

Note e discussioni

Tradizione storiografica e nuove ricerche sulla scultura lignea, fra Napoli e l'Europa
Carmela Vargas

Si ascrive a merito dei buoni libri quello di aprire nuove piste di ricerca, merito che guarda in avanti. Solitamente meno riconosciuto un altro merito, che guarda all'indietro e che consiste nel rimettere in circolo ricerche anteriori, classici della storiografia, libri che hanno avuto una funzione di snodo e reimpostazione metodologica della materia trattata. Il libro recente, di cui proviamo a parlare, ha entrambi questi meriti, di apertura in avanti e di recupero della migliore tradizione storiografica negli studi sulla scultura lignea nonché, più in generale, sulle cosiddette arti minori.

Il libro è quello di Letizia Gaeta e Stefano De Mieri, *Intagliatori incisori scultori sodalizi e società nella Napoli dei vicere, Congedo Editore, Galatina 2015, p. 248*. Una ricerca complessa e vasta, che lavora sul doppio binario della monografia filologica e documentaria di una serie di artisti del legno, che sono stati oggetto negli ultimi anni di molteplici interventi settoriali e che adesso vengono ricomposti nell'unione ragionata del loro catalogo di opere e documenti; d'altra parte, il libro colloca questi artisti dentro un contesto storico complessivo che ne stabilisce il dialogo con mecenati, collezionisti, letterati, uomini di scienza e di matematica, nonché pittori e architetti a loro contemporanei, definendone ruolo culturale e collocazione sociale. Ed è questa seconda linea di ricerca che iscrive il libro nel solco di una storiografia più antica e prestigiosa, quella indicata da Baxandall, per esempio, quando nel 1980 pubblicò il suo fondamentale testo sulla scultura in legno di tiglio della Germania meridionale della prima metà del Cinquecento¹.

Non che il libro di Baxandall venga mai esplicitamente citato (compare una sola volta, a p. 73), com'è naturale che sia data l'incomparabile differenza dell'oggetto di ricerca, ma gli strumenti stessi del lavoro dei due autori mostrano come un argomento alquanto remoto rispetto al ben diverso impatto critico degli studi sulla pittura, e una geografia piuttosto periferica, come continua ad essere quella meridionale nel quadro della storiografia nazionale, possano essere affrontati con metodo alto e complesso, piuttosto che solo e sempre con quello della pur fondamentale costituzione di un *corpus* di opere e documenti.

La prima parte del volume, a cura di Letizia Gaeta, riesamina alcuni grandi cantieri di scultura lignea napoletana della seconda metà del Cinquecento, dal coro e dalla sagrestia dell'Annunziata, ai soffitti intagliati di San Gregorio Armeno, Donnaromita, Santa Maria la Nova, non mancando di ritornare su manufatti antecedenti a questi per cronologia, come il coro dei Santi Severino e Sossio, né limitando

l'indagine alla sola capitale, bensì spingendosi all'intero entroterra campano, con puntate verso l'Abruzzo, la Puglia e Palermo. Moltissimi sono i raggiungimenti specifici della ricerca, innumerevoli i confronti tra opere che conducono a inedite attribuzioni o anche a rettifiche e aggiornamenti di vecchie sistemazioni, incluso l'accrescimento di discorsi condotti dalla stessa autrice in suoi studi precedenti che ella rinforza oggi alla luce di nuove acquisizioni.

È il caso della sagrestia dell'Annunziata e della bottega di Giandomenico e Geronimo D'Auria, tema da lei già affrontato nel 2000 e adesso rivisitato alla luce dell'importante ricerca di Alessandro Grandolfo che, tra altri accrescimenti, impone di guardare con più attenzione alla figura di Giovan Tommaso D'Auria, fratello di Giandomenico e dunque zio di Geronimo². Ne deriva una più approfondita lettura dell'insieme ligneo dell'Annunziata, da cui emerge una sottile periodizzazione dei pannelli della sagrestia, isolando quelli più antichi e distinguendone le appartenenze ai diversi componenti della bottega: il tutto tornando sulla controversa presenza in quel contesto di Salvatore Caccavello, riesaminata anch'essa alla luce di nuovi documenti e di un occhio attributivo che si rinnova esso stesso grazie alle risultanze documentarie³.

Ne esce meglio definita la figura di Geronimo D'Auria, non solo come scultore ma anche come interlocutore di alcuni tra i maggiori intellettuali del tempo, come Giulio Cesare Capaccio, con il quale intrattiene un rapporto epistolare: la Gaeta pubblica tre lettere intercorse tra i due, di cui una inedita e intorno ad esse, con l'ausilio anche di nuovi documenti, delinea una convincente ricostruzione della temperie culturale in cui matura il linguaggio formale di Geronimo. Prende senso, ad esempio, una scelta classicistica che l'artista condivide con pittori come Lama e Santafede coinvolti anch'essi nella cerchia del Capaccio e collegata a un intero indirizzo culturale, alimentato dal collezionismo, dagli scambi con Roma, dalle consulenze intellettuali e, pertanto, non riconducibile alle sole inclinazioni individuali.

La prudenza impone che non si parli mai di veri e propri programmi iconografici quanto piuttosto di «gusto del mercato artistico del tempo» (p. 11), di possibili «suggerimenti» (p. 20), forniti dai consulenti agli artisti: è così che prendono forma le figure di Giovanna Scorziato, possibile committente non solo economica del monumento funebre di Fabrizio Brancaccio, di cui era madre, in Santa Maria delle Grazie a Caponapoli; o quella di Giovanna Rosa, altra committente di Geronimo, per la cappella Turbolo in Santa Maria la Nova, figura che già Grandolfo aveva tratto dall'oblio immettendola in un circuito culturale erudito e consapevole, attestato dai documenti⁴.

L'insistenza dell'autrice sulla ricostruzione di una «piat-

taforma di carattere sociale» (p. 16), sul «contesto intellettuale» (p. 22); la sua serrata indagine filologica che tende senz'altro alla sottile distinzione delle spettanze artistiche ma sempre al fine di rintracciare più ampie «linee stilistico-culturali» (p. 27); che rivolge attenzione anche alla rispondenza che le opere possano aver avuto presso il «segmento di pubblico» (p. 21) cui erano indirizzate: tutto questo fa trapelare strumenti di lavoro propri di quella storiografia prima evocata esemplata nel libro di Baxandall.

Quel libro, uscito nel 1980, come si è detto, ma che rielabora una serie di lezioni tenute dall'autore a Oxford nel 1975, mette in campo un modo tutto nuovo di interpretare il materiale artistico: dalla ricostruzione storico-geografica del contesto di appartenenza delle opere, dalle forze economiche che lo popolano e ne determinano le committenze, ai materiali che vi si trovano, ai gruppi sociali che vi insistono fino alle attese del pubblico, alle sue abitudini visive, rispetto alle quali le personalità individuali, senza annullarsi o appiattirsi in una generica adesione e senza mai risultare prodotto meccanico delle circostanze, sono presentate come espressione di una continua dialettica tra libertà e condizionamenti. Non è semplice storia sociale dell'arte, non ci sono teorie di rispecchiamento tra opere e contesto: è, al contrario, una filologia molto aderente alle opere, estremamente attenta al linguaggio specifico, ad ogni finezza formale, ma mai disgiunta da una trama contestuale che gli oggetti artistici incamerano in se stessi e declinano nel loro proprio linguaggio.

Ho l'impressione che in modo simile procedano i continui allargamenti al contesto che il libro di Gaeta e De Mieri ci propongono. Ne fa fede un tema molto insistito nel libro stesso, specie nella parte a cura della Gaeta: quello di rintracciare, pur nell'analisi capillare di moltissimi oggetti differenziati per stile e per autore, uno «stile di cantiere o stile collettivo» (pp. 6, 43, 47-48, 69). Baxandall parlava di una «scultura di corporazione»⁵.

Dopo aver studiato in modo eccellente gli statuti e le regole della corporazione degli scultori tedeschi, egli ne descriveva il dialogo con altre associazioni lavorative specializzate (fabbricanti, tessitori) al fine di distinguere i punti di convergenza e quelli di distacco dalla mole complessiva della produzione manifatturiera delle città e dalle regole commerciali che ne governavano i movimenti; a ciò erano connessi il controllo delle materie prime, la distribuzione del lavoro a domicilio, l'assunzione di lavoratori stabili o a cottimo in un continuo sforzo di emancipazione degli artisti del legno e, contemporaneamente, di sottomissione a regole che erano anche di tutela dell'intera categoria. Lavorando sugli statuti di diverse corporazioni cittadine, Baxandall isolava alcuni motivi ricorrenti nella storia e nello sviluppo di quelle istituzioni: la preoccupazione di limitare l'accesso alla «maestria», e quindi all'indipendenza, dei membri interni alla corporazione; la volontà di marcare le differenze da altre professioni, come quelle dei vetrai, degli indoratori o dei pittori, che pure erano coinvolti nel

lavoro della scultura lignea; infine, la volontà di limitare la composizione di atelier individuali, specie quando fossero gestiti da artisti stranieri stabilitisi nelle città della corporazione⁶. Tutto questo conduceva a ricercare uno stile comune, identificato come garanzia di regolarità operativa, nel rispetto dello statuto: uno stile che sarebbe stato necessariamente conservativo, che avrebbe in qualche modo scongiurato le eccentricità creative, richiedendo agli artisti che aspiravano a essere inclusi nella corporazione un «capolavoro» da sottoporre al giudizio dei vertici della corporazione stessa. Va da sé che a questo andamento delle cose, che replica – secondo Baxandall – un sistema di vecchia data, sostanzialmente tardo-medievale e tipico di una certa società mercantile, fa riscontro una grande serie di storie individuali di personalità artistiche completamente esorbitanti rispetto a ogni regola costrittiva⁷.

Non è difficile rintracciare dinamiche affini nelle conclusioni cui giunge l'ampia analisi dedicata dalla Gaeta alla corporazione degli artisti del legno a Napoli. Gli *Statuti della Corporazione per gli anni 1594-98*, interamente trascritti nell'Appendice documentaria, portano alla luce la collocazione politico-sociale degli artisti associati, la scala gerarchica che li collega, la necessità di fare gruppo per interloquire con altre categorie artigiane, la possibilità di trovare nella corporazione il canale di ingresso nell'insieme del commercio cittadino di manufatti, l'opportunità di tutelare i nuclei familiari specializzati nell'arte del legno, anche qui limitando inserimenti esterni di artisti autonomi e anche qui provando a regolare minuziosamente le relazioni con altre categorie artigiane, pittori, indoratori, architetti; infine, anche qui difendendosi dalle migrazioni artistiche dall'esterno, nel caso di Napoli, dalle Fiandre e dalla «Alemagna» (pp. 58-65). Non manca neppure l'indagine sulla ricaduta di tutto questo sulla conformazione fisica della città, sulla concentrazione urbanistica delle botteghe degli intagliatori in legno in un quartiere specializzato, quello situato tra l'Annunziata e il Duomo, dove ancora oggi la toponomastica viaria ne conserva il ricordo: via Carminiello ai Mannesi, vicoletto San Giorgio ai Mannesi, piazza Crocelle ai Mannesi; in ciò trasferendo al contesto cittadino quello che nel libro di Baxandall agiva su un'area più vasta, relativa all'intero territorio della Germania meridionale. È da tutto ciò che prende forma la descrizione di uno stile di cantiere in dialogo con quello delle singole personalità: Baxandall aveva parlato di una «sfida alle circostanze»⁸ messa in atto dagli artisti di più spiccata vocazione indipendente e ne aveva fornito alcuni casi emblematici, analizzati in profondità (Michael Erhart, Tilman Riemenschneider, Veit Stoss, Hans Leinberger).

