

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

NAPOLI NOBILISSIMA



VOLUME LXXVII DELL'INTERA COLLEZIONE

SETTIMA SERIE - VOLUME VI
FASCICOLO III - SETTEMBRE - DICEMBRE 2020

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

NAPOLI NOBILISSIMA



VOLUME LXXVII DELL'INTERA COLLEZIONE

SETTIMA SERIE - VOLUME VI
FASCICOLO III - SETTEMBRE - DICEMBRE 2020

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

NAPOLI NOBILISSIMA

direttore

Pierluigi Leone de Castris

direzione

Piero Craveri

Lucio d'Alessandro

redazione

Rosanna Cioffi

Nicola De Blasi

Carlo Gasparri

Gianluca Genovese

Girolamo Imbruglia

Fabio Mangone

Marco Meriggi

Riccardo Naldi

Giulio Pane

Valerio Petrarca

Mariantonietta Picone

Federico Rausa

Pasquale Rossi

Nunzio Ruggiero

Carmela Vargas (coordinamento)

Francesco Zecchino

direttore responsabile

Arturo Lando

Registrazione del Tribunale

di Napoli n. 3904 del 22-9-1989

comitato scientifico

e dei garanti

Richard Bösel

Caroline Bruzelius

Joseph Connors

Mario Del Treppo

Francesco Di Donato

Michel Gras

Paolo Isotta

Barbara Jatta

Brigitte Marin

Giovanni Muto

Matteo Palumbo

Paola Villani

Giovanni Vitolo

segreteria di redazione

Raffaella Bosso

Stefano De Mieri

Federica De Rosa

Gianluca Forgione

Gordon M. Poole

Augusto Russo

referenze fotografiche

Archivio dell'arte – Pedicini fotografi:
pp. 42, 45, 47, 49

Archivio Maisto: pp. 54 (destra, in
alto), 62

Archivio Cioffi: pp. 54 (in basso), 55,
57-61

Marco Casciello: p. 13

Vincenza Gulino, Antonio Alaimo: pp.
23, 24 (destra, seconda dal basso)

Roberta Campo, Marina De Majo: pp.
26, 27

Paolo Russo: pp. 25 (destra, in alto), 26,
28, 29, 31

Francesco Speranza: p. 37

Maria Angela Sutera: p. 25 (sinistra,
in alto)

Roberta Ventimiglia: p. 25 (in basso,
destra e sinistra)

Ocra Restauri Srl: p. 48

Barcellona, La Suite Subastas: p. 56

Chantilly, Musée Condé; p. 6 (in alto)

Mario Sedeño, Patrimonio Nacional,
10014132: pp. 7, 9, 10 (sinistra)

Firenze, Gallerie degli Uffizi, GDS: p. 12
(in basso, destra e sinistra)

Parigi, Galerie Virginie Pitchal: p. 17

Siena, collezione Chigi Saracini; p. 6

(sinistra, in basso)

Reggia di Caserta: p. 44

Su concessione del Ministero per i

Beni e le Attività Culturali e per il

Turismo – Napoli, Direzione regionale

dei Musei della Campania: p. 53

Su concessione del Ministero per i

Beni e le Attività Culturali e per il

Turismo – Galleria Borghese: pp. 14, 15

Su concessione del Ministero per

i Beni e le Attività Culturali e per

il Turismo – Torino, Musei Reali –

Palazzo Reale: pp. 35, 36

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

ISSN 0027-7835

Un numero € 38,00 (Estero: € 46,00)

Abbonamento annuale € 75,00 (Estero: € 103,00)

redazione

Università degli Studi Suor Orsola Benincasa

Fondazione Pagliara, via Suor Orsola 10

80131 Napoli

seg.redazione@napolinobilissima@gmail.com

amministrazione

prismi editrice politecnica napoli srl

via Argine 1150, 80147 Napoli

arte'm

redazione

luigi coiro

art director

enrica d'aguanno

grafica

franco grieco

finito di stampare

nel dicembre 2020

stampa e allestimento

officine grafiche

francesco giannini & figli spa

napoli

arte'm

è un marchio registrato di

prismi

certificazione qualità

ISO 9001: 2015

www.arte-m.net

stampato in italia

© copyright 2020 by

prismi

editrice politecnica napoli srl

tutti i diritti riservati

Sommario

- 5 Roviale all'Escorial (e altrove)
Pierluigi Leone de Castris
- 21 Testimonianze sulla produzione delle statue in legno dipinte e dorate
in Sicilia al principio del Seicento. Un caso di studio
Paolo Russo
- 34 Ancora su Francesco De Mura a Torino: aggiornamenti sulle sovrapposte
degli appartamenti dei Principi e un modelletto d'arazzo in collezione privata
Francesco Speranza
- 43 *L'Immacolata* di Sebastiano Conca per la Cappella Palatina
della Reggia di Caserta
Pasquale Fronzino, Riccardo Lattuada
- 51 Nuovi dipinti di Domenico Chelli: scenografo, pittore,
architetto fiorentino e massone
Rosanna Cioffi
- Note e discussioni**
- 67 Biagio De Giovanni
Ricordo di Ferdinando Bologna
- 72 Indici



