

## Note e discussioni

*Un adito-manifesto: il portale ed il portone del palazzo di Diomede Carafa*

Giulio Pane

La recente realizzazione del restauro del portale e portone del palazzo di Diomede Carafa in via San Biagio dei Librai, e la connessa pubblicazione di un corposo volumetto illustrativo dell'intera operazione (*Il portale e i battenti del palazzo di Diomede Carafa in Napoli. Restauro e conoscenza*), cortesemente messo a mia disposizione dal dottor Edgar Colonnese della casa editrice San Gennaro, m'inducono a ritornare su un argomento che fu oggetto, dieci anni fa, di un mio mancato coinvolgimento.

Fui richiesto infatti dai progettisti dei lavori di restauro e riparazione dei danni sismici (architetti Franco Cassano e Maurizio Conte, 2009), compiuti con il contributo della L. 219/81, per una consulenza. Al tempo del mio coinvolgimento essi stavano per operare un delicato intervento relativo al muro perimetrale interno del salone superiore, sul quale si trovava un esteso affresco. Questo dettaglio, ed altre problematiche che si affacciavano in sede di completamento indussero i progettisti ad avvicinarmi per una consulenza generale, il cui specifico obiettivo avrebbe dovuto poi essere la stesura di un progetto d'intervento sul portone del fabbricato, che avrebbe completato l'opera in corso. Tale consulenza non ebbe poi seguito. L'intervento provvidenziale dell'Associazione Dimore Storiche (ADSI), con l'apporto finanziario della Ferrarelle di Michele Pontecorvo, ha poi reso possibile il lavoro anni dopo, senza che io ne fossi a conoscenza.

Il volume raccoglie, con ampia estensione ai campi di ricerca praticati in tali operazioni, le risultanze del lavoro nei suoi vari aspetti specialistici. Lodevole novità di redazione editoriale, oggi presente in vari settori, dall'archeologia pompeiana alla storiografia architettonica.

Vi sono ospitati perciò, oltre alle presentazioni del soprintendente BBAPS Luciano Garella, dello sponsor principale Michele Pontecorvo, di Gianluigi Furnari quale condomino testimone del lungo lavoro compiuto negli anni, dell'amministratore Francesco D'Agostino, le introduzioni di Marina Colonna, presidente dell'ADSI, e di Alberto Sifola, vicepresidente, i saggi di Ida Maietta, Gaetano Damiano, Raffaella Bosso. Seguono le trattazioni più attente al restauro vero e proprio, affidate a Marisol Valenzuela, direttore del laboratorio di restauro della scultura lignea policroma dell'Istituto Superiore di Conservazione e Restauro di Roma, di Aldo Benvenuto e Sotirios Papadimitriou per il progetto strutturale, per finire con il contributo di Michele Gargiulo, Agata Finocchiaro, Martina Pavan e Giulia Pompa, delle Dafne Restauri Srl e Ma.Co.Rè Srl, società incaricate dell'intervento vero e proprio.

Dai contributi apprendiamo modalità e finalità dei promotori dell'iniziativa, cui va riconosciuto il merito non solo della realizzazione, ma anche della sua illustrazione dettagliata – caso piuttosto raro nel nostro ambiente culturale, nel

quale modalità e procedure restano quasi sempre celate, ancorché attivate dagli enti pubblici preposti (o forse proprio per questo, secondo una malintesa autoreferenzialità).

I saggi suddetti ampliano le conoscenze grazie al restauro; e però sorprende, nell'attenzione portata allo studio, la mancanza di un pur vago cenno a quello che fu un vero e proprio disastro occorso durante i lavori del palazzo. Ciò esulava dall'illustrazione del lavoro di restauro del portale/portone, è vero, ma chi ne cercasse almeno nel ricordo di quei lavori una qualche traccia non ne troverebbe. Eppure quel lavoro impegnò oltre un decennio, e si concluse – pur nel positivo ritrovamento di numerosi elementi sopravvissuti dell'antica dimora, e nella opportuna sottolineatura strutturale operata nel loggiato accecato – con la infelicissima scelta della finitura delle bugne. Ancora ricordo lo sgomento che prese quanti andavano seguendo il lavoro, al comparire della scacchiera grigia e 'gialla' del paramento, oggi parzialmente attutita in seguito ad interventi correttivi, ma sempre greve e inadeguata al decoro e soprattutto all'equilibrio delle patine della facciata stessa, dove – com'è ovvio – si sarebbe dovuto operare solo un'attenta ripulitura dei conci<sup>1</sup>.

Ma torniamo all'oggetto specifico del volume e quindi di queste note. Inevitabilmente centrali appaiono gli scritti di Ida Maietta e Raffaella Bosso, con una nota filologica di Gaetano Damiano. Ida Maietta, in particolare, svolge sin dalle prime battute un'interpretazione fortemente simbolistica del portale/portone, cui intende riconoscere il valore di un vero e proprio «progetto di affermazione sociale» del suo committente<sup>2</sup>. Procedura in linea con l'orientamento contemporaneo di un certo filone di storia dell'arte; ma che, come spesso sperimentiamo, può agevolmente condurre ad un ipersimbolismo – come talvolta capita anche qui – poco storicamente sostenibile.

Di grande interesse è però il giusto richiamo dell'autrice al soggiorno ventennale di Diomede in Spagna presso Ferrante, prodromo di un'amicizia e di una solidarietà a tutta prova, e della quale sarà indiretta testimonianza la frequentazione del re nel palazzo di Diomede, tanto da indurre il proprietario – aggiungiamo, sulla scorta della testimonianza del Celano<sup>2</sup>, questo particolare forse sfuggito – a ricordarne la presenza con una piccola statua equestre posta su una colonna nel cortile. E giova, a conferma dell'assoluto rilievo assunto da Diomede tra i componenti della corte, la testimonianza dell'Antici, già ritrovata da Senatore<sup>3</sup>, che lo dipinge come il più influente, anche sugli stessi spagnoli. E giustamente l'autrice ricorda che non altrettanta fortuna arrise ad Antonello Petrucci, proprio per la 'suspicione' di Diomede nei confronti di lui, già suo ambizioso emulo 'architettonico' per l'imitazione del portale operata su Piazza San Domenico.

Ma l'apporto più significativo viene dall'aver l'autrice, in uno con le puntuali osservazioni compiute nel saggio successivo di Raffaella Bosso, collegato l'intento rappresentativo di Diomede, il consolidamento della presenza familiare nel centro antico attraverso l'accorpamento edilizio (già segna-

lato da De Divitiis)<sup>4</sup> e la scoperta – anche se già segnalata da Carlo Gasparri<sup>5</sup> – del simbolo che interpreta tutto ciò, e cioè l'immagine del nido di uccelli; nido augusto, perché collocato in cima all'acanto, aggredito dalla serpe (quegli *homines novi* che erano verosimilmente anche i committenti di tanti *pastiches* marmorei, quelli che Summonte spregiava in quanto «puzzano del moderno»). Si vengono in tal modo evidenziando non solo i motivi socialmente più profondi del ricorso all'Antico, tipico di quel tempo e di quella cultura di corte, ma soprattutto s'intravede una funzione di volontario distinguo rispetto all'avvento di una pletera di *parvenus*, che veniva affollando anche i seggi, quello di Nido – mai metafora fu più idonea – essendo per antica tradizione la culla della nobiltà napoletana. Varrà la pena di ricordare, a conferma di ciò, il motto che Capaccio mette, ancora a metà Seicento, in bocca al cicerone del suo *Forastiero* (1630) e che afferma la «comunicanza tra di loro»<sup>6</sup> di quei due seggi nobiliari: «In & O: Capuana e Nido», consacrando così l'unione rappresentativa della città, o almeno della sua parte più orgogliosa, tra i cinque seggi nei quali si ascriveva la nobiltà locale.

Non abbiamo naturalmente alcuna certezza sugli autori del paramento bugnato, ma l'autrice suggerisce alcuni nomi di lapicidi cavuoti (Onofrio de Giordano, Jacopo de Cirello) che non è improbabile abbiano effettivamente lavorato all'opera. Resta evidente che – contrariamente a quanto era avvenuto nel 1406 per il portale Penne, pienamente integrato in una visione araldico-simbolica – questo rivestimento, come sarà per Palazzo Como<sup>7</sup>, avrà proprio la funzione di una veste tesa ad unificare fabbriche contigue sorte in tempi diversi, dunque non sarà ispirato da un disegno unitario, come sarebbe stato per intervento diretto di artisti allenati al disegno globale e proporzionato delle fabbriche, ma segnato invece dall'accidentalità delle preesistenze. Scontata è l'affinità del porticato e loggiato interno con quella del porticato di Castel Nuovo, secondo una tipologia che trova però anche numerosi altri riscontri, ma che ha soprattutto radici anche più antiche, ritrovandosi già nello schema dei pilastri ottagonali ed archi smussati della tradizione trecentesca di numerosi monumenti napoletani. Segno ulteriore di continuità, quando non addirittura segno di preesistenza strutturale.

La presenza della testa donatelliana nel cortile del palazzo, ricordata dall'autrice come ulteriore testimonianza del collezionismo di Diomede e dei suoi buoni rapporti con i Medici, m'induce poi a qualche altra suggestione. Si ricorderà che per l'edificazione dell'arco trionfale di Castel Nuovo circolava verosimilmente a corte più d'una soluzione. Una di queste, forse non la sola, ma l'unica sopravvissuta, è testimoniata dal noto disegno conservato presso il Museo Boymans van Beuningen di Rotterdam, siglato da un certo «Bonanu de Ravona»<sup>8</sup> e problematicamente riferibile alla cerchia artistica tardo-gotica ancora viva ed attiva a Napoli.

Ora, mettendo insieme la piccola statua equestre di Ferrante issata sulla colonna del cortile, la splendida testa donatelliana ed il disegno Boymans riemerge, inatteso, un intento programmatico diverso rispetto a quanto poi realizzato, e se da un lato riprende forza l'ipotesi di una diretta influenza albertiana, fanciulliana e donatelliana nel disegno definitivo dell'arco, dall'altro si rivela la contemporanea permanenza di un'in-

fluenza di segno più tradizionalista, tenuto conto della richiesta di Alfonso al doge di Venezia della persona di Donatello nel 1452, per la prevista statua equestre<sup>9</sup>, della data del dono della protome (1471) e di quelle della costruzione dell'arco (1453-1479), nella quale istanza s'insiste sulla figura equestre – forse non ultima ragione del prolungarsi di quel lavoro per 26 anni – poi innovata, con coraggio, dalla formidabile narrazione prospettica della cavalcata, di decisa influenza toscana. E che ciò sia avvenuto per indiretta influenza del Carafa e dei suoi referenti fiorentini diviene ancora più verosimile.

Opportuno è il più generale riferimento all'uso delle epigrafi e delle sculture di personaggi aventi o ispiranti contenuto morale, cui va riferito però il più palese esempio napoletano della Cappella Pontano, più tardo, e certamente più esplicito. Anche l'epigrafe del portale, con la dedica al re, ha un precedente da ricordare, e che – insieme alla bicromia del paramento – assimila l'edificio Carafa al più antico Palazzo Penne. Qualcosa di più di una vicinanza di gusto, estendendosi all'affinità di ruolo tra i committenti delle due fabbriche, il primo riconoscendosi nel secondo, Antonio da Penne, segretario e consigliere di re Ladislao.