La medesima dialettica tra stile di corporazione e personalità singola emerge nella Gaeta quando affronta il caso della grande incorniciatura lignea dell'*Allegoria francescana* di Francesco Curia per la chiesa cittadina di San Lorenzo Maggiore, già a sua volta studiata da Stefano De Mieri⁹.

L'autrice individua nei documenti relativi a quell'opera

i termini del rapporto tra artisti e committenti, lasciando emergere il conflitto esistente tra rispetto della tradizione e desiderio di rinnovare le abitudini visive e le attese pubbliche che oggetti consimili implicavano. Francesco Curia, in deroga alle regole della corporazione, mostra di voler personalmente sovrintendere alla fattura artistica del dipinto, pretende di scegliere personalmente l'apprezzatore del suo lavoro e perfino di escludere Giovan Bernardo Lama che, come console della corporazione dei pittori, avrebbe avuto diritto ad esprimere quel giudizio. La richiesta di Curia appare in tutto il suo peso quando si pensi che proprio l'apprezzamento finale, il giudizio di qualità sull'opera consegnata, era quello da cui dipendeva il pagamento completo della stessa, il saldo finale che avrebbe potuto anche decrescere se il giudizio non fosse stato pienamente favorevole.

Stile collettivo, stile individuale, abitudini percettive del pubblico dei destinatari: quest'ultimo problema, agli altri due collegato intimamente, è anch'esso un *Leitmotiv* del libro che leggiamo, così come lo è di quello che rileggiamo: c'è infatti un intero capitolo del libro di Baxandall dedicato a *L'occhio del tempo*¹⁰. Centrale, anche materialmente nel libro, è senz'altro il capitolo più ardito della ricerca, quello che prova a rintracciare il più sfuggente tra i documenti antichi: il repertorio visivo del passato, quell'insieme di esperienze percettive quotidiane capace di conformare le leggi di decodifica degli oggetti artistici da parte di chi ne era non artefice, bensì destinatario. Come se la domanda fosse: cosa avevano negli occhi gli uomini semplici, o anche gli intellettuali, che guardavano le sculture lignee? Cosa erano abituati a vedere nelle loro attività quotidiane? Quale repertorio formale dava loro il termine di paragone su cui misurare l'esperienza visiva degli oggetti artistici? E quali documenti ce ne possono fornire l'informazione?

Difficili domande che chiamano in causa un intero filone storiografico, che procede da quello «sguardo d'epoca», costantemente inseguito nella ricerca di Francis Haskell del 1963, che passa attraverso Baxandall stesso, nel 1972, coinvolge ricerche successive, come quella di John Shearman nel 1992 e giunge fino alla lettura che Giovanni Romano dà dell'*Ultima cena* di Leonardo in Santa Maria delle Grazie a Milano, dopo il restauro conclusosi nel 1999¹¹.

Nell'insieme di questo filone di ricerca, il capitolo di Baxandall poco prima citato occupa un posto di rilievo per la vastità e l'originalità dei testi su cui si sofferma: innanzitutto le parole dei documenti di contratto con gli artisti. Parole tecniche stringate, come si conviene ad atti notarili, che tuttavia contengono una serie di sfumature di significato afferenti alla richiesta di una buona fattura dell'oggetto commissionato: si distinguono due tipi di maestria fattuale, l'una legata alla conoscenza dei materiali e alla bontà degli stessi, l'altra più propriamente artistica, che richiede non solo competenza operativa bensì finezza d'espressione e senso estetico. I contratti lasciano dunque intravedere, con le loro varianti semantiche, che ci fosse una percezione della speciale natura del manufatto artistico, il quale esigeva padronanza del

mestiere ma anche capacità di trasformare quel pre-requisito tecnico in più elevata esecuzione artistica.

Resta, tuttavia, che le parole dei contratti sono poche e ci appaiono troppo ripetitive e burocratizzate per forzarne eccessivamente il significato; allora Baxandall va a cercarne le origini, le considera come punto di sintesi di una serie più vasta di parole descrittive, pensa che esse siano la riduzione a formula standardizzata di abitudini visive maturate altrove e che riflettano le attese dei committenti sugli oggetti artistici in base a un gusto visivo proveniente da campi differenti. Si propone, pertanto, di scoprire dove si fosse formato quel gusto visivo e come si fosse espresso il senso della forma dei tedeschi del primo Cinquecento, di cui egli parla. L'attenzione si sposta, allora, su tutti quegli ambiti di vita quotidiana e culturale in cui fosse richiesto un qualche senso della forma, sia nella pratica che nella teoria: è così che ci viene raccontato come quegli uomini concepissero in generale le forme geometriche o i volumi, come interpretassero le linee, le volute, gli abbellimenti decorativi, vale a dire le medesime cose che avrebbero visto nelle sculture.

La ricerca spazia mirabilmente: l'autore considera le testimonianze del modo in cui i suoi tedeschi del primo Cinquecento misuravano la capacità dei barili (una misurazione empirica, ottenuta meccanicamente con un'asta ad immersione, laddove la matematica italiana coeva faceva già uso del concetto astratto di *pi greco*); il modo in cui concepivano le linee della scrittura (i trattati di calligrafia, ricchissimi di termini specifici per definire le differenti forme di *ductus* della scrittura); il modo in cui i trattati di danza e di scherma davano indicazioni sulle figure in movimento nello spazio; il modo in cui i *Meistersinger* scrivevano la loro musica, con abbellimenti e fioriture. Tutto questo, e altro ancora, immette nell'universo percettivo del tempo, configura il patrimonio visivo abituale di allora e indirizza su un'interpretazione più ravvicinata di quali fossero poi gli sguardi rivolti alle sculture lignee e quali le richieste agli artisti che le realizzavano.

Siamo di fronte a un ribaltamento metodologico rispetto alle rigide categorie visive del tipo di Wölfflin: ben diversa in Baxandall la concretezza documentaria, territoriale, cronologica e sempre presente la coscienza che tutto ciò sia sensibile al cambiamento continuo, a misura che cambino le circostanze storiche coeve.

Molte volte nel libro Gaeta-De Mieri si insiste su una lettura dei documenti che, oltre a fornire i pur importantissimi dati oggettivi di ancoraggio delle opere a date e artefici, dia anche modo di innescare una sorta di «immaginazione indiziaria» (p. 51) circa il tessuto umano, visivo e concettuale del tempo indagato, proprio come Baxandall e la storiografia a lui affine raccomandano di fare. In particolare, un intero complesso ligneo meridionale, quello contenuto nella chiesa dell'Annunziata di Piedimonte Matese, viene interpretato in siffatta maniera. Siamo ancora nella parte del libro curata dalla Gaeta: ad essere in esame sono una

serie di strutture lignee, intagliate dorate e dipinte, che fanno da incorniciature ad alcune pale d'altare già ampiamente note alla critica, tra Santa Maria a Vico, Baronissi, Napoli stessa e Piedimonte Matese (pp. 73-77). Convogliando nella lettura documenti noti e altri inediti, lavorando sulla testimonianza delle fonti e sui rapporti con i pittori artefici della parte dipinta di quelle macchine d'altare, l'autrice tenta la ricostruzione del «comune *denominatore ottico* di un'epoca» (p. 76) e, in omaggio ad una contestualizzazione il più possibile attendibile, prova a periodizzarla in relazione ai coevi andamenti storici. Il discorso si concentra sulla posizione sociale dei committenti, i sodalizi operativi tra artisti diversi che collaborano a medesimi oggetti, la collocazione degli stessi nel centro della città o in luoghi più periferici e, soprattutto, la relazione di tali oggetti con i cambiamenti del clima devozionale determinatosi a Napoli nel passaggio dagli anni Settanta ai Novanta del Cinquecento, quando le disposizioni sinodali in fatto di immagini impongono regole di decoro e di iconografia via via più restrittive. Non siamo di fronte a un discorso generico: tutto è confortato da esempi specifici che vanno dalla società artistica di Teodoro d'Errico e dell'intagliatore Martino Migliore, attiva fin dal 1575, ai più tardi esemplari di Piedimonte Matese che arrivano ai primi anni del Seicento: spesso l'impianto generale delle incorniciature è comune, ma una serie di particolari compositivi e ornamentali, la posizione degli angioletti, la tessitura più frastagliata o più squadrata, più esuberante o più classicizzante degli intagli, rivelano un intento di indirizzare lo sguardo dei fedeli, e la valutazione degli intendenti, secondo una deliberata modalità visiva. Entrando poi nella chiesa dell'Annunziata di Piedimonte Matese, si discutono ben sette incorniciature intagliate e scolpite per altrettante pale d'altare, lungo un arco di tempo pluridecennale: l'incorniciatura lignea che attornia la *Madonna di Costantinopoli* di Alessandro Alberti concorre alla corretta datazione del quadro stesso e alla ridefinizione della presenza del pittore, originario di Borgo San Sepolcro, nel Sud dell'Italia nel 1596, anno del suo trasferimento a Roma; allo stesso modo, le incorniciature delle pale d'altare di Giovanni Balducci vengono lette in contiguità con i dipinti, a profilare una più insistita componente devozionale che procede con l'avanzare della cronologia e che permette anche, con una serie di confronti stilistici, di ipotizzare il nome dell'intagliatore in quello di Giovan Paolo de Martino, attivo fino ai primi del Seicento e compagno di lavoro di Fabrizio Santafede.

L'intero discorso si aggancia a un altro esempio di lettura consimile, relativo ai grandi soffitti di San Gregorio Armeno, Donnaromita, Santa Maria la Nova, tutti a Napoli. Molte sono le aggiunte a quanto già noto agli studi su questi soffitti. Lo stesso De Mieri aveva già fatto avanzare la conoscenza filologica e la storia critica dei soffitti di San Gregorio Armeno e di Donnaromita in una serie di studi dedicati a Teodoro d'Errico, a Girolamo Imperato e ad altri fiamminghi: egli aveva rivalutato fonti come Del Tufo, Celano,

Araldo mettendo a fuoco problemi di committenza, di impatto di quelle opere sul tessuto artistico cittadino e anche distinto in dettaglio le spettanze materiali degli artisti scultori e intagliatori lì operanti, Nunzio Ferraro, Giovan Battista Vigliante, Giovan Andrea Magliulo¹².

