VII (Barnaba Chiaramonti), papa, II-III, 92, 96
 Pio IX (Giovanni Maria Mastai Ferretti), papa, II-III, 98
 Pirozzi, Giuseppe, II-III, 135
 Pisani, Gianni, II-III, 134-135
 Pisani, Linda, II-III, 38-39
 Pisani, Salvatore, I, 51
 Pisani Massamormile, Mario, II-III, 60
 Piscitelli, Giulia, II-III, 134
 Piscopo, Ugo, II-III, 133
 Pizzi, Pier Luigi, II-III, 148-149
 Placanica, Augusto, II-III, 59
 Placella, Vincenzo, II-III, 59
 Plantin, Christoffel, I, 20
 Poderico, Luigi, I, 9
 Podesti, Francesco, I, 71
 Poggioli, Carlo, II-III, 147-150
 Poe, Edgar Allan, II-III, 114
 Polara, Giovanni, II-III, 137
 Polizzi, Gilles, II-III, 131
 Pomarède, Vincent, I, 77
 Pommier, Édouard, I, 29, 34
 Ponce de León, Rodrigo, duca d'Arcos, I, 8
 Pontormo, *vedi* Carucci, Jacopo
 Poquelin, Jean-Baptiste, *detto* Molière, II-III, 131
 Porcelli, Giuseppe Maria, I, 11
 Porcini, Dario, I, 25
 Porro, Girolamo, II-III, 131
 Porter, Jeanne Chenault, II-III, 72
 Portoghesi, Paolo, II-III, 137
 Portús, Javier, I, 25
 Porzio, Giuseppe, I, 25, 35
 Poso, Regina, II-III, 48
 Potestà, Camillo, II-III, 124
 Potestà, Luigi, II-III, 124
 Pound, Ezra, II-III, 101
 Pozzani, Linda, II-III, 17
 Pozzo, Giancarlo, II-III, 145
 Prassiteale, II-III, 56
 Praz, Mario, I, 76
 Presta, Claudio, II-III, 72
 Preti, Monica, II-III, 129, 131
 Prevedello, Wanda, II-III, 113
 Previtali, Giovanni, II-III, 41, 47
 Primavesi, Oliver, I, 65
 Proietti, Domenico, II-III, 87
 Prota-Giurleo, Ulisse, I, 31, 34-35
 Ptazskowka, Anka, II-III, 134-135
 Pucci, Armando, II-III, 98
 Pullo, Domenico, II-III, 61, 65, 67, 69-71, 73-74
 Punzi, Francesco, II-III, 26
 Quast, Pieter, I, 58
 Quattrocchi, Luca, II-III, 133
 Queirolo, Francesco, II-III, 86
 Quintavalle, Leo, II-III, 127
 Radberto, Pascasio, I, 19
 Radiconcini, Giacomo, I, 79
 Raffaelli, Marina, I, 12-13
 Raguzzino, Filippo, II-III, 62, 72
 Raguzzino, Francesco, II-III, 62-63, 65, 69
 Rambelli, Giovanni Francesco, II-III, 98
 Ramón Folch de Cardona, Pedro Antonio, II-III, 51-53
 Ramsay, Michael, II-III, 81
 Ranuccio II Farnese, duca di Parma e Piacenza, II-III, 77
 Rao, Anna Maria, II-III, 59
 Raspi Serra, Joselita, II-III, 87
 Rauschenberg, Robert, II-III, 137
 Raynaud, Gaston, I, 12
 Redi, Fabio, II-III, 59
 Redín Michaus, Gonzalo, I, 51
 Regnault, François, II-III, 150
 Reiffenstein, Johann Friedrich, I, 54
 Reindl, Peter, I, 67
 Reinsberg, Carola, II-III, 15
 Rembrandt, Harmenszoon van Rijn, I, 22, 25, 58, 66
 Renda, Giuseppe, II-III, 106, 109, 114
 Reni, Guido, I, 70-71
 Requesens, Isabella de, II-III, 45
 Rescigno, Carlo, II-III, 17
 Ressa, Giovanni, I, 51
 Restany, Pierre, II-III, 135
 Retaggio, Giacomo, I, 50
 Rewald, John, II-III, 132
 Ribalta, Juan, I, 26
 Ribera, Francesco de, I, 33
 Ribera, Jusepe de, I, 14-18, 20-26, 27-38
 Riccardo de Montefusco, II-III, 24
 Riccardo de Polcara, II-III, 22
 Riccardo di San Germano, II-III, 20-21, 26
 Ricci, Angelo Maria, II-III, 93, 98, 99
 Ricci, Corrado, II-III, 132
 Ricci, Giovanni, II-III, 17
 Ricci, Juan Andrés, I, 24, 26
 Ricci Sindoni, Paola, I, 12
 Ricciardi, Francesco, conte dei Camaldoli, II-III, 92-93, 99
 Ridolfi, Mario, I, 79
 Rioja, Francisco de, I, 18-22, 24-26
 Rizzarelli, Giovanna, II-III, 129
 Rizzi Zannoni, Giovanni Antonio, II-III, 123
 Rizzo, Vincenzo, I, 49-51; II-III, 72-74
 Robbia, Andrea della, II-III, 35
 Robert, Carl, II-III, 15
 Roccasalva, Maria, II-III, 134
 Rocco, Nicola, II-III, 69
 Rodin, Auguste, II-III, 113, 133
 Roettgen, Steffi, II-III, 72
 Rolland, Benjamin, I, 69
 Romalli, Cristiana, I, 49
 Romano, Anna Maria, II-III, 86
 Romano, Giovanni, II-III, 38
 Romano, Rosa, II-III, 72
 Romano, Ruggiero, II-III, 26
 Romeo, Rosario, II-III, 88
 Ronke, Jutta, II-III, 16
 Roomer, Gaspar, I, 12
 Rosazza Ferraris, Patrizia, I, 76
 Rosci, Marco, I, 76
 Rose, Barbara, I, 35
 Rose, Bernard, II-III, 149
 Roselli, Francesco Saverio, II-III, 10, 16
 Roselli, Giustiniano, II-III, 10
 Rösener, Werner, II-III, 27
 Rosmini, Antonio, II-III, 98
 Rossellino, Antonio di Matteo di Domenico Gambarelli, *detto* Antonio, II-III, 29, 34
 Rossi, Aldo, II-III, 143, 145
 Rossi, Massimiliano, I, 76; II-III, 129, 131-132
 Rossi, Pasquale, I, 50
 Rossi Doria, Manlio, I, 65
 Rosso, Medardo, II-III, 102-103
 Rosso Fiorentino, *vedi* Giovan Battista di Jacopo
 Rota Ghibaudi, Silvia, I, 12
 Roth, Ann, II-III, 148-149
 Rotili, Mario, II-III, 72
 Rubens, Pieter Paul, I, 24
 Rubertelli, Nicola, II-III, 148
 Rubino, Gregorio E., II-III, 127-128, 141
 Ruesch, Hans, I, 50
 Ruggiero, Nunzio, II-III, 132
 Ruggiero II di Sicilia, II-III, 26
 Ruotolo, Enrico, II-III, 134
 Ruotolo, Giuseppe, II-III, 26
 Ruotolo, Renato, I, 49; II-III, 48, 113
 Ruperto di Deuz, I, 19
 Ruppell, Edouard Wilhelm, II-III, 94
 Rusciano, Raffaella Rosa, II-III, 144
 Rusconi, Camillo, I, 45, 47, 51
 Russo, Augusto, I, 51
 Russo, Carla, I, 12
 Russo, Ferdinando, I, 5, 11
 Russo, Francesco, I, 12
 Russo, Nicola, II-III, 58
 Russo, Salvatore, II-III, 122, 127-128
 Russo, Tato, II-III, 150
 Rutelli, Mario, II-III, 112
 Sabatini, Andrea, *detto* Andrea da Salerno, II-III, 41
 Sabatini, Francesco, II-III, 82, 84-85, 122
 Sabbatino, Pasquale, I, 11
 Sacchetti, Giovan Francesco, II-III, 84
 Saccocci, Andrea, II-III, 26
 Saccomani, Elisabetta, II-III, 48
 Saggese, Matteo, II-III, 65
 Saint-Non, Jean-Claude Richard de, II-III, 123
 Saja, Pietro, I, 63
 Salerno, Luigi, II-III, 73
 Salmi, Mario, I, 24
 Salmon, Dimitri, I, 76
 Salvy, Gérard-Julien, I, 76
 Sambiase Gennaro, duca di Sandonato, II-III, 108
 Sanchez, Pierre, I, 76-77
 Sánchez-Rojas Fenoll, Maria del Carmen, I, 50
 Sancho, José Luis, II-III, 85-88
 Sangallo, Francesco da, II-III, 48
 Sangro, Giovan Francesco (Cecco) di, II-III, 86
 Sangro, Placido de, duca di Martina, II-III, 105
 Sangro, Raimondo di, principe di Sansevero, II-III, 75-82, 85-88
 Sanguineti, Edoardo, II-III, 137
 Sanmartino, Giuseppe, I, 51; II-III, 75, 82, 86
 Sannazaro, Jacopo, II-III, 45
 Sansone, Mariarosaria, II-III, 114
 Sansovino, Andrea di Niccolò di Menco de' Mucci, *detto* Andrea, II-III, 34, 39
 Santacroce, Girolamo, II-III, 41
 Santagata, A., II-III, 16
 Santoli, Vittorio, I, 65
 Santos, Francisco de los, I, 26
 Santucci, Paola, II-III, 72
 Sanvitale, Eleonora, I, 72
 Sanzio, Raffaello, I, 59, 61
 Saporì, Francesco, II-III, 132
 Saracino, Francesco, I, 16, 24-25
 Saracino, Massimo, II-III, 17
 Sarenco, *vedi* Mabellini, Isaia
 Sarnelli, Pompeo, II-III, 58-59
 Sartori-Canova, Giambattista, II-III, 91-94, 98-99
 Savino, II-III, 114
 Scacchi, Arcangelo, II-III, 97, 99
 Scacchi, Francesco, II-III, 73
 Scafa, Francesco, II-III, 124
 Scalini, Mario, II-III, 38
 Scandone, Francesco, II-III, 48
 Scano, Maria Grazia, I, 50
 Scarano, Giuseppina Anna, II-III, 114
 Scarpa, Carlo, II-III, 144-145
 Scavone, Rossana, II-III, 16
 Schauenburg, Konrad, II-III, 15
 Scherillo, Antonio, II-III, 97, 99
 Schnapp, Jeffrey, II-III, 142, 145
 Scholz-Hänsel, Michael, I, 34
 Schröter, Corona, I, 53, 65
 Schultz, Ben, II-III, 143
 Schultz, Peter, II-III, 15