Ma veniamo al portone. L'autrice accenna al fatto che la composizione attuale possa essere incompleta. Più avanti, desumendolo dalla mia relazione stesa nel 2009, tratterò estesamente questa ipotesi, che condivido. Anche pienamente condivisibile è la conseguente osservazione che i pannelli siano stati reimmaginati in una struttura più tarda.

Qui mi pare opportuno sottolineare l'apporto dell'autrice relativamente al disegno ed al trattamento dei pannelli stessi. Precedentemente riferiti alla possibile influenza del Pisanello, del quale restano suggestivi disegni<sup>10</sup>, i pannelli sono risultati eseguiti a traforo, e non a bassorilievo come a taluno apparivano. Quanto alla loro attribuzione, l'autrice propende per una maggiore affinità con la coeva produzione tardo gotica spagnola, offrendo confronti significativi, il più persuasivo dei quali appare la perdita balastra lignea del palchetto della Gran Sala, in una preziosa immagine antecedente al rogo del 1919, già segnalata da Roberto Pane<sup>11</sup>. Ed è largamente verosimile che vi abbiano atteso allievi e coadiutori del Forcimanya, autore del rosone della Cappella Palatina, se non lo stesso, mentre i nomi degli altri *pedrapiquers*, da Bartolomeo Prats al Vilasclar, al Fraburch, al Gomar, al Perez, pur rilevanti testimoni della presenza catalana al seguito del Sagrera, appaiono un po' troppo lontani nel tempo per potervi essere coinvolti. Resta perciò la credibile attribuzione alla scuola del primo, testimoniata dalla fortuna di tali ornamentazioni nell'ambiente di Fondi, Carinola, Capua e – ancora – in alcune finestre del già menzionato Palazzo Penne.

Segue il breve saggio dell'archivista Damiano, sull'araldica dello stemma Carafa e degli attributi familiari, riconoscendo i significati simbolici degli elementi presenti nel portone e sul fregio del portale. Qui osserverei solo che non vi è ragione di vedere solo aspetti aulici nella stadera (simbolo della giustizia non è propriamente una stadera, strumento di pesatura a doppia scala che si presterebbe addirittura ad un equivoco, ma una più equilibrata bilancia a due piatti) o della pelle distesa per la concia. Aspetti che sembrano invece più banalmente riferibili alle attività mercantili d'origine. Tanto più che per individuare

Diomede come un intellettuale basterebbe il libro aperto visibile nel Succorpo del Duomo, voluto da un altro componente del suo ramo familiare, il cardinale Oliviero.

Il saggio di Raffella Bosso, centrato sulla lettura archeologica del manufatto, svolge un'attenta ricognizione degli aspetti che l'insieme portale-portone offre ad una minuta osservazione, facilitata dal ponteggio necessario al restauro.

La prima osservazione riguarda la natura del marmo utilizzato per il portale. Proveniente verosimilmente dalle coste lidie – cioè dalla patria dello stile ionico, ed in particolare dall'isola di Marmara, 'nomen omen' per l'origine antica del materiale, come il nostro Carrara – il marmo proconnesio di età romana e probabile provenienza flegrea viene qui utilizzato non più per le profilature antiche, ma al contrario celandole nell'imbotte del ritto destro del portale e riscaldando secondo nuovi profili la faccia opposta. Segno – osserva opportunamente l'autrice – di un sostanziale mutamento di gusto, avvenuto almeno dalla fine del XIII secolo e – potremmo aggiungere – determinato anche dal fatto che l'affermata autonomia sintattica, con proprie modalità espressive, induceva a mantenere il reimpiego materico, ma non più le regole compositive antiche.

L'immagine di scorcio del fregio mostra il festone di allora legato con larghe foglie d'acanto, in luogo del nastro consueto: simbolo di prosperità raggiunta attraverso azioni gloriose; l'accostamento con il particolare del ritto interno fa rilevare che lo schema decorativo ad ovali e lancette è arricchito dal disegno di una doppia foglia di acanto ai due lati di ogni lancetta.

La seconda osservazione si sofferma sulle due formelle a foglie d'acanto, una delle quali mostra in estrema sintesi l'episodio omerico e poi ovidiano del nido aggredito dalla serpe, già prima commentato e giustamente ricondotto alla frequentazione dei classici da parte di Diomede e della sua cerchia.

Opportuni e risolutivi sono a questo punto i richiami ai rilievi adrianei, alle lesene di San Giovanni Maggiore, agli altri esempi di racemi a foglie d'acanto e piccoli animali della tradizione ornamentale romana e prima ancora – come giustamente ricorda l'autrice – in quella greca dal IV secolo in poi. Importante, in relazione con l'implicita celebrazione degli aragonesi così realizzata in simbolo, l'accenno all'adozione dell'immagine in età romana quale segno della *felicitas temporum*, indiretto omaggio alla dinastia. Alla ricerca di un possibile modello per le due formelle l'autrice segnala proprio l'esempio di San Giovanni Maggiore (p. 48) come il più probabile riferimento per la replica lignea. Il che riconduce ancora ai luoghi del centro antico l'ispirazione generale del palazzo, ed all'attenzione verso le vestigia antiche riemerse in seguito al terremoto del 1456, testimoniata dai rilievi di Francesco di Giorgio Martini nell'antico edificio consacrato ad Antinoo, un busto del quale, secondo Fabio Giordano – ricorda l'autrice – ornava proprio il portale del palazzo.

Più problematica appare la proposta che l'atteggiamento dell'uccello madre riecheggi un modello fornito dai rilievi antichi di Villa Medici. Soprattutto se si guarda alla già stretta affinità formale tra l'uccello del rilievo di San Giovanni, le cui ali sbattono disperate una avanti e l'altra dietro, con una movenza tipica di un volatile in difficoltà, e quelle del tutto simili, per orientamento e gestualità, della formella lignea.

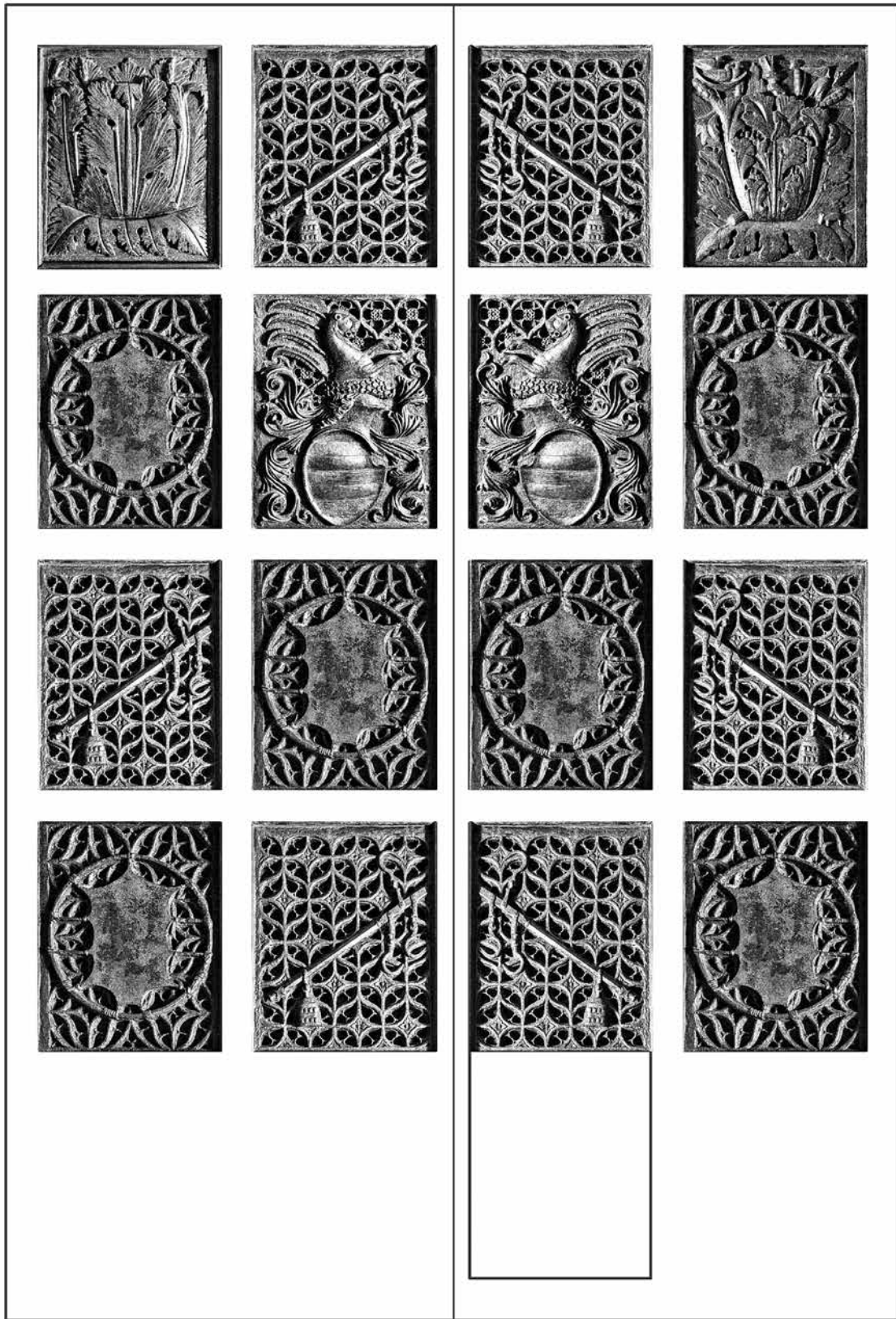
Solo il topolino, a Napoli disposto addirittura sull'altro cespo d'acanto (ma ve n'è uno anche ai piedi del cespo col nido, che fa la posta ad un curioso cilindro scanalato – il rudere di una colonna?), farebbe propendere verso il modello romano; sembra un po' poco per ipotizzare una ricerca di modelli estesa fino a Roma, avendo a disposizione più d'un facile modello locale<sup>12</sup>. Sicché più avanti l'autrice ammette che non vi è alcuna affinità formale tra le figurazioni urbinate dello stesso soggetto, l'esempio napoletano e quello di Villa Medici; ed è a tal punto capovolta l'ipotesi originaria, di una derivazione dai modelli nordici, da indurla a suggerire che Alberti possa essere stato il veicolo di una informazione visiva tra Napoli e Mantova, di cui sarebbe testimonianza – esempio forse un po' fragile – lo scoiattolo con una noce tra le zampe sulla lesena del portale del San Sebastiano di Mantova.

Ma di tali ipotesi se ne possono formulare innumerevoli, e se anche l'evocazione dei grandi nomi è suggestiva, non ne deriva purtroppo nulla di storicamente provato, se non una struggente istanza di testimonianze certe. Inoltre, se è vero che le immagini antiche venivano talvolta replicate pedissequamente, faremmo grave torto all'inventiva rinascimentale se adottassimo apoditticamente un simile giudizio applicandolo a tutti i casi innumerevoli che la storia dell'arte ci ha posto davanti e ritenendo che tutti i modelli antichi venissero semplicemente copiati, e non reinterpretati. Evento che ad esempio si manifesta ampiamente nei confronti degli ordini architettonici, quasi sempre assai liberamente trattati dagli architetti rinascimentali.