In questa sede, la Gaeta raccoglie tutti quegli accrescimenti di ricerca e altri ne aggiunge, lavorando soprattutto sulla serie di busti che adornano la fascia perimetrale del soffitto di San Gregorio Armeno, tipologicamente simili a busti-reliquiario: ciò le consente di approfondire un suo stesso studio sul reliquiario di Nunzio Ferraro nella sagrestia dell'Annunziata di Napoli, del 1578¹³. Distingue, pertanto, nella serie di quei busti, quelli che possono essere attribuiti a Nunzio Ferraro per via di confronti con il reliquiario del 1578 e con altre sue opere presenti nella Certosa di San Martino; definisce l'impronta culturale dell'artista in relazione con i pittori del suo tempo, da Marco Pino a Giovan Bernardo Lama fino a «costeggiare gli esiti di un manierismo di fine secolo alla Imperato» (p. 90). Ne esce meglio specificata la differenza dal sodale di Nunzio, quel Giovan Battista Vigliante, del quale viene fornito un profilo autonomo e non sovrapponibile al meglio documentato Ferraro, né per catalogo di opere né per predilezioni culturali: Vigliante sembra fare sua una tendenza formale meno incline al decorativismo manieristico e più prossima alla severità devozionale controriformistica. Seguendo questa traccia, gli vengono assegnati altri busti del soffitto di San Gregorio e, infine, l'assemblaggio attributivo raggiunto consente all'autrice la lettura molto vibrante di un'altra scultura, un *San Catello* della cattedrale di Castellammare di Stabia, inscrivibile anch'esso nel catalogo del Vigliante, ma a patto che si tengano presenti le differenze di collocazione, di funzione liturgica, di stato di conservazione rispetto ai busti di San Gregorio Armeno.

Tanta acribia filologica procede mai disgiunta dalla consapevolezza di ragionare su oggetti intimamente connessi con liturgie specifiche, come il culto delle reliquie, la pratica processionale, la preghiera individuale, con il risultato di far dialogare soluzioni stilistico-formali e funzioni d'uso, periodizzandone i cambiamenti nel tempo. Un discorso che trova di fatto conferma ulteriore quando lo si conduca su un più ampio segmento cronologico, includendo soffitti più propriamente seicenteschi, come io stessa ho provato a fare con quello dei Girolamini di Napoli¹⁴.

La seconda parte del libro affidata a Stefano De Mieri comincia con una *premessa* che descrive i principali problemi relativi agli armadi lignei delle chiese napoletane: rifacimenti e ristrutturazioni antiche, dismissione dei luoghi di culto, il sisma del 1980; subito dopo, una non troppo velata critica alla politica conservativa della Soprintendenza («asserragliata nei fortilizi museali di Capodimonte e San Martino», p. 111) di aver dedicato tempo ed energie culturali alle mostre invece che alla manutenzione e al restauro delle chiese cittadine, quando proprio questo sarebbe dovuto diventare il punto centrale dell'attenzione

istituzionale dopo il terremoto. Non manca neanche il rimprovero a critici e storici dell'arte, poco interessati allo studio di oggetti e argomenti siffatti, troppo rivolti più alla statuaria che a stalli corali, armadi, cantorie, soffitti, con il risultato odierno di dover constatare perdite in molti casi irreparabili. Poche le eccezioni: i già citati armadi lignei dell'Annunziata, quelli dei Santi Severino e Sossio, quelli della sagrestia di San Martino¹⁵.

Questa *premessa*, che si avvale fin dalla semplice presentazione dell'argomento di documenti d'archivio, di fonti note rilette con analitica attenzione¹⁶, di sondaggi bibliografici tra gli scrittori locali minori, dice molto sul taglio metodologico dell'autore. Documenti, fonti, bibliografia remota, analisi diretta dei manufatti, una tensione critica rivolta al territorio e ai suoi oggetti, un inquadramento interpretativo sempre aderente alla storia specifica e poco incline a ogni forma di generalizzazione ideologica. Una tendenza alla rassegna oggettiva, al censimento delle cose, come un entomologo positivista che prima di lanciarsi in panorami culturali, stia attento ad allestire il *corpus* su cui ragionare, a ordinarlo e classificarlo nel modo più oggettivo possibile; o come uno di quegli antichi studiosi ed eruditi del territorio che amorevolmente dedicavano il loro impegno alla riscoperta e difesa del patrimonio di cultura di loro appartenenza, fosse anche quello di periferie neglette dalla storiografia ufficiale.

Nondimeno, tutto ciò perviene alla costruzione di vere e proprie linee di cultura, dal momento che siamo di fronte non a un semplice erudito del territorio, ma a uno studioso che proviene dalla scuola altamente storicizzante di Ferdinando Bologna, Leone de Castris, Francesco Caglioti. Prendiamo il caso di una parte della ricerca, rivolta proprio agli armadi lignei napoletani scampati alla distruzione.

Un genere di oggetto che, fin dalla prima metà del Cinquecento, dovette avere estrema importanza e grande consistenza numerica anche se le testimonianze ancora in essere si datano soprattutto alla seconda metà del secolo. Eppure un lavoro incrociato tra documenti d'archivio, fonti, testimonianze fotografiche consente all'autore di ricostruire la storia del complesso ligneo che decorava un tempo la sagrestia di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, oggi distrutto, e che egli fa rivivere grazie al confronto tra antiche fotografie di soprintendenza e ciò che rimane dell'analogo complesso decorativo tuttora esistente, benché decurtato, nella sagrestia di Santa Caterina a Formello. Da tale confronto tra un oggetto reale e un altro ricostruito solo documentariamente emerge la figura dell'intagliatore che fu artefice di entrambi, Martino Migliore. Una serie di inedite acquisizioni documentarie, unitamente al recupero di notizie sparse nelle fonti più antiche, che erano andate smarrite nello sviluppo della storiografia sull'argomento, comporta la ricostruzione a tutto tondo della figura del Migliore: in relazione con gli scultori in marmo a lui contemporanei, come Annibale Caccavello, Giandomenico e Geronimo D'Auria, con i pittori alle cui opere contribuisce

occupandosi delle cornici delle loro pale d'altare, come fa per Cobergher e per Giovan Bernardo Lama; fino a nuove proposte attributive, come quella della porta del Corpus Domini di Gragnano, oggetto di notevole qualità, scomposto in tutti i suoi dettagli per cercare ad ognuno di essi un possibile confronto filologico che conforti l'attribuzione.

Il tutto non disgiunto da ricche osservazioni sulle committenze e sulla storia dei luoghi in cui le opere hanno sede. Il risultato descrive un tessuto sociale molto vivace, di relazioni tra botteghe e maestri di arti gemelle, pittura-scultura-intaglio ligneo e di oggetti che le richiedevano tutte, su piede di parità: armadi, reliquiari (a Migliore viene attribuito anche quello di San Lorenzo Maggiore), tabernacoli, cornici di pale d'altare. Intreccio paritetico che si riflette, come mostrano i documenti, anche nelle gerarchie tra maestri, non risultando affatto scontato che fossero pittori e scultori a giocare il ruolo preminente nei contratti o nelle commissioni di valutazione, dove sono proprio gli intagliatori, come Martino Migliore, a rivestire spesso il ruolo più prestigioso.

Dopo anni di dibattito storiografico sulla rivalutazione delle cosiddette arti minori, non è da poco l'apporto che una dimostrazione tanto fattuale e oggettiva offre al dibattito, mostrando dal di dentro l'infondatezza storica della discriminazione tra arti maggiori e minori, tra artisti e artigiani.

Ma certamente l'apporto più innovativo e inedito dello studio di De Mieri è quello relativo alla figura di Andrea Magliulo. La questione è affrontata da lontano, dal contesto delle incisioni che decorano tanta parte dell'editoria sacra napoletana. Un argomento non troppo frequentato dagli storici dell'arte, a parte gli interventi di Leone de Castris, che giustamente De Mieri segnala per aver incluso i nomi di Giovan Bernardo Lama, Criscuolo, Fabrizio Santafede tra i pittori che offrono la loro opera a importanti testi a stampa tra Cinque e Seicento¹⁷. Subito dopo, gli accrescimenti di ricerca: un'inedita polizza del 1598 stringe il nesso tra alcuni librai-incisori napoletani e il maestro fiammingo Martino van Buyten, già apprezzato a Roma e trasferitosi a Napoli nel 1588: di lui De Mieri accorpa un piccolo catalogo messo insieme per via di confronti stilistici e dati documentari, seguendone la storia fino al primo ventennio del Seicento e prospettandolo come uno specialista di incisioni destinate alla letteratura agiografica (pp. 131-132).

Comincia poi il discorso sul Magliulo. Si tratta di un artista emerso dall'oblio molti anni fa, nell'ambito di una ricerca su Dirk Hendricksz: identificato allora come progettista dei soffitti napoletani di San Gregorio Armeno e di Donnaromita, come scultore esperto di oreficerie, impegnato in committenze sia napoletane che romane, tra 1580 e 1610, chiamato a giudicare importanti opere di altri artisti, sia pittori che scultori e, pertanto, indicato come figura di spicco nel contesto cittadino¹⁸: l'artista attinge adesso una piena consistenza storiografica grazie a un decisivo ampliamento di ricerca. Di particolare interesse la ricostruzione di una trama di relazioni culturali che lo collegano a Giulio

Cesare Capaccio, a Camillo Tutini, a Carlo Celano: autori tutti inclini a riconoscerne la fama e le doti artistiche. De Mieri rintraccia committenti ed oggetti del Magliulo e ne fa una figura di indiscusso rilievo nella seconda metà del Cinquecento, perfino politicamente, come mostra l'incarico assunto nel 1572 come maestro della Zecca napoletana e medagliata per il viceré Juan de Zúñiga; si scopre che fu anche progettista di cone marmoree, come nel caso del complesso ideato per l'oratorio dei Bianchi allo Spirito Santo, in cui si avvale di un programma iconografico ideato dallo storico Giovanni Antonio Summonte, a conferma dell'intenso dialogo con gli intellettuali meridionali. Negli anni Novanta, poi, diventato console della corporazione dei pittori, si dedica largamente a incisioni destinate all'editoria: ed è in questo settore che si colloca la più interessante tra le nuove attribuzioni proposte.

Il lavoro è condotto su un *corpus* di opere non ancora assestato e riunito, né fisicamente né filologicamente: le incisioni riconducibili al Magliulo sono sparse tra British Museum e Victoria and Albert di Londra, Rijksmuseum di Amsterdam, Bibliothèque Nationale di Parigi (che sono i nuclei maggiormente studiati da De Mieri), ma si trovano anche a Berlino, New York, San Pietroburgo, Stoccolma; tali incisioni non sono accorpate in modo coerente sotto il nome del Magliulo, negli schedari delle istituzioni cui appartengono, bensì frammiste ad altre di diversi autori: questo anche per il fatto che la maggior parte di questi fogli, pur concepiti in serie, erano destinati a usi che ne prevedevano *ab origine* lo smembramento, poiché orafi e decoratori vi attingevano come a un libero repertorio di modelli figurativi per le loro personali creazioni. Eppure, in questo vasto e composito materiale, De Mieri rintraccia convincentemente la mano e la cultura di Giovan Andrea Magliulo: rispondeva stilistiche con contesti napoletani, come quello di Nunzio Ferraro ai Santi Severino e Sossio nell'ottavo decennio del Cinquecento, riscontri con stampe raffaellesche e nordiche definiscono una cultura di matrice essenzialmente romana, alimentata dalla conoscenza di rilievi scultorei classici ed ellenistici che convivono con l'esperienza dei repertori decorativi delle grottesche, tanto presenti negli stucchi e nei fregi della Roma di Leone X. In particolare, emerge la fusione operata dal Magliulo tra i modi tipici degli incisori che maggiormente diffondono la cultura raffaellesca, come Marcantonio Raimondi e il suo allievo Marco Dente, e la vocazione più spiccatamente manieristica propria degli incisori fiamminghi, come Cornelis Cort o di quelli tedeschi, come Hans Beham di Norimberga. Una fusione culturale che da Roma giunge a Napoli proprio attraverso la figura del Magliulo, investe i paesaggisti-decoratori napoletani e coinvolge molti scultori in legno, come Benvenuto Tortelli e i suoi collaboratori.

