

## Note e discussioni

*Il Ramaglietto di Castel dell'Ovo: spiegazione di un enigma toponomastico*

Giulio Pane

Il Ramaglietto, termine con il quale s'individua ancora oggi il prolungamento delle strutture di Castel dell'Ovo sul mare, che ospitava la corrispondente batteria di cannoni, non è altro che uno spagnolismo da *ramillete*, cioè estensione, fioritura, crescita di un ramo, come appunto è la batteria esterna di Castel dell'Ovo. L'ipotesi di Luigi Abetti (saggio qui pubblicato alle pp. 58-69) che propone la derivazione del termine dalla «disposizione a ventaglio delle colubrine sul torrione casamattato» non è però confortata da nessuna prova, mentre in letteratura l'interpretazione corrente è quella da me proposta. In alternativa – e in affinità semantica ed etimologica – è anche testimoniato, soprattutto nelle versioni vernacolari (v. anche la canzone popolare *Lu ramaglietto di sciuri*, raccolta negli *Agrumi* di Kopisch e nei *Passatempi musicali* di Cottrau), come si vedrà alla fine, un *rammaglio* o *rummaglio*, che è pur sempre un'estensione, una ripresa, un prolungamento. Quest'ultima accezione è particolarmente significativa, se si tiene conto che dinanzi a Castel dell'Ovo erano testimoniate alcune fabbriche antiche, credute da alcuni anche cisterne romane, e da altri spunto per lo stesso nome del castello – «dalla forma ovata che esso tiene» – ma le cui fondazioni furono usate anche nel Cinquecento per impiantarvi dei mulini, ancora rappresentati nella mappa Dupérac-Lafréry e poi nelle successive con la loro impronta circolare. Una fonte non sospettabile di equivoco, perché relativa ad altra attività (i giochi di prestigio) usa poi il termine per indicare il trucco di far crescere un «ramaglietto» artificiale servendosi di tubuli di vescica ed altri trucchi (M. Decremps, *Secreti della magia bianca*, Napoli, Gaetano Nobile, 1827, pp. 70-72). Altra fonte è la definizione di «virtuoso ramaglietto» data da Giorgio Lapizzaia, autore di un'Opera terza de *aritmetica et geometria ... intitolata il ramaglietto* (Napoli, eredi di Mattia Cancer, 1575) dove il termine è usato per definire una fioritura di regole e metodi matematici e di calcolo. Ma la testimonianza più significativa è in *Tradizioni e usi della penisola sorrentina* di Gaetano Amalfi (Palermo 1890), ripresa in un saggio di Annunziata Berrino (in *A vela e a vapore. Economie, culture e istituzioni del mare nell'Italia dell'Ottocento*, a cura di P. Frascari, Napoli 2001): qui viene ricordato l'uso di presentare all'armatore di un nuovo bastimento un simulacro dell'imbarcazione adornato di «ramaglietti», uno dei quali gli viene offerto nel corso di una festa tradizionale della marineria sorrentina. Il riferimento all'uso marinaro si attaglia infatti perfettamente a quella specie di prua in muratura che si protende nel mare dinanzi a Castel dell'Ovo, quasi simulacro di un'imbarcazione. Poiché la denominazione non sembra trovare riscontro nei grafici tecnici né nei documenti, è probabile che essa sia stata introdotta dai militari di lingua spagnola per individuare quel braccio di struttura, come del resto era già

avvenuto per il non lontano *muellesillo* (Molosisiglio), a servizio del palazzo vicereale nuovo. Ecco dunque sciolto un enigma toponomastico che non aveva ancora trovato una spiegazione credibile, per l'obsolescenza della lingua. Così in poco spazio si concentrano almeno tre toponimi legati alla presenza spagnola, perché ai due già citati si deve aggiungere quello di arsenale (e darsena), da «arsenal» (a sua volta derivato dall'arabo *Dār al-ṣinā'a* o *Dârçanah*, secondo alternative traslitterazioni: casa o sede di lavoro, officina di costruzioni; cfr. O. Pianigiani, *Vocabolario etimologico*, ed. cons. La Spezia 1990, s.v.).

*Disegni di architettura. Gustavo Giovannoni tra storia e progetto*  
Giulio Pane

La mostra che si è inaugurata a Roma, in alcune belle sale del Museo Nazionale Romano messe a disposizione da Marina Magnani Cianetti, della Soprintendenza Speciale per il Colosseo, il Museo Nazionale Romano e l'Area archeologica di Roma, raccoglie molte decine di disegni provenienti dal Centro di Studi per la Storia dell'Architettura (CSSAr), fondato nel 1939 da Gustavo Giovannoni e costituito in gran parte dal corpus del vasto patrimonio grafico e bibliografico dell'autore. Com'è noto, l'attività di Giovannoni fu assai notevole negli anni 1895-1947, sia come teorico della riqualificazione dei centri storici, sia come progettista di numerosi restauri monumentali, sia come docente della neonata facoltà di Architettura di Roma, una delle prime a rifondare – in modo autonomo dalle facoltà di ingegneria e dai politecnici – una didattica propria dell'architettura, ma fino al 1919 confinata ad essere una costola degli studi d'ingegneria. Ingegnere perciò egli stesso, ma dotato di una cultura di respiro europeo, Giovannoni si dedicherà ad ampliare il campo degli interessi propri dell'architetto, conferendogli via via un compito più ricco, che spaziava dagli studi di storia all'attività progettuale, al restauro, alla progettazione paesistica, all'urbanistica, cui perverrà anche grazie alla sua buona conoscenza della lingua tedesca, che gli faciliterà il contatto con i Wagner, i Sitte e in generale la cultura mitteleuropea.