- Schütz, Johann Georg, I, 54, 57, 65
Schütze, Sebastian, I, 49
Sciffone, Felice, I, 45, 47
Sciolla, Gianni Carlo, II-III, 132
Scirocco, Elisabetta, II-III, 58
Scognamiglio, Ornella, I, 66, 76
Scorsese, Martin, II-III, 148-149
Scott Munshower, Susan, II-III, 72
Scotti, Angelo Antonio, I, 43
Scotti, Maria Angiola, I, 43
Scotto di Perta, Gabriele, I, 49
Secchi, Lia, I, 65
Secondat, Charles-Louis de, barone de La Brède e di Montesquieu, II-III, 79
Sedulio (Caelius Sedulius), I, 19
Seidel, Max, I, 34
Selbmann, Rolf, I, 65
Sensani, Gian Carlo, II-III, 146, 149
Sergio, Giuliano, II-III, 140
Sersale, Giovanni Leonardo, I, 33, 35, 37
Servadei, Cristina, II-III, 15
Sestieri, Giancarlo, I, 51
Sestieri, Pellegrino Claudio, II-III, 16
Seydoux, Xavier, I, 76-77
Sgarbi, Vittorio, II-III, 114
Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, terzo conte di, I, 55
Shahn, Ben, II-III, 143
Shakespeare, William, II-III, 148-149
Siani, Nicola Andrea, II-III, 118, 127
Sigismondo, Giuseppe, II-III, 74
Siloe, Diego de, II-III, 38, 41-42, 45, 47
Silver, Larry H., I, 25
Simone di Cirene, I, 19
Siret, Adolphe, I, 77
Siri, Vittorio, I, 13
Sisto V (Felice Peretti), papa, II-III, 118
Smith, Eugene, II-III, 143
Soffici, Ardengo, II-III, 132-133
Solari, Tommaso, II-III, 101
Solimena, Angelo, I, 49
Solimena, Francesco, I, 46, 50-51
Solinas, Francesco, I, 49
Sonnino Elena, II-III, 101
Sonnino, Giorgio, II-III, 101
Sorelli, Guido, I, 76
Soriano, Fiammetta, II-III, 17
Sorolla, Joaquín, II-III, 132
Sorrentino, Paolo, II-III, 148-149
Sottsass, Ettore, II-III, 142, 145
Soufflot, Jacques-Germain, II-III, 81, 83
Spada, Cino, II-III, 114
Spada Medici, Lavinio, II-III, 94
Spagnesi, Gianfranco, II-III, 127
Spano, Giovanni, I, 50
Spano, Livia, II-III, 133
Sperandeo, Girolamo, II-III, 37, 39
Speranza, Fabio, II-III, 38, 47
Sperti, Luigi, II-III, 16
Spinazzola, Vittorio, II-III, 15
Spinelli, Ferdinando Vincenzo, principe di Tarsia, I, 51
Spinelli, Giuseppe, I, 49
Spinelli, Riccardo, I, 76
Spinosa, Aurora, II-III, 150
Spinosa, Nicola, I, 24-26, 34, 49; II-III, 49, 59, 72
Spruit, Leen, II-III, 87
Sricchia Santoro, Fiorella, I, 35; II-III, 48, 60
Stabenow, Jörg, II-III, 39
Staël-Holstein, Anne-Louise Germaine Necker, baronessa di (Madame de Staël), I, 76
Stahl, Alan M., II-III, 27
Stanhope, James, II-III, 78
Stanislao, Kostka, santo, II-III, 65, 69
Stanzione, Massimo, I, 40, 45
Starita, Simona, II-III, 58-60
Stefanelli, Antonio, II-III, 134
Stefani, Ferruccio, II-III, 133
Stefani, Grete, II-III, 127
Stein, Carlotta von, I, 53-54
Stendhal, *vedi* Henri, Beyle
Stern, Samuel Miklos, II-III, 26
Stolberg, Friedrich Leopold, I, 60
Stroffolino, Daniela, II-III, 72
Summonte, Pietro, II-III, 45, 49
Susinno, Stefano, I, 76
Tabacchi, Odoardo, II-III, 102
Tagliacozzi Canale, Niccolò, II-III, 61, 72
Tamajo Contarini, Maria, II-III, 114
Tangho, Antonio, II-III, 119-121
Tarallo, Michela, II-III, 58
Tarallo, Pantaleo, II-III, 113
Tarantini, Giuseppe, II-III, 113
Tasso, Torquato, I, 5, 71, 73; II-III, 129, 131-132
Tecce, Angela, II-III, 150
Tell, Guglielmo, I, 59
Ternois, Daniel, I, 76-77
Ternois, Marie-Jeanne, I, 77
Tesori, Francesco di Giovanni, II-III, 34
Thieme, Ulrich, II-III, 73-74
Thomas, Giuseppe, II-III, 112, 115
Tibaldi, Pellegrino, I, 67
Tiddia, Alessandra, II-III, 133
Tieck, Ludwig, I, 60, 66
Tiepolo, Giambattista, II-III, 129, 131-132
Tiepolo, Giandomenico, II-III, 84, 87
Tiepolo, Lorenzo, II-III, 84, 87
Tinguely, Jean, II-III, 137
Tirelli, Umberto, II-III, 147-150
Tischbein, Johann Heinrich il Vecchio, I, 58
Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm, I, 53-67
Todisco, Luigi, II-III, 6, 14-15, 17
Toland, John, II-III, 81
Toledo, Francisco de, I, 19, 24
Tommaso Aniello d'Amalfi, *detto* Masaniello, I, 5, 11-12, 27, 34, 38; II-III, 120
Tornabuoni, Luigi, II-III, 45, 48-49
Toro, Luigi, II-III, 113
Tosi, Piero, II-III, 146, 148-150
Torres, Pascal, II-III, 131
Toscanella, Orazio, II-III, 131
Toscanini, Walter, II-III, 133
Toscano, Maria, II-III, 89, 97