Tuttavia, la ricaduta più interessante di tale contesto culturale ricostruito riguarda il mondo dell'editoria, come si diceva. Già nel saggio del 2005 Leone de Castris, dedicandosi allo studio dell'attività ritrattistica di Fabrizio Santafede, si

accorse dell'intreccio tra ritratti su tela e ritratti incisi dentro opere a stampa: in almeno due occasioni individuate dall'autore, Fabrizio Santafede aveva realizzato contemporaneamente il ritratto su tela del giureconsulto Carlo Tapia e fornito il modello per quello da incidere nel controfrontespizio di opere a stampa dello stesso Tapia. Ma c'era di più: in entrambi i casi l'incisore di quelle effigi ideate da Santafede altri non era che il Magliulo. Queste osservazioni stilistiche e attributive condussero Leone de Castris alla ricostruzione di un'intera temperie culturale in cui ritratto, incisione, editoria, committenza erudita e letteraria animavano un grande scambio di competenze e pertinenze, includendo personalità di intellettuali, come Giovan Battista Della Porta o Giovan Battista Manso, anch'essi ritratti dal Santafede e anch'essi autori di trattati ed opere arricchiti da incisioni affidate pure, con ogni probabilità, alla supervisione del Santafede¹⁹.

Come già detto a proposito delle mie stesse considerazioni sul Magliulo, anche queste del Leone de Castris ricevono oggi, nello studio del De Mieri, il duplice omaggio della conferma e dello sviluppo. In particolare, si arricchisce il nesso Magliulo-Della Porta.

L'esame si concentra sul frontespizio del *De Humana Physiognomonia*, celebre opera del Della Porta, stampata nel 1586 a Vico Equense dall'editore Giuseppe Cacchi: le incisioni che illustrano il testo vengono attribuite al Magliulo in base a riscontri con i *Mostri marini* della serie di incisioni di Amsterdam, già discusse nel catalogo del Magliulo, mentre un ulteriore confronto affianca le figure incise nel *De Humana Physiognomonia* con un'altra serie di incisioni, dovute al Caraglio su disegni di Rosso Fiorentino: da ciò, l'autore ricava un ampliamento di riferimenti culturali per Magliulo, che appare aggiornato specialmente sulla cultura romana degli anni precedenti al Sacco, vale a dire sui grandi protagonisti del primo Cinquecento di stanza a Roma in quel periodo, Rosso Fiorentino, Perin del Vaga, Parmigianino. Se a ciò si aggiunge la competenza in campo medagliatico e antiquariale, non sembra azzardato al De Mieri concludere che il Magliulo fosse il personaggio ideale per Della Porta, nel cui volume comparivano non solo le celebri tavole di riscontro tra fisionomie umane e animali, ma anche riproduzioni di busti di filosofi e imperatori tratti dal mondo romano e medaglie anch'esse romane, materiale tutto che veniva messo a riscontro di tipi umani contemporanei e che proveniva, com'è noto, dalla raccolta antiquariale del fratello stesso di Giovan Battista della Porta, Giovan Vincenzo, oltre che dalla raccolta del grande antiquario Spadafora, che era zio materno dei due.

Il ragionamento sembra plausibile, anche considerando quanto intenso fosse lo scambio del Della Porta con gli ambienti romani, almeno dal 1580, quando egli venne invitato dal cardinale Luigi d'Este a risiedere nel suo stesso palazzo per continuare studi e ricerche: una mossa che sanciva una sorta di *patronage* ecclesiastico al discusso scienziato meridionale e che suggellava l'archiviazione di quella richiesta

di imprigionamento che era pur giunta dall'arcivescovo di Napoli Mario Carafa contro il Della Porta.

Un altro punto di rilievo, anch'esso condivisibile, nella possibile storia di rapporti Della Porta-Magliulo è relativo a un'altra serie di stampe del Magliulo, quelle *Teste reversibili* della raccolta Bertarelli del Castello Sforzesco di Milano, che De Mieri vede in relazione con le ricerche dellaportiane. Usando una lettera scritta da Bonifacio Vannozi, segretario del principe di Sulmona, a Giovan Vincenzo Della Porta, nella quale si fa riferimento all'attività culturale che ruota intorno alla casa dei due fratelli Della Porta, identificata come ritrovo di intellettuali e di scienziati da fare invidia ad altri cenacoli cittadini tanto più pretenziosi quanto più convenzionali, il Vannozi fa riferimento nella lettera, con toni elogiativi, a un *mondo alla rovescia* fatto ad incisione visto in casa dei Della Porta. De Mieri ipotizza che si tratti della serie di incisioni di teste reversibili del Magliulo, anche considerando che nella cospicua produzione teatrale di Giovan Battista Della Porta ricorrevano spesso bizzarre maschere zoomorfe per accentuare la tipizzazione dei caratteri umani, e che queste maschere sarebbero potute provenire proprio dai modelli del Magliulo.

È un'ipotesi coraggiosa, giustamente fatta con cautela: si tratta di spingere il nome di Magliulo in un contesto di grande importanza, un contesto segretamente eversivo, quel mondo sotterraneo che percorre l'intero Cinquecento come contraltare popolare e dissacrante rispetto al classicismo umanistico. Un'ipotesi che, come nel caso dei riferimenti a Baxandall, aggancia anch'essa una grande tradizione storiografica, da Warburg a Battisti fino al più recente Francesco Porzio²⁰.

I loro studi hanno indagato il mondo europeo di Lutero, Brueghel, Rabelais e quello italiano di Arcimboldo, Folengo, Lomazzo, prima che proprio Arcimboldo e Lomazzo subissero (come quegli studiosi ci hanno spiegato) un radicale cambiamento di segno nell'interpretazione delle loro opere: Arcimboldo essendo interpretato in chiave emblematica e allegorica, Lomazzo diventando addirittura un autore controriformato, Lutero assurgendo a simbolo di modernità. In molti casi si è trattato del tentativo della cultura dominante di nobilitazione *a posteriori* di un linguaggio artistico o letterario, o di un discorso religioso, intriso inizialmente di componenti popolari, carnevalesche, violentemente caricaturali e non esenti da spirito di rivolta. Non è un caso che nel 1568 il cardinale Borromeo proibisca ogni mascherata e spettacolo teatrale mentre, appena qualche anno prima, una festa come il Carnevale ambrosiano di Milano attraeva masse di gente da tutta Italia; così come non è casuale che il Lomazzo cominci ad avere problemi con la censura o che l'incisore milanese Ambrogio Brambilla, in contatto con Arcimboldo, dedito a incisioni di carattere carnevalesco, da un certo momento in poi, si acconci a specializzarsi in cartografia per arginare i propri guai giudiziari²¹.

Ora, che tutto questo abbia una relazione con la situazione napoletana, con Giovan Andrea Magliulo e le sue incisioni

dellaportiane, è ipotesi suggestiva e non improbabile. Gli studi di Biagio De Giovanni hanno illustrato in più occasioni il particolare clima di cultura scientifica napoletana dentro cui maturano le ricerche del Della Porta: un contesto che procede verso la modernità senza mai davvero tagliare i ponti con la magia, il vitalismo della materia, i legami simpatetici tra materia vivente e materia pensante, il rifiuto di interpretazioni totalmente matematizzanti e l'inclinazione a far convivere Cartesio e Galileo con Paracelso²².

Tutto questo ha un riscontro ampio nelle arti figurative lungo tutto il corso del Seicento: ma anche lo scorcio del secolo precedente fa la sua parte. Basti pensare ai modi in cui a Napoli venne vissuta la stretta normativa controriformistica dell'ultimo ventennio del secolo per rendersi conto che mai davvero gli artisti si piegarono a protocolli troppo rigidi e, specialmente nel campo della decorazione monumentale, come nel caso dei grandi soffitti intagliati e dipinti, ci fu spazio per una sostanziale libertà di invenzione e per un'indipendenza di fatto dai dettami post-tridentini, fatta salva una blanda accentuazione devota.

Così non è impossibile che il nostro Magliulo abbia prestato all'intaglio ligneo dei soffitti, delle pale d'altare e all'editoria della città la sua cultura di formazione romana, in cui le medesime istanze classicheggianti necessariamente presenti nel gusto dell'epoca risultano reinterpretate alla luce di un libero e ardito manierismo. Non è improbabile che egli si sia trovato a suo agio dentro quel circolo di discepoli, amici, artisti che si ritrovavano in via Toledo, a casa dei Della Porta. Osservo anche che l'editore Lorenzo Vaccaro, che a Roma pubblica la serie dei *Putti con mostri marini* del Magliulo, altri non è che il medesimo editore di quell'Ambrogio Brambilla, prima menzionato, del quale mette a stampa una versione molto bizzarra del *Contrasto fra Carnevale e Quaresima*, oggi alla Biblioteca Nazionale di Parigi²³. Una coincidenza che forse non è casuale e può indicare l'esistenza di altri nessi oggi non più ricostruibili, che è merito del De Mieri aver sollecitato.

Per finire, un plauso all'eccellente apparato iconografico e bibliografico del volume Gaeta-De Mieri: l'abbondanza di fotografie (più di 400) permette una verifica diretta e costante di ciascuna delle attribuzioni e di ogni ragionamento condotto. Cosa che, specialmente in un campo di studi che, pur non giovanissimo storiograficamente, è ancora in via di assestamento, costituisce di per sé un invito alla discussione, alla modifica, alla proposta di idee alternative. Quanto alla bibliografia, essa è un ampio repertorio dell'esistente, condotta con sguardo attento non solo agli studi specialistici ma anche a quelli che, maturati in differenti settori, hanno contribuito a creare il terreno contestuale allargato dentro cui meglio comprendere la scultura lignea meridionale.

¹ M. BAXANDALL, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, London 1980, ed. cons. *Scultori in legno del Rinascimento tedesco*, traduzione di D. FRIGESSI, introduzione di E. CASTELNUOVO, Torino 1989.

² L. GAETA, *Le Sculture della Sagrestia dell'Annunziata a Napoli. Nuove presenze iberiche nella prima metà del Cinquecento*, Galatina 2000; A. GRANDOLFO, *Geronimo D'Auria (doc. 1566-1623). Problemi di scultura del secondo Cinquecento partenopeo*, tesi di dottorato in Scienze archeologiche e storico-artistiche, XXIV ciclo, Università degli Studi di Napoli "Federico II", tutor prof. F. CAGLIOTI, a.a. 2011-12, pubblicata in www.fedoa.it.