Ferdinando Bologna (L'Aquila 1925-San Panfilo d'Ocre 2019) è stato uno dei maggiori storici dell'arte italiani del Novecento. Formatosi a Roma con Pietro Toesca ed entrato nel 1948 in Soprintendenza, si trasferiva dall'Abruzzo a Napoli, qui frequentava Benedetto Croce e l'Istituto di Studi Storici ed avviava contatti con Roberto Longhi, divenendo presto redattore della rivista «Paragone».

L'attenzione filologica alle fonti e al linguaggio specifico dell'opera d'arte, l'approccio rigorosamente storico alla materia artistica, attento alle congiunture anche politiche, ideologiche, economiche, sociali, alla committenza, alla funzione e agli aspetti materiali dell'opera d'arte stessa, l'estensione cronologica del campo d'interessi dal Medioevo sino al Contemporaneo, la capacità di ragionare in termini rigorosi e aperti di geografia e storia, di trattare su basi nuove il problema delle «rotte mediterranee» della cultura artistica meridionale e del policentrismo dell'arte italiana (o meglio dell'arte *in Italia*), e quella di far convivere gli studi sulle cosiddette arti 'minori' con quelli sulle 'maggiori', nonché di svelare la natura ideologica della «discriminazione» fra le une e le altre, sono state le caratteristiche determinanti di un metodo di studio, di ricerca e di insegnamento ch'egli amava definire «globale»; un metodo basato su un intreccio fitto fra gli eventi storici, il

contesto, e i fenomeni artistici, un metodo capace – secondo le sue parole – di incrociare la «linea storico-sociale, che parte (...) dalla triade Antal-Hauser-Klingender, [...con le] capacità storico-filologiche derivate dall'eredità di Toesca e di Longhi» e di invocare, parafrasando parole di questi ultimi, un'altra idea della storia dell'arte: «prima conoscitori', sicuramente; ma per divenire 'storici'».

Protagonista, con Bruno Molajoli, Raffaello Causa ed Ezio Bruno De Felice, della costituzione tra il 1950 e il 1957 del Museo napoletano di Capodimonte ed organizzatore di tante mostre memorabili – da *Sculture lignee nella Campania* (1950) e *Fontainebleau e la Maniera Italiana* (1952) sino a *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli* (1991), gli *Avori medievali di Salerno* (2008) o *Antonello da Messina* (2013) –, Bologna ha insegnato per molti anni dapprima nelle Accademie di Belle Arti e poi nelle Università di Messina, di Napoli Federico II, di Roma Tor Vergata e di Napoli Suor Orsola Benincasa, e dal 2000 al 2009 è stato anche condirettore della V serie di «Napoli nobilissima», animandone la vita e i dibattiti, assieme a Mario Del Treppo, Giuseppe Galasso, Giulio Pane e Pasquale Villani.

La redazione attuale di questa rivista, oggi composta anche da tanti suoi allievi, è davvero grata a Biagio De Giovanni, suo grande amico, per aver accettato di scriverne questo ricordo.

Note e discussioni

Ricordo di Ferdinando Bologna
Biagio De Giovanni

Il ricordo è anzitutto quello di un amico, di un'amicizia maturata negli anni, sempre più partecipe di problemi e pensieri comuni, pur lavorando su temi così diversi e venendo da specializzazioni così differenti; un'amicizia maturata verso la fine degli anni Settanta e continuata fino alla fine, fino ai suoi ultimi viaggi napoletani, piena di ricordi che si affollano disordinatamente nella memoria, che ha avuto momenti diversi da conservare, a un tempo, distinti e tenuti insieme, dagli incontri a cena e di fronte ai quadri da attribuire (una delle molte arti di Ferdinando conoscitore), alle discussioni nel merito dei nostri studi. Di Bologna emergeva la sua cultura amplissima; lui non era solo, nel senso specialistico, uno storico dell'arte, era un talento di storico senza aggettivi, capace di penetrare ambienti, contesti, figure del tutto lontane dalla sua disciplina, eppure in vario modo partecipi della vicenda che egli ricostruiva. Il suo era uno sguardo complessivo capace di dominare l'epoca di cui trattava come storico dell'arte, fosse l'epoca aragonese o i tempi sei-settecenteschi della cultura, non solo figurativa, napoletana e italiana, per far solo due esempi. Ho sempre pensato, anche senza poterlo argomentare analiticamente, che la sua personale visione avesse sintetizzato ciò che gli proveniva da Pietro Toesca e ciò che gli fece conquistare Roberto Longhi, insomma, insieme, storia, filologia, e centralità dello stile, della forma.