Ma qui non possiamo riassumere le indagini storiche che da tempo si svolgono sulla personalità di Giovannoni, a lungo rimasto in ombra come esponente di una cultura legata al potere del tempo, ma da pochi anni nuovamente oggetto d'interesse da parte di alcuni studiosi, tra i quali Françoise Choay, Guido Zucconi ed altri più giovani. La mostra è infatti anche un'occasione per misurare la distanza che si è prodotta tra l'approccio cognitivo di quei lontani decenni ed il moderno, tutto tecnologico ed astratto.

In tal senso, la scelta dei grafici restituisce, già ad una prima impressione, e attraverso una vasta esemplificazione di modalità

della rappresentazione architettonica – dai fugaci e sintetici schizzi a matita fino a vere e proprie trattazioni miniaturistiche nello spazio di un foglio di taccuino – un'immagine impietosa della crudezza dell'approccio contemporaneo al tema, tutto risolto attraverso una grafica meccanicistica. Riemerge così una modalità dimenticata, che restituisce al segno grafico tutta la sua pregnanza espressiva, rivelandosi duttile interprete dei chiaroscuri, come delle stesse connotazioni materiche, restituite spesso con singolare ed attenta sensibilità. E ancora, a chi conosceva in parte questo corpus attraverso le riproduzioni librarie, si rivela la ricchezza cromatica degli acquerelli, dei disegni in seppia, degli inchiostri, delle matite grasse; un intero patrimonio di mezzi espressivi impiegati in modo differenziato e sensibile per cogliere aspetti epidermici che nessun moderno grafico digitale potrebbe oggi restituire con altrettanta duttilità.

Giovannoni – ma non sempre da solo, come diremo – traccia i suoi disegni con una mano estrosa e non priva di fantasia, spaziando dal disegno eminentemente tecnico al rilievo più minuzioso, ai disegni 'gocciolanti' (di Arturo Viligiardi), rivelando, lui ed i suoi, una capacità camaleontica nell'adattarsi a situazioni ambientali tra le più diverse. E certamente emerge una capacità di 'applicazione' al foglio che è estremamente lontana dall'approccio contemporaneo. Giudicati secondo un'angolazione storico-artistica, quei disegni lasciano così trasparire la presenza di una vera e propria 'scuola' di disegno, esercitata da Giovannoni implicitamente sui suoi collaboratori, ma rimasta senza definizioni teoriche, perché interna – si può dire – allo svolgimento primario di un'altra disciplina, l'architettura. Sicché in un prossimo futuro si renderà sempre più opportuno scervere, nell'ampilissimo corpus dei disegni conservati presso il CSSAr, la parte riconoscibile come lavoro suo proprio da quella cui contribuirono altre mani. Come accennato, soprattutto sorprende il modo di gestire il colore: Giovannoni usa definire con un minuto tratto di matita e talvolta di penna i contorni della figura, per poi campirne le areole con minuta precisione, ma senza mai cancellarne la traccia. Il risultato (vedi la tavola per l'isolamento del tempio d'Ercole a Cori) è una sorta di calligrafia per 'faccette', che rammenta il puntinismo o i lavori di *patchwork*. L'esito 'architettonico' è la percezione – nel 'bianco' che vi resta – degli effetti di malta tra i conci delle pietre di un paramento, che in un approccio più 'pittorico' andrebbe perduto. Giovannoni è dunque ingegnere, si potrebbe dire, anche nel maneggiare il pennello, e il suo messaggio grafico sembra ispirato al rispetto documentale, proprio di un approccio scientifico.

Così, prima ancora di una mostra dell'attività propria di Giovannoni, l'esposizione curata dal CSSAr è una mostra dell'approccio cognitivo e rappresentativo di una intera generazione di architetti; i quali, posti di fronte ad un patrimonio straordinario nella sua articolazione storica, si sforzano di restituirne un'immagine piena di valori materici e coloristici, prima cognitiva e poi conseguentemente e coerentemente restaurativa. E quella generazione si riconosce nei 48 firmatari della pergamena in onore di Giovannoni, consegnata in occasione dell'inaugurazione della nuova sede della Scuola di Architettura di Roma.

Le sezioni della mostra sono quattro. La prima, a cura di

Piero Cimbolli Spagnesi, Augusto Roca De Amicis e Marisa Tabarrini, illustra il rapporto tra Giovannoni e la storia dell'architettura. La seconda, a cura di Simona Benedetti, Ilaria Delsere e Fabrizio Di Marco, illustra le architetture di Giovannoni, finora poco indagate; un'estensione della sua attività verso il tema di città, ambiente e paesaggio, a cura di Andrea Pane e Maria Piera Sette, svela la presenza di Giovannoni a Napoli, dal 1925 al 1929, periodo durante il quale egli cercherà di avviare un piano regolatore, poi accantonato per l'avvicinarsi dei commissari prefettizi, vicenda già approfondita in sede storiografica da uno dei curatori della sezione. Vediamo così alcune tavole con la sistemazione dell'area di Santa Lucia, dove già si preannunciano i futuri problemi viabilistici e trasportistici, nella quale Giovannoni disegnerà l'attuale via Nazario Sauro, una tavola del piano paesistico per Capri, con interessanti notazioni, che insieme con quello per Ischia redatto da Alberto Calza Bini costituirà una primizia nell'ambito dell'attenzione ai valori d'ambiente, prodromi della successiva legislazione del 1939.

La terza sezione, a cura di Maria Grazia Turco e Claudio Varagnoli illustra i restauri realizzati da Giovannoni, nei quali si sviluppa una dialettica ancora embrionale, ma già caratteristica di un approccio modernamente sensibile e già ormai lontano dall'anonimato della mera replica. La quarta sezione, a cura di Marina Docci e Marina Magnani Cianetti, illustra i rapporti di Giovannoni con le istituzioni, attraverso questa volta non più solo i disegni, ma le lettere, i documenti, le *tabulae gratulatoriae* di allievi ed estimatori, nonché alcune divertenti testimonianze, come quella autografa con la quale Giovannoni, a proposito dell'avventuroso salvataggio della ruderale Casa dei Crescenzi – oggi sede del CSSAr – ricorda che Mussolini, in visita ai luoghi, aveva inizialmente chiesto la demolizione di «quell'informe residuo», demolizione che Giovannoni eviterà ricordandogli che si trattava della casa di Cola di Rienzo. Ed egli commentava: «una volta tanto la storia è servita ad evitare una distruzione».