³ L. GAETA, *op. cit.*; F. ABBATE, *Il sodalizio tra Annibale Caccavello e Gian Domenico D'Auria e un'ipotesi per Salvatore Caccavello*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. III, 6, 1976, pp. 129-145.

⁴ A. GRANDOLFO, *La decorazione scultorea della cappella Turbolo in Santa Maria la Nova a Napoli*, in *Cinquantacinque racconti per dieci anni. Scritti di Storia dell'Arte*, a cura del Centro di Studi sulla civiltà artistica dell'Italia meridionale Giovanni Previtali, Soveria Mannelli 2013, pp. 203-220.

⁵ M. BAXANDALL, *op. cit.*, p. 146.

⁶ Ivi, pp. 137-140.

⁷ Ivi, pp. 161-187.

⁸ Ivi, p. 215.

⁹ S. DE MIERI, *Documenti sulla cona della confraternita del Cordone in San Lorenzo Maggiore di Napoli*, in «Napoli nobilissima», s. VI, VII, 2006, pp. 65-74.

¹⁰ M. BAXANDALL, *op. cit.*, pp. 188-214.

¹¹ F. HASKELL, *Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, London 1963, ed. cons. *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, traduzione di V. BOREA, Firenze 1966; M. BAXANDALL, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford 1972, ed. cons. *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, traduzione a cura di M.P. DRAGONE, P. DRAGONE, Torino 1978; J. SHEARMANN, *Only Connect... Art and Spectator in the Italian Renaissance*, Washington 1992, ed. cons. *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano. «Only connect...»*, traduzione di B. AGOSTI, Milano 1995; G. ROMANO, *Il restauro del Cenacolo di Leonardo: una nuova lettura*, in IDEM, *Rinascimento in Lombardia. Foppa, Zenale, Leonardo, Bramantino*, Milano 2011, pp. 143-152.

¹² S. DE MIERI, *Girolamo Imperato nella pittura napoletana tra '500 e '600*, Napoli 2009; IDEM, *Dirk Hendricksz Centen: aggiunte e considerazioni (con qualche notizia su Marco Pino e Giovanni Andrea Magliulo)*, in *Arte e Storia. Studi per Maria Calì*, a cura di IDEM, in «Confronto», 14-17, 2009-11, pp. 148-167.

¹³ L. GAETA, *Il Reliquiario di Nunzio Ferraro nell'ambito della scultura lignea napoletana della seconda metà del Cinquecento*, in «Kronos», 5-6, 2003, pp. 179-194.

¹⁴ C. VARGAS, *Il soffitto della chiesa dei Girolamini di Napoli, in Sculture e intagli lignei tra Italia meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento*, atti del convegno, Napoli 2015, a cura di P. LEONE DE CASTRIS, Napoli 2015, pp. 137-150.

¹⁵ M. TAMAJO CONTARINI, *Chiesa dei Santi Severino e Sossio. La Sagrestia*, in *Chiesa dei Santi Severino e Sossio. La Sagrestia*, s. I., 2014, pp. 12-53; M. FERRETTI, *I maestri della prospettiva*, in *Storia dell'arte italiana*, III, *Situazioni, momenti, indagini*, XI, *Forme e modelli*, Torino 1982, IV, pp. 457-585; S. DE MIERI, *Lorenzo Duca, Teodoro de Voghel e le tarsie degli armadi della Certosa di San Martino a Napoli*, in «Prospettiva», 139-140, 2010, pp. 151-166.

¹⁶ G.B. DEL TUFO, *Ritratto o modello delle grandezze, delizie e meraviglie della nobilissima città di Napoli*, ms. 1588-91, a cura di O.S.

CASALE, M. COLOTTI, Roma 2007.

¹⁷ P. LEONE DE CASTRIS, *Santafede, il ritratto, l'incisione*, in «Napoli nobilissima», s. V, VI, 2005, pp. 161-178.

¹⁸ C. VARGAS, *Teodoro d'Errico. La maniera fiamminga nel Vicereame*, Napoli 1988.

¹⁹ P. LEONE DE CASTRIS, *op. cit.*, pp. 167-169.

²⁰ A. WARBURG, *Divinazione antica-pagana nei testi e nelle immagini nell'età di Lutero*, (1919), in IDEM, *Opere II. La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a cura di M. GHELARDI, Torino 2008, pp. 83-207; E. BATTISTI, *L'antirinascimento. Con un'appendice di testi inediti*, (1960-62), Milano 1989; F. PORZIO, *Pitture ridicole. Scene di genere e tradizione popolare*, Milano 2008.

²¹ F. PORZIO, *L'universo illusorio di Arcimboldi*, Milano 1979; IDEM, *Pitture ridicole*, cit., pp. 49-71.

²² B. DE GIOVANNI, *Magia e scienza nella Napoli seicentesca*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, cat. mostra, Napoli 1984, pp. 29-40.

²³ F. PORZIO, *Pitture ridicole*, cit., pp. 40, 46 n. 11.

Recensione a Aldo Pinto, Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e contorni, in www.fedoa.unina.it
Pasquale Belfiore

Recensione di un prodotto (così si chiamano oggi i libri, saggi e articoli nel linguaggio ufficiale della valutazione della ricerca universitaria) virtuale, cioè che vive solo in rete e non ha realtà materica, non ne esiste una versione 'a stampa'. C'è materia, è il caso di dire, per guardare con attenzione a eventi di questo genere sempre più diffusi, sempre più aggressivi, non sempre convincenti sul piano dell'efficacia culturale, quasi mai (per ora) vittoriosi per tenuta scientifica sulle più tradizionali forme comunicative, la carta stampata su tutte. Il caso che prendiamo in esame è un contributo storiografico che per la sua particolarità si presta a una riflessione sul tema.

La ricerca. Appartiene a una tipologia editoriale antica ma concepita in forma (quasi) moderna e pubblicizzata con il mezzo più efficace oggi disponibile, il web. Si tratta di una classica, ponderosa «raccolta di notizie» riguardanti il mondo dell'arte e dell'architettura napoletane dal Quattrocento all'Ottocento, con qualche sporadica presenza anche novecentesca, un Fortunato Ierace autore della scala antistante Santa Maria Apparente, per esempio. Le oltre quindicimila pagine sono divise in tre parti riferite ad artisti e artigiani, ai luoghi di «Napoli e contorni» e alle famiglie. Le notizie sono state reperite consultando materiali in una trentina di archivi e biblioteche. Ogni parte è organizzata con una comune nota introduttiva che spiega i criteri operativi della compilazione, un indice analitico e a seguire il contenuto, ordinato alfabeticamente nel caso degli artisti, artigiani e famiglie e per itinerari nella parte dei luoghi distinti in dentro e fuori il centro antico. Tutto ciò si ritrova da quest'anno sul sito www.fedoa.unina.it (Federico II Open Archive), archivio istituzionale dell'università federiciana nato per raccogliere, conservare e rendere pubblicamente accessibile la produzione scientifica dell'Ateneo.

L'autore della raccolta, Aldo Pinto, architetto, è una figura di studioso che oggi molti definirebbero atipica solo perché non proviene dal mondo accademico (del quale peraltro ha fatto parte per decenni come dirigente dell'ufficio tecnico della Federico II). Ha già fornito convincenti prove di storico con saggi sui complessi di Sant'Antoniello a Port'Alba e San Gregorio Armeno, quest'ultimo con Nicola Spinosa e Adriana Valerio.

Utilità e limiti della raccolta. Non v'è dubbio che sia utile perché mette a disposizione degli studiosi una massa rilevante di notizie riferite a un ampio segmento temporale della storia artistica e architettonica napoletana. I problemi comuni ad altre, analoghe raccolte sono costituiti dal carattere inevitabilmente frammentario della materia, dai criteri di organizzazione e governo del grande numero di dati, dai dispositivi di consultazione, dalla necessità che le infinite tessere del mosaico – le infinite notizie della raccolta, appunto – diano vita a un'immagine compiuta e dotata di senso storiografico. Su questi obiettivi si misura il carattere sperimentale del lavoro, la sua natura di «prima bozza» offerta ai lettori per le inevitabili integrazioni e correzioni, come di prammatica avverte lo stesso autore. Per cui, raccogliendo l'invito ed evitando la scontata caccia agli errori e omissioni così frequente (e facile) in ricerche del genere, si possono avanzare alcune osservazioni sulla struttura della ricerca. Intanto, i confini spazio temporali e la selezione degli archivi e biblioteche. Cinque secoli sostanzialmente rispettati, dal XV al XIX, ma con eccezioni che andrebbero spiegate, come il citato Ierace che apre sul Novecento e resta incomprensibilmente con pochi altri a rappresentarlo. Sui contorni di Napoli, si arriva fino ad Amalfi-Salerno ed anche questo è un prolungamento che richiede una giustificazione. Tiene bene invece la partizione per artisti-artigiani, famiglie e luoghi, con una tecnica di rimandi delle ripetizioni agevole da praticare. Sulla scelta del dispositivo di organizzazione dei materiali si gioca la funzionalità e quindi una parte dell'auspicabile successo dell'iniziativa. Si diceva in precedenza d'una forma 'quasi' moderna della raccolta. Le pagine sono in realtà dei testi in formato pdf che dialogano tra loro solo attraverso la funzione «cerca» che evidenzia la ricorrenza della parola cercata e nulla più. Poco, per far diventare un insieme di parti dialoganti tra loro questo ragguardevole patrimonio di notizie. La soluzione – dicono a chi scrive gli esperti del settore – è quella di far assumere alla raccolta la forma del *database*, una banca dati, l'unica in grado di garantire la piena, agevole ed efficace navigazione/correlazione tra nomi, date, luoghi, tipologie, archivi, bibliografie e quant'altro contiene questa ricerca, fermo restando il capitolo delle integrazioni continue e delle correzioni, qui escluso da ogni considerazione ma necessario e auspicato, ripetiamo, dallo stesso Aldo Pinto. Un intervento quasi esclusivamente, ma non totalmente, tecnico dunque, per valorizzare una utile e meritoria iniziativa.

Trasparenza della ricerca

Giulio Pane

Una recensione ad un prodotto informatico è già una novità in sé, cui dovremo in qualche modo abituarci, perché essa, sia pure in questo caso espressa sulla carta stampata, ha pur sempre come riferimento un oggetto che si colloca per definizione nella condizione di essere alla portata di (quasi) tutti. Ma lo è anche per un altro motivo, giacché le recensioni – che ritengo il più significativo esercizio critico, se correttamente compiuto – si vanno facendo sempre più rare, condannando la gran parte dei nostri contributi – e mi riferisco essenzialmente a quelli di carattere storico e storico-critico – ad una sostanziale solitudine, priva di interlocutori. Cosa che non accade, o accade meno frequentemente, con i contributi delle discipline tecniche; ragione non ultima delle difficoltà di perequazione tra i titoli di discipline diverse. Ed è proprio il rapporto (o il mancato rapporto) tra gli studiosi ed il loro pubblico potenziale che m'induce a svolgere la seguente nota.