Tosini, Antonio, II-III, 114
Totino, Lora, II-III, 137
Totò, *vedi* De Curtis, Antonio
Toubert, Pierre, II-III, 27
Townley, Charles, II-III, 5
Trabaci, Giovanni Maria, I, 34
Tramontana, Salvatore, II-III, 27
Trappetti, Dino, II-III, 146-147, 150
Travaglini, Eugenio, II-III, 26
Travaini, Lucia, II-III, 22-23, 26
Trimarco, Angelo, II-III, 134
Trincherà, Pietro, I, 11
Trini, Tommaso, II-III, 137
Tripisciano, Michele, II-III, 112, 115
Tripodì, Antonio, I, 50
Trippel, Alexander, I, 59, 66
Trisorio, Lucia, II-III, 134
Trombetti Budriesi, Anna Laura, 25
Tucci, Anna, I, 49
Tucci, Ugo, II-III, 26
Tufano, Mariano, II-III, 148
Tupputi, Niccolò, II-III, 41
Tutini, Camillo, I, 8, 12
Tuttavilla, Maria Lucrezia, contessa di Sarno, II-III, 118
Tuttavilla, Muzio, conte di Sarno, II-III, 117-119, 127-128
Tuttavilla, Vincenzo, I, 8
Tuttavilla, Vincenzo Muzio, conte di Sarno, II-III, 127
Urbano VIII (Maffeo Barberini), papa, I, 24
Ussia, Salvatore, II-III, 16
Vaccaro, Andrea, I, 23, 26
Vaccaro, Domenico Antonio, I, 45, 47, 51; II-III, 61, 63, 71, 73
Vaccaro, Lorenzo, I, 45, 51; II-III, 80, 84
Valente, Isabella, II-III, 113-115
Valeri, Diego, I, 65
Valerio, Vladimiro, I, 34; II-III, 128
Vallet, Georges, II-III, 87
Vallone, Giancarlo, II-III, 48
Valori, Michele, II-III, 145
Valsecchi, Marco, II-III, 137
Vanacore, Mario, I, 50
van der Neer, Aert, I, 58
Vannucci, Pasquale, II-III, 98
Vanvitelli, Luigi, II-III, 68, 122
Vargas, Carmela, I, 49
Vasari, Giorgio, I, 17, 20, 25, 29; II-III, 29, 35, 38, 49
Vecellio, Tiziano, II-III, 130
Vela, Vincenzo, II-III, 102
Velardiniello, I, 5, 11
Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y, I, 18, 21-22, 24-26
Venditti, Arnaldo, II-III, 72, 74
Ventura, II-III, 24
Venturi, Adolfo, II-III, 132
Venturi, Gianni, I, 76; II-III, 129-130
Venturi, Robert, II-III, 143
Verde, Marino, I, 13
Verdi, Giuseppe, II-III, 149
Vergani, Guido, II-III, 150
Vergine, Lea, II-III, 137
Vergne, Jeanne-Herménégilde Barendson, I, 77
Viceconte, Filomena, I, 35
Vico, Giambattista, I, 23
Viessesux, Giovan Pietro, II-III, 92
Vigo, Niccolò, *vedi* Viso, Nicola
Vilardi, Elena, II-III, 132
Villa, Emilio, II-III, 137
Villani, Giovanni, II-III, 127
Villani, Paola, II-III, 132
Villari, Anna, II-III, 115
Villari, Rosario, I, 12-13, 34
Villari, Sergio, II-III, 127
Virgilio Marone, Publio, I, 59
Virzi, Paolo, II-III, 149
Visconti, Carlo Ludovico, II-III, 15
Visconti, Luchino, II-III, 148-149
Viso, Andrea, II-III, 69, 73
Viso, Nicola, II-III, 73
Visone, Massimo, I, 76
Vitale, Filippo, I, 25
Vitale, Marco, I, 7
Viti, Eugenio, I, 78-79
Vittoria, Eduardo, II-III, 142-143
Vittorini, Marcello, II-III, 145
Vitzthum, Walter, I, 39
Viva, Denis, II-III, 137
Viviani, Raffaele, I, 79
Voltaire, *vedi* Arouet, François-Marie von den Hoff, Ralf, II-III, 15
Von Falkenhausen, Vera, II-III, 26
Waagen, Gustav Friedrich, I, 59
Waldeck, Friedrich Karl August von, I, 55-56, 65-66
Warhol, Andy, II-III, 145
Waterhouse, John William, II-III, 112
Wenzel, Manfred, I, 65
Westervelt, Hilda, II-III, 14
Widmanstetter, Johann Albrecht, I, 19
Wieland, Christoph Martin, I, 60
Willard, Ashton Rollins, II-III, 101, 113
Willemsen, Carl Arnold, II-III, 26
Wilson, Timothy, II-III, 130
Winckelmann, Johann Joachim, I, 54-55, 66; II-III, 83
Winkelmann, Eduard, II-III, 27
Wiskemann, Giorgio, II-III, 145
Woodall, Joanna, I, 35
Wouwerman, Philips, I, 58
Wünsche, Raimund, I, 65
Wyck, Jan, I, 58
Ximenes, Ettore, II-III, 101
Zani, Pietro, II-III, 73
Zaniboni, Eugenio, I, 65, 67
Zanker, Paul, II-III, 14
Zampieri, Domenico, *detto* Domenichino, I, 28, 34
Zanotti, Giampietro, I, 35
Zanuso, Marco, II-III, 145
Zarra, Carmine, II-III, 127
Zazzera, Sergio, I, 50
Zeffirelli, Franco, II-III, 148
Zeza, Andrea, I, 24, 35; II-III, 48, 60
Zino, Tommaso, II-III, 67
Ziosi, Roberta, II-III, 132
Ziviello, Luigi, I, 76
Zola, Émile, II-III, 102-103
Zoppino, Niccolò, II-III, 130
Zucchi, Antonio, I, 54
Zuloaga, Ignacio, II-III, 132
Zúñiga y Avellaneda, Juan de, conte Miranda, II-III, 118
Zurbarán, Francisco de, I, 26