Nel saggio di Marisol Valenzuela l'autrice difende l'opportunità della scelta di conservare il portone in situ, segnalando vari esempi anche in contraddizione. E non vi è dubbio che la conservazione della funzionalità del portone giovi all'integrità dell'immagine, anche se non si può condividere il suo consenso a che «motorini e vetture trovino parcheggio nello spazio del pregiato cortile del palazzo, sotto la copia della testa equina di Donatello» (p. 57). Sarebbe anzi auspicabile che almeno il primo cortile si presentasse libero e sgombro, pur consentendo il transito alle vetture dirette alle poche rimesse ed al secondo cortile. Già dobbiamo alla trascuratezza dei vetturali di cinque secoli e mezzo la perdita dell'integrità del portone e gravi manomissioni al portale, per considerare ciò ancora auspicabile.

Ovviamente la musealizzazione si può poi fare in tanti modi, non necessariamente nei musei; se essa fosse stata perseguita, avrebbe potuto anche realizzarsi con la conservazione del portone a parete e la sua sostituzione funzionale con una copia, come praticato in Castel Nuovo per le porte bronzee. Ma preferiamo sperare, con l'autrice, che la sensibilizzazione ambientale determinata dall'impegnativo lavoro tenga lontani i graffitari e gli street-artist, vera piaga contemporanea, nella loro espressività ubiquitaria e indifferente.

Il vero e proprio progetto strutturale è descritto di seguito dagli architetti Benvenuto e Papadimitriou. Opportunamente viene osservato che il portale «venne posto in opera in un momento posteriore rispetto al resto della fabbrica e, in particolare, rispetto alla realizzazione del rivestimento bugnato» (p. 62); ciò viene attribuito a «discontinuità presenti nell'accurata regolarità della facciata». Concorro e sottolineo, per averlo osservato anche in una contemporanea occasione<sup>13</sup>, che il paramento,



1. Palazzo Carafa. Portone ligneo. Proposta di ricostruzione della composizione originaria (le immagini dei pannelli sono tratte da *Il portale e i battenti del palazzo di Diomedea Carafa in Napoli. Restauro e conoscenza*, Napoli 2019).

lungi dall'essere organizzato in uno con le aperture, presenta adattamenti dimensionali dei conci che rivelano la sua intrinseca natura di 'veste', destinata ad uniformare formalmente elementi edilizi probabilmente eterogenei.

E l'osservazione già compiuta da altri studiosi sulla seriorità del portone quale manufatto di ristrutturazione sette-ottocentesca, citata<sup>14</sup> dagli autori, è non solo corretta, ma trova anche sostegno in alcuni altri elementi, tra i quali i seguenti:

- già solo il sistema di incernieratura, a doppio anello con spine ribattute (scibbie), va riferito a lavorazione più tarda, mentre altri portoni coevi hanno impianto a cardine;

- mentre l'incernieratura a 'scibbia' richiede l'installazione contemporanea di telaio ed ante, cioè l'innalzamento del portone in unica soluzione, quella con cardine a palo rende possibile installare separatamente le tre parti (telaio e due ante); certamente però il sistema a scibbie risulta più sicuro all'effrazione e ripartisce meglio i carichi.

- il logoramento delle scibbie non è proporzionato all'età del portone (oltre cinque secoli), poiché esse appaiono abbastanza ben conservate.

Sorvolo sulle minute descrizioni e indicazioni del progetto strutturale, non senza rilevarne l'accuratezza<sup>15</sup>. Aggiungo che ad un esame dei grafici che accompagnano la trattazione, si può forse inferire che la parte alta del portone, relativa ai primi otto riquadri, sia quella più vicina, nell'articolazione degli elementi, alla struttura originaria del manufatto; ciò trova riscontro con l'organizzazione dei primi quattro pannelli in alto, rigorosamente simmetrici. Tra l'altro, è proprio qui che si ritrovano sul retro alcuni elementi di reimpiego, con la presenza di scorniciature che accennano ad un rosone centrale, probabile resto della riquadratura tardo-gotica originaria.

L'ultimo saggio riguarda propriamente il lavoro di restauro del portale e portone. Preceduto da una fase d'indagine solo parzialmente documentata per ovvie ragioni di spazio, la fase di restauro materico ha liberato i rilievi lignei dalla spessa patina di ridipinture sovrapposte, riportando in luce la superficie pittorica originaria, compreso alcune dorature a foglia d'oro che lumeggiavano alcuni particolari. Di specifico interesse è la scoperta del pigmento originario di colore bronzato, ad imitazione del metallo. Tale scoperta merita qualche maggiore attenzione, di cui dirò più avanti. Con analoga cura si è rimessa in luce la dipintura della lunetta interna sottostante all'arco di scarico, rivelando anche qui due stader che fiancheggiano lo scudo a fasce.

E qui veniamo invece ad una scelta solo parzialmente condivisibile. Si tratta della successiva patinatura del portone, destinata a riequilibrare l'insieme. La relazione descrive minutamente il trattamento eseguito sul legno ai fini di quella che viene definita la «presentazione estetica finale». Ma qui importa valutare il risultato, pur condividendo ovviamente la necessità che gli elementi integrativi in legno dovessero essere cromaticamente accordati con quelli preesistenti (qualcuno potrebbe tuttavia dissentire, suggerendo in ogni caso una qualche distinzione/riconoscibilità). E il risultato, per chi ha potuto vedere il lavoro in corso d'opera, come il sottoscritto, appare francamente troppo spinto verso una tonalità scura, che non giova alla leggibilità dei rilievi e che – nella luce attenuata della strada esposta a nord, all'om-

bra dell'oggetto della trabeazione e dell'incassatura inevitabile dell'imposta del portone dietro gli stipiti del portale – restituisce male la minuta lavorazione dei rilievi stessi e l'altrettanto minuta operazione di pulizia che li ha evidenziati. Si tratta, è vero, di interventi reversibili, ma possiamo mai pensare che in tempi ragionevolmente vicini si ponga mano nuovamente all'opera per perfezionare tale finitura, accogliendo un'osservazione che sarebbe stato utile consentire a tempo debito, allargando la partecipazione consultiva? Già il restauro eseguito appare più vicino ad un miracolo che ad un'opera 'normale', data la rarità di tali interventi, sia detto nonostante tutte le remore possibili. E i miracoli difficilmente si ripetono. Dunque ancora una volta osserviamo che tali delicate decisioni andrebbero preordinatamente assunte con una più ampia partecipazione di quanti studiosi hanno competenza, formazione, sensibilità e gusto, e non solo ruoli e funzioni da svolgere. E ciò sia detto per segnalare una prassi che andrebbe modificata, almeno nei casi più rilevanti, piuttosto che per stigmatizzare le brave Ida Maietta e Annunziata D'Alconzo, responsabili scientifiche per la Soprintendenza, del tutto incolpevoli di un'autoreferenzialità da attribuirsi in parte al 'sistema' ed in parte alla mancanza di colloquio tra le varie componenti dell'ambiente culturale locale.

Quanto al portale, riconosciuto nel fregio l'elemento originario di Marmaris, le mensole esterne e interne sarebbero di altro marmo, di granitura più compatta e fine; forse sarebbe stato opportuno segnalare anche pezzature e dimensioni dei diversi elementi lapidei, dato che essi presentano tassellature forse originarie e l'architrave appare eseguito in due pezzi, come peraltro non potrebbe non essere, date le sue dimensioni. L'intera operazione di pulitura appare descritta ed eseguita con grande attenzione. Apprezzabile è anche l'uso moderato delle velature di 'ambientamento' dell'opera in marmo, limitate alle effettive necessità di superare le più stridenti soluzioni di continuità, con un'attenzione al risultato finale più sensibile di quanto praticato per il portone. I materiali impiegati dovrebbero inoltre risultare idonei ad evitare il terribile ingiallimento che seguì l'intervento peraltro pionieristico di Piero Sanpaolesi sull'arco trionfale di Castenuovo.

Ma vediamo ora quali ulteriori osservazioni possono compiersi ad integrazione di quelle già sviluppate nelle relazioni o più in generale suscitate dalla messa in luce di nuovi elementi di giudizio. Com'è noto, al terremoto del 1456 dovè seguire un'intensa ripresa di lavori di riattazione in tutta la città. La sistemazione del palazzo avrà avuto corso proprio negli anni successivi. Il 7 luglio 1465 peraltro si compie l'ultimo atto della guerra tra Ferrante ed i pretendenti angioini: quella battaglia d'Ischia dalla quale l'aragonese ritorna vittorioso, recando a rimorchio, disalberate e con le bandiere in acqua, le navi raffigurate nel trionfo della celebre *Tavola Strozzi*. Di quella spedizione fa parte con proprie galere anche Diomede Carafa, le cui insegne sono presenti nel dipinto<sup>16</sup>. È evidente – a questo punto – l'intento celebrativo del portale/portone: Ferrante è a tutti gli effetti il principe vittorioso, cui il portale viene dedicato forse ad un anno di distanza, quasi un anniversario, ma il successo della spedizione si riverbera anche su Diomede, le cui virtù militari sono peraltro ben note. Ancora, il restauro rende ora più evidente la singolarità del por-

tale, la cui trabeazione ha sempre sorpreso per l'inusitata lunghezza del festone pulvinato. Tale dispositivo si accompagna ad una soluzione rara e peregrina, costituita dalla presenza non solo della mensola ortogonale che sorregge la trabeazione, ma anche di quella ortogonale, complanare alla facciata. L'intento evidente è di alludere ad un fronte d'ingresso accompagnato da spalle laterali, che in realtà non possono esservi, mentre il forte allungamento è prodotto dal desiderio di vincere la condizione di prospettiva poco felice nella quale si trova il portale nel suo insieme. In altre parole, allo stesso modo in cui più tardi opererà certa pittura visibilistica del Cinquecento con le sue anamorfosi, l'allungamento del festone corrisponde perfettamente all'aspettativa di una visibilità di scorcio, quale quella offerta da una strada non più ampia di circa sei metri; a tale migliore visibilità concorrono anche le mensole complanari, naturalmente, garantendo al festone un sostegno visivo che in loro assenza avrebbe fatto apparire del tutto incongruo il suo inusitato prolungamento<sup>17</sup>.

Le profonde smussature a 45° dei ritti del portale devono invece attribuirsi ad una fase già successiva alla persona di Diomede. Troppo contraddittorio apparirebbe attribuire la brutalizzazione del portale a chi promuoveva raccolte archeologiche o addirittura, come sembra, si sia servito della consulenza di Alberti per la configurazione del nuovo accesso. Le smussature dei ritti interni sembrano anch'esse appartenere a tale fase, nella quale si tentò di ampliare l'apertura delle ante lignee per tutelare quanto si trovava all'altezza dei mozzi dei carriaggi.

E qui veniamo perciò all'ipotesi di una configurazione originaria più ricca di quanto oggi possiamo apprezzare. Intanto, il portone si presenta ripartito in sei pannelli per anta, nella sua parte alta, mentre la zona inferiore, per un'altezza di circa m 1,50, si presenta liscia e priva di qualsiasi ornamentazione. La riquadratura della zona alta è eseguita con una fascia di larghezza variabile tra cm 17 e cm 19,5 circa per le verticali e altrettanto variabile per le orizzontali; al centro, dove ci si aspetterebbe una fascia più ampia per la battuta, essa è di cm 11 a sinistra e cm 8 a destra (dunque complessivamente cm 19, in modo da pareggiare unite l'ampiezza media delle altre fasce), mentre la battuta è solo sull'anta sinistra (in una vecchia foto Alinari, appare di scorcio una piccola porzione dell'interno, segno che all'epoca la battuta era caduta o danneggiata). Con evidenza, l'intento era quello di presentare un'impaginazione uniforme, una riquadratura perfetta, nella quale non si leggesse differenza tra le fasce che perimetrano i pannelli e i due elementi che componevano la battuta. I pannelli, di ampiezza variabile tra cm 51 e cm 55,5, hanno un'altezza media di cm 73,5; essi appaiono generalmente troppo contenuti dalle fasce perimetrali, come se fossero stati rifilati, e mal centrati nelle riquadrature. Il loro disegno è infatti talora parzialmente coperto o eccessivamente smarginato rispetto alla riquadratura. Ciò conferma la complessiva operazione di ristrutturazione del portone.