Infatti il lavoro di Aldo Pinto appare del tutto congruente con lo spirito e la lettera del sito universitario (www.fedoa.it) che lo ospita: trasparenza della ricerca e ricerca della trasparenza. Ma un appunto invece va formulato alla pur felice iniziativa universitaria del 'fedoa', che insieme all'utile lavoro di Aldo Pinto, ospita anche gli altri prodotti della ricerca. Qui, contrariamente alla generosa disponibilità da lui dimostrata, s'incontrano anche curiose limitazioni di accesso. Si tratta della presenza di privative espresse talvolta con la formula: «Solo per gli Amministratori dell'archivio». In questo caso infatti i relativi testi non risultano accessibili, venendo così meno una delle caratteristiche prime della funzione svolta dal sito: quella della trasparenza.

Mi rendo conto che attraverso tale censura l'autore o l'autrice tutelano il proprio lavoro, ma ho notevoli dubbi che ciò possa passare per 'pubblicizzazione' delle ricerche svolte presso l'Università, dato che ad essere reso pubblico è solo il loro titolo. Inoltre, il proseguire della ricerca, oggi svolto con largo impiego di mezzi informatici, è impedito o reso comunque più difficile dalla finzione dell'accessibilità: in realtà i testi possono essere consultati esclusivamente presso la Biblioteca centrale di Firenze, che ha il diritto di deposito. E ancora, poiché i titoli così 'pubblicizzati' sono a tutti gli effetti titoli scientifici utilizzabili per successiva partecipazione a concorsi, anche l'accertamento sulla congruenza scientifica dei contributi, che uno studioso terzo voglia fare preventivamente all'invio degli stessi ai fini del concorso, è reso difficile, rendendo necessario uno spostamento personale presso la sede di deposito.

Per finire, la stessa citazione di giudizi scientifici ivi espressi o il riscontro di documenti presentati a sostegno di una tesi o quale mero contributo di conoscenza sono resi impossibili, costringendo lo studioso interessato ad ignorare il contributo, oppure a riferirsi genericamente ad un contributo di cui ignora il contenuto.

È perciò auspicabile che prossimamente gli amministratori del sito rivedano tale regime, contenendo nel minimo tempo possibile le suddette 'privative' e garantendo così un'accessibilità a tutti i testi ora negata, o fortemente condizionata.

Benedetto Croce e l'Unesco

Giulio Pane

L'occasione del 150° anniversario della nascita di Benedetto Croce, celebrata in varie sedi¹, ha dato seguito ad un quesito, comune in tali circostanze, sulla continuità del pensiero crociano, ed in particolare – come si usa – alla domanda su 'ciò che è vivo e ciò che è morto' di esso. Cattivo, anzi pessimo uso quest'ultimo a mio avviso, perché tratta del pensiero di coloro che ci hanno preceduto come di cosa utile o disutile, quasi si trattasse di un utensile suscettibile o meno di essere ancora impiegato, e per ciò stesso rivelando l'approccio strettamente strumentale che se ne fa; laddove esso richiede sempre una collocazione storica, e quindi è tutto insieme 'utile' a comprendere uno stato delle cose, e uno stato d'animo che lo ha suscitato e ne ha indotto la formulazione, ed 'inutile' per definizione ai fini pratici, per la stessa sua condizione storica che lo impedisce. Ma questa ovvia considerazione non allontanerà l'abuso che ora e sempre si farà di tale approssimativo giudizio.

Ora, poiché questa rivista non può non essere in qualche modo testimone della presenza crociana, sia per l'ovvio motivo della continuità che rivendica con l'antica sua iniziativa, sia perché ritiene sia comunque necessario far conto di quella cultura e di quel pensiero, proprio per i suoi specifici interessi, credo sia interessante ripercorrere un suo tratto poco noto, che non mancherà di suscitare curiosità e sorpresa. Si tratta delle considerazioni che egli volle svolgere a margine della sua decisione di non essere coinvolto in nessun modo nelle iniziative dell'Unesco, a quel tempo appena costituito.

E proprio in questi giorni un'altra ragione di attualità m'induce a commentare lo scritto che egli dedicò all'argomento: la recente risoluzione dell'Unesco, che attraverso la dichiarazione di 'bene a rischio', e le conseguenti raccomandazioni ai Paesi interessati, di operare in modo da rispettare le condizioni originarie che avevano determinato l'iscrizione della Spianata delle Moschee tra i beni culturali appartenenti al Patrimonio dell'Umanità, ha finito per dare per scontato che il diritto di preghiera e di accesso alla Spianata – il luogo del tempio di Salomone distrutto dai Romani nel 70 d. C., poi occupato dalle moschee di Al-Aqsa e di Omar – spettasse ai soli musulmani. L'iscrizione Unesco comporta infatti una periodica verifica di congruità dello stato del bene da parte dell'organismo internazionale (in particolare, è stato ricordato che dalla data della prima iscrizione ciò è avvenuto per ben 11 volte). Com'è noto, la

risoluzione è stata assunta dando credito alle informative dei governi palestinese e giordano, manifestatesi in seguito alle continue provocazioni operate da Israele – secondo le denunce palestinesi e giordane² – e consistenti in reiterati tentativi di forzare con vari stratagemmi il divieto di accesso e di preghiera sulla Spianata, da parte ebraica, sancito negli accordi internazionali successivi alla guerra dei sei giorni (1967), ma anche di provocare danni con scavi ed altre attività. Risoluzione che è stata giudicata da più parti scandalosa, e certamente è tale nella forma più che nella sostanza, in quanto in realtà si richiama alle risoluzioni dell'Onu ed agli accordi firmati con la Giordania all'indomani della guerra dei sei giorni, stigmatizzando una serie di inadempienze ed iniziative invasive da parte dell'attuale governo israeliano, cui è demandata l'amministrazione del sito. Ma è proprio questo l'aspetto meno convincente di quella risoluzione: in tal modo, accettando pedissequamente le pur fondate proteste palestinesi e giordane, l'Unesco ha contraddetto la propria autonomia e lo spirito stesso della sua funzione, che non è quella di verificare il rispetto di norme politiche, ma quello di affermare le superiori ragioni della libertà e della cultura, anche all'occorrenza contro di quelle.

Tornando a Croce, il brano che riguarda l'argomento fu pubblicato nei quaderni della Critica, nel novembre 1950. Esso ha come titolo, già intrigante: *Una istituzione sbagliata: l'Unesco*; titolo che per la verità era stato preceduto, nella versione che egli pubblicò³ sul 'Mondo' di Mario Pannunzio l'8 luglio 1950, dall'altro, più attento all'aspetto pragmatico, di *Un'impresa sbagliata*; nel senso appunto di una intrapresa che egli poneva ad oggetto di discussione. Nella nota che esplicava il titolo Croce aggiunse che l'articolo era stato seguito, sempre sul 'Mondo', da due altri (*Il marxista odierno*⁴ e *Ufficio ideale del suffragio universale*⁵) e che i tre avevano suscitato 'molto discorrere con dissensi e consensi'.

Ora, senza addentrarci nelle polemiche allora suscitate, sembra a noi veramente singolare che una istituzione come l'Unesco, che oggi non si metterebbe assolutamente in dubbio, ancorché fosse ritenuta largamente superata dalla storia, e ancorché la sua vicenda successiva sia stata anche molto combattuta ed incerta, potesse essere considerata addirittura nociva e se ne auspicasse la chiusura, come fa Croce in coda dell'articolo. Ed è perciò opportuno esplorare ancora una volta le ragioni che lo spingevano a tale giudizio, anche perché per questa via se ne scopre forse una impreveduta attualità.

L'Unesco ha avuto gestazione laboriosa, nata com'è da una conferenza dei ministri (Conference of Allied Ministers of Education, CAME⁶) promossa inizialmente dal Regno Unito e via via estesa ai Paesi che intesero farne parte, sia pure con alterne vicende. Lo scopo principale dell'organizzazione – di cui Croce apprezza almeno la nobile intenzione, riconoscendo al mondo anglosassone un'ammirevole continuità di ispirazione libertaria – era quello di rispondere alla consapevolezza delle atrocità rese possibili

dal regime nazista, con una serie di iniziative che ponessero al centro dell'attenzione la salvezza dell'uomo, la tutela della vita umana, e quelli che forse ingenuamente s'indicavano come 'diritti inalienabili', una sorta di minimo comun denominatore cui conformare i comportamenti dei governi e dei popoli che essi rappresentavano. Ne nasceva inevitabilmente la tentazione, poi confermata dalle successive iniziative, di stendere una nuova Dichiarazione dei diritti naturali inalienabili dell'uomo, in conformità con la celebre dichiarazione del 1789, ma in qualche modo aggiornata ai terribili tempi che si erano appena vissuti.

In realtà questo tema fondamentale era stato discusso alle Nazioni Unite, e l'Unesco – quale suo braccio culturale – si era fatta carico di promuoverne la discussione internazionale. Come vedremo più avanti, la cosa era comunque in uno stadio molto avanzato, in quella più rilevante sede politica, tanto da giungere a conclusione già nel dicembre del 1948.

Croce è invitato nel 1947 a collaborare con l'Unesco, per la redazione di quella dichiarazione, da Julian Huxley, che nel 1946 era stato nominato primo Direttore Generale dell'organizzazione. Egli indirizza a Croce una lettera cui il filosofo risponde con una disamina delle ragioni che gli impediscono di aderire all'invito. E quelle ragioni sono essenzialmente definite dal limite che egli assegna ad una tale funzione, nata – egli dice – senza che si sia raggiunto alcun accordo, ma solo «per il desiderio di metterlo al mondo». E manca, quell'accordo, per il contrasto che oppone le due visioni principali, quella «liberale e la autoritario-totalitaria». «Si formerà questo accordo?» si chiede Croce; e in che modo? Forse con un altro conflitto mondiale tra le due «principali correnti». E qui rispunta la percezione che, a guerra finita, si veniva diffondendo tra i vincitori: che cioè a cominciare dalla vicenda di Jalta, appena conclusasi due anni prima, si fosse scavato un fosso incolmabile tra le posizioni dei due principali blocchi di potere, e che addirittura si andasse al rischio di una ripresa delle operazioni belliche, poi sostituite di fatto con la cosiddetta 'guerra fredda'. Eppure a prima vista resta incomprensibile la sua posizione, mentre dichiara ad Huxley l'impossibilità di «enunciare in forma di dichiarazione di diritti, cioè di unità di azione politica, l'accordo che manca, e che deve essere invece il risultato ultimo dei contrastanti e convergenti sforzi. Questo è il punto da ben considerare, perché è il punto debole» (il corsivo è nel testo). E ancora, escludendo che si possa mettere mano a qualcosa di intermedio e di conciliativo, egli considera addirittura il pericolo del ridicolo di una simile strada. E conclude, raccomandando che l'Unesco intraprenda la sola attività utile: «quella di promuovere un solenne dibattito, pubblico e mondiale, sui principi che sono necessari alla dignità della vita umana e della civiltà».