Indice dei luoghi

- Acarniana, II-III, 5
Acerra, II-III, 117
Agrigento, I, 33
Alba Fucens, II-III, 13
Alberona, II-III, 19-21
Alençon, Musée des Beaux-Arts, I, 24
Alizia, II-III, 5-6
America Latina, II-III, 133
Amsterdam, I, 58
Andalusia, I, 26
Anthedon, II-III, 7
Anversa, I, 19-20, 24-25
Apricena, II-III, 19
Aquila, II-III, 12
Aranjuez, I, 45
Arenenberg, Napoleonmuseum, I, 71
Ariccia, Palazzo Chigi, II-III, 131
Aroslen, Residenzschloss, I, 56
Ascoli Satriano, II-III, 19
Atene
- Hephaisteion, II-III, 5, 8
- Museo Archeologico Nazionale, II-III, 7
Atri, II-III, 61
Avellino, II-III, 41
Aversa, I, 8-9; II-III, 52
- chiesa della Santissima Annunziata, I, 18

Babilonia, I, 25
Bagnoli
- Città della Scienza, II-III, 139
- già Fabbrica Interconsorziale di Conci-
mi e Prodotti Chimici, II-III, 139
Barbadillo de Herrerros, II-III, 47
Barcellona, I, 24-25
- Cattedrale, II-III, 47
- Universitat de Barcelona, I, 35; II-III,
111-112
Bari, I, 34
Barletta, II-III, 48
Basilea, Art Basel, II-III, 135
Benevento, II-III, 19, 62
Bergamo, Torre dell'orologio, II-III, 131
Berlino, II-III, 7
- Staatliche Museum, I, 33
Biarritz-Pau, Galerie Lhoste, I, 77
Bologna, I, 35
- Fondazione Cineteca, II-III, 146
- Specola, II-III, 99
Bommarzo, II-III, 131
- Sacro Bosco, II-III, 131
Bonn, I, 24
Bottaro, II-III, 119
Brescia
- Museo dell'Industria e del Lavoro
"Eugenio Battisti" (Musil), II-III, 141
-- Archivio, II-III, 140
Brindisi, II-III, 17, 20, 26
Bruxelles, I, 74; II-III, 145
- Musées Royaux des Beaux-Arts de
Belgique, II-III, 112
Budapest, Szépmvészeti Múzeum, I, 25
Buenos Aires, II-III, 112

Caiazzo, I, 79
Caltanissetta, Museo Civico, II-III, 112
Calvi, I, 9

Cambridge (USA), Massachusetts Insti-
tute of Technology, II-III, 143
Campania, I, 26; II-III, 27, 84, 127, 136,
138-140
Campobasso, II-III, 19, 21
- Biblioteca Provinciale "P. Albino"
(Raccolta Eliseo), I, 49
Canada, II-III, 126
Cancello ed Arnone, II-III, 59
Candelaro, II-III, 19
Capaccio, II-III, 75
Capitanata, II-III, 19, 23-24, 27
Capri, II-III, 5
Caprioglio, II-III, 19
Capua, I, 8-9; II-III, 7, 59, 91
- cripta del Duomo, I, 40-41, 45, 48
- Museo d'Arte Contemporanea, II-III,
141
Carpino, II-III, 19
Carrara, II-III, 91, 95, 98
Cartagena (Murcia), I, 50
Casale Celano, II-III, 19
Casale di Sala, II-III, 19
Casalnuovo, II-III, 19
Casalnuovo Monterotaro, II-III, 19
Casalvatico, II-III, 19
Caserta, I, 35, 66; II-III, 138, 140-141
- Museo d'Arte Contemporanea
(MAC), II-III, 141
- Reggio, I, 66; II-III, 75-76, 82, 85
- Tabacchificio Catemario, II-III, 139
- Università degli Studi della Campania
"Luigi Vanvitelli", II-III, 139, 141
Castellammare di Stabia, I, 24, 34
Castelluccio dei Sauri, II-III, 19
Catalogna, I, 20
Cava de' Tirreni, chiesa di San Pietro a
Siepi, I, 23
Cerce, II-III, 19-21
Cercemaggiore, II-III, 19, 26
Cerignola, II-III, 19
Cerreto Guidi, chiesa di San Leonardo,
II-III, 38
Cerreto Landi, II-III, 78
Chieti, II-III, 19
Chiusa di Pesio, II-III, 130
Civitate, II-III, 19
Civitavecchia, II-III, 61
Cogolludo (Guadalajara), I, 20, 25
- chiesa di Nuestra Señora de los Reme-
dios, I, 14, 25
Colonia, I, 34
Compiègne, Musée Antoine Vivenel,
I, 75
Compton Verney, Art Gallery & Park,
II-III, 80
Copenaghen, II-III, 99
Corneto, II-III, 19
Corsica, II-III, 91
Creta, II-III, 5-6, 14
Crotone, II-III, 124
Cuncolin, II-III, 61
Cupi, frazione di Visso, II-III, 91