In un momento che si può certamente definire di grande confusione nel campo della progettazione architettonica, nel quale gran parte di quei valori attentamente percepiti e difesi viene vituperata in funzione di un moderno brutalismo tecnologico, la testimonianza di Giovannoni, attento lettore delle virtù artigianali applicate all'architettura e cultore ancora sensibile al fascino della funzione regolatrice degli ordini architettonici, rivela come lungo la strada che è stata percorsa, dai suoi tempi ai nostri, sono state forse più pesanti e sostanzialmente immotivate le perdite che non le positive acquisizioni, e che comunque le questioni più delicate, tra le quali il paesaggio, sono ancora lontane da un approccio persuasivo, sia in sede teorica che nella – peraltro assai rara – pratica attuazione.

Presentata attraverso un allestimento nitido ed elementare che esalta il materiale esposto, dovuto a Massimo Zammerini, con elementi di Enrico Quell per Electa e realizzato da Tancredi Restauri Srl, la mostra segue gli orari del museo che l'ospita e ci auguriamo sia seguita presto da un catalogo del vasto materiale esposto, in vista di una sua più approfondita sistemazione critica.

*Recensione a Christian de Letteriis, Settecento napoletano in Puglia. Documenti inediti sulla chiesa di Santa Maria della Pietà a San Severo e altre storie di marmi, Claudio Grenzi Editore, Foggia 2013 (120 pagine; ill. a colori; 29 euro) Augusto Russo*

Lottima veste grafica garantita dall'editore Claudio Grenzi di Foggia accoglie lo spessore e il garbo del dettato di Christian de Letteriis, storico dell'arte e studioso competente di scultura e d'arredi marmorei napoletani del Settecento, il quale dedica il suo libro, riccamente illustrato, alla chiesa confraternale di Santa Maria della Pietà in San Severo, città di cui è originario. Ma, si badi bene, il volume contiene molto di più, come proverà a dire.

Dall'esterno essenziale e spoglio, esclusa la cupola maiolicata, l'edificio in argomento – dove ha sede l'Arciconfraternita dell'Orazione e Morte di Nostro Signore, cui si devono l'iniziativa e il sostegno della pubblicazione – dispiega al suo interno uno dei complessi di marmi policromi di scuola napoletana più inattesi, integri e preziosi del pur ingente numero di testimonianze del genere d'età barocca in Puglia. Grazie alla ricostruzione documentaria e filologica di de Letteriis, oggi dell'impresa conosciamo dettagliatamente la storia e i contorni: i nomi dei responsabili – ideatori, esecutori e persino fornitori di materiali –, la cronologia, i costi di realizzazione.

L'incarico venne affidato nel 1771 – ce l'assicura la documentazione notarile reperita dallo studioso – al maestro marmoraro di Napoli Michele Salemme (noto dal 1759 al '90), coadiuvato in fase esecutiva da un altro marmoraro napoletano, Antonio Pelliccia (documentato negli stessi anni). Come spiega de Letteriis, sembra proprio che l'orientamento di partenza del sodalizio committente sia stato quello di rimettere alle potenzialità del marmo e alle capacità di chi lo lavorava la possibilità di trascendere la semplicità planimetrica e spaziale dell'invaso, non senza palese volontà di autocelebrazione. Il compito nevralgico risiedé nel ricollocare e impaginare nuovamente, riattualizzandone la secolare semantica – secondo il gusto del tempo e non senza il dovuto, peraltro conscio, sfarzo materiale –, una immagine mariana (un quattrocentesco affresco raffigurante la *Pietà*, da cui l'intitolazione del tempio), venerata icona della devozione locale. Nel 1772 fu approntata all'uopo una struttura d'altare al centro della quale, al di sopra della mensa, la strombatura dei pilastri laterali introduce ed enfatizza la presenza dell'antica effigie, accolta sotto un baldacchino e scortata da una coppia di putti in volo. Lasciando la parola a de Letteriis, si è di fronte a «un poderoso organismo marmoreo dal sorprendente vigore retorico e persuasivo, sul quale spiccano traenze e incentivi poetici dalle creazioni di Domenico Antonio Vaccaro, come di Ferdinando Sanfelice, tra i padri del rococò napoletano, sui cui esempi maturarono i fermenti inventivi e le nuove configurazioni architettonico-decorative del Salemme» (p. 40).

Altro significativo apporto alla conoscenza del cantiere

sanseverese riguarda il lavoro d'impiallacciatura dei pilastri della navata: ad occuparsene fu, entro il 1753, il marmoraro Aniello Greco, che ottenne i marmi dal mercante genovese Giacomo Chiappara. Al riguardo va evidenziata l'osservazione dello studioso secondo cui in tali applicazioni marmoree si manifesta a pieno un segno della 'stabilizzazione dell'effimero': quasi che quegli arabeschi e quelle essenze marmoree fossero andati a perpetuare, nella solidità e nella durevolezza dell'entità lapidea, le sembianze parimenti raffinate ma meno perenni delle stoffe, di drappi e broccati svolti in solenni occasioni liturgiche e festive.

Ma che il libro abbia propositi più vasti – tesi anzitutto a misurare il coinvolgimento di maestranze napoletane nel rinnovamento tardo-barocco delle fabbriche religiose di San Severo (come di altre località della Capitanata e della Puglia tutta) – è esemplificato, tra i tanti, da un passaggio particolarmente denso con cui lo studioso, quasi d'un colpo, investe il proprio ragionamento d'una visione d'insieme: «San Severo offre l'opportunità di meditare sull'evoluzione della decorazione marmorea a Napoli, dal pittoricismo dei marmi intarsiati alle vibranti tracimazioni plastiche delle invenzioni vaccariane, tagliacozziane e sanfeliciane» (p. 26). Ne fanno fede, oltre naturalmente alle opere della Pietà, i manufatti marmorei conservati nelle altre chiese del centro, dalla Cattedrale a San Nicola di Bari, da San Lorenzo alla Madonna del Soccorso.