I simboli araldici rappresentati sul portone sono, in analogia con quelli rappresentati nel fregio del portale, lo stemma a fasce (sul portone è sormontato da un cimiero, e ricorda ad esempio la composizione del monumento Ferrillo in Santa Maria La Nova), il cuoio disteso sul telaio da conca, la raffigurazione di un cespo di acanto e infine la stadera, divenuta nel tempo elemento iden-

tificativo del ramo familiare. Simboli tutti che sembrano riferirsi alla rinomanza conseguita dalla famiglia nell'arte militare, nell'arte conciaria, nelle industrie e nei commerci.

Ora, proprio nella disposizione dei simboli appare qualche curiosa incongruenza. Innanzitutto il cespo di acanto, di contenuto metaforicamente narrativo, non figura tra i simboli del fregio, che ospita solo lo stemma, il cuoio, la stadera, opportunamente orientati e composti in modo da ripetersi emisimmetricamente tre, due e quattro volte, con lo stemma che viene così a prendere il posto centrale della composizione. Si noti che la stadera e lo scudo con cimiero vengono usati in simmetria. Proprio tale simmetria – che si ripeterà tra l'altro nel Succorpo del Duomo con i simboli familiari del cardinale Oliviero – induce ad immaginare che originariamente la composizione avesse carattere simmetrico, avendo sulle due ante i singoli elementi ripetuti specularmente.

E infatti sul portone, a partire dall'alto, sembra volersi realizzare un analogo schema: due cespi d'acanto alle estremità e due staderi affrontati simmetricamente, cui seguono però un cuoio a destra e una stadera a sinistra, con due stemmi affrontati al centro, coronati dagli elmi. La fila inferiore mostra infine, senza alcuna coerenza, il cuoio a sinistra e la stadera a destra, cui si alternano al centro, senza corrispondersi, un cuoio a destra e una stadera a sinistra. In altre parole, la composizione sembra avviarsi, dall'alto, ad una simmetria simbolica che in seguito si perde del tutto: A = Acanto, S = Stadera, C = Stemma con cimiero, P = Pelle di cuoio.

A	S	S	A
S	C	C	P
P	S	P	S

Si osservi che, a favore della presenza di una originaria simmetria di composizione, è rilevante il fatto che la stadera si presenti tre volte a sinistra e due sole volte a destra, mentre lo stemma a fasce, con il cimiero leonino, è replicato anch'esso simmetricamente alla battuta centrale. Abbiamo cioè:

P: tre pezzi pressoché identici, su tre sfondi diversi.

S: tre pezzi sinistri, due pezzi destri, ma i primi due simmetrici, in alto, hanno lo stesso sfondo ornamentale. I due simmetrici in basso hanno lo stesso sfondo, mentre il mediano sinistro ha uno sfondo con disegno di girali più fitto (spunto per l'ipotesi di un'analogia delineazione in coppia).

C: due pezzi pressoché identici.

Si affaccia perciò qualche ulteriore dubbio sulla coerenza dell'attuale composizione, e quindi sulla sua originarietà, visto che l'autenticità dei singoli pannelli non è da mettere in dubbio. Ma cerchiamo ancora qualche altro elemento di prova.

Il portone presenta una struttura *sui generis*, strettamente determinata dalla scelta di ospitarvi i pannelli ornamentali. Inoltre sopravvive, nella ristrutturazione, l'ampiezza originaria di una fascia orizzontale (anta destra), subito sopra il portoncino a passo d'uomo. Tale sopravvivenza, insieme alla presenza dei suddetti elementi spaiati, conferma l'ipotesi che il portone originario avesse una configurazione più ricca, prolungata anche nella parte inferiore. La sopravvivenza di pannelli destri e sinistri e l'impostazione simmetrica dell'ornamentazione – sia sul fregio che sulla parte alta del portone – aggiunge ulteriore conferma. Possiamo perciò tentare un restauro puramente formale e d'immagine del portone originario (fig. 1).

Considerando fissa e confermata come originaria la composizione dei quattro pannelli superiori, ed escluso il caso che altri pannelli con il cespo d'acanto – troppo specificamente narrativo per essere banalizzato con eventuali ripetizioni – e che altri pannelli con stemma, elmo e cimiero, per analoghe ragioni di unicità della rappresentazione araldica, potessero essere ripetuti qua e là, i soli pannelli 'ripetibili' appaiono la pelle e la stadera, già ripetuti simmetricamente nel fregio e nella base della colonna nella corte. Pertanto l'ipotesi che appare più verosimile è che le formelle del portone fossero organizzate in origine secondo il seguente aspetto:

A	S	S	A
S	C	C	S
P	S	S	P
S	P	P	S

Conseguentemente, dovrebbero essere andati perduti tre pannelli con stadera ed un pannello con pelle, verosimilmente rovinati dal transito delle carrozze; (transito disastroso cui va anche attribuito il crollo della colonna posta al centro del cortile, ricordato da De Cesare, e la perdita della piccola scultura bronzea di Ferrante a cavallo, che i cronisti attribuiscono a Donatello, negandogli generalmente la paternità della testa equina)<sup>18</sup>.

Ma l'esecuzione a traforo dei pannelli, già da me intuita nel 2009 ed ora confermata dalle indagini, insieme alla loro coloritura 'metallica', emersa invece oggi, m'induce a suggerire ancora un'ipotesi, per quanto audace essa sia. Che i detti pannelli fos-

sero traforati perché in origine destinati almeno in parte a rimanere tali, permettendo così d'intravedere l'interno del cortile: una sorta di gelosia 'laica', che consentiva ai passanti di sbirciare le meraviglie scultoree adunate nel cortile, nemmeno troppo lontana dal gusto tardo-gotico catalano – a sua volta certamente influenzato dalla cultura arabo sicula – che certamente l'aveva ispirata. Successivamente, sopraggiunte più prosaiche ragioni di sicurezza, i pannelli sarebbero stati accecati e chiusi da tavole. Poco si spiega, altrimenti, l'esecuzione a traforo dell'intaglio, che avrebbe potuto essere eseguito semplicemente su massello.

Tali dettagli rivelano che l'apertura originaria (cioè precedente all'inserimento del portale albertiano) si era conservata, e che in un primo tempo il portale rinascimentale doveva essere integro nel suo complessivo disegno. Ciò ci consente di dare maggiore peso al senso dell'intervento di Diomedo Carafa, che amplia e ristruttura la casa avita, piuttosto che demolirla e ricostruirla. Tuttavia la forma originaria del portone non può essere stata molto diversa da quella che ci è pervenuta, tenuto conto dell'affinità dei rettangoli dei pannelli decorativi con le bugne della facciata, di cui essi replicano piuttosto esattamente le proporzioni, anche se disposti in verticale. È solo da credere che, tenuto conto del rapporto tra quattro simboli e tre file, fosse in origine presente anche una quarta fila inferiore, lasciando così una fascia piena in ricorrenza con la zona basamentale in piperno, in modo che la successione potesse essere simile a quella proposta, più organicamente composta, dove il simbolo della stadera, in analogia con il ritmo del portale, si dispone a caratterizzare l'intera composizione, in modo sinuoso o secondo uno schema crociato<sup>19</sup>.

Anche se gli elementi a nostra disposizione, per orientarci in modo più determinato, sono per la verità pochi e deboli, resta il fatto che i pannelli appaiono caratterizzati da una forte compenetrazione formale tra i motivi tardo gotici e quelli protorinascimentali<sup>20</sup>. Mentre le ragioni di una composizione araldica compiuta inducono all'ipotesi che in antico il portale fosse configurato con sedici formelle e non con sole dodici.

Simili motivi di perplessità apparvero anche al Catalani, il quale – se non vide come le diverse forme apparentemente contrastanti fossero proprio il risultato di una giustapposizione determinata dal rinnovarsi del gusto – e fu perciò indotto a riconoscere una successione cronologica in luogo di quella che fu piuttosto una più problematica sequenzialità – dedicò però alcune frasi significative a commento del portone, «l'antico uscio di legno a due battenti», di cui è presente, appunto, solo «parte [corsivo mio] del suo intaglio in dodici quadri ripartiti in tre ordini: i fondi ne sono diversamente scolpiti su' quali ora presentasi l'arme a tre fasce, e ora quell'emblema circolare [la pelle conciata, che prima egli aveva definito come «le due decorazioni racchiuse ne' cerchi e che replicate sono nelle mensole laterali, nell'uscio di legno, ed in molti altri siti, alluderanno forse a qualche particolare distintivo dell'insigne Diomedè»] che abbiamo più sopra accennato»<sup>21</sup>.

Ora, al tempo del Catalani il palazzo era passato in proprietà della famiglia Santangelo, ed era ancora abitato proprio da quel Nicola Santangelo, che l'autore ricorda, insieme con il padre Francesco ed il fratello Michele, quale esperto

d'arte, collezionista e mecenate, oltre che promotore di varie iniziative produttive di sviluppo locale.

Ed è proprio la famiglia Santangelo a realizzare la ristrutturazione del portone nell'aspetto che oggi vediamo. Queste considerazioni inducono a ritenere possibile che il lavoro di ristrutturazione del portone sia stato compiuto al tempo del ministro di polizia Nicola Santangelo (1754-1851, ministro dal 1831 al 1847), forse il più noto dei successivi proprietari del palazzo. Anche il logorio degli stipiti operato dai mozzi delle carrozze, così marcato sul lato sinistro – cioè in direzione dei Tribunali, luogo deputato del titolare dell'incarico, come diremo dopo (ma anche e forse soprattutto di suo padre, il noto avvocato Francesco) – l'esigenza di sicurezza personale e quindi l'incernieratura a 'scibbie', e forse la rifoderatura del portale, sono tutti elementi che mi sembrano concorrere ad avvalorare l'ipotesi. Aggiungo che i pannelli sono incorniciati da fasce che delimitano i riquadri, eseguite con un disegno a quarto di tondo, che è motivo assai frequente nel linguaggio ornamentale e nell'artigianato della seconda metà del XVIII secolo ed anche oltre, mentre appare piuttosto assente nella tradizione mobiliare e carpentiera più antica. Anzi, tale ornamento è generalmente considerato attinente all'artigianato ligneo Luigi XVI.

E poiché è noto che il futuro ministro ebbe l'incarico di Giudice della Gran Corte Civile di Napoli, a partire dal 1822 e almeno fino al 1824, potrebbe essere proprio in quegli anni che egli – se non già suo padre – abbia sentito l'esigenza di sistemare l'ingresso della casa avita.