Dallas, Meadows Museum, Southern
Methodist University, I, 29, 31
Danimarca, II-III, 96
Delfi, Thesaurus degli Ateniesi, II-III, 5

Deliceto, II-III, 19
Diso, chiesa parrocchiale, I, 51
Dozza Imolese, chiesa di Santa Maria
Assunta, confraternita del Buon Gesù,
II-III, 38
Düsseldorf, Goethe Museum, I, 55, 61,
66

Eboli, Collegiata, I, 49
El Tajin, II-III, 80
Emilia Romagna, II-III, 29, 35, 38
Ercolano, I, 54; II-III, 80
Europa, I, 15, 18, 54; II-III, 23, 137, 139,
141-142

Favignana, II-III, 90
Ferrara, I, 72
- Palazzo Schifanoia, II-III, 130
Fiesole
- Cattedrale, II-III, 29, 31, 33-35, 36-38
-- cappella del coro, II-III, 31
- chiesa di San Girolamo, II-III, 31, 37
Fiorentino, II-III, 19
Firenze, I, 24, 32, 34, 59; II-III, 90, 92-93,
111, 128, 144
- Archivio storico Adriano Salani, II-III,
138
- Archivio storico Giunti, II-III, 138
- Biblioteca Nazionale Centrale, II-III,
138
- chiesa di San Jacopo in Campo Corbo-
lini, II-III, 45, 48
- chiesa di San Lorenzo, II-III, 30
- chiesa di Santo Spirito, II-III, 34, 39
- Ditta Alinari, II-III, 110
- foyer dell'Opera, II-III, 150
- Giardini di Boboli, II-III, 7, 9
- Museo Bardini, II-III, 38, 43-44
- Museo Nazionale del Bargello, II-III,
35, 37, 48
- Museo Stibbert, I, 25
- Palazzo Pitti, II-III, 131
-- Galleria d'Arte Moderna, II-III, 103
-- Galleria Palatina, I, 25
-- Museo della moda e del costume, II-
III, 146, 150
- Palazzo Vecchio
-- collezione Loeser, II-III, 42, 44
-- Sala dei Gigli, II-III, 38
- Spedale degli Innocenti, II-III, 31, 39
Foggia, II-III, 19
- Istituto Tecnico, II-III, 114
Fontana Figura, II-III, 19
Fontana Fura, II-III, 19
Francia, II-III, 65, 79
Francoforte, I, 62; II-III, 145
- Goethe Museum, I, 62, 64
Frassi (o Frassitello), II-III, 52
Frattamaggiore, I, 50
Frattaminore, Cappella di Santa Maria
della Pietà o della Madonna dell'Arco,
I, 45

Gaeta, I, 9, 35
Genova, I, 24; II-III, 26, 84, 137
- Biblioteca della Fondazione Mario
Novaro, II-III, 138
- Museo d'Arte Orientale "Edoardo
Chiossone", II-III, 133
- Università degli Studi, II-III, 137
Germania, II-III, 27, 143
Gibbiza, II-III, 19
Gildone, II-III, 19-21, 23
Girifalco, Palazzo Caracciolo, II-III, 53
Giugliano, I, 8
Golgotha, I, 15, 19
Gragnano, II-III, 59, 122, 127
Granada
- Cattedrale, I, 24, 26
- Fundación Rodríguez-Acosta, I, 25
Grazzanise, II-III, 52, 59
Grumento Nova, II-III, 8, 11-12
Grumentum, II-III, 8-10, 12-14, 16-17
Grumo Nevano, basilica di San Tam-
maro, II-III, 115

Haina, I, 54-55, 57-58
Hannover, I, 58-59
Harvard, II-III, 143
Hildesheim, Roemer- und Pelizae-
us-Museum, II-III, 6-7

Ielsi, II-III, 19
Illiria, II-III, 75
Imola, II-III, 38
- Cappella di Piazza dell'Osservanza,
II-III, 38, 38
- Porta Montanara, II-III, 38
Inghilterra, II-III, 27, 77-78
Ischia, Punta Molino, Grand Hotel, II-
III, 145
Ischitella, II-III, 19
Italia, II-III, 78, 133, 137, 138-141, 146,
149
Ithaca (New York), Cornell University,
II-III, 145

Játiva, I, 19

Kassel, I, 58

L'Aquila, II-III, 93, 98
L'Avana, Museo Nacional de Bellas Ar-
tes, II-III, 111
Lecce, I, 50; II-III, 89
Le Creusot, II-III, 139
Leida, I, 34
Lesina, II-III, 19-20
Levante, II-III, 26
Liegi, II-III, 145
Lille, I, 75
Lipsia, I, 24, 34
Lisbona, I, 34
- Museu Nacional de Arte Antiga, II-
III, 48
Livorno, II-III, 91
Lombardia, I, 21
Londra, I, 25-26, 35, 71; II-III, 77-78
- British Museum, II-III, 5, 7, 15
- National Gallery, I, 25
- Royal Academy, II-III, 112
- Tate Modern, II-III, 140
- Victoria and Albert Museum, I, 71, 73,
77; II-III, 32, 34, 37
Los Angeles, Paul Getty Museum, I,
17, 24