Ben gestiti e investiti dalla locale proprietà fondiaria, signorile o ecclesiastica, i proventi ricavati dalla campagna – che ancor oggi rappresenta il paesaggio costante di quel territorio, nella sua tripla suddivisione in grano, vite e olivo – finivano nelle casse delle botteghe d'arte napoletane, per poi tornare nelle patrie terre in forma di progetti architettonici, dipinti, sculture e, appunto, marmi d'ogni genere.

Per certi versi fortunatamente non compresa nei giri di certo turismo massificato, San Severo ha conservato a sufficienza l'aspetto di una città gentile. Lo avverte chi, nel tessuto urbanistico antico, ne percorra le stradine pavimentate con pietra bianca d'Apricena, chi ne segua lo sveltare dei campanili, chi si soffermi dinanzi a taluni prospetti chiesastici (penso alla mirabile facciata delle benedettine di San Lorenzo), chi ne apprezzi la mole a misura d'uomo dell'edilizia comune.

San Severo, dunque. Eppure sarebbe riduttivo considerare lo sforzo di Christian de Letteriis come un mero atto d'amore verso la propria città: il che costituisce sì una componente del discorso, ma non quella di maggior rilievo in senso critico e storiografico. E soprattutto: all'autore, s'intende, non preme scrivere, *stricto sensu*, una monografia, per quanto ferrata, su un singolo monumento. Il resoconto di stampo locale è sorpassato di netto a vantaggio di una nuova ampiezza di risultati, di una inedita puntualizzazione di notizie, di un'apprezzabile applicazione nel saldare le indicazioni d'archivio alle opere conservateci; ne deriva, finalmente, un serio sondaggio circa i nessi fra le preferenze, le ambizioni e le possibilità di spesa di una committenza solo

geograficamente provinciale, le prassi tecnico-operative dei marmorari chiamati in causa e le conclusive risultanze formali ed espressive del loro operato.

D'altra parte questo libro, ovvero le motivazioni e gli sforzi da cui è nato, i tempi in cui ha preso corpo e la metodologia che lo innerva affondano le radici direttamente in Napoli, nella storia settecentesca della capitale borbonica: nei fatti della scultura, della decorazione e dell'architettura. Questo il ceppo su cui l'autore innesta il suo impegno, muovendo specificamente – il che è pur sempre un indubbio tratto d'originalità – dall'inesauribile civiltà napoletana del marmo lavorato: disegnato, scolpito, intagliato, intarsiato, commesso, incrostato, assemblato nelle modalità e cogli esiti più vari.

Ed è giustappunto nell'analisi dei manufatti marmorei che de Letteriis dimostra d'aver maturato una particolare, spiccatissima vena interpretativa, una rara sensibilità di lettura che spazia dalla morfologia degli impianti al più minuto formulario d'intagli, dal discernimento delle varie specie di marmi sino alla qualità dei brani propriamente plastici; uno sguardo acuto capace altresì d'individuare eventualmente la prevalenza, sulla virtuosistica esuberanza esornativa cui talvolta cede il marmoraro artigiano, dell'originario disegno di un architetto di vaglia. Christian de Letteriis è riuscito, per così dire, a far cantare i marmi, i loro ornati e i loro accordi coloristici, facendone affiorare le sfumature più poetiche, ben al di là della mera valenza funzionale, liturgica, propria di quegli stessi manufatti. Non disgiuntamente, l'autore sa offrirci una prosa curata: una scrittura non priva di punte evocative, ma in definitiva aderente alle cose esaminate, per averle conosciute *de visu*, per averne insieme decifrato i sottesi intrecci.

Come il lettore può evincere dalla cospicua trascrizione di documenti su cui s'impone il volume, centrale e fruttuoso nella ricerca è stato lo scrutinio congiunto delle carte appartenenti agli archivi pubblici napoletani. Materiale che ha consentito a de Letteriis non solo di riscrivere in sostanza la vicenda decorativa, fieramente 'impietrita', della Pietà di San Severo, ma anche di aggregare intelligentemente a tale nucleo portante una fitta serie di dati inerenti ad altri complessi e manufatti marmorei conservati in edifici sacri di svariati centri campani e pugliesi – da Cerreto Sannita a Capua, da Aversa a Campagna, da Sessa Aurunca a Sorrento, da Sant'Antimo a Cava de' Tirreni, da Troia ad Andria, da Lucera a Grottaglie, da Serracapriola alla stessa San Severo –, certificando su basi documentarie e, talvolta, proponendo sulla scorta di analogie formali, progettuali od ornamentali, rilevanti *addenda* ad alcuni dei principali maestri marmorari attivi sul mercato napoletano specie nel secondo Settecento – da Antonio Pelliccia ad Antonio di Lucca, da Nicola Lamberti a Gennaro de Martino a Giovan Battista Massotti –, non senza l'implicazione di valenti architetti, come Giuseppe Astarita.