Il palazzo di Diomede è il principale riferimento, nell'ambito dell'architettura civile, di quell'intreccio linguistico che si determinò a Napoli a metà del Quattrocento, quando la determinante quanto saltuaria presenza dei grandi artisti toscani provocò un'acculturazione che suscitò insieme emulazione e conflitto. Il lavoro di studio e restauro eseguito sul portale/portone contribuisce quindi in modo significativo ad esaltare tale problematica transizione.

<sup>1</sup> Ripropongo, in appendice, il testo di una lettera da me inviata alla Soprintendenza all'indomani della rivelazione dell'intervento.

<sup>2</sup> Cfr. C. CELANO, *Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli ...*, Napoli, ed. Palermo, 1792, III, pp. 148-149, P. SARNELLI, *Guida de' forestieri...*, Napoli, Rosselli, 1688, p. 56.

<sup>3</sup> Cfr. F. SENATORE, *Dispacci sforzeschi da Napoli*, a cura di IDEM, II, Salerno 2004.

<sup>4</sup> Cfr. B. DE DIVITIIS, *Architettura e committenza nella Napoli del Quattrocento*, Venezia 2007, pp. 50-57.

<sup>5</sup> Cfr. C. GASPARRI, *Appunti per Raffaello e l'antico*, in «Accademia Raffaello. Atti e studi», n.s., 2010, 1/2, pp. 9-24; a me sfuggito, segnalatomi dall'autore.

<sup>6</sup> Cfr. G. C. CAPACCIO, *Il Forastiero...*, Napoli, Roncagliolo, 1634, p. 696.

<sup>7</sup> Cfr. G. PANE, *I sentimenti d'architettura a Napoli alla fine del Quattrocento e l'aspetto della città*, in *Da palazzo Como a Museo Filangieri. Storia, tutela e restauro di una residenza del Rinascimento a Napoli*, Napoli 2019, p. 17 e sgg.

<sup>8</sup> Lettura forse più verosimile di quella riportata in Hersey (G.L. HERSEY, *The arch of Alfonso in Naples and its Pisanellesque "design"*, in «Master Drawings», 7, 1969, pp. 16-24,75) e in R. PANE, *Il Rinascimento*,

cit., I, p. 171, come Bonanu da Ravenna. Un Gian Giacomo Bonanno pretore di Palermo fu nominato nel 1465 vicario di Giovanni II d'Aragona; era forse lo stesso che nel 1450 Alfonso I aveva come consigliere (cfr. *Annuario della nobiltà italiana*, IV, 1882, Pisa 1881, pp. 205-206). Potrebbe quindi trattarsi non dell'autore quanto del committente – nella sua qualità di consigliere – di un disegno elaborato nell'ambiente culturale della corte siciliana.

<sup>9</sup> Cfr. Jordi Rubió, cit. in R. PANE, *Il Rinascimento*, cit., p. 197, n. 10 e per la questione generale dell'arco, pp. 163-201.

<sup>10</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>11</sup> Cfr. Ivi, p. 196.

<sup>12</sup> Più in generale – e ciò vale per i casi minuti come questo, come per più ampi riferimenti al mondo antico ed all'attività ricognitiva operata nelle sue testimonianze, da parte degli artisti del tempo – prima di riferirsi a Roma occorrerebbe sempre valutare meglio ciò che l'area napoletana e flegrea aveva da offrire quanto *ad exempla* meritevoli di memoria e di replica.

<sup>13</sup> G. PANE, *I sentimenti d'architettura*, cit., p. 17 e sgg.

<sup>14</sup> Cfr. G. FIENGO, L. GUERRIERO, *Atlante delle tecniche costruttive tradizionali. Napoli, Terra di Lavoro (XVI-XIX)*, II, Napoli 2008, pp. 383-384.

<sup>15</sup> Tra le attenzioni poste in atto dai restauratori, va menzionata quella di avere adottato viti a testa tonda a spacco per il fissaggio di tutta la ferramenta di restauro.

<sup>16</sup> Cfr. G. PANE, *La Tavola Strozzi tra Napoli e Firenze. Una immagine della città nel Quattrocento*, Napoli 2009, pp. 127-130.

<sup>17</sup> A riscontro di quanto ora osservato, si veda come appare meno giustificato l'allungamento del festone nel pedissequo portale Petrucci, tanto che in prosieguo di tempo si ritenne di aggiungervi due terminali marmorei a mo' di 'spalle', del tutto incongrui.

<sup>18</sup> Per tutti, si veda C. CELANO, *Notizie...*, cit., dove a pp. 682-683 l'autore combatte per due volte l'attribuzione a Donatello voluta da Vasari, accusandolo di non vedere altro che artisti stranieri a Napoli; al suo tempo la colonna con la piccola statua equestre era ancora in piedi, e anche il Sigismondo (G. SIGISMONDO, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Napoli, Fratelli Terres, 1788-1789, II, p. 79) la vede ancora, ma il De Cesare (*Le più belle fabbriche del millecinquecento ed altri monumenti di architettura esistenti in Napoli*, ecc., Napoli, Tipografia del Sebeto, 1845, p. 20) ricorda che fu fatta cadere dall'urto di una carrozza, andando probabilmente perduta anche l'intrigante statuetta di Ferrante.

<sup>19</sup> L'ipotesi tiene conto della sopravvivenza di tre pannelli con la pelle conciata, e della verosimile ipotesi che in origine essi fossero quattro.

<sup>20</sup> Le formelle, non a caso, ricordano in qualche modo le allusioni araldiche e mitologiche delineate più tardi da Benedetto e Giuliano da Maiano per gli archi delle cappelle rinascimentali di Santa Maria di Monteoliveto.

<sup>21</sup> Cfr. L. CATALANI, *I palazzi di Napoli*, ivi, Tipografia fu Migliaccio, 1845, pp. 10-11.



## APPENDICE

### *Osservazioni sul restauro in corso sul Palazzo di Diomede Carafa*

Le operazioni recentemente condotte sul paramento murario esterno del Palazzo appaiono allo stato gravemente lesive del carattere originario di tale struttura. Infatti esse sono consistite nell'applicazione di un intonaco superficiale (cosiddetta 'tufina', di colore giallo) sulle bugne lisce del paramento. Tale intonaco, oltre ad essere del tutto incongruo, relativamente alla natura ed alla originarietà di tali superfici, è stato inoltre eseguito con tecnica 'a rustico', il che ha determinato l'ottundimento, non solo delle cavillature e porosità originarie dei conci, ma anche quello degli spigoli stessi della loro geometria, con il risultato di cancellare i giunti tra i conci e ridurre fortemente l'effetto chiaroscurale originario, che caratterizzava la stereometria dei blocchi, attentamente configurati in tufo giallo e tufo grigio. Inoltre la mancata valutazione dell'impatto cromatico definitivo ha prodotto una intollerabile perdita di patinatura dei conci in tufo giallo, che appaiono così del tutto 'nuovi' a confronto con quelli in tufo grigio, che ovviamente non potrebbero mai essere 'schiariti', posto che ciò fosse l'obiettivo da raggiungere.

Tale intervento si è probabilmente fondato sull'aver ritrovato, nella zona basamentale del paramento, alcuni conci rivestiti effettivamente da un sottile strato d'intonaco a stucco. Ma tale situazione – che pure aveva determinato una valutazione impropria in tempi remoti<sup>1</sup>, poi corretta<sup>2</sup> – è stata recentemente chiarita da più approfondite indagini, che hanno accertato trattarsi in realtà di un intervento di restauro compiuto verosimilmente insieme ad altri 'lavori di piperni' nel primo quarto del Settecento (1725), da parte di G.B. Manni e D.A. Vaccaro<sup>3</sup>. Si osserva infatti, su Vico Santi Filippo e Giacomo, la parete a bugne estendersi fino alla strada, a meno di una cornice in piperno con forte modanatura, limitata ai primi 40 cm. circa di altezza. Peraltro qui il paramento mostra inequivocabilmente, nel suo sviluppo superiore, i conci a vista, mentre in corrispondenza del cantonale e della facciata principale si apposero lastre di piperno, a parziale sostituzione e copertura delle bugne originarie, probabilmente molto ammalorate.

Poiché il remoto intervento in questione è in effetti limitato ad un piccolo numero di conci, mentre la gran parte del paramento rivela che i conci sono sempre stati a faccia vista, non appare giustificato cancellare l'aspetto originario in nome di un seriore intervento, pur sensibile, come quello effettuato nel Settecento; tanto più se esso – come risulta – è stato un intervento di 'restauro' superficiale. Si noti, peraltro, che lo strato di stucco allora apposto fu eseguito in modo da risultare perfettamente aderente alle bugne sottostanti, e fu condotto con superficie finale liscia, esattamente come quelle limitrofe. Il che, da un lato, rende più comprensibile l'equivoco della precedente valutazione di R. Pane – che non dovè mancare di avvedersi della eccezionale cura esecutiva di quell'intervento – dall'altro rivela che l'edificio, contrariamente a quanto sta avvenendo oggi, suscitava oltre due secoli fa maggiore cautela e perizia progettuale e tecnico-esecutiva di quanta non se ne metta in campo ai nostri tempi.

Chi scrive ha contribuito a segnalare un episodio culturalmente analogo di tali strutture quattrocentesche, nel Palazzo Rinaldi Milano di Capua<sup>4</sup>, anch'esso caratterizzato da bugne bicrome a fac-

cia vista di analoghe proporzioni, mentre ancora oggi si può osservare un'analogia finitura nel precedente Palazzo Penne, più antico di sessant'anni rispetto alla dimora Carafa. La stessa costanza di finitura tra episodi lontani nel tempo e nel luogo (si può ricordare a tal proposito anche il campaniletto di San Giovanni Maggiore) dimostra che tale paramento è stato sempre e solo trattato a vista, fin dal suo primo affacciarsi.

Quanto alla procedura da mettere in atto, appare opportuno sintetizzarla nel modo seguente:

- Individuazione dei solventi e componenti fisico-chimici del prodotto utilizzato e del loro specifico meccanismo fisico-chimico.

- Rimozione dello strato grossolano di tonachina gialla per mezzo di microgetti d'acqua e successiva pulitura dei residui con idonei mezzi (tamponi con solventi blandi, a secco, ecc.), previo idonea campionatura, per riportare in luce la superficie originaria.

- Mappatura del paramento, con l'individuazione della tipologia delle bugne, sia relativamente alla natura che allo stato di conservazione (ad es.: bugne erose, poco cavillate, con danni superficiali localizzati, in stato mediocre, in buono stato superficiale). Tale mappatura dovrebbe far capo ad un supporto descrittivo autonomo dalla disponibilità del ponteggio, tenuto conto delle problematiche relative allo svolgimento del lotto di lavori in corso e della necessità di garantire la necessaria continuità all'intervento di ripristino e restauro conservativo successivo.

- Individuazione del numero e del tipo degli interventi da praticare, dal consolidamento superficiale per impregnazione alla sostituzione dell'elemento, se e dove necessaria.

Si sottolinea infine l'assoluta necessità di rimuovere quanto prima l'intonaco che è stato sovrapposto alle bugne, il quale probabilmente non ha ancora completato il proprio indurimento.

Il sottoscritto si dichiara a disposizione per ogni eventuale, ulteriore approfondimento e porge con l'occasione i migliori saluti.

Napoli 06.04.2009

Prof. arch. Giulio Pane

<sup>1</sup> Cfr. R. PANE, *Architettura del Rinascimento in Napoli*, Napoli 1937, p. 106, che riferì tale presenza a tutto il paramento («Le bugne sono rettangolari, poco aggettanti, e sembrano di pietra, mentre sono, invece, eseguite in tufo, e ricoperte da un sottile strato di stucco colorato in giallo tufo ed in grigio, con un curioso andamento a zig-zag, secondo il senso verticale»).