Senza farmi sopraffare dai tanti episodi personali da cui sarei letteralmente sommerso, ne racconto solo due. Uno risale a prima della nostra conoscenza e amicizia. Chiamato da un fotografo della Soprintendenza, che faceva da mediatore, a vedere alcuni dipinti in vendita in una grande casa vicino a Eboli, mi trovai in presenza di quello che è uno dei più bei dipinti del Seicento europeo e forse di tutti i tempi, allora di autore ignoto. Che c'entra Ferdinando? C'entra e come! La baronessa, proprietaria del dipinto, mi disse: «il professor Bologna dice che chi lo comprerà potrà avere una grande sorpresa»; frase che mi suonò negativamente, come di chi voleva rafforzare altri argomenti per facilitare l'affare. Bologna aveva intuito che l'autore del dipinto era Caravaggio, e racconta in un suo saggio su questo quadro che Longhi invece, nel vedere la foto e ascoltata l'ipotesi, aveva seccamente commentato: «Se lo tolga dalla testa». Io conclusi l'acquisto del dipinto sulla parola, ma prima di trasferirlo a casa mia chiesi il parere di un curioso e strambo amico antiquario che mi aveva guidato nei primi passi della mia passione. Lo condussi a Eboli, e lui sconsigliò l'acquisto con un'aria scettica e quasi di commiserazione verso di me: «È un tardo caravaggesco, forse francese». E io seguii il suo consiglio! Quella fu la prima volta in cui il nome di Ferdinando comparve nella mia vita; e dovevamo poi conoscerci per sentirmi dire: «Il *Martirio di Sant'Orsola* è il dipinto più documentato di Caravaggio!».

Un altro episodio, telegrafico questo. Una volta mi capitò di comprare, in un negozio di modernariato, a un prezzo vilissimo, un grande disegno a carboncino che da un altro amico, che qui resta anonimo, fu giudicato opera di Solimena 'giovane' (con una precisazione che voleva essere perentoria). Il disegno, una figura di *Satiro* in una cucina affollata, era di Fragonard, come poi da tutti accertato, e Bologna fu il primo a riconoscerne la paternità: si inginocchiò davanti al foglio 'con animo perturbato e commosso', avrebbe detto Vico.

Io non sono uno storico dell'arte, e quindi le cose che potrò dire non toccano che in minima parte, dall'interno, l'opera che Bologna ha realizzato nella sua lunga vita. Parlerò di ciò di cui posso parlare, seguendo il celebre ammonimento di Wittgenstein.

Il 1958 per me fu un anno importante, pubblicavo il mio primo libro su *Francesco d'Andrea. Contributo alla storia del pre-vichismo*. Bologna, nello stesso anno, pubblicava il suo *Francesco Solimena*, un libro, questo, rimasto nella storia dell'arte come un classico, e dunque sempre vivo. Ho richiamato questa coincidenza solo per annotare il nostro comune interesse per Napoli, per lo stesso secolo, per gli stessi anni o quasi. Le ricerche su Solimena possono naturalmente andare avanti, come sta avvenendo, ma quel libro resta un vero scavo nella Napoli europea sei-settecentesca in lotta per un sapere moderno che spazzasse via il tradizionalismo, ormai indebolito, ma ancora resistente; un libro dove si raccontano tutte le conseguenze di queste vicende sulla fisionomia delle arti figurative. La lotta per il Moderno, a Napoli, si svolse su più fronti, tra contrasti duri.

Il 17 febbraio del 1600 era stato messo al rogo a Roma Giordano Bruno, ad opera dell'inquisizione romana; a Napoli l'effetto fu grande. Proprio da lì scattò la scintilla della reazione, con l'apertura, nel 1605, dei Lincei e dell'Accademia degli Oziosi guidata dal campanelliano Marco Aurelio Severino. E lavoravano a Napoli uomini come Giambattista della Porta, il bruniano Nicolò Stigliola, e tanti altri. Insomma Napoli già reagiva con una cultura attenta alla natura, all'esperimento, un sapere che si muoveva tra scienza nuova e magia alchemica del fare. A Napoli, intanto, era passato Caravaggio, per la prima volta nel 1606-1607, e la storia della pittura si rivoluzionava. Un inizio di secolo terribile e inebriante.

Il primo elemento che mi portò a leggere Bologna fu la comune idea di una Napoli che da luogo di accentramento della cultura di tutto il Vicereame, si avviava a diventare vera capitale europea. Ma il contatto intenso con l'Europa produsse tutt'altro che una timida subordinazione. Questa 'nuova' cultura napoletana di inizio secolo costituì il fondamento degli sviluppi successivi: nel crogiuolo carico di novità che si era poi aperto rimaneva la capacità di guardare dentro di sé, nella vitalità dei propri pensieri, nel 'vitalismo' primo-seicentesco bruno-campanelliano che rimane sempre, nelle sue tante variazioni, sullo sfondo. La cultura filosofico-scientifica

del Seicento napoletano della metà del secolo è conferma di queste originali variazioni. Cartesio sì, arrivato a Napoli nel 1649 ad opera di Tommaso Cornelio, ma la sua fisica, non la sua metafisica. Il meccanicismo galileiano sì, ma non a spese di quel vitalismo che si richiamava ancora a Bruno, poco citato, quest'ultimo, ma molto presente sotto le righe (e lo ritroveremo, decisivo, nel *Caravaggio* di Bologna).