Sarebbe lungo qui produrre un elenco di tali acquisizioni, ma val la pena di richiamare almeno un caso esemplare,

e afferente alla Terra di Bari. Si tratta del magnifico altar maggiore della chiesa di San Nicola ad Andria, già ben noto agli studi settecenteschi in quanto ad esso è collegato da tempo, su fondamenta documentarie, il nome dello scultore veneto Antonio Corradini, giunto a Napoli nel 1750, a cui si è generalmente accordata la paternità complessiva del manufatto. Orbene, l'approfondimento archivistico ha permesso a de Letteriis di sviscerare una realtà storica e operativa ben più articolata e di far chiarezza sull'organizzazione del lavoro – corale, di squadra –, restituendo all'ingegner Gaetano Fumo il disegno e la direzione dell'impresa, al marmoraro Antonio di Lucca l'effettiva messa in opera, e isolando il pur notevole apporto del Corradini al solo apparato plastico-figurativo (consistente nei simboli degli evangelisti e nelle varie protomi angeliche) che caratterizza l'altare andriese (pp. 93-94). La locale committenza – come ci svela e precisa lo studioso tramite un atto notarile del 1749 – intendeva servirsi di uno scultore romano, qualcuno insomma non formatosi nell'ambiente napoletano, cioè un forestiero, meglio se di prestigio, il che trova nel coinvolgimento del maturo Corradini una sintomatica rispondenza. Forse i committenti di Andria erano mossi da un desiderio di distinzione, dall'intento di non uniformarsi all'offerta napoletana (almeno per ciò che concerneva la realizzazione delle parti di figura cui affidare un programma iconografico). Un po' com'era nel volere, se si vuole, di Raimondo di Sangro principe di San Severo, il quale – guarda caso – proprio Corradini chiamò a lavorare per la sua celeberrima cappella cittadina.

Quella di Andria è una tra le *altre storie di marmi* che intessono qua e là tutto il testo, ovvero presentate quali spunti per ulteriori ricerche: 'altre storie' che l'autore preannuncia sin dal sottotitolo della sua fatica e che, come detto, valgono allo studio un respiro nient'affatto soltanto regionale o semplicemente limitato al monumento oggetto d'indagine. Questo presupposto non è scontato e merita d'essere sottolineato in quanto motivo di forza dell'intera esposizione. Sotto tale aspetto, il volume qui discusso mi pare possa stimarsi quale un punto d'arrivo della personale ricerca dell'autore sulla geografia e sulla storia del marmo napoletano secondo-settecentesco (di ciò testimoniano d'altronde i suoi precedenti volumi e saggi sull'argomento); e – al contempo – in esso è da vedere un tassello di un percorso ancora *in fieri*, le cui rotte infatti de Letteriis continua a rincorrere alacramente, abbinando assidue frequentazioni archivistiche con l'esplorazione, sovente anche capillare, del territorio meridionale.

Certo qualche parola in più merita, alla luce del tema precipuo del lavoro e del protagonismo assunto, quel Michele Salemme marmoraro di Napoli, al quale si restituisce una fisionomia alquanto delineata di dotato artefice (non di rado anche con ruolo di progettista), e sorretta da un vero e proprio catalogo ragionato dell'opera, di cui mi permetto di ripercorrere per cenni le tappe più salienti lungo l'*iter* tracciato dallo studioso.

Salemme, lo si è detto, è il responsabile dell'altar maggiore e della relativa cona nella Pietà di San Severo, quasi un simbolo dell'insediarsi, nel cuore della Capitanata, della temperie culturale e tecnica napoletana in materia d'arredi liturgici in marmi policromi. Nel 1759, in zona limitrofa, lo stesso maestro aveva già (letteralmente) firmato una cona marmorea di grande suggestione: il monumentale altare della famiglia Scassa dedicato alla Madonna Addolorata nel Carmine di Lucera, una macchina impressionante per impatto visivo nella vivacità dei colori, la cui importanza cresce ancora quando si rammenti che vi è ospitato uno dei capolavori partenopei d'adozione pugliese, la commovente *Addolorata* dipinta da Francesco De Mura, il che a buon diritto conferisce al complesso un valore pressoché sintomatico riguardo all'afflusso d'arte napoletana ai più alti livelli in quest'area di Puglia. Nella vicina Troia, de Letteriis documenta e riconduce al Salemme (e al socio Pelliccia) l'altare e la balaustra nella cappella dell'ex seminario vescovile (1763). Più tardi, restando a Troia, al marmoraro in parola si deve inoltre l'esecuzione dell'"architettura" cona dell'Assunta in Cattedrale (1777), lavorando su disegno del regio ingegner Filippo Fasulo e tuttavia riuscendo a imporvi la propria tempra esecutiva, come nelle 'lingue' di marmo bianco al di sotto della nicchia, che tradiscono peraltro un ricordo risalente a Domenico Antonio Vaccaro. Infine, forse appena più contratta nella fantasia è l'idea di fatto sobria che presiede all'altar maggiore e alla cona della chiesa del Carmine in San Severo (1786-1788), la cui configurazione risulta peraltro alterata; ma anche nella fattispecie l'assieme 'parla' strettamente napoletano, come si sente dai putti ai capi dell'altare e sul fastigio, recanti una schietta impronta sanmartiniana, e dalla polita *Vergine del Carmelo* in legno policromato sistemata nella nicchia, opera di Gennaro Trillocco, scultore formatosi, col fratello Michele, presso lo stesso Sanmartino.

Solo in apparenza estraneo ai contenuti e al taglio della trattazione, in realtà organicamente calibrato in una logica inclusiva, che al singolo pezzo privilegia la comprensione del contesto, è il capitolo riguardante l'opera di Sebastiano Marrocco (1707-1731), scultore d'origini sanseveresi, morto assai giovane e sepolto proprio nella cripta di Santa Maria della Pietà. Se certamente le ragioni e i destini del marmo appaiono strutturanti, tanto nella realtà storico-artistica ed economica quanto nell'angolazione critica prescelta dall'autore, non minor peso ebbero, in quella ch'egli definisce una vera e propria dipendenza dalla piazza partenopea, la realizzazione e la circolazione dei manufatti lignei, del resto imprescindibili poli dei sentimenti della devozione popolare.