<sup>2</sup> Cfr. IDEM, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Milano 1975, I, p. 209: «Le bugne sono rettangolari, in tufo giallo e grigio, con un curioso andamento a zig-zag». La correzione fu proposta da chi scrive ed accettata dall'autore.

<sup>3</sup> Cfr. G. RIZZO, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro, apoteosi di un binomio*, Napoli 2001, doc. 341, p. 246.

<sup>4</sup> Cfr. G. PANE, A. FILANGIERI, *Capua, Architettura e arte. Catalogo delle opere*, Vitulazio 1990, 2<sup>a</sup> ed. 1994, II, pp. 318-319, figg. 505-507.

Il Museo della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando di Madrid conserva quattro opere di Luca Giordano, entrate in collezione in tempi e modi diversi. La tela dell'*Educazione della Vergine* (fig. 1) fu la prima a fare il suo ingresso, il 6 febbraio 1774, come dono del Conte di Priego, durante la sessione ordinaria della *Junta*, nella cui relazione si legge:

El S.<sup>or</sup> Conde de Baños presentó un cuadro original de Jordan, que rapresenta en figuras del tamaño natural à la Virgen, à S.<sup>n</sup> Joaquin, Santa Ana, y al P.<sup>e</sup> Eterno, con el qual el S.<sup>or</sup> Concil.<sup>o</sup> Conde de Priego en demostracion de su amor, y zelo à la Academia la regala<sup>1</sup>.

La tela è occupata quasi interamente dalle cinque figure presenti, disposte in un ambiente aperto, dal cielo nuvoloso e digradante verso tonalità dorate, ed è caratterizzata dal gioco di sguardi incrociati tra le figure, con sant'Anna che guarda al di fuori del quadro stesso, rivolgendosi direttamente allo spettatore nel presentare la figlia, benedetta in quel momento da Dio Padre, colto nell'impeto del movimento che ne muove le vesti, i capelli e la barba. Nella prima menzione in un inventario della Real Academia, la tela è descritta dapprima come «la Sacra Familia», per essere poi modificata, in un secondo momento, in «La Virgen S.<sup>n</sup>. Joaq.<sup>n</sup> Santa Ana»<sup>2</sup>.

A creare il dubbio interpretativo furono, probabilmente, le fattezze delle tre figure principali. Se l'identificazione del protagonista con Gesù Bambino poteva risultare forzata in relazione all'aspetto forse troppo effeminato, altrettanto difficile risultava l'identificazione con la Vergine bambina in un quadro che, dal punto di vista compositivo, recuperava il modello di una Sacra Famiglia tradizionale. Proprio la figura dell'infante, tuttavia, è assai vicina agli altri esempi di Madonna bambina realizzati da Giordano; mentre i due genitori rimandano fortemente, sia nelle scelte fisionomiche che nell'abbigliamento, alla Madonna e san Giuseppe che non a sant'Anna e san Gioacchino. Il velo della figura femminile sulla sinistra, tuttavia, costituirebbe un elemento iconografico a favore dell'identificazione in sant'Anna; così come del resto manca completamente ogni attributo identificativo di san Giuseppe alla figura maschile sulla destra, sempre presente nelle altre tele di Giordano.

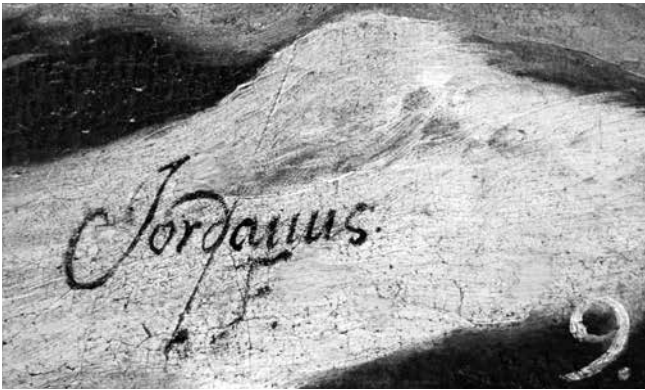
L'elemento floreale portato in dono dall'angelo, infine, confermerebbe la correttezza della lettura iconografica del dipinto espressa durante la donazione, essendo i fiori bianchi un tipico simbolo mariano. Pur non essendo mai citato nelle monografie di Ferrari e Scavizzi, non dovrebbero sorgere dubbi sull'autografia del dipinto, essendo presente anche la firma nella parte inferiore del dipinto (fig. 3). Per la datazione, si potrebbe confrontare questa con un'altra opera di Giordano presente alla Real Academia, il *Sacrificio di Isacco* (fig. 5), datato da Ferrari e Scavizzi al 1694<sup>3</sup>, e collocarla dunque nella prima fase del soggiorno spagnolo del pittore.

La prima presenza del *Sacrificio di Isacco* in un inventario della Real Academia risale al 1824<sup>4</sup>, tre anni dopo l'ultimo redatto, fissando così con certezza i termini *ante* e *post quem* di ingresso del quadro, ma la provenienza è ancora incerta. La scena coglie il momento esatto in cui l'angelo ferma Abramo dal compiere il sacrificio del figlio, con un gesto fisico, tutt'altro che idealizzato, che sorprende all'ultimo momento l'anziano genitore, oramai pronto e con la muscolatura del braccio ancora tesa. Nel 1992 Ferrari e Scavizzi confrontarono la tela con il quadro di identico soggetto<sup>5</sup>, ora a Valladolid, evidenziando una differenza stilistica e cronologica tra le due opere, datando la prima al 1694 e la seconda al 1696. I due autori rimandarono entrambi i quadri, però, al medesimo riferimento nella *Testamentaria* di Carlo II<sup>6</sup>, in cui non sono indicate né le misure della tela, né tantomeno il nome dell'autore, rendendo assai difficile l'identificazione; ma è estremamente probabile che il riferimento sia alla seconda tela, presente anche in altri inventari della collezione reale. Nella mostra del 2001 *Luca Giordano 1634-1705* allestita a Napoli, venne presentato un quadro identico a quello della Real Academia, di collezione privata romana, attribuito a Giordano ma senza datazione<sup>7</sup>, proposta in un secondo momento, su base stilistica, al 1660<sup>8</sup>. La tela romana rappresenterebbe, dunque, la prima versione dell'opera, ma una così ampia distanza cronologica tra i due quadri potrebbe non sussistere: ritenendo valida la datazione al 1694 del quadro della Real Academia, l'opera di collezione privata andrebbe posticipata almeno di un decennio, successiva quanto meno al riberismo delle tele inviate in Spagna nel 1667.

I due ulteriori originali di Giordano giunsero alla Real Academia attraverso la vastissima collezione di Manuel Godoy, primo ministro di Carlo IV. La tesi di dottorato di Isadora Rose de Viejo costituisce tutt'oggi l'unico studio organico della sua raccolta, basato sulla lettura di tre inventari: il primo del 1808 a cura di Frédéric Quilliet e gli elenchi del 1813 e del 1814-15 redatti in seguito al sequestro della collezione.

L'identificazione della *Santa Rosa con il Bambino* (fig. 2) da parte di Rose de Viejo negli inventari della collezione Godoy pone alcuni dubbi<sup>9</sup>. Secondo la studiosa, il riferimento all'opera nel 1808 sarebbe da leggere in una delle tante *Magdalena* che Quilliet indica tra le tele di autore sconosciuto, e ciò verrebbe giustificato dalla abituale confusione tra le iconografie della Maddalena e di santa Rosa da Lima. Il quadro è poi individuato in una *Magdalena* nel 1813 e in una *Santa Rosalia* nel 1814-1815: in entrambe le circostanze, tuttavia, almeno tre elementi spingono per una lettura diversa.

Il primo è la descrizione stessa del quadro che, oltre al cambiamento del soggetto principale, parla di «un ángel con una corona de flores» prima, e «un Angel, q.<sup>e</sup> la corona» poi. Se l'elemento floreale è effettivamente presente nel quadro di Giordano, risulta difficile pensare che la figura di Gesù Bambino possa essere stata scambiata dagli accademici con quella di un generico angelo, così come mancano del tutto sia la corona di fiori, sia il gesto di incoronazione della santa. La seconda motivazione è data dalle dimensioni delle tele descritte, entrambe le volte maggiori rispetto al quadro conservato alla Real Academia.



1. Luca Giordano, *Educazione della Vergine*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
2. Luca Giordano, *Santa Rosa con il Bambino*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
3. Luca Giordano, *Educazione della Vergine*, part. con la firma dell'artista. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
4. Luca Giordano, *La Madonna allatta il Bambino durante la fuga in Egitto*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
5. Luca Giordano, *Sacrificio di Isacco*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Il terzo punto riguarda l'attribuzione delle opere: se Quilliet parlava addirittura di «inconnus», negli inventari del sequestro i quadri sono ricondotti ad una generica «Escuela italiana» rispetto ad un'attribuzione diretta a Giordano o alla sua scuola. La provenienza della tela dalla collezione Godoy è in realtà testimoniata da un altro documento<sup>10</sup>, riguardante le opere raccolte al Palacio de Buenavista, tra cui è segnalata una *Santa Dominicana* attribuita a Giordano, delle medesime dimensioni del quadro della Real Academia. La lettura del soggetto dell'opera come semplice santa domenicana è da attribuirsi alla natura compendiarica dell'elenco, piuttosto che ad un riferimento ad altro dipinto.

Nel medesimo inventario è citata un'altra tela di Giordano, *Santa con un ramo de Azucenas*, dalle dimensioni pressoché identiche. L'opera è stata correttamente identificata con il quadro raffigurante *Santa Rosalia*, oggi al Museo del Prado, proveniente dalla collezione di Isabella Farnese. Nella scheda relativa a quest'ultima tela, Ferrari e Scavizzi datarono il quadro al 1697<sup>11</sup>, e lo collocarono, in coppia con un'altra opera considerata perduta, nel *Cuarto de la Reyna* a Sant'Ildefonso.

Questa seconda opera perduta va identificata proprio con il quadro della Real Academia, che i due storici italiani datarono ugualmente al 1697 nella rispettiva scheda<sup>12</sup>, ma senza collegarlo alla tela precedente, ed anch'esso transitato nella medesima collezione Farnese, come ha dimostrato successivamente Hermoso Cuesta<sup>13</sup>.

Le due tele, dunque, devono essere state eseguite nello stesso momento, probabilmente per un'unica commissione reale; entrate insieme in collezione Godoy, ed infine separate giungendo una alla Real Academia e l'altra al Prado. Nel passaggio dalla collezione reale a quella Godoy, tuttavia, mancano ancora certezze.

Il *Príncipe de la Paz* non arrivò mai a risiedere al Palacio de Buenavista, donatogli dalla *comunidad* nel maggio del 1807 ma bisognoso di lavori di restauro. Ottenne tuttavia la proprietà di tutte le opere presenti nell'edificio, parte della collezione della Duchessa di Alba, prima proprietaria del palazzo, in cui avrebbe potuto allora trovarsi anche la tela di Giordano. Il retro del quadro risulta altrettanto interessante, e potrebbe aprire ulteriori quesiti riguardanti la storia e la provenienza dell'opera. Appuntati sulla struttura di supporto, infatti, sono presenti due nomi.