Vorrei muovere da una citazione dal testo di Bologna, per formulare qualche osservazione e qualche precisazione: «Nel primo decennio del Solimena (...), codesto medesimo modo [il Barocco] sembra essersi concentrato in una serietà diversa: come volontà di non disperdere l'apporto, riconosciuto ineliminabile, della scoperta naturalistica del Caravaggio e della sua cerchia, anche se ormai debellata dentro il nuovo modo d'andar scegliendo il naturale in un contesto affatto innaturale e fantastico»¹.

Il primo decennio di Solimena, intorno al 1680, coincide con il parziale, iniziale declino dell'Accademia degli Investiganti, intorno alla quale si era organizzato febbrilmente il movimento 'moderno', con una rivalutazione dell'esperimento naturale, e con una diversa idea del 'vero', colto, appunto, nell'atto vivente della sperimentazione, vero naturale, insomma. La crisi politico-culturale si andava avvicinando, per sfociare nel processo degli 'ateisti' di fine secolo, che fu una vittoria di Pirro dei tradizionalisti, giacché qualcosa era mutato irreversibilmente a favore del riconoscimento della 'scoperta naturalistica': Galileo era stato perfino accettato dai gesuiti. Una scoperta, mi pare, non tanto ingombrata, a Napoli, dal porre «il naturale in un contesto affatto innaturale e fantastico», quanto nella problematica ma pure creativa coesistenza di natura e interminati spazi, di scienza e magia, nel senso indicato da Campanella, Della Porta e Bruno. Il vecchio tradizionalismo, nella sua forma più scolastica, era morto.

Sarebbe naturalmente scorretto voler mantenere sempre vivi e un po' automatici i confronti tra le diverse realizzazioni e ispirazioni di filosofie naturali e arti figurative, ma di sicuro nel Seicento napoletano c'era un clima favorevole sia al ritorno del 'naturalismo' sia all'idea degli interminati spazi barocchi, che si aprivano alla libertà di una immaginazione la quale spostava i confini del naturale nell'invisibile. Sia Preti sia Giordano, per far due riferimenti che furono centrali anche per Solimena, in forme diverse aprivano quella doppia scena. Solimena, dal canto suo, avvertì le potenzialità di ambedue i linguaggi, come Bologna argomenta in tanti luoghi del suo libro. Insomma, Napoli era preparata a questo sommovimento europeo nelle arti figurative, a questa liberazione dell'immaginazione e della sua espressione, per cui forse è da ridimensionare l'importanza della rinascita del petrarchismo, del capuismo (da Leonardo di Capua) nel campo letterario, e insomma dei vincoli linguistici da Accademia della Crusca. Quel fenomeno di sicuro ci fu, ma fu sommerso dal clamoroso rinnovamento proprio dei linguaggi, sia figurativi sia scientifico-filosofici. Anche Vico giovane era stato confusamente coinvolto nel capuismo, ma poi inventò il 'novissimo' linguaggio della *Scienza Nuova*, tutto fatto di immagini, a cominciare dalla «Dipintura» premessa alla sua opera.

Solimena, dunque, grande pittore europeo, in una Napoli dove si avviava un percorso del Moderno in modi complicati e introversi, con le arti figurative in posizione niente affatto secondaria. Il pittore morì nel 1747, quando si era già aperta un'epoca nuova.

Apporti decisivi erano venuti da fuori, e Bologna valorizza molto il nuovo pittoricismo che intorno al 1635 seguì alla presenza e conoscenza di Van Dyck, di Rubens e della pittura veneta e poi romana, mentre i padri fondatori della pittura napoletana seicentesca facevano da modelli dentro i quali scavare e incontrare la propria fisionomia, il proprio specifico linguaggio. Giordano si formava da una rielaborazione barocca della materia 'drogata' di Ribera e subito dopo della pittura veneta, ripensate e collocate da lui in uno spazio senza confini; Solimena, tanti anni dopo Giordano, proveniva da Francesco Guarino e dal padre Angelo (un bravo pittore, con una materia pittorica più solida e disegnata, una visione più vicina al vero di natura).

In quelle origini ci sono molte cose che fecero la differenza: Giordano, secondo una visuale più unitaria e continua, per la potenza e capacità che possedeva di 'giordanizzare' tutto ciò che toccava; Solimena, con elaborazioni diverse che lo condussero a rivedere di momento – lo racconta Bologna con dovizia di argomenti – l'inizio da cui incominciare e ricominciare, quasi in una continua problematica incertezza sulle vie da seguire, con l'accademia in provvisorio agguato quando si esauriva una vena.