Marrocco si mosse – argomenta de Letteriis – con buoni esiti plastici nell'orbita del massimo scultore in legno attivo nella capitale e per svariate località del Regno tra gli ultimi lustri del Seicento e i primi trent'anni del secolo successivo, Giacomo Colombo. A tal proposito, va debitamente considerato il fatto che alla Capitanata furono destinati numerosi e

significativi esempi della produzione statuaria di Colombo, come il *San Giuseppe* di Celenza Valfortore, il *San Primiano* di Lesina, l'*Addolorata* della Cappella dei Patroni nella Cattedrale di Troia e il *Sant'Agostino* nel Museo del Tesoro della stessa Cattedrale, le sculture nella Cattedrale di Foggia e quelle oggi nell'Annunziata della stessa città, le statue di *San Francesco* e di *Santa Caterina* in Lucera, la *Vergine del Rosario* della Santissima Trinità in San Severo. Opere, quelle ora richiamate – ma si tratta solo di un riepilogo a volo d'uccello, senza alcuna pretesa di completezza né di ordinamento diacronico –, cui va aggiunto il *Crocifisso* ligneo (datato al 1682 in base a un'attendibile testimonianza locale di primo Novecento) conservato nella chiesa di Sant'Andrea in Sant'Agata di Puglia, che lo studioso già dal 2007, quando il pezzo era inedito, proponeva fondatamente di attribuire, quale vera primizia, al giovane Colombo.

Nell'esiguo eppur non trascurabile catalogo di Marrocco, de Letteriis inserisce, attraverso convincenti raffronti stilistici con opere di lui certe, l'*Immacolata* nella chiesa foggiana dell'Addolorata. Ma soprattutto lo studioso, una volta riconosciuta la base degli insegnamenti di Colombo, e senz'altro anche in relazione all'ambiente e al pubblico per cui Marrocco intagliò, riesce a focalizzare del linguaggio di quest'ultimo gli aspetti più personali e autonomi, parlando efficacemente della creazione di «immagini di una piacevolezza affettuosamente popolare, che le discosta sensibilmente dalla nobiltà delle fisionomie colombiane» (p. 85).

*Recensione a A. Galansino*, Giovanni Previtali, storico dell'arte militante, in «*Prospettiva*», 149-152, Gennaio-Ottobre 2013, Firenze, Centro Di, 2015, pp. 364, figg. 241, euro 100. Gianluca Forgione

Il libro di Arturo Galansino su Giovanni Previtali è la prima monografia dedicata a una delle voci più profonde nella storia recente della cultura italiana, ed è il frutto di una ricerca dagli esiti sorprendenti condotta tra le carte inedite di Previtali e negli archivi di alcuni dei protagonisti della sua vicenda umana e professionale. Il volume si compone di due parti, un saggio iniziale, di lettura molto scorrevole, e una poderosa appendice documentaria, entrambe corredate da rare e splendide fotografie che restituiscono alcuni preziosi frammenti della vita culturale del Paese tra gli anni Sessanta e Ottanta del Novecento.

Il carteggio con l'amico e scrittore Fernando Tempesti, che si dipana fitto dal 1955 al '62, racconta le tappe fondamentali della formazione di Previtali, fin da quando, deluso dall'approccio 'mistico' ai manufatti artistici propalato nelle lezioni romane di Lionello Venturi, scelse di trasferirsi, ventenne, all'Università di Firenze, dove lo avrebbe atteso la rivelazione razionale del metodo di Roberto Longhi.

Dalle lettere al Tempesti e dallo scambio epistolare con il

medesimo Longhi emerge il rapporto assai peculiare che il giovane allievo riuscì a stabilire con il «Capo», soprannome che Previtali preferiva ai più diffusi e solenni «Maestro» e «Mago», sottintendendo, così, il rifiuto dell'aura sacrale e rabdomantica con cui il mito di Longhi era parallelamente alimentato da una parte della sua scuola. Il Longhi di Previtali è invece, senza dubbio, l'autore 'illuminista' delle rivoluzionarie *Proposte per una critica d'arte* (1950), dove si assiste al «miracolo di quest'uomo» «che, di fronte alla dimensione nuova che i vecchi problemi andavano assumendo nella nuova società industriale e democratica, trova la forza di guardarli in faccia, il coraggio di puntare, ancora una volta, sull'avvenire» (G. PREVITALI, *Roberto Longhi, profilo biografico*, in *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, a cura del medesimo, Roma 1982, pp. 141-170: 168). È lo storico della cultura ora consapevole della squisita relatività di ogni capolavoro, e in cerca di una «risposta critica» che «non involge solo il nesso tra opera e opere», ma «tra opera e mondo, socialità, economia, religione, politica e quant'altro occorra» (R. LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, prefazione di G. AGAMBEN, Pesaro 2014, p. 46).

Entro il nuovo orizzonte programmatico delle *Proposte* nacque anche l'interesse di Previtali per la letteratura artistica, precocemente testimoniato dalle antologie critiche della rubrica da lui curata per «Paragone». Era stato Longhi stesso, del resto, nelle memorabili lezioni fiorentine sulla fortuna di Caravaggio, a insegnare «come la storia della critica d'arte non fosse storia dell'estetica, ma storia, ben più concreta, della fortuna di un artista ricostruita attraverso una capillare identificazione dei modi (anche linguistici) di giudizio» (P. BAROCCHI, *Rileggendo Giovanni Previtali*, in «Prospettiva», 70, 1993, p. 94). I documenti resi noti da Galansino chiariscono meglio anche la genesi della tesi di laurea di Previtali, dedicata, com'è noto, alla *Fortuna dei primitivi nel Settecento*: Longhi fu il primo a intuire il libro cruciale che da quel lavoro sarebbe presto scaturito, e che avrebbe rivelato – ancora in polemica col Venturi – «come noi s'intenda la storia della critica in atto» (p. 15).