Il primo è stato identificato come «Zurita», anche se la lettura non è chiarissima dato lo sbiadirsi della parte centrale della parola. Il *teniente de Caballería* Manuel Zurita, incaricato da Godoy «de obras y custodia»<sup>14</sup> al Palacio de Buenavista, riuscì a salvare il palazzo dall'assalto del popolo in seguito al *motín de Aranjuez*; ma risulta ancora da capire, se l'individuazione è corretta, il motivo dell'apposizione del nome al quadro che, effettivamente, si trovava in quell'edificio. Altrettanto insoluta è la questione del secondo nome presente sul retro, la cui lettura sembra essere indubbiamente «Donado Billalba». La scritta potrebbe riguardare l'ingresso dell'opera in collezione Godoy, o forse in quella della duchessa di Alba, ed indicarne la natura di omaggio, ma non è stato ancora possibile risalire al giusto riferimento del nome «Billalba».

L'ultimo, la *Madonna allatta il Bambino (Fuga in Egitto)* (fig. 5), è stato esposto durante la mostra del Museo del Prado *Pittura italiana del siglo XVII* nel 1970<sup>15</sup>, ma nel catalogo della stessa furono invertite le schede relative alla tela della Real Academia e al *Riposo durante la fuga in Egitto* di Giovan Battista Crespi, d'identico soggetto ma differente in materiale e dimensioni. Nella breve descrizione dell'opera Pérez Sánchez spiegò che il restauro a cui era stata sottoposta la tela aveva tolto molta bellezza all'opera, che per tanto tempo era stata poco considerata a causa di «suciedad y repintes». Nelle stesse righe lo storico spagnolo smentì l'ipotesi di provenienza del quadro dal convento delle Carmelitas Descalzos de San Hermenegildo presentata da Ferrari e Scavizzi. Focalizzandosi sulla questione della precaria conservazione della tela, Pérez Sánchez, infine, identificava l'opera esposta con quella descritta nell'inventario del 1813 della collezione Godoy come «huída de Egipto; autor, Jordán, muy mal tratado», ma in modo erroneo, in quanto le dimensioni non corrispondono. L'errore nel catalogo della mostra fu riportato nella tesi di Rose de Viejo<sup>16</sup>, in cui la studiosa attribuiva al Crespi la tela della Real Academia, e non la rintracciava né nell'inventario del 1808, né in quello del 1813, ma soltanto in quello posteriore, basandosi sulla questione dello stato della tela, nella descrizione «La huída de Egipto: marco dorado: Escuela italiana, muy mal tratado».

Il quadro di Giordano sembra non essere effettivamente presente nell'inventario del 1808, ma nei due successivi è riportato, entrambe le volte, insieme ad altre due tele: nella prima occasione tutte attribuite al maestro napoletano, nella seconda a Paolo De Matteis. Le opere in questione, *San Gil penitente* e *Magdalena penitente*, firmate e datate 1701, furono anch'esse esposte durante la mostra del 1970, e presentate come formanti una coppia a sé stante, ma nuovamente errata era la notazione della provenienza dalla collezione reale, in quanto la tela descritta come *Magdalena* nell'inventario del 1700 della *Casa de Campo* presenta dimensioni non corrispondenti, e manca completamente la seconda opera.

Nei loro movimenti dalla collezione Godoy al definitivo trasferimento alla Real Academia le tele si mossero sempre insieme, registrate prima nell'Almacen de cristales<sup>17</sup>, e poi nel Palacio de Buenavista<sup>18</sup>, il che lascerebbe presupporre un'unica provenienza, ancora non ricostruita. Negli inventari della collezione dell'Academia, invece, le opere verranno definitivamente separate, a partire dal 1817, quando la tela di Giordano è presentata prima come opera di scuola e poi come originale del De Matteis, per essere finalmente ricondotta al maestro napoletano solo nel 1824<sup>19</sup>. Ferrari e Scavizzi datano l'opera attorno al 1684, in relazione alle pale dei Miracoli e del Gesù delle Monache, lasciando così aperta la questione dell'arrivo in Spagna, così come ancora irrisolta è la circostanza di ingresso in collezione Godoy.

<sup>1</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (d'ora in avanti ARABASF), 3-83, «Libros de actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes», ms., 1774, c. 245r.

<sup>1</sup> ARABASF, 2-57-2, «Noticia de las pinturas que posee la Real Academia de San Fernando según el orden de su numeración» ms., 1796-1805, c. 3v.

<sup>3</sup> O. FERRARI, G. SCAVIZZI, *Luca Giordano. L'opera completa*, Napoli 1992, I, p. 337, n. A543.

<sup>4</sup> ARABASF 3-620, «Copia del Inventario general y sus adiciones perteneciente a la Academia de nobles artes de San Fernando», ms., 1824, c. 64r, n. 6.

<sup>5</sup> O. FERRARI, G. SCAVIZZI, *Luca Giordano. L'opera completa*, cit., I, p. 341, n. A574.

<sup>6</sup> G. FERNANDEZ BAYTON, *Inventarios Reales. Testamentaria del rey Carlos II. 1701-1703. Vol. II*, Madrid 1981, p. 141, n. 102.

<sup>7</sup> *Luca Giordano: 1634-1705*, cat. mostra, Napoli-Vienna-Los Angeles, Napoli 2001, p. 108.

<sup>8</sup> O. FERRARI, G. SCAVIZZI, *Luca Giordano. Nuove ricerche e inediti*, Napoli 2003, p. 43, n. A062.

<sup>9</sup> I. ROSE DE VIEJO, *Manuel Godoy. Patrón de las artes y coleccionista*, Madrid 1983, II, p. 624, n. 884.

<sup>10</sup> ARABASF 1-34-4, «Borrador del catalogo de pinturas existentes en dicho Palacio que merecian el agrecio de la comisión nombrada por la Academia ...», ms., 1812-1813, c. 5r, n. 73.

<sup>11</sup> O. FERRARI, G. SCAVIZZI, *Luca Giordano. L'opera completa*, cit., I, p. 344, n. A596.

<sup>12</sup> Ivi, n. A599.

<sup>13</sup> M. HERMOSO CUESTA, *Obras de Lucas Jordán en la Colección de Isabel de Farnesio*, in «Boletín del Instituto Camón Aznar», LXXXV, 2001, pp. 146-147.

<sup>14</sup> M. AGUILAR OLIVENCIA, *El Palacio de Buenavista*, Madrid 1984, I, p. 80.

<sup>15</sup> *Pittura italiana del siglo XVII: exposición conmemorativa del ciento cinquenta aniversario de la Fundación del Museo del Prado*, cat. mostra, Madrid 1970, a cura di A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, Madrid 1970, pp. 206, 288.

<sup>16</sup> I. ROSE DE VIEJO, *op. cit.*, II, pp. 680-681, n. SCA.I.9.

<sup>17</sup> ARABASF, 2-58-16, «Inventario en borrador de las pinturas y de mas efectos de bellas artes que desde la casa de D<sup>o</sup> Manuel de Godoy ...», ms., 1813, c. 15v, n. 202.

<sup>18</sup> Ivi, 3-619, «Inventario de las Pinturas trasladadas a la Real Academia de S<sup>o</sup> Fernando, que se hallaban existentes en el Palacio de Buenavista ...», ms., 1816, c. 8v, n. 129.

<sup>19</sup> Ivi, 3-620, «Copia del Inventario general y sus adiciones perteneciente a la Academia de nobles artes de San Fernando», ms., 1824, c. 64r, n. 1.

*Recensione a Palazzo Donn'Anna. Storia, arte e natura, a cura di P. Belli, Torino, Allemandi, 2017.*

Adriano Ghisetti Giavarina

In questo tempo poco felice per l'editoria difficilmente può vedersi un volume così completo, per numero e qualità dei saggi e per la scelta delle immagini in gran parte a colori, presentato oltretutto in una veste di così raffinata eleganza.

Il bel volume si apre con una *Prefazione* di Raffaele La Capria, non certo di circostanza, dal momento che lo scrittore visse proprio nel palazzo gran parte degli anni della sua infanzia e della sua giovinezza. Dell'edificio La Capria coglie, da par suo, tanto l'aspetto storico che il rapporto con la natura cui si allude nel titolo del libro, e nelle «sue mura corrose di tufo giallastro», nel «chiaroscuro della facciata scavata da vento e salmastro» scorge a volte «l'aspetto di uno scoglio o di una rupe appena emersa dalle profondità marine» (p. 7).

Nell'*Introduzione* che segue il curatore Pietro Belli, tra l'altro autore di interventi di ristrutturazione di interni e di restauro della facciata occidentale del palazzo, rende conto del ritrovamento di una raccolta di fotografie storiche, riproduzioni di dipinti e articoli di giornale concernenti l'edificio, messa insieme da suo nonno e all'origine di una ricerca che avrebbe portato lo stesso Belli a scoprire presso gli archivi del Victoria and Albert Museum di Londra undici disegni appartenuti alla collezione di Lord Bute dedicati a Palazzo Donn'Anna (e ottimamente riprodotti a doppia pagina all'interno del libro) e, di conseguenza, all'idea di pubblicare il volume qui recensito, esito di tre anni di lavoro.

I due primi saggi, di Antonio Ernesto Denunzio e di Encarnación Sánchez García, sono dedicati rispettivamente a donna Anna Carafa, principessa di Stigliano, il cui nome è legato al palazzo, e al suo consorte don Ramiro de Guzmán, duca di Medina de las Torres. Donn'Anna nacque probabilmente nel 1610, da Antonio Carafa, del ramo della Stadera e duca di Mondragone, e da Elena Aldobrandini, figlia di Giovan Francesco e di Olimpia Aldobrandini, nipote del papa Clemente VIII. A seguito delle morti premature del padre, di due fratelli e del nonno Luigi, la giovane Anna si trovò nel 1630 ad essere erede di un patrimonio costituito soprattutto da numerosi feudi e titoli nobiliari. Ne seguì una lunga vicenda, con conseguenze anche internazionali, relativa alla scelta di un marito tra i numerosi pretendenti, che si concluse solo dopo sei anni con l'arrivo in Italia del duca di Medina de las Torres che, l'anno successivo, sarebbe diventato viceré di Napoli. E sembra probabile che la principessa avesse un ruolo significativo nelle decisioni di governo del marito, sul quale ebbe un notevole ascendente. L'incarico del duca di Medina ebbe termine nel 1644 e nel mese di agosto egli fece ritorno in Spagna: nell'ottobre dello stesso anno Donn'Anna morì in seguito a una malattia dovuta ad un parto prematuro e alla depressione per la lontananza dal marito e la perdita dell'importante ruolo da lei rivestito negli anni precedenti.

Il duca di Medina, raffigurato a cavallo nelle vesti di capitano generale del Regno di Napoli in una tela di Massimo Stanzione, in virtù del suo matrimonio favorì un accordo tra

la Corona di Spagna e la nobiltà napoletana, riuscendo a far accettare il peso del finanziamento della guerra con la Spagna. Ma il suo operato risultò positivo anche nella gestione dell'emergenza in un terremoto che colpì la Calabria e la Puglia, nella difesa delle coste pugliesi dagli attacchi ottomani, nell'attenzione verso i tribunali di giustizia. Interessato alle arti, favorì letterati ed artisti, mantenendo uno speciale rapporto con Jusepe de Ribera, di cui fu affezionato committente. Appassionato bibliofilo, promosse interventi urbanistici (come l'apertura della via Medina, che porta il suo nome) ed architettonici a Napoli e in altri centri del regno.