Solimena entra nelle pagine di Bologna come un grande protagonista, un capofila della pittura napoletana e anche europea tra Seicento e Settecento. Il fascino del libro sta nella descrizione della straordinaria problematicità del percorso del pittore. Una problematicità piena di contrasti, di trasformazioni improvvise e imprevedute; il passaggio, oltre una certa data, da una iniziale ispirazione mista di naturalismo e barocco (ereditata da Guarino), a una sorta di classicismo pacificato e quasi antibarocco – anche se Bologna avverte della prudenza con la quale va usata questa locuzione – e poi, verso la fine, una sorta di impreveduta rinascita, con una pittura carica di contrasti, di lumi drammatici e tenebrosi, una sorta di ritorno naturalistico, una lotta continua contro l'accademismo che era in agguato e talvolta vincente, dietro i suoi tentativi di stabilizzazione della scena pittorica. Rispetto allo spazio barocco infinito di Giordano, Bologna chiama «classicismo spaziale»² lo spazio modellato da Solimena, in una fase avanzata del suo percorso anche sulla scia di Carlo Maratta. Un effetto, si potrebbe dire, della fase di transizione che attraversava la cultura napoletana negli ultimi decenni del secolo, tra decadenza degli 'Investiganti', qualche attenzione al purismo, e sforzo di mantenere e sviluppare la conquista vitalistica di un linguaggio dell'esperimento. Nel libro di Bologna c'è tra le righe un vero e proprio abbozzo di saggio su Luca Giordano, a indicare che è attraverso Giordano, e la sua nuova idea di una spazialità infinita, che Napoli si era inserita in pieno nella vicenda europea di metà secolo e la aveva influenzata quando, nel frattempo, si era esaurita la fase decisiva del caravaggismo. E Giordano era pittore molto amato

da Bologna: e, come talvolta accade, forse proprio per questo quell'abbozzo geniale non divenne mai una monografia.

Gaspare Traversi nell'illuminismo napoletano: di colpo, si può dire, l'epoca è mutata, negli stessi anni si incrociano cose diverse, va cambiando soprattutto la dimensione culturale e politica, la parola passava ai Genovesi, ai Filangieri, agli Intieri, ai Brogna, ai Tanucci; il discorso si laicizzava e si rivolgeva non al vecchio ceto forense, ormai esaurito o quasi nel suo ruolo economico e politico, ma a una *élite* delle nascenti professioni liberali e del commercio moderno, esaltata da Genovesi e in parte sostenuta dalla monarchia borbonica, spesso in tutt'altri affari impegnata. Sullo sfondo, però, si formava anche un nuovo raggruppamento sociale, fatto di borghesi proprietari terrieri, arricchiti dalla rendita passiva ma dediti a nuovi traffici, *parvenus* della cultura, con la volontà di civilizzarsi, che si confrontavano con la monarchia che intanto cercava di parlare il linguaggio di un inedito riformismo, intorno al quale in dialettica spesso solitaria discutevano i grandi intellettuali. Un altro secolo, un altro mondo. Non si andava formando una società aggregata e unitaria, ma i riferimenti e le gerarchie si trasformavano con grande rapidità. Il che non comporta affatto che tutte le scuole dell'arte figurativa seguissero o addirittura guidassero questi mutamenti. Tutto o quasi sembrava nascere ancora dalla fornitissima bottega di Solimena, anche ai livelli alti delle invenzioni di Francesco De Mura. Altri invece inseguivano altre soluzioni e altre formule.

Ma l'attenzione di Bologna si ferma sull'unico pittore 'napoletano' attento (più di Bonito, contro Bonito, oltre Bonito) alla trasformazione sociale e morale in corso, ai nuovi protagonisti che si erano affacciati sulla scena, cambiandone le dominanti, modificando il panorama di fisionomie, di personaggi variamente affaccendati, di abiti, di attività anche futili.

Qui una citazione da Bologna mette in evidenza ciò che egli chiama con insistenza la «critica socio-morale» che Traversi operava nei confronti di quella nuova genia che si affacciava sulla città e la affollava, contribuendo a mutarne le dominanti sociali e culturali: un piede in città, un altro in campagna: «Siamo insomma in un punto in cui, anticipando ciò che dei futuri borghesi di provincia diranno nel secolo successivo un De Roberto (...) ma, anche più su e prima, un Balzac, e persino un Courbet (...), è la "moralità" di questo nuovo gruppo sociale che entra in scena, con la virulenta corposità delle sue passioni e la sua realistica avidità, nonché con le goffezze, le smancerie, l'ipocrisia basilare. Traversi individuò soprattutto tali aspetti», ma non trascurando «anche i particolari della genesi sociale del fenomeno: come il ceto individuato aveva origini contadine indubbie, il pittore non se lo lasciò sfuggire»³.