- Lucera, I, 35; II-III, 19
- Macinesso, II-III, 78
- Maddaloni, I, 9
- Madrid, I, 12, 22-26, 34-35; II-III, 77, 79-82, 84-85, 87-88
- Biblioteca Nacional de España, I, 25
- chiesa di San Martino, II-III, 87
- Fundación Casa Ducal de Medinaceli, I, 28
- Monastero di San Lorenzo del Escorial, I, 26
- sagrestia del Collegio, I, 26
- Museo del Prado, I, 22, 25, 34; II, 45, 47, 80
- Palazzo del Buen Retiro, II-III, 80, 87
- Palazzo Reale, II-III, 75-76, 79, 83-84, 86, 88
- Manfredonia, II-III, 19
- Mantova, I, 32
- Palazzo Ducale, I, 32
- Marano, I, 8
- Maratona, II-III, 8
- Marca Trevigiana, II-III, 20
- Marcianise, già Fabbrica Saffa, II-III, 139
- Marsiglia, II-III, 21, 124
- Mazzone, feudo, II-III, 51-52
- Medina del Campo, convento de Santa Ana, I, 25
- Mediterraneo, II-III, 20
- Meissen, II-III, 86
- Melfi, II-III, 20-21, 25
- Mendrisio, II-III, 127
- Meno, II-III, 27
- Mesagne, II-III, 17
- Messina, II-III, 20
- Metaponto, Museo Archeologico Nazionale, II-III, 10-11
- Milano, I, 24-25, 34, 60; II-III, 22, 111, 124, 129, 132, 135, 144-145
- Hangar Bicocca, II-III, 140-141
- Museo Poldi Pezzoli, I, 28-29
- Museo teatrale alla Scala, II-III, 146
- Palazzo Arcivescovile, I, 22
- Teatro alla Scala, I, 79; II-III, 148-150
- Minori, basilica di Santa Trofimesa, I, 18
- Mogliano, Teatro Apollo, I, 79
- Molise, II-III, 19
- Monaco di Baviera, I, 34; II-III, 112
- Sotheby's, I, 77
- Montalcino, Teatro degli Astrusi, I, 79
- Monte Sant'Angelo, II-III, 19
- Montecarlo, I, 77
- Montecassino, II-III, 25
- abbazia, Cappella di San Bertario, II-III, 62
- Archivio dell'abbazia, II-III, 19, 25
- Montecorvino, II-III, 19
- Montemarano, II-III, 48
- Montesarchio, chiesa di Santa Maria delle Grazie, I, 50
- Morcone, II-III, 26
- Morea, II-III, 27
- Mosella, II-III, 27
- Motta Montecorvino, II-III, 19
- Napoli, *passim*
- Accademia di Belle Arti, già Real Istituto di Belle Arti, II-III, 101, 112-113, 114-115, 146, 149
- Archivio Storico, II-III, 113-115
- Archivio di Stato, I, 36-37, 76; II-III, 58, 71-74, 128
- Archivio napoletano Societas Iesu, II-III, 72-74
- Archivio Roberto Mango, II-III, 145
- Archivio Storico del Banco di Napoli-Fondazione, I, 51; II-III, 61, 71-73
- Archivio Storico Diocesano, I, 51
- Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III", I, 12, 26, 33-34; II-III, 58, 93, 98, 121, 127
- Biblioteca teologica "San Tommaso d'Aquino", I, 12
- Biblioteca Universitaria, II-III, 137
- castello di San Martino, II-III, 29
- Castel Sant'Elmo, II-III, 150
- catacomba di San Gennaro, II-III, 52
- Circolo Artistico Politecnico, II-III, 112-113
- galleria Corona, II-III, 112
- galleria Il Centro, II-III, 134
- Galleria Umberto I, II-III, 74
- guglia di San Gennaro, II-III, 53
- Mercato Ittico, I, 79
- Real Liceo Artistico, II-III, 115
- Scuola militare Nunziatella, II-III, 71
- Società Napoletana di Storia Patria, I, 60
- biblioteca, I, 11; II-III, 59
- Società Promotrice di Belle Arti, II-III, 101, 108, 114
- Teatro Italia, I, 79
- Teatro Mediterraneo, II-III, 145
- Teatro Stabile, II-III, 148-150
- Università degli Studi "Federico II", I, 35; II-III, 89, 94, 134, 136
- Aula Magna Storica, II-III, 145
- Facoltà di Architettura, II-III, 141, 143-146
- Vesuvio, II-III, 118, 120, 125, 128
- Chiese, cappelle, conventi e monasteri*
- Annunziata, sagrestia, II-III, 47
- Cappella Reale, I, 34
- Cappella Sansevero, I, 67; II-III, 75-76, 81, 83, 85, 88
- Concezione a Montecalvario, II-III, 67
- convento di Santa Maria la Nova, I, 27
- convento di Santo Spirito di Palazzo, I, 31
- Croce di Palazzo, II-III, 58, 70
- Duomo
- Cappella del Tesoro di San Gennaro, I, 28; II-III, 110, 112
- Cappella Galeota, II-III, 53
- Cappella Teodori, II-III, 41-42
- Gesù Nuovo, II-III, 58
- Immacolata alle Rampe Brancaccio, II-III, 112, 115
- monastero di San Pietro a Maiella, II-III, 89
- Monte de' poveri vergognosi, II-III, 51, 53-58
- Noviziato dei Gesuiti a Pizzofalcone, II-III, 65, 68
- Nunziatella, *vedi* SS. Annunziata a Pizzofalcone
- Pio Monte della Misericordia, II-III, 72
- Archivio storico, II-III, 73