Ai palazzi sull'acqua tra Cinque e Seicento è dedicato il successivo saggio di Leonardo Di Mauro, che dopo aver descritto la serie di ville e palazzi disposti lungo la costa di Possillipo, sulla base delle diverse vedute di Alessandro Baratta, osserva come loro caratteristiche comuni siano la frequente posizione su banchi tufacei sporgenti sul mare; portici, terrazze, logge e torri; discese a mare, approdi e giardini. Queste residenze rinnovarono la consuetudine delle ville romane costruite sulle coste, ed erano raggiungibili più facilmente via mare. E, dopo aver accennato anche alle ville sul mare dei dintorni di Ragusa in Dalmazia, a quelle lungo il Brenta e sulle rive dei laghi prealpini, l'autore si sofferma su quelle di Genova, raffigurate in un'incisione del 1637 dello stesso Baratta e riecheggiate tra Sei e Settecento nel Palazzo Spinola di Malta.

I due saggi che seguono, di cui sono rispettivamente autori Pietro Belli e Cettina Lenza, si soffermano sui disegni di Palazzo Donn'Anna della raccolta di Lord Bute, cui si è accennato, e su quelli di Pierre-Adrien Pâris, quattro piante custodite alla Biblioteca di Besançon. Interessato all'architettura, nonché uomo politico di spicco, John Stuart conte di Bute fu committente di William Chambers per la realizzazione dei giardini botanici reali di Kew e di Robert Adam e 'Capability' Brown per il progetto delle sue case e dei relativi giardini. Nel febbraio 1769 egli giunse a Napoli dove, trattenendosi quindici giorni, ebbe modo di vedere e di ammirare anche il palazzo Donn'Anna, al punto di commissionarne disegni di rilievo: quelli, appunto, riprodotti e studiati nel volume. Benché sia piuttosto problematica l'individuazione del loro autore – che si è proposto di riconoscere in Carlo Vanvitelli, senza escludere la probabilità che si tratti forse di un suo ignoto collaboratore – questi fogli raffigurano l'aspetto del palazzo dopo i lavori del 1711, basandosi con fondata probabilità sul progetto di tali opere e, con altrettanta attendibilità, su uno stato di fatto non troppo lontano da quello del 1644, anno in cui l'opera venne interrotta. E, dal confronto tra la situazione attuale, i disegni di Lord Bute ed altre fonti archivistiche ed iconografiche, Belli propone una ricostruzione ideale di quanto progettato e in parte eseguito per la fastosa residenza della coppia vicereale.

Di diverso carattere i disegni di Pâris, che soggiornò a Napoli nel 1774 fornendo all'abate Jean-Claude de Saint-Non una serie di rilievi di monumenti antichi della Campania in seguito pubblicati nell'opera grandiosa *Voyage pittoresque à Naples et en Sicile*. Le piante di Palazzo Donn'Anna dovreb-

bero però risalire all'ultimo soggiorno napoletano dell'architetto, e cioè al 1807, e solo in minima parte corrispondono a quanto rappresentato nei fogli di Lord Bute. Pâris infatti, pur realizzando disegni molto dettagliati – e forse basandosi su un rilievo preesistente – tendeva a completare liberamente quanto fosse incompleto, distrutto o asimmetrico. Elaborato in tal modo a fini didattici, l'aspetto del palazzo era dunque quello di un grande edificio esemplare, dove il rapporto tra fabbricato e paesaggio naturale veniva valorizzato, secondo il gusto dell'epoca, da giardini, terrazze, padiglioni-belvedere disposti anche secondo un andamento acropolico ispirato al Santuario di Palestrina.

Sull'analisi di queste due serie di disegni si basa anche il saggio successivo, nel quale Giulio Pane affronta lo studio dell'architettura dell'edificio, ricostruendone l'aspetto seicentesco e verificando le funzioni dei singoli ambienti. 'Palazzo' a mare, piuttosto che villa, la residenza di Anna Carafa e del viceré di Medina avrebbe dovuto rivaleggiare con lo stesso palazzo vicereale 'ufficiale' eretto da Domenico Fontana. Non sorprende, per tale ragione, che sul cantiere di Palazzo Donn'Anna operassero Bartolomeo Picchiatti, ingegnere regio, suo figlio Francesco Antonio ed Onofrio Antonio Gisolfo, in seguito anch'egli ingegnere maggiore del regno. Oltre a quella di questi tecnici va però considerata anche la presenza di un architetto-artista quale Cosimo Fanzago, che godeva di un grande favore presso la coppia vicereale e che, propone Giulio Pane, dovette partecipare fin dall'inizio alla costruzione del palazzo, collaborando con Bartolomeo Picchiatti, magari più in veste di ideatore che di tecnico strutturale (p. 155). Il risultato fu un edificio che esprimeva «in pieno e senza mascheramenti né ritrosia alcuna il nuovo sentimento edonistico del Barocco maturo, rifiutando ogni forma di subordinazione a motivi pratici, come potrebbe essere persino quello di un rapporto meno problematico col mare» (p. 162); una complessa struttura pensata per lo «spettacolo» – e in questo dovrebbe riconoscersi il contributo di Fanzago – che «si prestava tutta, e in modo straordinario, a mille percorsi, a imprevisi incontri, a un modo di vivere che sembra voler replicare il gusto della società veneziana, sulla scia dell'ascendenza di Anna Carafa» (p. 166); un palazzo che costituì anche un riferimento rilevante per quanti, nei successivi decenni, avrebbero progettato i palazzi della nobiltà napoletana (p. 174).

Le vicende successive di Palazzo Donn'Anna, a partire dal suo abbandono fino ai restauri condotti tra l'Ottocento e il Novecento, sono oggetto di studio nel saggio seguente di Andrea Pane. Dopo la sospensione dei lavori di costruzione, datata al 7 maggio del 1644, il palazzo subì un processo di naturale decadimento, aggravato da un saccheggio con danneggiamenti del 1647, avvenuto nel corso della rivolta di Masaniello, e più tardi da lesioni e crolli causati dal terremoto che colpì Napoli nel 1688. Acquistato dal principe di Teora nel 1711, non è però chiara la consistenza dei nuovi interventi sull'edificio da lui commissionati; opere, presumibilmente, di modesta entità se il palazzo, a metà Settecento, era nuovamente in rovina ed appariva, secondo una testimonianza del 1792, «assai maltrattato dal tempo» (p. 189).

Nell'Ottocento lo stesso edificio suscitò l'interesse di un giovane John Ruskin in viaggio per l'Italia e, dopo l'Unità nazionale, fu oggetto di alcuni progetti più o meno utopistici, riguardanti anche la Riviera di Chiaia e la costa di Posillipo, concepiti da Errico Alvino, da Lamont Young e da altri. Acquistato nel 1898 dall'industriale di origine francese Louis Genevois, il nuovo proprietario incaricò l'ingegnere Guglielmo Giordano di una serie di discutibili interventi testimoniati anche da una ricca documentazione fotografica e da un gruppo di disegni fin qui inediti; lavori di trasformazione che provocarono il biasimo di Benedetto Croce e di Salvatore Di Giacomo, autore di un articolo in proposito nella «Napoli nobilissima» del 1901. Tre anni dopo, sempre su incarico dei Genevois, subentrò a Giordano Adolfo Avena, la cui opera fu però altrettanto infelice, sia per le ampie ricostruzioni di parti dell'edificio ormai perdute che per «un arbitrario ripristino stilistico dei partiti decorativi, che non tiene conto né della consistenza dei resti, né dell'originaria configurazione del palazzo» (p. 205). Ne seguì un'inchiesta che portò all'abbandono del cantiere da parte di Avena. Occupato dal comando militare inglese tra il 1943 ed il 1945, Palazzo Donn'Anna fu in seguito oggetto di progetti di riuso e trasformazione, mentre, in adiacenza del suo lato occidentale, venne costruito un palazzetto a tre piani. Oggetto di successive trasformazioni e di un pesante consolidamento strutturale seguito al terremoto del 1980, l'edificio, dopo tante tormentate vicende, attende ancora, scrive Andrea Pane, «un sistematico progetto di conservazione, fondato su solide analisi e aggiornato ai più avanzati criteri che la disciplina ha sviluppato e consolidato negli ultimi decenni» (p. 220).

Il saggio che segue, di Massimo Visone, è il più esteso del libro, prendendo in esame le vedute di Posillipo e del palazzo a partire dalla stampa pubblicata nell'atlante dal titolo *Civitates Orbis Terrarum*, del 1598, per finire ai nostri giorni con le opere di fotografi ed artisti contemporanei. Il saggio è strutturato in paragrafi all'interno dei quali sono descritte le varie raffigurazioni del palazzo in base ad un criterio cronologico che consente anche una suddivisione per temi. Si passa così, ad esempio, dal *gusto per la rovina*, in riferimento ad artisti francesi del Settecento, agli *envois de Rome*, ossia ai vincitori del *Prix de Rome* dell'Accademia di Francia, residenti a Villa Medici, che alla fine del Settecento e soprattutto nel decennio francese del secolo successivo si recarono a Napoli eseguendo anche disegni del nostro palazzo. Nel complesso una trattazione molto ricca e puntuale, alla quale però, nonostante il buon numero di illustrazioni, più di una volta purtroppo (certo per ragioni editoriali) non fanno riscontro le immagini, di cui comunque l'autore fornisce testi di riferimento nelle note.

Le vicende relative agli abitanti e al teatro di Palazzo Donn'Anna sono ripercorse da Roberto Fedele, che si sofferma soprattutto sull'avvicinarsi dei proprietari tra il 1871 e il 1954, fornendo ulteriori precisazioni sulla questione dell'incarico del restauro conferito ad Adolfo Avena e sui diversi modi di utilizzare, nel corso degli anni, il grande spazio destinato agli spettacoli all'interno del palazzo. Fino al momento dell'acquisto di questo teatro da parte del professor architetto

Ezio De Felice, che ne curò il restauro insediandovi, per circa quarant'anni, il proprio studio professionale. Uno spazio che, dopo la scomparsa del professore, divenne dal 2008 sede della Fondazione Culturale a lui dedicata; mentre, dal 2013, le sale del palazzo accolgono l'importante collezione di opere d'arte contemporanea di Lia Rumma.

Nel 1898, come si è accennato, il palazzo era stato acquistato dal fabbricante di profumi Louis Genevois, di una famiglia di origine francese i cui discendenti sono tuttora proprietari di una sua parte. Ed è appunto di Paola Totaro, figlia di una Genevois, l'ultimo saggio del volume che raccoglie i suoi ricordi ora nostalgici, ora piacevoli, degli anni trascorsi nel palazzo e vicino al mare che lo circonda. Tra notizie di famiglia e accenni a visite di illustri personaggi, non manca un sentito appello conclusivo affinché sia meglio tutelato «un edificio di simile bellezza, un palazzo così misterioso e magico, situato in una delle più belle baie del mondo» (p. 323). Un auspicio che vale anche come chiusura dell'intero libro. E che ben rappresenta anche il senso di un'opera editoriale così ricca e completa, fondata sull'analisi di fonti letterarie seicentesche, oltre che dei disegni citati, e condotta nel complesso secondo un metodo che si può ritenere esemplare per chi voglia affrontare l'interpretazione dell'architettura storica.