E qui il discorso dello storico si fa sottilissimo, e conquista un alto livello ermeneutico che resta una acquisizione nelle ricerche su Traversi inaugurate da Roberto Longhi nel 1927. Bologna cercò di definire la profondità e l'autonomia della ricerca del pittore, le ragioni che lo condussero a una fortissima e singolare rivisitazione delle culture naturalistiche del Seicento napoletano, tra Caravaggio e Ribera. Ancora una volta la rinascita costante di questo filone, anche se reinventato da Traversi in un rapporto meditato con la realtà umana e sociale che lo circondava.

Ma veniamo al merito della tesi di Bologna, che mi pare chiarisca aspetti generali della situazione propriamente napoletana al di là della dimensione delle arti figurative (sulle quali non saprei che cosa aggiungere, se non l'ammirazione per il ricostituito catalogo di Traversi e le sottili distinzioni a riguardo).

Per Bologna, il ceto 'nuovo' era rappresentato da Traversi nella complessità delle sue figure, dove l'ironia, non la caricatura, tiene la scena insieme a una forte punta di disprezzo che era anche critica socio-morale; un ceto che più resisteva agli sforzi della politica riformista, alleato di altre potenti forze della tradizione. In quella politica erano impegnati, più che la monarchia borbonica affaticata e distratta dalle conseguenze della Guerra di Successione austriaca, i grandi intellettuali, da Genovesi a Intieri, da Galanti a Brogna. Insomma, Traversi appare oggettivamente e *politicamente* alleato di quella generazione di intellettuali napoletani in lotta per le riforme anche contro il nuovo ceto rappresentato dal pittore: predominante, ad esempio, la lotta per la formazione del catasto onciario che avrebbe messo in riga proprio il nuovo ceto agricolo-cittadino.

È del tutto immaginabile che Traversi nulla potesse sapere del dibattito intorno al suddetto catasto, ma 'oggettivamente' la sua critica finiva per dirigersi proprio contro figure sociali che combattevano ogni idea di riforma. Se si riguardano i classici studi di Franco Venturi, ancora insuperati, la situazione torna descritta con plastica evidenza. Giustamente Bologna ricorda più volte l'importanza di Antonio Genovesi nel quadro napoletano di quegli anni, e mette in rapporto il disprezzo che il vecchio filosofo-economista manifestava proprio, e non solo, nei confronti di queste nuove figure che anche in pittura erano emerse con le nuove intuizioni di Traversi. Si dovrebbe però aggiungere alla posizione assai ben rappresentata da Bologna, l'ulteriore suggestione di una sorta di alleanza, che forse non poteva esser politicamente inconsapevole, tra un Traversi, pittore così acuto e partecipe della vicenda sociale, e chi, con il lavoro politico-intellettuale, cercava di porre le basi proprio per l'emarginazione di un ceto parassitario come quello descritto nei dipinti del pittore, che era un vero blocco allo sviluppo. Certo, il lavoro di Traversi aveva tutto un altro campo di autonomia e di applicazione, ma perfino l'insistenza con la quale egli si dichiarò sempre, fino alla fine e dopo tante peregrinazioni, «Neapolitanus», lascia intravedere un rapporto assai forte con il luogo dove tutto per lui era incominciato.

E ora giungo al *Caravaggio* di Bologna. Non mi riferisco solo al volume pubblicato nel 1992 e ripubblicato con molte aggiunte nel 2006. Caravaggio è l'autore' di Bologna, che apprese gli elementi essenziali dell'immensa personalità del pittore dall'insuperabile opera del suo maestro Roberto Longhi, alla quale per tutta la sua vita aggiunse contributi su contributi, per una ragione che si può sintetizzare così: Caravaggio, per Bologna, è l'uomo cui si deve la nascita della pittura moderna. Per giungere a questa conclusione lo storico ha affrontato il tema del Moderno come tale, dell'Età nuova, senza staccarlo dall'opera del maestro lombardo con

una trattazione a parte, ma ricavandolo problematicamente dall'interno di essa, e da questo interno misurandola con ciò che stava rivoluzionando il mondo. Per cui ne risulta un rapporto intrinseco alla sua rappresentazione visiva. Osservazione cui bisogna dare un certo peso, per cogliere il metodo di lavoro di Bologna, che certo lavorava sui contesti – e come! – ma provava a farlo in connessione con l'orizzonte delle forme e dello stile cui si rivolgeva la sua attenzione di allievo di Longhi. Insomma, per dirla più in chiaro, non il contesto come generico ambiente storico, pur da Bologna conosciuti nei minimi particolari, e con una memoria invidiabile, ma colto nella sua connessione intrinseca con l'opera di Caravaggio. Il quale, secondo Bologna, «esige d'essere considerato il vero punto di partenza del ramo innovativo della pittura moderna europea»⁴. In una sede come questa, non avrei nemmeno bisogno di ricordare, e tanto meno di ricostruire analiticamente, la tesi centrale di Ferdinando sul 'naturalismo' del maestro lombardo, in opposizione radicale e polemica nei confronti di chi, come esemplarmente il pur raffinato Maurizio Calvesi, insisteva su un rapporto, a suo dire documentabile, tra l'iconografia caravaggesca e la teologia controriformata, leggendo la sua pittura in chiave simbolica, «mediante l'appello alla cristologia salvifica della Controriforma»⁵. Bologna ha dedicato centinaia di pagine a questo problema fin dai saggi degli anni Settanta, con spirito analitico e pure molto polemico.