La traduzione della filologia in storia globale, l'impegno civile nella tutela del patrimonio, la necessità di una seria divulgazione storico-artistica, la riscoperta delle aree minori, la strenua difesa di un figurativo contemporaneo sono alcune delle eredità longhiane più vive nella storia dell'arte militante di Previtali. Eppure, il bisogno di indipendenza dell'allievo non tardò a manifestarsi, nella lucida consapevolezza di quanto Longhi fosse un fenomeno impossibile da replicare. La prosa limpida e serrata di Previtali si rivelò presto provvidenzialmente sorda all'incantesimo della scrittura longhiana, di cui pure si trovò spesso a rivendicare l'aderenza concreta al dato figurativo; mentre il fervente interesse per la scultura gotica e rinascimentale palesò ben presto la fertilità dei terreni che le idiosincrasie longhiane avevano fin allora lasciato inarati.

Le lettere al Tempesti e alla madre Oriana Gui riferiscono anche le incertezze e i pochi passi falsi del giovane Previtali,

restituendocene, talvolta, un ritratto assai intimo e personale, per nulla dissonante col taglio militante all'origine della ricerca di Galansino. Così, non ancora laureato, nell'anno in cui si inaugurarono mostre epocali per la storia dell'arte italiana, quali quelle sui Carracci a Bologna, su Pietro Berrettini a Cortona e sul Pontormo a Firenze, Previtali sperimentò, in occasione di un breve tirocinio presso Electa a Milano nell'estate del '56, gli automatismi di uno sterile lavoro d'ufficio, che servì perlomeno a persuaderlo che non «ci sarà ormai più niente al mondo che mi farà abbandonare gli studi (se poi per gli studi sia un bene o un male questo è un altro paio di maniche)» (p. 42). Poco dopo, sullo sfondo dell'impegno politico con il neonato Partito radicale, che precedette la militanza ben più duratura nelle file del PCI, Previtali fallì un concorso alla Direzione di Belle Arti del Comune di Genova; né gli riuscì, a Firenze, di diventare assistente di Longhi (notoriamente disinteressato, quando non ostile, agli sviluppi di carriera dei propri allievi), il quale gli consigliò piuttosto di «restar fuori dalle baracche universitarie fino a che non ti riesca di entrarvi per la porta grande»: una «lettera capolavoro» – commentò a caldo Previtali – «per farmi contento (anzi contentissimo) e canzonato» (p. 53).

Furono certamente anche queste esperienze, insieme all'epilogo del suo primo matrimonio, che indussero Previtali a trasferirsi a Parigi nella primavera del 1960. I carteggi di quei mesi e il diario parigino gettano nuova luce sulle letture, i propositi di lavoro e gli incontri con il vivace ambiente intellettuale della capitale francese. Qui Previtali strinse amicizia con artisti e colleghi italiani, conobbe i 'longhiani' Michel Laclotte, Vitale Bloch e André Chastel ed ebbe modo di ascoltare Anthony Blunt, a quel tempo curatore della grande mostra su Poussin al Louvre, le cui dichiarazioni programmatiche sulla storia dell'arte globale non mancarono di destare perplessità nel giovane.

Consapevole fino in fondo della centralità della tradizione a cui sentiva di appartenere, la *connoisseurship* inaugurata da Luigi Lanzi e rinnovata da Roberto Longhi, Previtali non temette mai di porre in discussione la sufficienza del metodo stilistico: l'attribuzione non sarebbe mai stata il fine della ricerca storica, ma il mezzo attraverso cui riconnettere la serie figurativa alle altre serie storiche. Nondimeno, l'analisi dello stile sarebbe rimasta il fondamento di qualsiasi storia dell'arte veramente integrale, e i tentativi finalizzati al «disarmo metodologico del conoscitore» (p. 110), come le discusse *Indagini su Piero* di Carlo Ginzburg (1981), sarebbero inesorabilmente approdati a un binario morto.

Su queste premesse, Previtali avviò dalle pagine di «Paragone», nel 1961, un appassionato dibattito sulla cultura warburghiana, spinto dal desiderio di «conoscere gli originali», anziché, a suo dire, le mistificazioni effimere e caricaturali di certa storia dell'arte italiana. A quell'anno risalgono, infatti, la recensione alla *Prospettiva come "forma simbolica"* di Panofsky e l'accoglienza entusiasta ai saggi di Gombrich *Art and Illusion* (1961) e *In Search of Cultural History* (1969), di cui Previtali – come rivelano i documenti del volume – aveva

programmato di curare per Einaudi l'edizione italiana.

Se quest'ultimo progetto non vide mai la luce, egli introdusse, nel 1973, la traduzione del *bestseller* di George Kubler, *The Shape of the Time* (1962), pubblicato in Italia poco prima che esplodesse negli studi storico-artistici l'interesse di moda, che Previtali non esitò a censurare dalle pagine della neonata «Prospettiva», per la cultura materiale e l'antropologismo. Il sodalizio con Kubler, che il libro documenta attraverso un ricco carteggio inedito, si sarebbe prolungato ben oltre l'occasione della pubblicazione di quello scritto, in quanto Kubler stesso, docente a Yale, sarebbe stato, ancora nel 1986, tra i fautori del soggiorno di Previtali al *Center for Advanced Studies in Visual Arts* di Washington.

In più di un'occasione Previtali non nascose un certo scetticismo sulla reale possibilità che il programma di una storia dell'arte globale fosse concretamente attuabile. Eppure, nella costante tensione metodologica che ne innerva quasi ogni intervento, l'«araba fenice» della storia dell'arte totale sarebbe quanto meno servita a scongiurare «il sottile veleno dello specialismo», se non anche le secche di una storia dello stile refrattaria a qualsiasi compromesso con la sfera sociale e materiale. Si spiegano così i giudizi favorevoli di Previtali ai primi libri che provarono ad allargare le rette del compasso, e a concepire la storia dell'arte come parte inscindibile di un sapere intero. Furono i medesimi libri – come ribadisce Galansino – che innovarono anche il genere della monografia, in rapporto sia alla tradizione idealistica, in parte ancora presente nel Longhi 'formalista', che alla chimerica e positivistica aspirazione alla completezza dei cataloghi completi, rispetto alla quale sarebbero stati da privilegiare, piuttosto, i criteri di qualità e rilevanza storica.