- Real Collegio del Salvatore (collegio del Gesù Vecchio), II-III, 90
- Redenzione dei cattivi, II-III, 60
- San Gennaro, II-III, 106
- San Gennaro extra moenia, II-III, 52-54
- San Giacomo degli Spagnoli, I, 17, 45
- San Giovanni a Carbonara, I, 17
- Cappella Caracciolo di Vico, II-III, 41, 45, 47
- Cappella Seripando, I, 17
- San Martino (Certosa), I, 40, 45, 51
- Cappella di San Giuseppe, I, 51
- San Paolo Maggiore, Cappella della Purità, II-III, 53
- San Pasquale a Chiaia, II-III, 73
- Santa Brigida, II-III, 51, 69, 74
- Santa Maria Assunta dei Pignatelli, o Cappella Pignatelli, II-III, 45
- Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone, II-III, 69
- Santa Maria dei Miracoli, I, 23
- Santa Maria dei Sette Dolori, I, 46-47
- Santa Maria della Concezione a Montecalvario, I, 45, 51
- Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, II-III, 33, 37
- Santa Maria del Popolo agli Incurabili, I, 17
- Santa Maria di Donnalbina, II-III, 63
- Santa Maria di Monteoliveto, II-III, 29, 34
- Santa Maria di Montesanto, I, 26
- Santa Maria la Nova, II-III, 60
- Sant'Anna a Porta Capuana, II-III, 71
- Santa Teresa a Chiaia, I, 23
- Sant'Eframo Nuovo, II-III, 55
- Santi Severino e Sossio, I, 17
- sepolcro Bonifacio, II-III, 45
- SS. Annunziata a Pizzofalcone, detta Nunziatella, II-III, 61-63, 65-74
- Cappella di San Francesco Saverio, II-III, 69
- Cappella di Sant'Ignazio di Loyola, II-III, 70
- Cappella di San Stanislao Kostka, II-III, 69-70
- Trinità degli Spagnoli, II-III, 60
- Trinità di Palazzo, II-III, 55, 58
- Cappella dell'Immacolata, II-III, 51
- Musei*
- Centro Musei delle Scienze Naturali e Fisiche (Università degli Studi "Federico II"), II-III, 99
- Galleria dell'Accademia di Belle Arti, II-III, 112, 146
- Memus, Museo e Archivio Storico del Teatro San Carlo, II-III, 146
- Museo Archeologico Nazionale, I, 79; II-III, 4-10, 12, 14-16, 102
- Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina (MADRE), II-III, 136
- Museo del Novecento, II-III, 134
- Museo del Tesoro di San Gennaro, II-III, 110, 115
- Museo e Real Bosco di Capodimonte, I, 24; II-III, 72-73, 104-106, 114
- Museo Nazionale della Ceramica "Duca di Martina", Villa Floridiana, II-III, 141
- Museo Nazionale di San Martino, I, 8, 12; II-III, 53, 90, 112
- Museo Storico dell'Istituto Suor Orsola Benincasa, I, 21-24, 26
- Ospedale di San Gennaro dei poveri, II-III, 51-54, 59-60
- Palazzo delle Arti (PAN), II-III, 136
- Real Museo Mineralogico (Università degli Studi "Federico II"), II-III, 89, 94, 96-97, 99
- Palazzi e Ville*
- Carafa di Maddaloni, I, 27
- Firrao, I, 27
- Galeota, II-III, 58
- Gravina, II-III, 145
- Oro (villa), I, 79
- Penne, II-III, 96
- Pignatelli (villa), II-III, 147-150
- Pignatelli di Monteleone, II-III, 72
- Reale, I, 31-33, 69-70, 72-73; II-III, 58
- Sansevero, II-III, 82, 85, 88
- Spinelli di Tarsia, I, 45, 51
- Vandeneynenden, II-III, 58
- villa di Vedio Pollione, I, 79
- Quartieri*
- Chiaia, I, 31
- Pizzofalcone, II-III, 73
- Posillipo, I, 79
- Santo Spirito di Palazzo, I, 31
- Vomero, I, 8-9; II-III, 51
- Strade, vicoli e piazze*
- Ferrandina, largo, II-III, 145
- Garibaldi, corso, I, 11
- Marco di Lorenzo, via, I, 11
- Mercato, piazza, I, 9, 12
- Nolana, piazza, I, 79
- Porta Capuana, II-III, 71
- Porta Nolana, II-III, 120
- San Demetrio, piazzetta, II-III, 96
- Santo Spirito di Palazzo, piazza, I, 31
- Sellaria, I, 13
- Stella, rione, I, 8
- Toledo, via, I, 5, 31; II-III, 51
- New Haven, I, 35
- New York, I, 24; II-III, 135, 142-145
- Biblioteca della Hispanic Society of America, I, 24
- Grand Station Central, II-III, 145
- Manhattan
- Park Avenue, Lever House, II-III, 145
- Tibor de Nagy Gallery, II-III, 143
- Museum of Modern Art, II-III, 144-145
- Museum of Natural History, II-III, 145
- Nocera, II-III, 117
- Nomentum, II-III, 14
- Norvegia, II-III, 27
- Nusco
- Cappella del Sacramento, II-III, 41, 48
- Cattedrale, II-III, 40, 43, 45, 47-48
- Olanda, I, 58
- Oldenburg, I, 62, 67
- Augusteum, I, 64
- Olimpia, Tempio di Zeus, II-III, 5, 8, 15
- Olmedo, monasterio de la Mejorada, II-III, 43
- Orvieto, II-III, 61