Ma noi ci chiediamo, con qualche stupore, se non fosse proprio questo lo scopo dell'iniziativa, sembrandoci almeno poco credibile che i convenuti si accingessero a firmare una carta d'intenti senza che il suo contenuto fosse preventivamente messo in discussione. «A dibattito chiuso si potrebbe formula-

re una dichiarazione di diritti o bisogni storici e attuali, breve come un decalogo o un po' più lunga, perché alquanto particolareggiata», ammette tuttavia Croce, concludendo alquanto lapalissianamente.

Proseguendo, Croce ricorda che le sue perplessità restarono lettera morta, pur essendo stato il suo intervento pubblicato poco tempo dopo (tradotto dall'italiano, nel dattiloscritto riepilogativo – in 3.a revisione – del 25 luglio 1948⁷, in un primo momento con il titolo: *The future of Liberalism*, poi pubblicato a stampa con il titolo meno estensivo: *The Rights of Man and the present Historical Situation*⁸, contenente le dichiarazioni di quanti erano stati interrogati dalla direzione Unesco sull'opportunità dell'iniziativa; pubblicazione poi commentata da Carlo Antoni su 'Il Mondo' (*Un'impresa sconclusionata*⁹). L'articolo di Antoni confermava l'interpretazione crociana, estendendone le osservazioni sull'aspetto contraddittorio della proposta; nel sottotitolo si precisava: «L'Unesco ha lanciato l'idea di una nuova dichiarazione dei diritti dell'uomo: impresa sconclusionata, perché oggi la lotta è tra i fautori della libertà e i fautori del totalitarismo. Una dichiarazione dei diritti dell'uomo non può aver senso che da parte dei primi. Gli altri non possono che tracciare piani». Quest'ultima precisazione rivela quale repulsione ispirasse il pragmatismo del tempo, soprattutto se guidato da una visione totalitaria; avremmo dovuto attendere ancora molti anni perché si venisse affermando comunque la necessità di quei 'piani' che l'Antoni considerava evidentemente l'ultimo dei possibili prodotti intellettuali.

Ma, com'è noto, già a pochi mesi di distanza dalla pubblicazione del *Symposium*, e cioè il 10 dicembre 1948, era intervenuta l'approvazione della Dichiarazione Universale dei Diritti Umani promulgata dall'ONU. E forse proprio questa sequenza così serrata, e in qualche modo negatrice di un possibile dibattito sul tema, potrebbe avere indotto il filosofo a ritornare sull'argomento, per quanto ciò sia avvenuto solo due anni dopo. Croce avvertiva cioè che l'iniziativa esplorativa dell'Unesco appariva pretestuosa, dato che la Dichiarazione era già bell'e fatta. Anzi, curiosamente Croce – nel citare l'articolo di Antoni – lo riferisce alla Dichiarazione poi promulgata, mentre il filosofo amico aveva in realtà commentato il *Symposium* preparatorio. Ma più probabilmente le vere ragioni di quel distacco critico si devono cercare altrove, e sono tutte nella percezione dell'avvenuto irrigidimento delle posizioni internazionali. Il 10 gennaio del '49 viene fondato il Comecon, sancendo l'autonomia economica del blocco sovietico. Tra marzo ed aprile si costituisce la Nato, che riunisce i Paesi occidentali non filosovietici in un comune programma di difesa. Nel maggio termina il blocco di Berlino, iniziato a giugno del 1948. Nell'agosto l'URSS fa esplodere la sua prima atomica. Nascono la Repubblica federale tedesca e la DDR, si costituisce lo stato d'Israele e viene proclamata la Repubblica popolare cinese. Le Nazioni Unite adottano una risoluzione che chiede di considerare Gerusalemme come entità separata da Israele e Giordania, posta sotto il proprio controllo.

L'anno successivo gli eventi internazionali precipitano, con la dichiarazione di Truman sul programma di costruzione della bomba all'idrogeno, mentre il maccartismo avvia una vasta operazione di censura ai danni del dissenso. In Vietnam si accende la miccia di una guerra destinata ad esiti spaventosi. In Italia, le agitazioni e gl'incidenti prodotti in occasione dell'occupazione delle terre incolte inducono il governo ad impiegare le armi contro i contadini.

E perciò l'intera disamina della questione operata dal filosofo sulle pagine del 'Mondo' si svolgeva sostanzialmente affermando l'imprescindibile necessità: 1. di riconfermare in sede di principio quanto veniva affermato a suo tempo da Meinecke, cioè l'imprescrittibile diritto di natura, «stella polare della civiltà dell'Occidente per oltre due millenni», contro la riduzione che ne aveva fatto lo storicismo ottocentesco (del quale si ammetteva implicitamente la compromissione con la ragion di stato e con le peggiori nefandezze compiute in suo nome); 2. di riconoscere che l'abbandono di quella elementare dottrina aveva comportato le crisi nazionalistiche e razzistiche (in aperto e dichiarato dissenso dall'interpretazione hegeliana, peraltro); 3. di accedere finalmente al dubbio «se, cioè, con quella rinuncia ad ammettere un fondamentale diritto dell'uomo di fronte al potere ed alla forza, non si sia lasciata mano libera di fronte a tutti i totalitarismi e a tutte le tirannidi, e si sia legittimato l'uso senza limiti della violenza e dell'oppressione»; 4. di riaffermare tuttavia l'inconciliabilità della visione libertaria con un qualunque compromesso di ordine 'pratico', quasi che fosse possibile una prassi conciliativa di qualche pratico diritto distinta dal processo ideale che esigeva il riconoscimento del principio assoluto della libertà, fuori da ogni possibile compromesso.

In verità ciò che si vedeva come un pericolo – e s'intuiva già nelle parole della lettera di Croce ad Huxley, ma si comprende meglio ancora nella vulgata di Antoni – era proprio che sulla via della ricerca di una possibile conciliazione, quella parte di mondo che si avviava da tempo sulla strada dell'applicazione della dottrina marxista riuscisse a scansare l'obiezione fondamentale al proprio indirizzo attraverso la superficiale adesione ad un insieme di regolette pratiche, di ordine politico-economico, nelle quali si andasse diluendo l'aspirazione alla libertà che era comunque riconosciuta al pensiero giusnaturalista, nonostante i conclamati distinguo. L'incompetenza dell'Unesco a dirimere la questione era poi ironizzata da Antoni menzionando alcuni curiosi giudizi raccolti nel *Symposium*, di antropologi, sociologi, scienziati, economisti, «un professore olandese di idro e aerodinamica», tutti considerati estranei alla natura del problema, interpretato correttamente – secondo l'autore – esclusivamente da Croce nella sua lettera. In particolare, la posizione di Carr, evidentemente fresco dei suoi studi sulla realtà storica sovietica, nonché presidente della Commissione incaricata di esaminare i giudizi raccolti e trovarvi un comune denominatore, diveniva oggetto di scherno, avendo lo storico richiamato la costituzione so-

vietica del 1936, nella quale affermava essere presenti, «in aggiunta ai più moderni diritti al lavoro, all'assistenza e all'educazione, anche la libertà di coscienza, di espressione e di stampa, e il diritto a liberamente eleggere i rappresentanti». E noi certamente sappiamo in che misura ciò sia stato poi osservato nell'Unione sovietica da Stalin in avanti.

A questo punto non possiamo non considerare che la discussione sull'argomento sembra sostanzialmente trattarsi sugli aspetti nominalistici del problema, a nessuno venendo in mente quanto la lettera di quelle dichiarazioni potesse nel tempo essere stata ed essere disattesa, al di là, ma anche al di qua, di quella che sarebbe diventata di lì a poco la cosiddetta Cortina di ferro; e quanto fosse più che mai necessario porre mano ad operazioni di ingegneria istituzionale, per avviare almeno un processo di controllo che ponesse un freno al potere costituito e rendesse praticabile un'opzione di *impeachment* in caso di *default*. In altre parole, sembra assente del tutto l'esigenza di un'istanza politica che non poteva non proporsi l'applicazione concreta di quei conclamati diritti, al di là delle più che legittime obiezioni di principio. In tal modo rivelando – ma non è certo una novità – che il distinguo vagamente manicheo, operato tra ragione ideale e ragione pratica, andava comunque risolto in sede politica.

Antoni proseguiva poi riconoscendo sostanzialmente al solo Rousseau l'indicazione del superamento dei limiti economicistici del giusnaturalismo ed affermava, in un articolato e serrato ragionamento conclusivo, la supremazia dell'istanza etica sui meccanismi pratici, «l'esistenza di un valore o principio, che è appunto l'eticità della natura umana», il solo carattere ammissibile di quel diritto naturale che si poneva a rischio di interpretazioni contraddittorie. «Perciò la formola del diritto di natura è l'affermazione solenne del principio morale della libertà nel gioco della politica e della forza». Sicché – e sembra ritornare alle altrui argomentazioni per altra via – «Questa istanza esige che l'azione dei governi si svolga a promuovere per tutti i cittadini quelle condizioni sociali ed economiche, che consentano loro di partecipare alla libera vita della comunità come soggetti di diritto, ma il parlare di diritti naturali, sociali ed economici prescindendo dai cosiddetti diritti politici o addirittura negandoli, non ha senso alcuno». Dunque i diritti sociali ed economici sono visti come condizione necessaria ma non sufficiente; ma era poi questo davvero il limite dell'iniziativa dell'Unesco? «Invece di proporsi delle conciliazioni impossibili, l'Unesco avrebbe dovuto, come suggeriva Croce, promuovere un dibattito formale, pubblico e internazionale, sui principi necessari oggi a garantire la difesa della dignità e libertà umana». E conclude, con qualche contraddizione rispetto a quanto appena affermato sulla sequenza da rispettare: «Dove sarebbe risultato che tali principi sono la premessa necessaria per l'effettivo sviluppo di quelle condizioni che si indicano oggi con la formola dei "diritti sociali ed economici"».

Croce aveva molto apprezzato l'articolo di Antoni, alla

cui citazione faceva seguire il ricordo di altre sollecitazioni da lui ricevute, perché contribuisse ad operare una conciliazione tra pensieri diversi, questa soprattutto da parte di un filosofo cinese, di cui non ci dice il nome (ma il suo carteggio potrebbe rivelarlo). A lui risponde che «gli accordi tra filosofi non si fanno nello spazio ma nel tempo» e che già «nella storia della filosofia si ritrova tutto ciò che essi hanno pensato», ricordandogli il detto di Leibniz: che tutti i filosofi hanno ragione in ciò che hanno affermato e torto in ciò che hanno negato, osservazione che conduce fatalmente al paradosso di affermazioni senza negazioni, e viceversa. In sostanza, qui Croce sembra prendersi gioco della dialettica sull'argomento e ancora una volta la sua posizione sembra essere quella di chi non intende impegnarsi in una procedura nella quale non crede. Tanto da indurlo qualche tempo dopo a rifiutare di essere a capo della delegazione italiana presso l'Unesco, «per più ragioni», la principale delle quali era che non riteneva opportuno entrare in una associazione della quale avrebbe dovuto (addirittura) «combattere dall'interno le ragioni di vita». Tanto forte era la repulsione verso quello che gli appariva il facile ecumenismo di quei tempi, figlio più del desiderio di pace che nasceva dalla fine di un ventennio tragico che non dal severo ripensamento della condizione civile di ogni tempo. Un *wishful thinking* che gli appariva estrinseco e formale, cui non intendeva dare credito.