Su questo aspetto, il volume fornisce nuovi motivi di riflessione, con gli appunti inediti di Previtali sul *Pietro da Cortona* di Briganti (1962), i costanti richiami alla *Pittura e Controriforma* di Zeri (1957) e al *Matteo Giovannetti* di Castelnuovo (1962), gli apprezzamenti di metodo ai libri di Ferdinando Bologna. Le *Novità su Giotto* (1969) di quest'ultimo sarebbero divenute, agli occhi di Previtali, e al di là delle questioni di merito, un raro esempio di come la critica dello stile potesse fondersi naturalmente con lo studio dell'iconografia, del contesto sociale e politico, della storia dei generi; mentre in una recensione rimasta inedita al saggio militante di Bologna *Dalle arti minori all'industrial design* (1972) Previtali riconosceva che «sono proprio i libri come questo, con tutti i loro rischi, che bisogna avere il coraggio di scrivere» (p. 266).

Nella densa appendice documentaria della monografia di Galansino sono pubblicati anche gli scambi epistolari che accolsero l'uscita dei due libri più importanti di Previtali: *La fortuna dei primitivi* (1964) e *Giotto e la sua bottega* (1967). Furono nella gran parte dei casi reazioni di sincero entusiasmo, per il rigore metodologico, l'approccio originale ai problemi e lo stile cristallino della scrittura, in grado di rispecchiare la forza argomentativa della ricerca. L'uni-

ca eccezione nota fu la lettera che Federico Zeri inviò ai Fratelli Fabbri l'indomani della pubblicazione del volume su Giotto: una stroncatura motivata probabilmente da questioni personali, che contribuì ad allargare il solco tra Zeri e Previtali negli anni a venire.

La contrapposizione tra i due grandi allievi di Roberto Longhi ritorna del resto anche nella genesi travagliata della *Storia dell'arte italiana* Einaudi, restituita nel volume dai carteggi che documentano gli scontri e le proposte alternative dei collaboratori (1972-81). Discussioni che «restano» – nella testimonianza di Bruno Toscano raccolta dall'autore – «momenti molto importanti per la nostra disciplina» (p. 337), e che nondimeno avrebbero contribuito a snaturare il progetto originario di Previtali, convincendo Giulio Einaudi ad affidare a Zeri la direzione della seconda parte dell'impresa.

Qualche anno prima, la morte di Longhi (1970) era stata un evento spartiacque nella storia dell'arte italiana, e le conseguenze non tardarono a riflettersi anche sugli equilibri interni di «Paragone». I carteggi di Previtali sulla vicenda – il materiale del libro forse più scottante – ne testimoniano la volontà di allargare a forze nuove il comitato della rivista, nel desiderio di potersi muovere ancora liberamente nella redazione diretta da Anna Banti. L'estromissione di Previtali fu ingiusta e traumatica, ma condusse nel 1975 alla fondazione di «Prospettiva», divenuta in poco tempo una delle riviste più autorevoli del settore, programmaticamente aperta al dialogo tra le discipline, al territorio e ai problemi della tutela.

Era questo, del resto, il senso stesso dell'insegnamento universitario di Previtali, che fu professore a Messina (1967-1970), a Siena (1970-1983) e a Napoli (1983-1988). Il rapporto con gli allievi, costantemente coinvolti nelle straordinarie imprese culturali degli anni senesi e napoletani, dove Previtali si calò finanche nel ruolo di fattivo organizzatore e mediatore istituzionale, costituisce un aspetto altrettanto fondamentale della sua militanza, che non si ritrova nella monografia e su cui sarà dunque necessario ritornare in futuro.

Così come andranno chiariti meglio i rapporti di Previtali con l'ambiente napoletano, e la sua difficile e incredibilmente viva eredità negli studi meridionali. Il volume einaudiano sulla *Pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame* (1978) avrebbe polemicamente ribadito il nesso inscindibile, e talvolta ancora drammaticamente inattuale, tra ricerca, territorio e tutela, nel tentativo di salvaguardare una tradizione, quella del Cinquecento partenopeo, che – lontana finanche dagli interessi del mercato – avrebbe rischiato di obliterarsi. Nondimeno, meriteranno una discussione più ampia altre imprese previtaliane di quegli anni ugualmente decisive per le sorti degli studi meridionali, come lo fu di certo la mostra su Andrea da Salerno (1986), prima vera retrospettiva su un pittore del Rinascimento meridionale (sulla quale non resta che rileggere l'intervista a Previtali stesso di Anna Maria Sofia, ripubblicata in G.

PREVITALI, *Recensioni, interventi, questioni di metodo. Scritti da quotidiani e periodici 1962-1988*, a cura di A. ZEZZA e R. NALDI, Napoli 1999, pp. 175-184).

La difesa instancabile dei valori del patrimonio diffuso condusse lo storico dell'arte militante in prima linea contro alcuni dei «mali culturali» drammaticamente attuali nell'Italia di oggi. Dalle pagine di Galansino scoccano in tutta la loro bruciante attualità gli strali di Previtali sui capolavori in *tournée*, l'elefantiasi dei cataloghi delle mostre e la separazione fra sapere specialistico e una letteratura divulgativa che non fosse «buona» soltanto «per gli 'under-dogs' dello snobismo industrializzato» (R. LONGHI, *Dodici anni di "Paragone"*, in «Paragone», 145, 1962, pp. 3-6: 3), i condizionamenti del mercato dell'arte e la mercificazione del patrimonio al tempo della dottrina De Michelis sui «giacimenti culturali» e della tutela sottoposta alla logica scellerata della «convenienza economica».

Nell'editoriale che Previtali avrebbe voluto destinare al primo numero di «Paragone» del dopo Longhi, la salvaguardia del patrimonio restava, del resto, la missione che «sola giustifica, nonché il nostro lavoro, la nostra stessa esistenza di storici dell'arte» (p. 135).