- Ostia, necropoli dell'Isola Sacra, II-III, 14
- Padova, I, 59
- Paestum, II-III, 17, 75, 81, 84, 85
- Palenque, II-III, 80
- Palermo, II-III, 25, 109
- Galleria d'Arte Moderna "Empedocle Restivo", II-III, 111
- Pamplona, I, 12
- Parigi, I, 24, 73-75; II-III, 97, 129, 133, 135, 143
- Archives Nationales, I, 77
- Bibliothèque Nationale de France, II-III, 58
- Galleria Canesso, II-III, 56
- Institut National d'Histoire de l'Art (INHA), I, 75, 77
- Musée d'Orsay, II-III, 112
- Musée du Louvre, I, 70-71, 74, 77, 129
- Parma, I, 60; II-III, 20, 77-78, 81
- Galleria Nazionale, I, 32
- Pechino, distretto 798, II-III, 140
- Peschici, II-III, 19
- Piacenza, II-III, 78, 81, 87
- Pietramontecorvino, II-III, 19
- Pietrarsa, Museo nazionale ferroviario, II-III, 138, 141
- Pimonte, frazione di Prato, chiesa di Santa Cristina, I, 51
- Poggibonsi, II-III, 25
- Pomerania, II-III, 27
- Pompei, I, 54; II-III, 75, 80
- Scavi, II-III, 93, 99
- Pontarlier, Musée municipal, II-III, 112
- Portici, II-III, 81, 85, 123, 138
- Ceramica SAV, II-III, 143, 145
- Reggia, II-III, 84
- Portogallo, II-III, 70
- Poseidonia, II-III, 75
- Possagno, II-III, 92
- Tempio canoviano, II-III, 94
- Potenza, II-III, 8
- Pozzuoli, I, 8, 55
- Prato, II-III, 99
- Precina, II-III, 19
- Princeton, I, 24; II-III, 143, 145
- Procida
- chiesa di San Michele Arcangelo, I, 41-42
- oratorio dei Turchini, I, 42, 49
- sagrestia, I, 42
- chiesa di San Tommaso d'Aquino, congrega dei Turchini, I, 39-51
- Sala della Rapa, I, 42
- Terramurata, I, 42, 49
- Prussia, II-III, 27
- Puglia, II-III, 19, 23, 27, 126
- Reggio Calabria, Museo Archeologico Nazionale, II-III, 12, 16
- Regi Lagni, II-III, 59
- Rennes, I, 35
- Reno, II-III, 27
- Rieti, II-III, 93
- Rignano Garganico, II-III, 19
- Ro Ferrarese, Fondazione "Cavallini Sgarbi", II-III, 107, 111
- Roccamonfina, Museo delle Arti e del Geosito dei Monti Aurunci, Magma, II-III, 141
- Rodi, II-III, 19
- Roma, I, 9, 34-35, 39, 53-55, 59-61, 65, 70-71, 75-76, 79; II-III, 21, 29-30, 38, 41-42, 45, 47, 61-62, 80, 84, 89-93, 96, 98-99, 101-103, 111-114, 118, 127, 150
- Accademia di San Luca, I, 25
- basilica di Santa Croce in Gerusalemme, I, 16, 19-20
- Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte (BiASA), II-III, 138
- bigiotteria artigianale L.A.B.A., II-III, 148
- Casa d'arte Palazzi, II-III, 113
- Casino Ludovisi, I, 79
- chiesa di San Marcello al Corso, II-III, 48-49
- chiesa di Santa Cecilia in Trastevere, II-III, 110
- chiesa di Santa Maria del Popolo, II-III, 39
- chiesa di Santa Maria in Trastevere, II-III, 32, 37
- chiesa di Santa Maria sopra Minerva, II-III, 29-30, 32, 37
- chiesa di Sant'Andrea al Quirinale, II-III, 65
- chiesa di Sant'Ignazio, Cappella dell'Annunziata, II-III, 62
- Collegio di Sant'Eusebio, II-III, 89
- Collegio Nazareno, II-III, 90-91, 93, 96, 98-99
- Jewel House Srl, II-III, 148, 150
- Ministero dell'Istruzione/R. Sottosegretario di Stato, II-III, 111, 114
- Museo Casa di Goethe, I, 65, 67
- Museo d'Arte Contemporanea (MACRO), II-III, 140
- Museo di Mineralogia, Università degli Studi "La Sapienza", II-III, 95, 99
- Museo Praz, I, 68-69
- Museo Torlonia, II-III, 15
- noviziato dei Gesuiti, II-III, 65
- Palazzo Braschi, II-III, 146, 148
- Palazzo Farnese, I, 32
- Palazzo Rondinini, I, 54
- raccolta Lancioni, II-III, 114
- Santa Sede, II-III, 96
- Società Amatori e Cultori di Belle Arti, II-III, 112
- Teatro dell'Opera, II-III, 146
- Teatro Eliseo, II-III, 149
- Teatro Jovinelli, I, 79
- Tirelli Costumi, II-III, 146-150
- Università degli Studi "La Sapienza", II-III, 97
- Facoltà di Lettere e Filosofia, I, 79
- via del Corso, I, 54
- Villa Albani, I, 65
- Rovereto, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea (MART), II-III, 135-138
- Ruhr, II-III, 139
- Russia, II-III, 97
- Sala Consilina, II-III, 10
- Salamanca, I, 24
- Salerno, I, 49; II-III, 8, 124, 133, 145
- Duomo, Altare Vicari, II-III, 48
- Salpi, II-III, 19
- Saint-Cloud, I, 76
- Salzburgo, II-III, 19
- San Antonio (Texas), Hemis Fair, II-III, 145
- San Biagio, frazione di Serino, I, 49
- San Gimignano, collegiata, II-III, 34
- San Giovanni Rotondo, II-III, 19
- San Ildefonso, Palazzo Reale della Granja, II-III, 85
- San Leucio, II-III, 141, 138-139
- Museo della Seta e Real Belvedere, II-III, 138-139
- San Paolo di Civitate, II-III, 19
- San Pietroburgo, II-III, 97
- Museo dell'Ermitage, I, 17, 24, 26, 66; II-III, 112
- San Quirico, II-III, 19
- San Severo, II-III, 19
- Santa Croce, II-III, 19-21, 25
- Santa Croce del Sannio, II-III, 19, 26
- Santa Monica, I, 35
- Sant'Arpino, I, 78-79
- collezione Capasso, I, 79
- Saponara, II-III, 8-10, 12, 16-17
- Saragozza, II-III, 47
- Sarno, II-III, 118, 120
- Scozia, II-III, 27
- Segorbe, Museo Catedralicio, II-III, 43-44, 48
- Selvalonga, fondo, II-III, 52, 59
- Sermoneta, Fondazione Caetani, I, 32
- Serra, Congregazione del Popolo, I, 51
- Serracapriola, II-III, 19
- Sicilia, II-III, 19, 26-27, 70, 91
- Siena, II-III, 70, 132
- chiesa di San Domenico, II-III, 34
- Collegio di Santa Chiara, II-III, 132
- Università degli Studi, II-III, 137
- Siponto, II-III, 19
- Siviglia, I, 22-26
- Alcázar, I, 19
- Biblioteca Capitolare e Colombina, I, 25
- Casa de Pilatos, I, 18, 20
- Sora, II-III, 13-14
- Spagna, I, 6, 27; II-III, 61-65, 80-81, 85, 88
- Spoleto, II-III, 91
- Stati Uniti d'America, I, 30; II-III, 126, 142, 145
- Supinum, II-III, 14
- Svizzera, II-III, 8
- Teglio, II-III, 131
- Termoli, II-III, 19
- Terra di Lavoro, I, 6; II-III, 118
- Terra d'Otranto, I, 35
- Tivoli, II-III, 14
- Toledo
- convento di Sant'Ursula, II-III, 45-46
- Museum of Arts, I, 29
- Torino, I, 34-35
- Lingotto, II-III, 140
- Museo del Cinema, II-III, 146
- Toronto, Art Gallery of Ontario, 73
- Torre Annunziata, II-III, 116-125, 127-128
- Archivio Storico Ave Gratia Plena, II-III, 119, 121, 127
- Cappella dell'Annunziata, II-III, 117
- Castello d'Alagno, detto dell'Annunziata, II-III, 117, 120, 123
- chiesa dell'Annunziata, II-III, 120, 123
- cinema-teatro Metropolitan, II-III, 120
- corso Giuseppe Garibaldi, II-III, 125
- corso Umberto I, II-III, 116, 123
- largo Grazie, II-III, 123
- largo Tiglio, II-III, 122
- piazza Cesaro, II-III, 123
- Strada Regia, II-III, 120, 123
- via Gioacchino Murat, II-III, 125
- via Vittorio Emanuele II, II-III, 125
- Villa di Poppea, II-III, 118
- Torre del Greco, II-III, 127
- Torremaggiore, II-III, 19
- Toscana, II-III, 29-30, 77-78, 92
- Tramutola, II-III, 8, 11, 15, 17
- Palazzo Marrano, II-III, 7
- Trento, Università degli Studi, II-III, 137
- Troia, II-III, 19, 21
- Tufara, II-III, 19
- Udine, Università degli Studi, II-III, 137
- Ulm, II-III, 143
- Ungheria, I, 21
- University Park, I, 25
- Urbino, Accademia di Belle Arti delle Marche, II-III, 101, 111, 113, 115
- Utrecht, I, 30
- Valladolid
- chiesa di San Benito el Real, II-III, 43, 47
- Museo Nacional de Escultura, I, 25; II-III, 43-44, 46
- Vallo della Lucania, chiesa del Crocifisso, I, 23
- Vallo di Diano, II-III, 8
- Velletri, II-III, 75, 77, 79, 86
- Vena di Causa, II-III, 19
- Venezia, I, 11, 59; II-III, 26, 75, 132-133
- Veracruz, II-III, 80
- Verona
- Arena Museo (AMO), II-III, 146
- Biblioteca Civica, II-III, 138
- Teatro Romano, II-III, 149
- Versentino, II-III, 24
- Vicenza, Villa Valmarana ai Nani, II-III, 131
- Vienna, I, 21-25, 34
- Kunsthistorisches Museum, I, 15-16, 22, 24; II-III, 12
- Vieste, II-III, 19
- Villanova, II-III, 19
- Viterbo, Museo Civico, II-III, 72
- Vittoria, II-III, 26
- Weimar, I, 53
- Goethe-National Museum, I, 52, 57, 61, 66
- Klassik Stiftung, I, 59, 62
- Wittenberg, I, 24
- Würzburg, I, 34
- Zurigo, I, 60
- Zwolle, I, 35