Così Croce coglieva ancora una volta l'occasione per prendersela con i numerosi cultori di scienze pratiche, naturalisti, fisici, matematici entrati a far parte dell'Unesco, chiusi per sua esperienza ai problemi morali, tanto da suggerire per la soluzione di questi l'imitazione di modelli meccanicistici e statistici. E fin qui ritroviamo la consueta condanna del positivismo. Ma il vero errore dell'Unesco gli appariva la mancata coscienza di essere «una istituzione del mondo occidentale, il quale ha la sua legge nella libertà» e perciò ripugna a qualunque accettazione di confezioni precostituite. Per poi ammettere che l'Unesco non opera alcuna costrizione; ma riprendere subito dopo la *vis* della sua opposizione anche solo alla «noia che s'infligge agli ascoltatori di propositi sterili, di discorsi inconcludenti, ma, soprattutto, lo sdegno che suscita il tentativo di risolvere delicatissime questioni di vita mentale per mezzo del metodo delle votazioni e delle maggioranze»; senza avvertire la palese contraddizione con la proposta da lui appena fatta, di un ampio dibattito sull'argomento, ma rivelando anche il rifiuto, più che fondato dal punto di vista da lui scelto, di ricondurre una eventuale discussione di merito ad un giudizio ponderale. Da qui l'analogia di problematica con la reiterata tentazione di una storia 'oggettiva' e 'spassionata' (e potremmo aggiungere, conclusiva), con cui si sarebbe scontrato poi anche Carr in anni successivi¹⁰, recuperando proprio la tesi crociana. Da qui il successivo rifiuto alla possibilità stessa di una elaborazione storica collettiva, considerata inevitabilmente priva di «pensiero e sentimento unitario»; e forse anche, per tale via, il rifiuto

che alla definizione dei principi, cui sembrava accingersi l'Unesco, si potesse pervenire in seguito ad un lavoro collettivo, restando fatalmente (e storicamente) monco di una possibile conclusione operativa quello stesso dibattito da lui proposto in luogo del *Symposium* varato dall'Unesco.

Possiamo vedere in questo una posizione filosoficamente sostenibile? O non piuttosto il sentimento di una percezione storica profonda, che non trovava ancora le forme della rappresentazione, ma che già si misurava con le trasformazioni mondiali in atto, autentici prodromi di una inconciliabilità di posizioni che avrebbe esteso le sue forme tragiche fino ai nostri giorni?

Le vicende internazionali e nazionali immediatamente successive alla pubblicazione del suo scritto sul 'Mondo' non andranno nella direzione dell'auspicato colloquio dialettico: a giugno del '50 avrà inizio la guerra di Corea, nell'agosto Pio XII proclamerà con l'enciclica *Humani generis* (indiretta e stroncatoria risposta agli interrogativi del tempo?) la condanna dell'idealismo, dello storicismo, dell'esistenzialismo e del relativismo; e tuttavia il 4 novembre verrà firmata a Roma la *Convenzione europea per la salvaguardia dei diritti dell'uomo e delle libertà fondamentali* (CEDU), l'unica e più cogente forma di tutela dei diritti umani ancora oggi praticata attivamente.

Infine, Croce concluderà il suo scritto proponendo lo scioglimento dell'Unesco. Proposta che al tempo non poté non suscitare scandalo, e che suggellava ormai senza appello un periodo di cauta presa di misura di quell'iniziativa internazionale, che gli appariva ormai di «vita (...) dispersa e stentata». «Se si scioglierà con remissione di mandato, per omaggio spontaneo al mondo della libertà i cui bisogni doveva interpretare, la sua sarà una volontaria e bellissima morte, che resterà esemplare».

Nel romantico *cupio dissolvi* che egli augura all'Unesco non riusciamo però a non vedere un fatale fallimento di tutte le iniziative che, nate sulla scia di un'istanza ideale, non riescono a trovare una concreta esplicazione, ed anzi sembrano compiacersi della distanza che si viene manifestando ben presto tra la definizione dei principi e la loro trasposizione pratica. Un limite epistemologico che somiglia troppo ad una condanna senza appello, romanticamente suggestiva, appunto, ma troppo fallimentare per essere accettato dalla volontà.

Ma il commento non può e non deve fermarsi qui, perché è pur vero che l'Unesco si è venuto ponendo, soprattutto negli ultimi decenni, come un promotore culturale, e che molte iniziative sono state avviate dall'organismo internazionale, tra le quali la più nota è l'amministrazione del riconoscimento di rilevante interesse di luoghi e tradizioni culturali, all'interno della nota classificazione del Patrimonio dell'Umanità. Ma è anche vero che l'Unesco non possiede di fatto alcun controllo dell'esito delle proprie pronunce, il cui obiettivo dovrebbe essere quello di smuovere i singoli stati ad operare secondo gl'indirizzi di riqualificazione e di conservazione una volta che siano stati individuati. E che

l'unica possibilità che gli si offre è quella di declassificare progressivamente un luogo o una realtà culturale, considerandola prima a rischio, e poi cancellandola dall'elenco in presenza di contraddizioni palesi (è stato il caso di Dresda, ricordato su queste pagine). Dove si verifica proprio ciò che Croce considerava inutile e improduttivo: che cioè la definizione di un comune comportamento potesse essere assicurata senza che preventivamente si fosse raggiunto un accordo in merito. Ma anche, potremmo maliziosamente aggiungere, che un eventuale accordo su determinati principi generali potesse essere dichiarato senza che esso si trasferisse di fatto nella definizione di comuni e coerenti comportamenti.

Mancano cioè all'Unesco gli strumenti per garantire la coerenza della propria azione, sicché non si va molto oltre la deplorazione, la denuncia, qualche iniziativa di documentazione e, più raramente, di salvaguardia. Si verifica cioè quanto era stato temuto già nel 1950: l'Unesco è un organismo tenuto artificialmente in vita affinché affermi ciò che andrebbe fatto, senza però che abbia i mezzi per farlo in luogo di chi dovrebbe. Una condizione che si colloca in una sfera d'influenza, certamente non priva di effetti politici, com'è stato ed è nel caso sopra ricordato della Spianata delle Moschee, ma in un ruolo inevitabilmente non operativo, e perciò stesso 'pericoloso', come Croce avvertiva.

Infine – ed è l'argomento che più ci sta a cuore – le considerazioni finora svolte hanno toccato il rapporto tra il libero pensiero ed un organismo internazionale cui alcuni uomini di buona volontà vollero delegare un compito immane: quello di cercare e trovare un sentimento comune, una comune *pietas* attraverso la quale tenere lontani per sempre i demoni del nazionalismo e della ragion di stato, considerati non a torto l'origine stessa dei conflitti tra popoli. Ma il compito di una profonda riforma dell'educazione civile e della sua stessa dottrina, tesa alla più ampia consapevolezza e partecipazione, resta ancora e sempre un tema interno a ciascuno stato o – meglio dire – a ciascuna nazione e, al momento, non ci appare che sia tra le principali preoccupazioni del nostro, nonostante l'adesione alla *Dichiarazione sull'educazione e la formazione ai diritti umani*, adottata dall'Assemblea Generale delle Nazioni Unite il 19 dicembre 2011. Ed è in questo, mi pare, al di là di ogni contingenza, il senso ultimo – nella loro programmatica 'inutilità' – di quelle osservazioni di Croce e del suo complessivo magistero.

¹ Oltre all'annuale iniziativa del Premio Nazionale di Cultura 'Benedetto Croce', svoltosi il 5 luglio 2016, si segnalano: il Convegno sul tema *La tutela della natura in Abruzzo dalla legge 778 dell'11 giugno 1922 promossa da Benedetto Croce ai giorni nostri*, svoltosi a Pescasseroli il 21 giugno 2016, l'incontro di studi sul tema: *Etica e politica nel pensiero di Croce*, a cura del Senato della Repubblica, della Fondazione Erminio e Zel Sipari e dell'Istituto Italiano di Studi Storici, Roma, Sala Capitolare in S. Maria sopra Minerva, 12 settembre 2016. *La diffusione internazionale dell'opera di Benedetto Croce*, convegno di studi, Napoli, 22-23 settembre 2016; inaugurazione del restauro della stanza natale, Pescasseroli, Palazzo Sipari, 25 febbraio 2016, Fondazione Erminio e Zel Sipari, Istituto Italiano per gli Studi Storici, Fondazione Biblioteca Benedetto Croce, con proiezione del documentario *Benedetto Croce, quasi un ritratto*, di E. Siciliano e P. Citati (1972); incontro *In ricordo di Benedetto Croce*, Pollone (BL), 19 agosto 2016. Da segnalare l'intervista a B. Zevi, del 1988, in: <http://www.raiscuola.rai.it/embed/benedetto-croce-150-anni-dalla-nascita/32389/default.aspx>, riproposta per l'occasione da RAIStoria. Emissione di un francobollo commemorativo da € 0,95 (19 febbraio 2016). Alcune altre iniziative sono state assunte da singole istituzioni ed enti locali. Tuttavia, anche se Croce non è mai stato 'universitario', è da lamentare che finora sia mancata un'iniziativa svolta nell'ambito degli studi superiori, a sancire inconsapevolmente una distanza di cui gran parte del mondo accademico non avverte il profondo provincialismo.

² Cfr. *State of conservation report submitted jointly by Jordan and Palestine* in: <http://whc.unesco.org/fr/list/148/documents/>.

³ Cfr. <http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/riviste/UM10029066/1950/n.27>.

⁴ Cfr. B. CROCE, *Il marxista odierno*, in «Il Mondo», II, 35, 2 settembre 1950, p. 1 (<http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/riviste/UM10029066/1950/n.35>).

⁵ Cfr. IDEM, *Ufficio ideale del suffragio universale*, in «Il Mondo», II, 41, 14 ottobre 1950, pp. 1-2; (<http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/riviste/UM10029066/1950/n.41>).

⁶ La conferenza fu convocata il 28 ottobre 1942 ed il primo incontro si tenne il 16 ed il 21 novembre 1942 a Londra. I suoi lavori si conclusero il 5 dicembre 1945 (cfr. unesdoc.unesco.org/images/0004/000431/043110eb.pdf).

⁷ Cfr. unesdoc.unesco.org/images/0015/001550/155042eb.pdf.

⁸ In *Human Rights. Comments and Interpretations. A Symposium*, edited by UNESCO, with an introduction by J. MARITAIN, a cura di A. WINGATE, Londra - New York 1949 (www.unesdoc.unesco.org/images/0015/001550/155042eb.pdf).

⁹ Cfr. C. ANTONI, *Un'impresa sconclusionata*, in «Il Mondo», II, 18, 6 maggio 1950, pp. 1-2.

¹⁰ Cfr. E.H. CARR, *What is History?*, London 1961, ed. cons. *Sei lezioni sulla storia*, Torino 1966, p. 25 e sgg.