Quel che io posso sottolineare più dall'interno, e con qualche commento, sono i punti alti della frattura operata dal Moderno, e l'idea di un loro convergere unitario movendo dai più diversi punti di vista e dai più differenti saperi. Per dirla in breve, emerge, dal libro di Bologna, un Caravaggio visto con Galilei e Bruno, con Campanella e Della Porta, con Sarpi e Bacon, con i nominalisti alla Occam, tutti, in forme diverse, con tonalità e tipi di lavoro lontanissimi tra loro, alla ricerca di una 'verità' che non aveva più alle spalle nessun presupposto che non fossero gli occhi indaganti, che non fosse lo sguardo capace di penetrare nelle forme della vita, della natura, dei corpi, del cosmo, occhi quasi sorpresi dallo spettacolo che gli si apriva dinanzi. Su questo tema, in qualche occasione Bologna interloqui esplicitamente con le mie osservazioni su Bruno. Esser discusso da un maestro è sempre bello, ti dà l'impressione di aver scritto qualcosa che valeva la pena di scrivere, e quel dialogo fu per me assai proficuo.

È mia opinione che il rapporto Caravaggio-Bruno debba essere privilegiato rispetto ad ogni altro, ad esempio rispetto a quello di Caravaggio con Galilei, e con lo spirito del galileismo, ossia la pura scienza. Questo mi pare vero anche se si può supporre una frequentazione personale tra i due nel palazzo del cardinal Del Monte, cosa impossibile per Bruno. Su questi temi è come se la discussione tra noi continuasse, e c'è molta malinconia per l'impossibilità che ciò avvenga.

Ora in massima sintesi: 'naturalismo' di Caravaggio? 'Naturalismo' di Bruno? Sì, alla condizione che Bologna ben descrive con convinzione, e che io voglio ancor più spingere in avanti: che non sia, il naturalismo, un passivo rispecchiamento della realtà, trasferita dal di fuori nella tela o nei libri,

ma sia natura vivente, non da imitare ma a cui dar vita, vita che non sta nelle cose come stanno 'fuori', ma sta nell'occhio di chi vede e vedendo crea, perfino quando sembra solo riprodurre l'oggetto. L'occhio moderno esemplarmente 'creato' da Bruno e da Caravaggio; occhi nei quali c'è sempre di più di quello che staticamente è 'fuori', c'è il loro 'eroico furore', la rappresentazione, se si può usare questa parola, di quell'eterno, di quell'infinito di cui essi posseggono le chiavi e che preme sotto la pelle delle cose finite senza mai potersi compiutamente realizzare. L'esterno non c'è più come esterno, è interiorizzato. Un occhio che sa di non avere più nessun sostegno esterno su cui poggiare fidenti lo sguardo e trasformarlo in sguardo iconico, garantito e quasi immobilizzato da ciò che gli sta davanti: perciò tutti insieme Bruno, Caravaggio, il Moderno, l'Età nuova. Lo sguardo di Bruno e di Caravaggio è uno sguardo tragico perché del tutto consapevole che la vita si svolge in quel battito eterno che solo un grande pensiero riesce a cogliere in ciò che vede o inventa. Bruno 'inventa' per primo il mondo infinito, e nientemeno senza più alcun centro; formica e uomo son fatti della stessa pasta, come i fiori e le figure umane per Caravaggio; l'uomo non è più centro di niente, l'antropocentrismo è battuto, anche se l'uomo possiede l'immensa potenza del pensare. La natura è vita allo stato puro; ogni tradizione, grecità, umanesimo, si è consumata, quando torna il rapporto diretto natura-vita; si apre un nuovo tempo, l'infinito riscoperto preme sotto ogni vivente, e solo l'eroico furore può portarlo a luce.

E però è 'umbratile' il mondo di Bruno, come lui scrive dappertutto; ombra e luce stanno in una relazione che non si può sciogliere e che impedisce all'uomo di guardare in faccia l'infinito, che però può esser colto nel proprio fare e nella propria creazione. Rogo e bruciamento al più presto, per Bruno, come si può immaginare. Egli spezzava e falsificava la logica del vecchio racconto biblico sulle origini del mondo, escludeva la centralità della Terra, centro e periferia diventavano identici, e lui ricavava, da tutto questo, cose che nemmeno il mondo eliocentrico di Copernico aveva sfiorato. C'è una potente e tragica religiosità di Bruno: nessuna confessione di fede, ma il senso panico di fronte al mondo infinito che si apre nella sua fantasia e davanti al suo occhio. Scrive Bologna: «come non pensare (...) proprio al Caravaggio, quando organizza il dato primario del buio assoluto, per osservare come operi il raggio di luce che lo squarcia e va ad abbattearsi su uomini e cose, o pezzi di uomini e cose?»⁶.

Questo incontro tra luce e ombra è il Moderno, è l'Età nuova dove il buio assoluto è l'abisso da cui bisogna liberarsi senza mai poterlo dimenticare. Come Vico sa – per richiamare un pensiero che forse derivava anche da Bruno, senza poterlo dire – quando scrive, per interpretare la «Dipintura» di Domenico Antonio Vaccaro che precedeva la sua *Scienza Nuova*: «Le tenebre nel fondo della dipintura sono la materia di questa Scienza, incerta, informe, oscura»⁷. E Hegel scriveva: «È facile accorgersi che nell'assoluta chiarezza non si vede né più né meno che nell'assoluta oscurità, e che così l'uno e l'altro vedere sono un puro vedere, un veder nulla. La pura luce e la pura oscurità sono due vuoti, che sono lo stesso. Solo nella luce de-

terminata – e la luce è determinata dall’oscurità – quindi solo nella luce intorbidata, si può distinguere qualcosa. Parimenti qualcosa si distingue solo nell’oscurità determinata – e l’oscurità è determinata dalla luce – e quindi solo nell’oscurità rischiarata. Ciò avviene perché non v’ha che la luce intorbidata e l’oscurità rischiarata che abbiano in sé stesse la differenza»⁸. Caravaggio raccontato in filosofia teutonica.

Molto si apprende dalla ricerca di Bologna e dal suo modo di intendere il ‘naturalismo’; molto dal suo rigetto polemico della dimensione iconologica cui ho fatto riferimento; molto, quando definisce ‘etica’ di Caravaggio come interna al suo fare⁹. Vorrei qui solo pronunciare una parola che Bologna non pronuncia, e cioè accennare alla ‘religiosità’ di Caravaggio, mentre egli parla invece di ‘incredulità’. Religiosità è qualcosa di più della sua ‘etica’, è tutta interna alla sua visione tragica del mondo; non voglio dire del ‘sacro’, che era mondo anch’esso, ma in Caravaggio non è mai, proprio mai, ‘sacro’ distaccato dal mondo. Visione tragica, che non indica atteggiamento nihilistico, o angoscia, o struggimento (come già si è visto in Bruno), ma senso dell’ombra da cui nasce tutto, abisso che non ha nessun presupposto cui appoggiarsi, e dal quale le figure emergono portando sulla tela la sorpresa drammatica della vita d’ogni giorno, non della grande storia, con figure della quotidianità dove è l’uomo stesso a soffrire la croce, anche quando ‘rappresenta’ altro da sé. Pure per questo, Bruno e Caravaggio stanno insieme, una sintonia impressionante anche nella completa diversità degli strumenti che usavano, e pur di fronte alla straordinaria sensibilità di Bruno per l’immagine, parte viva, decisiva, del suo stesso linguaggio.

Qui si concludono le cose di cui (forse) posso parlare io. Devo aggiungere solo il richiamo alla sua ricerca su Battistello e i caravaggeschi napoletani (intensa, innovativa, problematica), dove si esaminano pure i problematici confini che si devono fissare per parlare di caravaggismo in un ambiente precocemente invaso dalla presenza di Ribera. Concludo dicendo che, come tutti sanno, la ricerca di Bologna ha investito tanti altri temi, dall’alto Medioevo all’Ottocento, veramente ‘la vita come ricerca’: che è un gran titolo di un libro di Ugo Spirito, ben adatto a riconoscere quanto dobbiamo a Bologna, alla sua figura di maestro, all’opera sua che resta tra noi.

¹ F. BOLOGNA, *Francesco Solimena*, Napoli 1958, p. 64.

² Ivi, p. 115.

³ F. BOLOGNA, *Gaspare Traversi nell’illuminismo europeo*, Napoli 1980, p. 28.

⁴ IDEM, *L’incredulità del Caravaggio e l’esperienza delle «cose naturali»*, Torino 1992, p. 175.

⁵ Ivi, p. 138.

⁶ Ivi, p. 183.

⁷ G. VICO, *La Scienza Nuova giusta l’edizione del 1744 ...*, a cura di F. NICOLINI, I, Bari 1911, p. 49.

⁸ G.W.F. HEGEL, *Estetica*, a cura di N. MERKER, trad. di N. MERKER, N. VACCARO, Torino 1967, p. 937.

⁹ F. BOLOGNA, *L’incredulità del Caravaggio*, cit., p. 190.

ISSN 0027-7835

ISBN 978-88-569-0789-6



9 788856 907896

€ 38,00